

RUSH

ANALISIS SEMIOLÓGICO

Signo mitológico
Lo obvio y lo obtuso
la indumentaria de genero
El uniforme en la construcción
de la identidad

VESTUARIO CINEMATOGRAFICO

¿Cuáles son los modos en los que
el vestuario para cine se convierte
en un componente simbólico para
la construcción narrativa de un filme?

JOJO RABBIT

Sobre el ser Alemán o el ser Judío
en la Alemania Nazi



RUSH

Mariana del Pilar Gómez León,
Editora Jefe

Director creativo **Mariana del Pilar Gómez León**
Redacción **Mariana Gómez y Diego Romero**
Director de fotografía **Néstor Pérez**

Director de producción **Mariana del Pilar Gómez León**

Director Trabajo de Grado **Diego Romero**

TRABAJO DE GRADO

Bogotá D.C. - Colombia 2021
MARIANA GÓMEZ LEÓN

RUSH es una publicación a modo de Trabajo de Grado.
Una apuesta visual por un cambio en la lectura de Moda en la Cultura Visual

“

La moda es muy semejante a nosotros mismos; alternativamente contradictoria y firme, trágica y cómica, una mezcla de lo transitorio y de lo permanente.”

Cecil Beaton

ABSTRACT

RUSH es un análisis presentado en formato de revista de moda que, desde el enfoque semiológico inspirado en Roland Barthes, plantea una revisión del vestuario en el filme *Jojo Rabbit* del director Taika Waititi, con el propósito de indagar en cómo se han construido una serie de sistemas de signos, que le permiten al vestuario cinematográfico tener un rol determinante en la construcción del storytelling.

Palabras Claves

Semiología, Vestuario Cinematográfico, Jojo Rabbit, Moda.

ABSTRAKT

RUSH ist eine Analyse im Format eines Modemagazins, die ausgehend vom semiologischen Ansatz von Roland Barthes eine Überarbeitung der Kostüme in den Filmen *Jojo Rabbit* von Regisseur Taika Waititi präsentiert, um zu untersuchen, wie eine Reihe von Systemen aufgebaut wurden Zeichen, die es der kinematografischen Garderobe ermöglichen, eine entscheidende Rolle bei der Konstruktion des Geschichtenerzählens zu spielen.

Schlüsselwörter

Semiologie, Filmkostüme, Jojo Rabbit, Mode.

**Para mamá que siempre alentó en mí las ganas de escribir, de ser, de vivir
y de luchar, que este sea el primero de muchos.**

ÜBERSETZER

AGRADECIMIENTOS

Rush no sería lo que es sin todas las personas que alguna vez se sentaron a escucharme leer y *releer* los párrafos, capítulos y apartados.

Quiero empezar por agradecer a la mente maestra tras bambalinas, Diego Romero, mi director de trabajo de grado, quien sin duda alguna desafió mis creencias más fuertes para ayudarme a escribir esta edición, que me dio luces sobre los referentes y argumentos para poder escribir, gracias por las correcciones de estilo, por las tutorías de escucha y palabra abierta, por la motivación y el humor negro que hicieron de este trabajo una realidad.

A mis papás que siempre me apoyaron para estudiar artes y aun más Licenciatura en Artes Visuales, gracias por creer que lo iba a hacer bien, gracias por llenarme la vida de más libros que juguetes cuando era pequeña, por comprarme cuadernos en blanco para pintar y escribir, por siempre llevarme a ver telas para hacer manualidades en casa y por alentar en mí el espíritu fuerte de un artista con convicciones.

No existe un corazón más dado a ayudar que el de Néstor Pérez, amor, infinitas gracias por confiar en mis locas ideas, por editar noches enteras las portadas y contraportadas de esta edición a mi gusto, por ayudarme a montar collages y por devolverme el sueño de estudiar diseño de modas algún día.

Finalmente quiero agradecer a algunos de mis profesores de carrera que dieron luces a este trabajo, que en algún momento durante sus discursos alentaron esta edición o me dieron referentes que hoy hacen posible escribir una revista de moda: a Mercedes Pardo, Andrea Aguiá, Raquel Hernandez, María Angélica Facundo, Santiago Valderrama y David Ramos infinitas gracias.

08 Carta de la editora

12 Visión Editorial

14 Metodología

20 Hilando Fino

29 Entre la sátira y la realidad

33 Jojo Rabbit

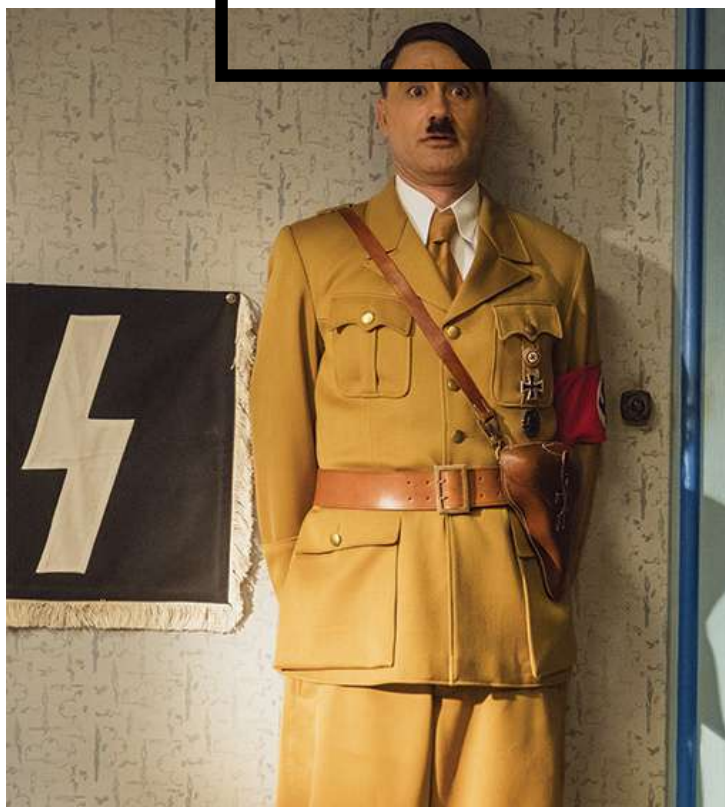
45 1933-1945 Alemania Nazi



ÍNDICE

RUSH

01



51 El Vestuario Cinematográfico
como Signo Mitológico

73 La Indumentaria de Género

91 Lo obvio y lo obtuso del traje
cinematográfico

101 Conclusiones

105 Referencias



CARTA DE LA EDITORIA

SIN DUDA ALGUNA, YO TENÍA ESPÍRITU DE DISEÑADORA

Cuando tenía seis años pasaba horas jugando con mis primas a vestirnos de adultas, crecí en la casa de mi tío Andrés jugando en el closet de mi tía Yalesa vistiendo boas de plumas y botas blancas de cuero. Me encantaba cortar cortinas y crear vestidos para las muñecas, sin duda alguna, yo tenía espíritu de diseñadora.

Apenas cumplí los 10 años me presenté a un concurso de patronaje en una escuela de Diseño y Alta Costura en Londres, la misma semana en que llegaba el correo de invitación al curso de diseño, descubrimos que mi mamá tenía cáncer; supongo que no hace falta explicarles las razones por las que no fui, pero diría que mi mamá se esforzó mucho para que yo siguiera aprendiendo y confeccionando pequeñas piezas que no dejarán nunca de alimentar ese sueño.

Con el tiempo, fui llenando agendas de bolsillo con dibujos de vestidos, figurines, disfraces y pasarelas que imaginaba; desde 2014 he disfrutado ver los premios a mejor vestuario y escenografía de las películas, llené la biblioteca de mi casa con libros sobre moda. Podría decir que, entre series de televisión y películas, crecí con referentes de la moda de los años 60 y 90, la moda de los 2000 y la injerencia de los *grunge**.

Desde segundo semestre de la Universidad, comencé a construir un laboratorio de ideas en libros de artista, en los que he recopilado diferentes post, dibujos, fotos, exposiciones, escritos o ideas de películas, libros y documentales, con los que se ha creado un mapeo cartográfico que me dio luces sobre el importante lugar de la moda en la historia del arte y, por ende, de la humanidad.

Considero que la moda y el arte responden a una época, a unas ideologías, a unas aspiraciones y presunciones propias de la construcción individual del ser; en esta revista se muestra cómo la moda en el cine, desde el vestuario cinematográfico, configura la narrativa de una película, usando elementos que van desde los objetos, los colores, el traje y la recreación o incluso creación de época, la configuración del género y sobre todo de los modos de representación.

***Grunge: Hace alusión a algo sucio -en la jerga utilizada en inglés- o desaliñado, este estilo surge en la década de los años 90.**

En consecuencia, y siendo fiel a mis intereses de hacer una apuesta investigativa alrededor de este fenómeno, decidí aventurar mi trabajo de grado en realizar un análisis semiológico del vestuario en el filme *Jojo Rabbit* del director Taika Waititi, para dar cuenta del papel del vestuario cinematográfico en la construcción del storytelling.

El título de esta revista: RUSH hace referencia a la forma en la que se denomina a los fragmentos de cada toma en el cine, y que para esta edición, aluden a una mixtura de escenas en las que el vestuario cinematográfico es casi tan importante como el argumento narrativo de la película.

Analizar este fenómeno en la Cultura Visual permite entender cada vez más como las imágenes producen un conocimiento, que está interpelado ideológicamente, y que construye lógicas y miradas frente a lo que consumimos visualmente, la forma en la que entendemos la política, el deber y la historia en sí misma.

La línea de Cultura Visual de la LAV se cuestiona sobre cómo eso educa la mirada, y por eso este trabajo hace que nos cuestionemos al respecto de productos visuales como el cine comercial, el diálogo con las imágenes cotidianas y su lugar en la cultura visual.

RUSH

BIENVENIDO A RUSH, UNA REVISTA EN LA QUE CONVERGE LO ARTÍSTICO DE LA MODA EN EL CINE PARA LA CONFIGURACIÓN NARRATIVA DE UN FILME, DESDE EL ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DEL VESTUARIO CINEMATográfico.

“Hoy, la sociedad de la cultura mediática, nos sumerge en el mundo de los signos, y en su compañía trabajamos, modificamos costumbres, ideas, reímos, nos emocionamos, y a veces, ellos son también la ilusión que reemplaza la realidad. La vida que fluye permanentemente en el simulacro sígnico, no llega a cristalizarse ni a fijarse en la consistencia del ser real.”

(Zecchetto, 2013, p.3)



VISIÓN EDITORIAL

El propósito de esta revista es indagar en cómo se han construido una serie de sistemas de signos que le permiten al vestuario cinematográfico tener un rol determinante en la construcción del storytelling y, por supuesto, del personaje en el filme.

En ese sentido, abordaré el componente visual del vestuario desde una mirada semiológica, con el fin de responder a la pregunta **¿cuáles son los modos en los que el vestuario para cine se convierte en un componente simbólico para la construcción narrativa en el filme Jojo Rabbit?**

En este momento, querido lector, nos embarcamos juntos en el objetivo central de esta investigación: **Indagar los modos en los que el vestuario de cine se convierte en un componente simbólico de la construcción narrativa del filme Jojo Rabbit, mediante la creación de una revista que dé cuenta de dichos modos en la cultura visual;** y es ahora, justo en este instante, cuando querrás conocer la hoja de ruta marcada para alcanzar nuestro objetivo editorial. En efecto, existen una serie de objetivos específicos para esta edición.

Para RUSH, he resuelto rastrear las huellas que el acto de vestirse va dejando en el cine, por lo que fue necesario iniciar por *analizar el filme Jojo Rabbit desde una lectura semiológica que permita dar cuenta de los modos simbólicos en los que opera el vestuario cinematográfico*, luego, y como es de esperar en el enfoque semiológico, *determinar los modos en los que el vestuario cinematográfico del filme Jojo Rabbit construyen la narrativa fílmica*; y finalmente, dentro del proceso creativo, se viene hilando fino en una creación visual y editorial para *presentar los resultados del análisis semiológico en forma de una Revista de moda*.

METODO





LOGÍA

RUSH es un trabajo de grado que, desde el enfoque semiológico, analiza el vestuario del filme *Jojo Rabbit*. Dadas las particularidades de su objeto de estudio, y en una apuesta por ampliar los modos en los que se divulga el conocimiento en el campo de la Cultura Visual, este análisis opta por presentarse en forma de revista, lo que, en consecuencia, deriva en una creación editorial.

Es así como esta revista se posiciona desde el paradigma hermenéutico interpretativo, que aspira a interpretar las intenciones, creencias y motivaciones que guían los modos en los que está construido el vestuario en el filme *Jojo Rabbit*, y que opera como configurador narrativo, en donde el foco de interés es la experiencia del sujeto en el contexto de la cultura, a partir de la deconstrucción crítica de las imágenes visuales para otorgar sentidos.

En este punto se hace necesario, explicar que el paradigma hermenéutico interpretativo está dado para RUSH desde

la voz de Gloria Pérez Serrano, de acuerdo con la autora (1994) este modelo o enfoque proveniente de la antropología, como disciplina y, en general, de las ciencias sociales, y tiene como interés central analizar y comprender los modelos socioculturales de la conducta humana.

Elegir este paradigma como punto de partida, no solo obedece a su pertinencia académica sino que, además, pone de supuesto que las dinámicas culturales en la contemporaneidad desde las artes visuales generan diálogos interdisciplinarios, y que para el caso de esta revista, se hacen evidentes al realizar un análisis que pone en juego la interpretación del vestuario cinematográfico desde lo semiológico y lo fílmico, a partir de su interés por la imagen, el cuerpo vestido y los signos.

Este análisis, presentado a modo de Revista de Moda, presenta una reflexión en torno a las maneras de ver y visualizar las representaciones culturales y los códigos con los que se lee y percibe el mundo, y cómo hemos naturalizado ciertos modos de representación, que están permeados ideológicamente.



En el texto *Entre el Qué y el Cómo: Tendencias Epistemológicas y Metodológicas de la Investigación en Educación Artística Visual* (Barco, Ramos y Romero, 2021), se plantea la necesidad de apostar por una investigación que, en el campo de la Cultura Visual, revise y se articule con el régimen de visualidad y plantee tropos de interés, entre los que para el caso, destacan dos de los enunciados por Hernández (2007):

- Las representaciones visuales y prácticas de la mirada en la construcción de sentido en subjetividades contemporáneas.
- Las propiedades de las producciones visuales que cuestionan y expanden los límites de las artes visuales.

Ahora bien, dentro de lo que implica el paradigma hermenéutico aplicado a la Cultura Visual, es importante considerar el enfoque semiológico, particularmente barthesiano que reviste el análisis y que se desarrollará desde tres momentos o etapas que trazan la trayectoria de este pensador francés: el primero enfocado en el signo mitológico, el segundo que precisa en los elementos de la semiología propiamente dicha, y un tercero que profundiza tanto en la intertextualidad como en la expansión de la semiología al dar cuenta de un “tercer sentido”.

En consecuencia, la revista desarrollará gran parte del análisis desde la noción del signo mitológico en Roland Barthes, tomando como muestra una serie de fotogramas del filme *Jojo Rabbit* en ejes que orientan al análisis, y permiten ver cómo el vestuario sirve en tanto signo semiológico en la construcción del filme.

Este enfoque permite analizar los signos propios de cómo el vestuario tiene un despliegue ideológico que construye la narrativa fílmica, y que toma como ejes de análisis el signo mitológico, el cuerpo vestido: la indumentaria de género, y lo obvio y lo obtuso; ejes teóricos o inductivos que dan forma al análisis en tanto se hacen fundamentales para entender el vestuario cinematográfico como hilo constructor de la narrativa del filme.

Dentro de las fuentes teóricas que acompañan la revista se encuentran Roland Barthes con sus textos de *Mitologías* (1957), *Elementos de semiología* (1965), y *Lo obvio y lo obtuso* (1982); en paralelo con el trabajo del blog de Diana Fernandez en *El manierismo en la moda. La saturación del gusto o agotamiento de una moda* (2020), *BAND OF BROTHERS. Anna Sehppard. Cine Bélico y Vestuario* (2020), y *La indumentaria de género. Breves apuntes históricos* (2021); a estas fuentes he decidido llamarlas "fuentes

primarias" pues son los hilos conductores teóricos del análisis.

Ahora bien, existen fuentes secundarias y terciarias; al respecto de las secundarias, vale la pena decir que son esas "otras" fuentes de la industria cinematográfica como las entrevistas a la diseñadora de vestuario (Mayes C. Rubeo) y director del filme (Taika Waititi), que son claves porque hacen parte de lo que se ha determinado para el filme y responde a las preguntas sobre los intereses que motivaron los modos en los que se desarrolla la construcción de vestuario en el filme.

Finalmente, en lo que refiere a las fuentes terciarias, son aquellas que provienen de la Cultura Visual y se conocerán como las "fuentes no oficiales"; estas fuentes refieren específicamente, a los post en redes sociales (Twitter e Instagram), que cargan de fuerza argumental los paralelos fílmicos, y que aun cuando no son fuentes de corte académico, hacen parte de la forma en la que las personas leen y se apropian de la cultura visual y por eso resultan tan pertinentes para RUSH.

Ahora bien, en el trabajo documental se rastrearon diferentes fuentes que anteceden el porqué de este trabajo, y que hacen parte de los referentes que permiten leer RUSH a la luz



METODOLOGÍA

de otras producciones que pueden o no, ser de corte académico, que inspiran este análisis y se hacen presentes en el apartado Hilando Fino.

Para entrar en materia, cabe resaltar que la metodología para el análisis que enmarca esta revista, se construyó de forma alterna a la revisión de los

datos, es decir, un devenir que al término de la lectura de esta revista va a permitirle al lector entender de forma más clara el enfoque metodológico y la visión a través del procedimiento para la construcción de RUSH.



HILANDO

FINO

EL VESTUARIO CUENTA HISTORIAS, LLEVA CONSIGO PASIONES Y RECUERDOS, CONSTRUYE UNA CARTOGRAFÍA HECHA DE TEJIDOS, DE COLORES Y DE ESTILOS

PATRIZIA CALEFATO

Hablemos del porqué de esta revista, por supuesto, además de los intereses personales que motivan este proyecto y que se declaran en la *Carta de la Editora*, es fundamental reconocer la fuerza narrativa que ha tomado el vestuario en el cine.

Algunos autores o incluso “simples mortales” como esta editora, se han enfocado en hacer análisis fílmico o análisis sógnico del vestuario, dedicando su obra, su producción de conocimiento, o su tiempo en Twitter e Instagram para encontrar paralelos fílmicos, alegorías y metáforas, que permiten hilar conexiones entre el vestuario cinematográfico y una época, una ideología, un suceso o

incluso la configuración misma de los personajes del filme.

Mientras daba forma a esta revista tuve la fortuna de encontrarme con esas voces que dan fuerza y anteceden el interés de análisis para RUSH.

Patrizia Calefato, profesora de Sociolingüística y de Filosofía del Lenguaje en la Universidad de Bari (Italia), ha centrado sus investigaciones en sociosemiótica, teoría del lenguaje, semiótica de la moda, feminismo y teoría del cine; es una de las principales investigadoras de las teorías del lenguaje y de los signos referentes a la moda y los estudios de la misma actualmente.

En su texto, *El Cuerpo Vestido, los Sentidos y la Escritura Entre: La Moda y el Cine* (2001), Calefato expone que:

Casi medio siglo después de la obra pionera de Barthes, la semiótica puede ahora reconocer que es posible ir más allá de la simple “descripción” de la moda” [...] “Del mismo modo que la moda no consiste solo en palabras, tampoco es únicamente visual, aun cuando su arraigo en el mundo acontece principalmente dentro de una dimensión visual (p. 213)

Calefato plantea a lo largo de su texto las relaciones, entre el cuerpo vestido y lo visual, en principio, retoma a la luz de la **Semiótica de la Moda** de Barthes, que el cuerpo vestido

es una categoría semiótica que personifica las formas por medio de las cuales el sujeto establece su ser en el mundo desde cómo se viste.

Esto implica que vestirse sea un lenguaje no verbal; y en relación con lo visual lo presenta como un dispositivo para modelar el mundo, una forma de proyección y simulación, validada en la sociedad y en el individuo.

Simulación vs Realidad es una de las duplas interesantes que se pueden apreciar en la obra de Taika Waititi para la pantalla grande; *Jojo Rabbit* reviste esa dualidad entre el vestir un uniforme, y ser un soldado alemán con apenas 10 años; los aportes de Patrizia a esta revista no solo destacan en lograr encontrar

una categoría para el cuerpo vestido, además, reafirma una de las apuestas de la investigación: el vestuario es un modo de configuración social.

Moda (del francés *mode* y del latín *modus* 'modo, medida')

Escribir sobre temas de moda sin nombrar a Valerie Steele sería una completa pena, pues su nombre está ligado de forma casi que directa a los Estudios de Moda, Valerie es doctora en Historia de la Universidad de Yale, directora y curadora del Museo del Fashion Institute of Technology de Nueva York, es la fundadora y editora de *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, la primera revista académica que se dedica a los Estudios de Moda.

En su primera publicación traducida al español, *Fashion theory: Hacia una teoría cultural de la moda*, Valerie define sus publicaciones en el apartado del Prefacio como:

Suministre un espacio internacional e interdisciplinario para la publicación de un amplio espectro de artículos que exploran “la construcción cultural de la identidad expresada en el cuerpo.” (Steele, 2017, p. 11,)

En el décimo artículo Un museo de Moda es algo más que un reservorio de trajes, Valerie plantea que los objetos tienen la capacidad de crear conocimiento y que existe un método para ello, que define como “metodología de la cultura material”; en su artículo, según Jules Prown -quién fue maestro de Valerie en Yale- “el estilo expresa ineludiblemente la cultura” y “en consecuencia, los datos formales plasmados en los objetos son una valiosa evidencia cultural” (Prown, 1980: 197).

MODA (DEL FRANCÉS MODE Y DEL LATÍN MODUS 'MODO, MEDIDA')

Este método de análisis de los objetos, sirve como fuente metodológica, para mostrar cómo, por ejemplo, los zapatos de baile que usa Rosie en *Jojo Rabbit*, no solo son una declaración de su personalidad, sino que se convierte en un código que nos advierte, muy sutilmente, algo sobre el futuro del personaje en la narrativa.

Ahora bien, esta revista también toma como referencia, los modos de “leer” un vestido planteado por Ugo Volli, modos que se hacen presentes en el análisis del filme *Jojo Rabbit*, para entender cómo el vestuario en su dimensión comunicativa, puede dotar a su portador, de una capacidad para mentir, pero también para significar cosas y hacerlas parte de su identidad.

Una voz que quizá no se espera encontrar en una revista de moda es, por supuesto, la de Michel Foucault; pero para el caso de RUSH en el análisis del vestuario cinematográfico, se hace necesario “leer a la luz” los códigos de autoridad y disciplina que evoca el filme, para entender lo que significa un uniforme nazi en la construcción de la identidad alemana entre 1930 y 1945.

Con su texto *Genealogía del Racismo*, es posible analizar las relaciones de saber-poder que han construido una idea de lo que significó ser judío, alemán o incluso americano en la Alemania Nazi, que expresado desde el vestuario se hace presente para establecer un ejercicio de identidad, disciplina, superioridad y racismo de Estado, si bien *Jojo Rabbit* desde la sátira cinematográfica deconstruye la idea misma de ser un Nazi, el espectador logra ver en el filme, las dinámicas de superioridad que hicieron presencia en la Alemania Nazi y es ahí, en esos vestigios, en donde el análisis de RUSH toma lugar.

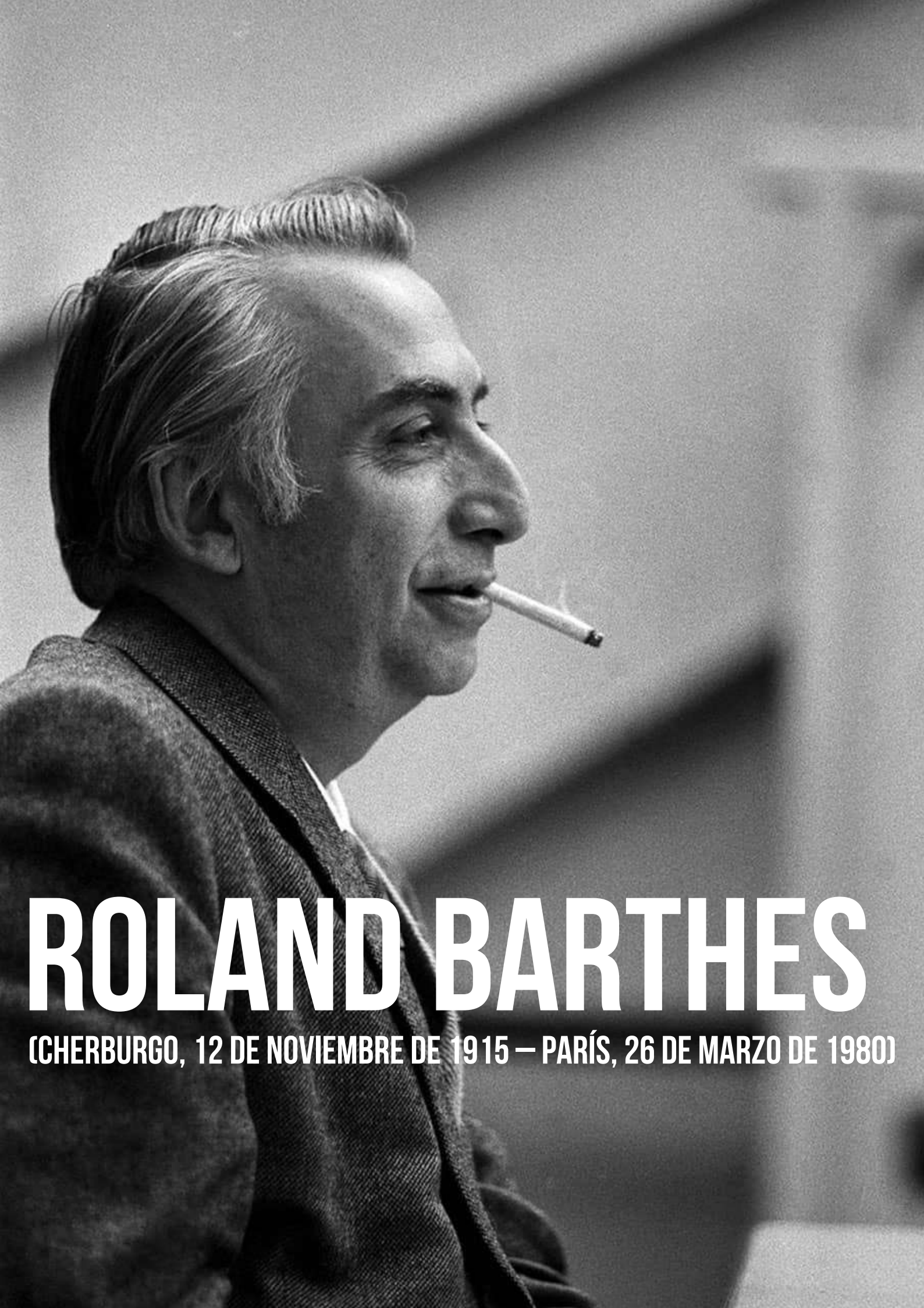
Finalmente, hay un personaje de Twitter que se ha robado mi atención durante el análisis; en su cuenta de Twitter, Luca Valdi describe su trabajo como una serie de “Hilos de Hilos”.



Y fue allí, en uno de esos “hilos”, que me encontré con uno sobre el filme Jojo Rabbit, en el que se repasan algunas escenas y se suman datos curiosos, análisis y conexiones; fue Valdi quién me dio pistas sobre un hecho histórico acerca de la distinción social dirigida a los homosexuales durante la Alemania Nazi -y con la esperanza de que este pequeño spoiler motive al lector a ver el filme- hay que decir que la diseñadora de vestuario Mayes Rubeo, se jugó todas sus sutilezas en mostrar dichas distinciones en los trajes de un par de personajes.

Como referentes de RUSH estas voces son fundamentales en el análisis de fragmentos del filme en los que el vestuario tiene un rol fundamental; pero por supuesto como en cada revista de moda que circula por la sociedad, es necesario conocer un poco más de las voces que dirigen de forma directa esta edición y que han sido fuente de conocimiento y análisis directo en RUSH.

“HOY, LA SOCIEDAD DE LA CULTURA MEDIÁTICA, NOS SUMERGE EN EL MUNDO DE LOS SIGNOS, Y EN SU COMPAÑÍA TRABAJAMOS, MODIFICAMOS COSTUMBRES, IDEAS, REÍMOS, NOS EMOCIONAMOS, Y A VECES, ELLOS SON TAMBIÉN LA ILUSIÓN QUE REEMPLAZA LA REALIDAD. LA VIDA QUE FLUYE PERMANENTEMENTE EN EL SIMULACRO SÍGNICO, NO LLEGA A CRISTALIZARSE NI A FIJARSE EN LA CONSISTENCIA DEL SER REAL.” (ZECCHETTO, 2013, P3)



ROLAND BARTHES

(CHERBURGO, 12 DE NOVIEMBRE DE 1915 — PARÍS, 26 DE MARZO DE 1980)

BARTHES

El cerebro detrás del análisis semiológico en esta revista es el filósofo, ensayista, escritor y semiólogo francés Roland Barthes.

Barthes fue lector de francés en Bucarest y en Alejandría en los años 1948–1950, luego de la Segunda Guerra Mundial, entre 1952 y 1959 trabajó en el Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) en París, posterior a eso, fue nombrado jefe de Trabajos de Investigación y luego, en 1962, jefe de estudios de la Escuela Práctica de Altos Estudios, organismo donde se dedicó a desarrollar una sociología de los símbolos, los signos y las representaciones.

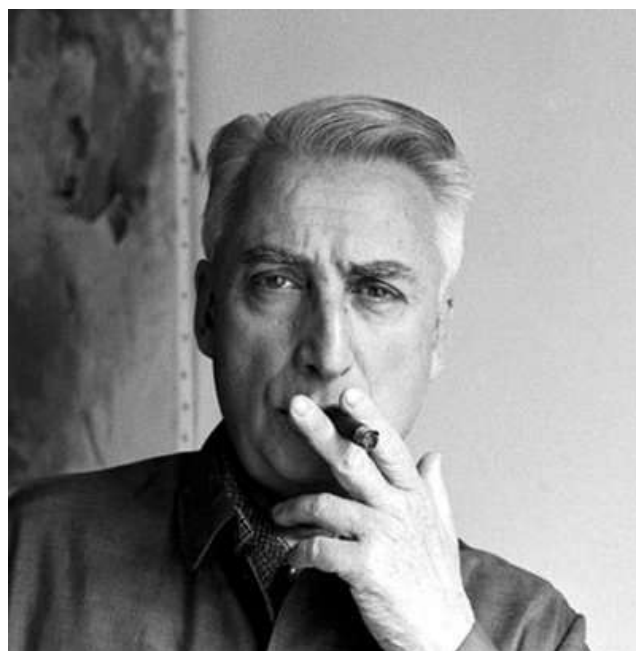
Barthes proviene de la escuela estructuralista, influido por los lingüistas Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste y Roman Jakobson, así como por el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el filósofo-economista Marx, la mayoría de los cuales leyó durante un periodo convalecencia por insuficiencias respiratorias. No obstante, para Barthes este periodo clínico no fue impedimento para crear una de las apuestas más grandes que ha visto la semiología.

Él criticó los conceptos positivistas en literatura que circulaban por los centros educativos franceses en los años 50, de hecho, en 1952 ya publicaba artículos en *Combat** *Triunfo y ruptura de la escritura burguesa*, *El artesanado del estilo*, *La escritura y el silencio*» y *El sentimiento trágico de la escritura*, fueron algunos de sus textos, y hasta 1954, fue investigador de lexicología en el C.N.R.S.

Opté por Roland Barthes debido a la vigencia en sus planteamientos; su sistema de pensamiento no sólo es útil para el corpus de análisis en RUSH, sino que además es versátil y permite adaptar sus métodos y planteamientos al análisis de diversos objetos de estudio.

Cabe aclarar que Barthes no es un autor dictatorial, es decir, no plantea su postura como una verdad absoluta, logra poner en tela de juicio su propio planteamiento y le da la posibilidad al lector de dudar de forma abierta de lo que está leyendo.

En ese sentido, considero que esta revista no podría establecer absolutismos o afirmaciones cerradas, por lo que revestir el corpus de análisis se hace más complejo; el análisis que se presenta en RUSH tiene que ver sobre todo, en cómo las intenciones y los elementos del vestuario en el filme convergen para crear signos propios de lo que significa (o creemos que significa) la identidad alemana, y que para el caso se dan desde el lenguaje propio de la sátira.



**Combat*: Fue una revista fundada por la Resistencia francesa durante la guerra.



DIANA FERNANDEZ

(NEW YORK, ESTADOS UNIDOS, 11 DE SEPTIEMBRE 1949)

La mente que inspira RUSH, Diana Fernadez, es diseñadora, investigadora y docente en el campo del vestuario histórico y escénico, se tituló en 1972 de Diseño Teatral en la Escuela Nacional de Arte y como Licenciada en 1984 en Teatrología por el Instituto Superior de Arte de La Habana.

Ha construido un blog de historia de la moda, en el que analiza desde películas hasta series de TV y crea en él, un diálogo que apuesta sus intereses por encontrar los otros lugares de la moda y en especial del vestuario escénico.

Desde 1992 ha organizado e impartido cursos sobre Historia y Teoría del Traje y la Moda y Diseño de Vestuario Escénico en diversas instituciones españolas y de América.

Diana es profesora desde 1997 de la asignatura *El traje en la historia y en la ficción cinematográfica* en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), para la especialidad de Dirección de Arte; también es docente del Máster en *Comunicación de Moda y Belleza Vogue* (Universidad Carlos III de Madrid), y del *Máster en Diseño de Arquitectura de Interiores* (E.T.S. Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid).

Elegí a esta historiadora por una de sus apuestas escriturales en su blog, mostrar cómo el vestuario cinematográfico es capaz de construir el *storytelling* de una película e incluso ser el modo en el que opera el *plot twist*.¹ Diana Fernandez habla de la fuerza del traje para dar vida a un personaje, para inscribirlo en una época, para definirlo en un estilo, para darle postura e identidad propia.

En uno de sus post *La Indumentaria de Género. Breves Apuntes Históricos* (2021), la autora establece una reflexión que permite entender cómo los modos de construcción de la identidad género han condicionado y reforzado la idea de “lo masculino” y “lo femenino” desde el vestido, y hace parte de los modos de construcción ideológica del uniforme en la Alemania Nazi, y que para el caso, también se construyen desde la instauración del código del ario, y como la idea del ser judío encarna la oposición del ario, por tanto, el ario se explica como negación del código del judío.

¹Plot twist: Término que hace referencia al giro argumental en la cadena de acontecimientos de una trama, y cambia de forma radical la función de los personajes y el desenlace de la historia.



ENTRE LA SÁTIRA Y LA REALIDAD



Las sátiras, parodias o incluso comedias sobre la Segunda Guerra Mundial no son habituales; el séptimo arte pocas veces se ha tomado a broma los recuerdos del conflicto bélico o los estragos de nuestra historia, de hecho, la mayoría de las películas sobre la guerra son más de corte histórico o dramático, antes del Holocausto, tan solo Ernst Lubitsch y Charles Chaplin se atrevieron a realizar sátiras sobre Adolf Hitler en *Ser o no Ser* (1942) y *El Gran Dictador* (1940), respectivamente.

Años más tarde, a finales de los 90, Roberto Benigni rodaría *La Vida es Bella* (1997), para mostrar otra forma de vivir y enfrentar la guerra, y sería

hasta 2009 que Quentin Tarantino haría una parodia de las SS -las escuadras de protección del régimen Nazi- en *Malditos Bastardos* con el coronel Hans Landa.

Diez años después, en *Jojo Rabbit*, la historia de la Alemania Nazi, regresa a la pantalla grande con Hitler como el amigo imaginario de un niño de 10 años, una adaptación del libro *Caging Skies* de Christine Leunens, que se presenta como una sátira contra el odio de la Segunda Guerra Mundial, realizada por el escritor y director Taika Waititi, quien toma de referencia a la estética del neorrealismo italiano de los años 40.



Sin duda alguna, la apuesta de Waititi en realizar una película en esta línea cinematográfica es muy potente, no solo porque el cine del neorrealismo italiano surge después de la Segunda Guerra Mundial, y tiene como objetivo contar la vida nacional de forma icónica, sino porque además creó un imaginario colectivo de lo que era el ser italiano, los valores sociales y culturales que implican la vida en la Italia de los años 40.

En el filme el director utiliza los recursos narrativos del neorrealismo italiano para hablar sobre la Alemania de los años 30, y muy parecido a lo que los italianos hicieron tras la segunda guerra mundial, mostrando cómo era el “ser italiano”, Waititi mostrará de forma satírica lo que significaba “ser alemán” en la Alemania Nazi y cómo se construye esa idea desde los códigos de vestuario.

Fue en la Italia de la posguerra, la época y el lugar de la mayor revolución cinematográfica, hubo un cambio total en los intereses del medio, el cine dejó de ser frívolo, y salió a la calle, puso historias del común, con personas “de verdad” en la pantalla grande, y mostró el “ser italiano” en su máxima expresión. Con un tono como de documental, decorados naturales e historias dramáticas, se creaba una nueva forma de hacer cine en Italia.

Si nunca has visto cine del Neorrealismo Italiano, te dejo filmes de los que no puedes dejar de ver:

- Obsesión de Luchino Visconti, 1943*
- Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini, 1945*
- Ladrón de bicicletas de Vittorio De Sica, 1948*
- Alemania, año cero de Roberto Rossellini, 1948*





Una de las apuestas más interesantes del filme es que las percepciones de alemanidad se están desarrollando dentro de la narrativa y nosotros como espectadores -sin saberlo- vemos el lado obtuso de la ideología nazi, logramos entender lo ficcional en el filme, vemos como la sátira opera para decostruir la “grandeza alemana” y logra convertir la representación del sistema narrativo interno del filme en la representación de la construcción de la alemanidad.

Es justo en este momento en el que por respeto debo advertirte que se viene un spoiler del filme, por lo que sí quizá, por alguna razón aún no has tenido la fortuna de verlo, estás a tiempo de hacerlo antes de que quizá sea demasiado tarde.



Tojo Rabbit



Jojo Rabbit es una película estadounidense de comedia negra y comedia dramática de 2019, protagonizada, co-escrita y dirigida por Taika Waititi; se estrenó en el 44.º Festival Internacional de Cine de Toronto el 8 de septiembre de 2019, donde ganó el galardón principal, el *People's Choice Award*.

Durante la 92a. edición de los Oscar, la película recibió seis nominaciones, incluyendo **Mejor Diseño de Vestuario**; el filme fue elegido por la *National Board of Review* y el *American Film Institute* como una de las diez mejores películas del año.

Puntuada por *Rotten Tomatoes* en 7.60/10 con una aprobación del 80% basada en 422 reseñas, el consenso de los críticos de Rotten Tomatoes

dice del filme que «La combinación de humor irreverente e ideas serias de *Jojo Rabbit* definitivamente no será del gusto de todos, pero, de cualquier manera, esta sátira contra el odio es audaz».

Jojo Rabbit recibió 30 nominaciones de 13 Premios de la industria cinematográfica, de los cuales obtuvo:

Mejor guión internacional de la 9ª edición de los Premios AACTA

Mejor guión adaptado de la 92ª de los Premios Óscar, este premio también lo ganó en la 73ª edición de los Premios BAFTA y en la 72ª edición de los Premios WGA

Premio del Público en la 44ª edición Festival Internacional de Cine de Toronto

Mejor montaje - Comedia o musical en la 70ª edición de los Premios Eddie

Mejor película - Comedia o musical de la 45ª edición del Premio Humanitas

Mejor intérprete joven en la 25ª edición de los Premios de la Crítica Cinematográfica

Mejor Vestuario de Película de Época Costume Designers Guild Award.

En lo que refiere a la trama del filme; *Jojo Rabbit* se desarrolla en la época de la caída de la Alemania nazi en la ciudad ficticia de Falkenheim, narrada desde la mirada de Johannes Betzler "Jojo" (Roman Griffin), un niño alemán de diez años miembro de las Juventudes Hitlerianas, que ha construido en un alter ego desde el rol de su amigo imaginario a Adolf Hitler (Taika Waititi).

Jojo sufre un accidente en un campamento de formación Nazi, que lo deja "impedido" para ser un militar alemán, durante su estadía en casa, descubre que su madre Rosie escondió a una joven judía llamada Elsa Korr; este hecho, su salida parcial de las juventudes hitlerianas a raíz del accidente y las cosas que va a vivir con Elsa, le harán cuestionar los ideales del régimen y sus propias creencias.





Entre el reparto hay diferentes personajes que hacen parte del análisis semiológico en RUSH, y que ya sea por su ascendencia, orientación sexual o ideología política, mostrarán una transición en la construcción de la identidad y a su vez, de la construcción de la narrativa fílmica, desde los cambios en sus vestuarios.



El personaje principal del filme es Johannes Betzler, o como se le conocerá durante el filme Jojo, quien personifica el deber ser del “ser alemán” y la construcción de su propia identidad mediada por el uso de los uniformes al servicio del régimen, pero también, por la deconstrucción de un alter ego, que lo llevará a cuestionar sus creencias, sus modos de vestir y de enunciación de sí mismo.



Como Führer de Alemania y mejor amigo - imaginario por cierto-, Adolf Hitler será parte fundamental de la construcción de la narrativa en el filme, la transición en sus cambios de vestuario y comportamiento, marcaran una línea de tiempo durante el filme acorde con la caída de Alemania Nazi y la transformación de Jojo.



Hitler no es el único amigo clave en esta historia, el mejor amigo de Jojo -después del Führer, por supuesto-, es Yorkie (Archie

Jojo

Yates), un personaje clave en la vida de Jojo, pero también en el análisis del vestuario en este filme, pues viste en carne propia lo que significa perder la guerra.

Otro personaje clave del filme es la mamá de Jojo; Rosie (Scarlett Johansson), y no exactamente por la ropa que viste, sino por los zapatos que lleva siempre a todas partes; este elemento de su vestuario es una pista que advierte y relata cosas sobre su vida y marcan un punto de cambio en el la vida de Jojo.

En lo que respecta a la construcción de la identidad -¿o de la identificación?- Elsa Korr (Thomasin McKenzie), es una niña de origen judío que va a representar los valores del ser judío o alemán, mediados únicamente por el vestuario y la idea de cómo se debe ver una niña alemana o una niña judía.

Para entender más de fondo el uso de la marca en el uniforme, y los códigos de distinción, aparecen como líder del campamento de las juventudes hitlerianas, El Capitán Klezendorf (Sam Rockwell) y su sub-oficial Finkel (Alfie Allen); personajes fundamentales para “leer” los códigos de vestimenta durante la Alemania Nazi.

Y claro, ellos no son exactamente la personificación del buen ciudadano alemán; por lo que en un modo diferente y en relación con el poder y el orden, el capitán de las SS, Deertz (Stephen Merchant), y los hombres de la Gestapo, son una muestra de los vestigios de disciplina y autoridad

RABBIT

del uniforme alemán, quienes junto con la entrenadora del campamento, Fräulein Rahm, representan lo que sí es considerado como el deber ser alemán.

Si bien la película está cargada de una multitud de referencias históricas, el director Taika Waititi se tomó un par de “licencias creativas” con el propósito de hacer una fuerte crítica - desde la sátira- a la ideología de la Alemania Nazi, y su paso por la historia de la humanidad.

Polémico e irreverente para la crítica, y con 9 galardones entre 2019 y 2020, el filme expone la capacidad que tienen los discursos globalizantes para imponer una doctrina y alojarse en lo más puro del ser humano para condicionar una realidad; pero también la capacidad de la mente humana para encontrar consuelo, amor y compasión en los lugares más sombríos.



SOBRE EL DIRECTOR

Taika David Cohen (Raukokore; 16 de agosto de 1975), es un director, guionista, actor y productor de cine neozelandés, con un recorrido de 19 años en la industria del séptimo arte, durante el cual destacan:

- En 2004, la nominación a un premio Óscar por su cortometraje *Two Cars, One Night*.
- En 2010, su película más taquillera en Nueva Zelanda *Boy*.
- En 2014, el "falso documental" sobre vampiros *What We Do in the Shadows*, que dirige y escribe, junto a Jemaine Clement.
- PoEn 2017, la superproducción de Marvel Studios *Thor: Ragnarok* en la que además de dirigirla, interpreta al personaje Korg.
- En 2019, el estreno de *Jojo Rabbit*, y sus nominaciones a los premios de la industria, y ganadora del Óscar al mejor guión adaptado.
- En 2021, el papel secundario en la cinta de Shawn Levy *Free Guy*.





"LA IDEA LLEGÓ DESPUÉS DE QUE MI MADRE, EN 2010, ME CONTÓ LA HISTORIA DEL LIBRO Y PENSÉ QUE ERA UNA IMAGEN BASTANTE CINEMATOGRÁFICA. COMO UN NUEVO ÁNGULO DE UNA HISTORIA QUE HEMOS VISTO MUCHAS VECES"

WAITITI PARA LA BBC

Waititi ha sido actor en 12 filmes, director de 9 de ellos, productor de 5 y guionista de 9 a lo largo de su carrera, ha sido aclamado por la crítica a raíz de sus habilidades dramáticas y cómicas.

Un dato interesante sobre su biografía en relación a sus filmes, es que su madre es de ascendencia judía asquenazí, irlandesa, escocesa e inglesa, y que *Jojo Rabbit* no es la única producción que ha abordado el tema de la Segunda Guerra Mundial, pues en el cortometraje *Tama Tu* presenta un grupo de soldados maoríes en Italia esperando en una casa abandonada para ir a la guerra.

Al respecto del filme, Waitiki convierte el discurso de la ideologización en la figura de un amigo imaginario, esta decisión narrativa, crea un diálogo efectivo, entre el filme y el espectador, la figura del amigo imaginario construye la concepción sobre la identidad, pero además plantea una dupla entre lo ficcional y lo real, para hablar de la ideología alemana como algo sin sentido.

Después del galardón obtenido en los premios BAFTA, Waititi explicó que su interés en el filme no era recrear a Hitler para hablar sobre lo que fue, sino para mostrar lo que su idea de líder de Alemania fue para un niño de 10 años, al respecto dio unas declaraciones del personaje de Hitler, que de hecho, es interpretado por él:

[...] "Además, fue escrito de una manera tan específica que nunca tuvo la intención de ser una representación auténtica. Tenías que ser un niño de diez años en el cuerpo de un adulto, y bueno, si me conoces ..."
(Aller, 2020)

A raíz de una documentación histórica, Taika Waititi, descubrió que la Alemania de la Segunda Guerra no era un escenario tan frío, triste y gris, como habían mostrado algunas películas, y como los discursos globalizantes del cine hollywoodense nos habían mostrado.

La documentación, de hecho, muestra que la forma de vestir era bastante importante en las zonas pudientes, pero además fue utilizada como mecanismo de identificación social, de ahí que la diseñadora de vestuario hubiese puesto tanta atención al detalle.

Sabías qué

El término Asquenazi designa a la población judía que descende de los judíos que se asentaron en la Europa central y oriental. Los asquenazíes son descendientes de las comunidades judías medievales establecidas a lo largo del Rin, desde Alsacia, al sur, hasta Renania, en el norte.

SOBRE LA DISEÑADORA



Mayes C. Rubeo nació en la Ciudad de México en 1962, es una diseñadora de vestuario mexicana. Reconocida en la industria por su trabajo en las películas *Apocalypto*, *Avatar*, *John Carter*, *World War Z*, *Warcraft*, *Thor: Ragnarok* y *Jojo Rabbit*, esta última con la que obtuvo sus nominaciones al Premio de la Academia y al Premio BAFTA en Mejor Diseño de Vestuario.

Estudió Diseño de Moda en Los Angeles Trade-Tech College (LATTC) y en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), es integrante de The Costume Designers Guild of America, del Scenic Arts Guild y la Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

La diseñadora, logra transportar al espectador a la Alemania Nazi desde varios elementos distintivos como, por ejemplo, la alusión -sátirica por cierto- a los uniformes alemanes, las insignias, los trajes de las SS, y las marcas de los “enemigos del régimen”; elementos signícos que serán muy importantes para la construcción de la historia en el filme.

El vestuario de la película consigue recrear los signos de la *alemanidad* de los años 30 y evoca la época histórica sin que los vestuarios parezcan disfraces, consiguiendo -casi a la perfección- un retrato de la moda desde los ojos de un niño durante la guerra.

Por supuesto, entrados en este punto, no puedo seguir hablando del filme sin que se presente un somero resumen de lo que fue la noción de Alemanidad en 1933, o lo que significó para la historia la Alemania Nazi.

De seguro, en algún momento te topaste con alguno de los bestseller más famosos que relatan desde diferentes campos de la cultura visual e incluso de la literatura lo que fue esta época, textos como *El Diario de Ana Frank* o *El diccionario Penguin del Tercer Reich* de James Taylor y Warren Shaw, hacen parte de la construcción literaria de la Alemania Nazi. También el cine se ha tomado las pantallas para relatar los momentos más crudos de la historia como en *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, o *El niño con el pijama de rayas* (2008) de Mark Herman.

Sin embargo, si aún no has tenido la fortuna de encontrarte con alguno de estas producciones, el artículo que viene, se reviste de datos, fotos, fotogramas y referentes que permiten entender de qué hablamos cuando hablamos de Alemania Nazi.

**“ME PERMITIÓ HACER UN DISEÑO QUE
PROYECTARA TODAS LAS EMOCIONES ACERCA DE
LAS DOCTRINAS, LAS CREENCIAS, LOS ENGAÑOS Y
TODO DE UNA MANERA POÉTICA”**

-MAYES RUBEO (2020)





1933-1945

ALEMANIA NAZI

Hablar del análisis de *Jojo Rabbit* sin hacer un recuento histórico sobre el uniforme, las SS, los judíos, el holocausto y la fuerza ideológica de la supremacía de raza no tendría sentido.

Entre 1933 y hasta 1945 Alemania viviría una de sus épocas de gloria y guerra más grandes en la historia reciente de la humanidad, este artículo, no busca contar de fondo los motivos que impulsaron a Adolf Hitler a obtener el poder de Alemania, pero sí hace un intento por encontrar los vestigios en los que la ideología política se hace visible en el vestuario y cómo estos, fueron determinantes para la construcción de la identidad alemana.

Conocida como el Tercer Reich, y bajo el gobierno del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, para 1933, en cabeza de Adolf Hitler, el Partido Nazi comenzó a eliminar toda oposición política y se consolidó de forma unitaria en el poder.

En agosto de 1934, con la muerte de Hindenburg, Hitler se convirtió en dictador de Alemania al fusionar los poderes de la Cancillería y la Presidencia; el nuevo Führer (líder) de Alemania, no tardaría en pasar a la historia.

El racismo, el antisemitismo, la militancia y la supremacía de raza, fueron rasgos ideológicos de la Alemania Nazi; basados en la distinción de “raza aria” se crearían una serie de símbolos en las prendas de vestir durante la Alemania Nazi, para identificar rangos de militancia, posición política, descendencia y religión.

Para los alemanes todos debían ser identificados a simple vista, por lo que el recurso del vestuario sería fundamental; polacos, gitanos, judíos, disidentes políticos, homosexuales, e incluso nazis, fueron marcados.

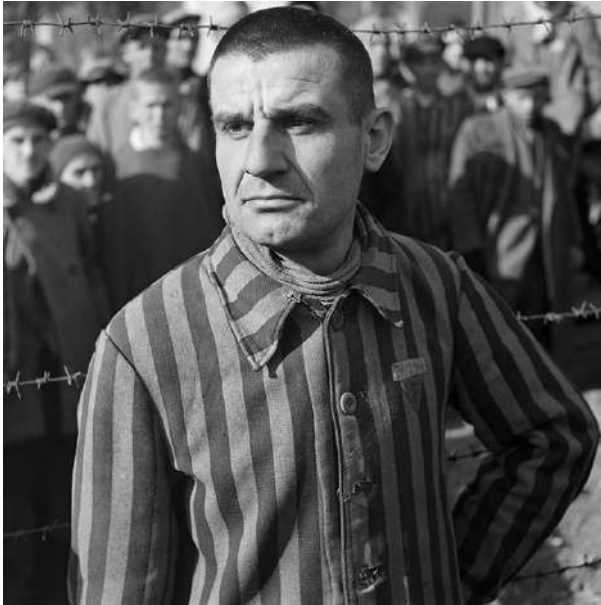


Vestidos con uniformes, los partidarios del régimen nazi portaron con orgullo una Evástica, que simbolizaba la “identidad aria” y el orgullo nacionalista alemán; en marzo de 1933 con la creación del campo de concentración en Dachau, se crearía una jerarquía mediada por el vestuario como un código.

A las unidades de las SS -conocidas como las escuadras de protección del régimen- asignadas para los campos, se les reconocía porque llevaban el símbolo de una calavera y dos huesos cruzados en sus gorras, y, solo en el caso de los altos mandos también en la solapa del traje.



Heinrich Himmler, Líder, o más conocido como el Reichsführer-SS desde 1929 hasta 1945.

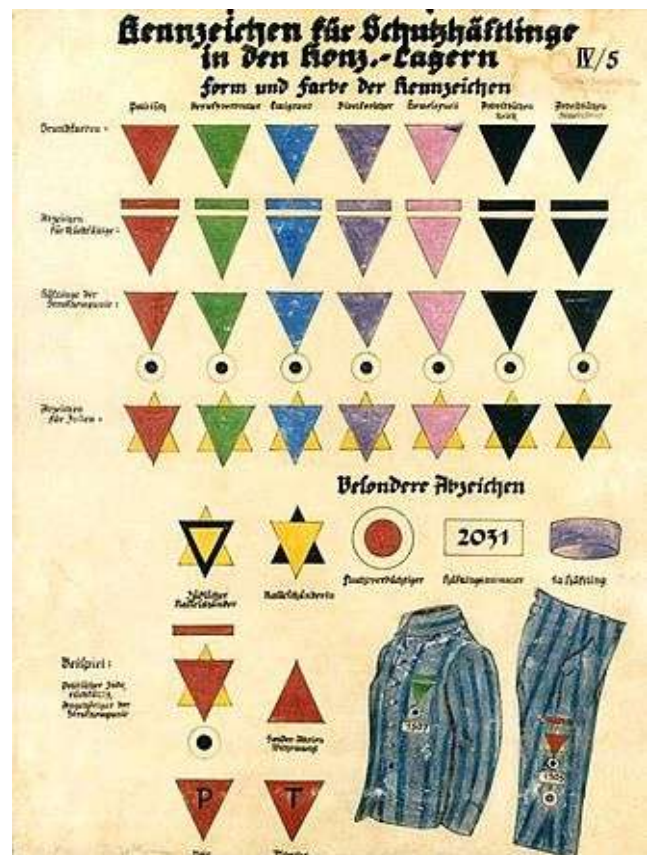


Para el caso de los prisioneros, el uniforme de rayas azules -que se hizo icónico con *El niño con la pijama de rayas*- se volvería parte de la codificación, pero eso no sería todo, con el sistema de marcaje para prisioneros, se coserían sobre sus uniformes los códigos por los cuales se identificaba su llegada al campo.

El sistema de marcas está basado principalmente en triángulos invertidos hechos de tela y diferenciados por colores, las marcas eran obligatorias y tenían significados específicos que funcionaban así:

- ▼ Judíos.
- ▼ Prisioneros políticos.
- ▼ Criminales comunes.
- ▼ Extranjeros.
- ▼ Testigos de Jehová.
- ▼ Hombres homosexuales.
- ▼ Personas con discapacidades físicas o intelectuales, trastornos mentales, habitantes de calle, algunas lesbianas, prostitutas, drogadictos, alcohólicos y algunos anarquistas.
- ▼ Gitanos.

***tomado de: Bundesarchiv Bild 146-1993-051-07;
Archivos Federales de Alemania.**



Estas distinciones, no sólo se veían mediadas por el color de los triángulos, pues estos además, se superponían a un triángulo amarillo para crear una estrella de seis puntas, que hacía referencia directa a La estrella de David y significaba, que además del “delito que habían cometido”, eran judíos.

A las marcas, se les agregaba la inicial del país de los presos, su número de interno, si eran “reincidentes” una barra bordada sobre el triángulo, un círculo negro debajo del triángulo si pertenecían a los batallones de castigo, un círculo de borde negro y centro rojo para los prisioneros de los que se sospechaba intento de fuga, o un triángulo rojo si pertenencia a las fuerzas armadas.

Estas distinciones mediadas por el vestuario, crearon una jerarquización dentro de los campos, según las marcas que portaba el preso en su uniforme, los dos “rangos” más bajos dentro del campo eran ser judío, o ser homosexual.

Para 1935 empiezan a regir en Alemania Las leyes raciales de Nuremberg las cuales definen lo que significa ser judío, y en 1939, el gobierno alemán realiza un censo, en el que registraron la raza de la persona según el origen de sus abuelos; como data en la página United States Holocaust Memorial Museum*, esta información se procesó y fue utilizada por el funcionario alemán nazi Adolf Eichmann para crear el Registro judío.

Se definió al “judío” como alguien que tuviera tres o cuatro abuelos judíos, en consecuencia, la distinción no tenía que ver con las creencias de las personas autodenominadas como judías, sino con su descendencia familiar, incluso si dichas personas profesaban otra religión.

*United States Holocaust Memorial Museum: “Un monumento vivo del Holocausto”, como se autodefinen en su página web; el Museo Conmemorativo del Holocausto presenta una serie de informes, fotos y registros que datan los sucesos vividos durante La Alemania Nazi.



ADOLF EICHMANN

Al respecto de Adolf Eichmann, hay un referente que no puedo dejar pasar; en su libro *Eichmann en Jerusalén: Un informe sobre la banalidad del mal*, Hannah Arendt, relata las sesiones durante las cuales Eichmann fue acusado de genocidio en *El Juicio de 1961* en Israel, para presentar un análisis del «individuo Eichmann».

Eichmann se escondió en Argentina hasta 1960, cuando fue secuestrado y trasladado a Israel por el Mossad* para ser juzgado, por los crímenes de guerra durante la Segunda Guerra Mundial; Arendt acuñó la expresión «banalidad del mal» después de analizar a Eichmann, para expresar que algunos individuos actúan dentro de las reglas del sistema al que pertenecen sin reflexionar sobre sus actos, simplemente en un ejercicio de obediencia.

*Mossad: agencia de inteligencia de Israel, responsable de la recopilación de información de inteligencia, acción encubierta, espionaje y contraterrorismo en todo el mundo.

A partir del 19 de septiembre de 1941, todos los judíos mayores de seis años fueron obligados a llevar siempre una estrella de seis puntas amarilla, con la palabra "Jude" ("judío" en alemán) en la parte del frente, en color negro, cocida en la vestimenta exterior, haciendo visible su distinción de inferioridad.

En las lógicas de la distinción de raza y clase, todo aquel que fuera pobre y miserable era enemigo del Estado, podía llevar una estrella, un triángulo rosa invertido o incluso solo vestir con "harapos por ropa" para ser considerado enemigo de Alemania.



"No eres un nazi, Jojo. Eres un niño de 10 años, al que le gustan las esvásticas y le gusta vestirse con un uniforme gracioso, y quiere ser parte de un club. Pero tú no eres uno de ellos."

Elsa, Jojo Rabbit

A woman with blonde, wavy hair is wearing a dark grey fedora-style hat with a large feather. She is dressed in a light green collared shirt under a patterned green and brown jacket, with brown leather suspenders. She has a watch on her left wrist and is holding a dark object in her hands. The background is blurred, showing another person in a patterned jacket.

EL VESTUARIO CINEMATOGRAFICO COMO SIGNO MITOLOGICO



El corpus de análisis de Barthes en los textos de *Mitologías*, está motivado por la forma “natural” con la que circulaba la información entre 1952 y 1956, y que como se cuenta *Seis Semiólogos en Busca del Lector* (2005) el arte, la prensa e incluso el sentido común, encubren la realidad, y lo que busca Barthes en *Mitologías* es poner de manifiesto ese abuso ideológico que circulaba en su época.

Para Barthes, no existen signos naturales, todos son signos culturales que, a lo largo de la historia, se han naturalizado a través del lenguaje, entonces, no hay nada de natural en aquello que intenta parecer natural, de hecho,

Barthes concluye en *El Grado Cero de la Escritura* (1986) que el naturalismo es una ideología.

“Lo arbitrario del signo contra la insistente práctica cultural de hacernos creer que es natural” (Barthes, 2013, p.146).

En ese sentido, Barthes va a plantear el estudio del mito como esquema semiológico desde la distinción entre significado, significante y signo, con el fin de explicar cómo el mito es un habla y que, por ende, no es un objeto, ni una idea, sino que, en tanto habla, es el modo de significación de una forma, que tiene un uso social del lenguaje que le es agregado.

«La semiología se ha enajenado pero sigo pensando como en un comienzo que toda crítica ideológica, no puede ser más que semiología»

ROLAND BARTHES
1985

Los personajes de Jojo Rabbit, son una muestra de diferentes soportes del habla mítica que crean ese gran mito de la alemaniad, en el filme, los personajes están mediados por los modos de representación de la Alemania Nazi y eso se refleja en sus vestuarios, las variables expresivas del traje en esta película se movilizan en procesos de codificación condicionados por elementos de orden político y afectivo, y presentan la identidad alemana, la distinción de clase, la orientación sexual, y la militancia política.

Significado: Es el concepto, la carga simbólica del objeto, es decir, la carga que adquiere el objeto, en un determinado contexto que generalmente es ajeno al objeto en sí mismo.

Significante: Es el objeto, la materialización o representación sensorial de algo.

Signo: Es una díada fruto de la suma del significado y el significante.

Mito: Es la materialización de la cultura, el mito como habla, tiene una doble función, designa y notifica, hace comprender e informa, es un esquema semiológico.

Lenguaje: Institución humana que no tiene ninguna relación natural con su objeto.

Lengua: Estructura y códigos referenciales que usan los individuos para hablar, que como bagaje cultural perteneciente a la sociedad, se transmite generacionalmente.

Habla: Es el lenguaje en acción, es decir, la ejecución individual de cada hablante

A raíz de la documentación de Taika Waititi sobre la Segunda Guerra Mundial, el director se dió cuenta de que el vestuario de la época no era lúgubre y gris como se ha legitimado en la narrativa fílmica que hace alusión a dicha época, por lo que el recurso del color se hace presente para narrar las emociones propias de los personajes en este filme.

Un signo interesante a resaltar del filme es su colorama; en entrevista con La W Radio, Mayes Rubeo habla de la moda en la Segunda Guerra Mundial y de cómo el recuerdo que yace en nuestra memoria colectiva frente a cómo se vestía en esa época, no es un recuerdo “real” pues, contrario a lo que se cree, la diseñadora asegura:

“Se usaban colores muy fuertes como el color gema, propio de los años 40, más no los colores tristes en paletas grises que asociamos a raíz de la situación de la época. (W.Radio, 2020)

A lo largo de la historia, hemos creído que los signos son naturales, por ejemplo, asumimos de forma natural que todos los judíos vestían mal y con ropa gris, pero lejos de ser naturales, los signos son convenciones de fenómenos históricos, de usos de época que hemos visto repetirse discursivamente de diferentes formas, y que se han naturalizado como si provinieran de una «cultura universal».



Fotograma *Europa Europa



Fotograma *El niño con la pijama de rayas

La mayoría de los filmes sobre la Alemania Nazi, cuentan una memoria gris, oscura y de poco color como lo vemos en *Europa Europa* (1990), o en *El niño con la pijama de rayas* (2008), pero contrario a esta última, según Mayes Rubeo, cuando se habla de un niño de 10 años, se debe contar lo que él veía y sobre todo cómo él veía a su mamá, cómo es realmente el recuerdo de esa época para él, rojos más vivos, tonos sobre saturados, accesorios distintivos y atención a los detalles, porque de hecho, es desde la memoria de Jojo desde donde se narra esta historia.

**EL DISCURSO ESCRITO, LA FOTOGRAFÍA, EL CINE, EL REPORTAJE,
EL DEPORTE, LOS ESPECTÁCULOS, LA PUBLICIDAD, TODO PUEDE
SERVIR DE SOPORTE DEL HABLA MÍTICA.
SEIS SEMIÓLOGOS EN BUSCA DEL LECTOR, 2015**

Al respecto de esos discursos que el cine ha naturalizado y puesto en difusión, se hace pertinente acotar sobre la función del signo mitológico, el cual según Roland Barthes, se expande y crea estructuralmente la realidad que el ser social va produciendo y materializa en una cultura.

En Jojo Rabbit, se presenta el signo mitológico de la grandeza de la Alemania Nazi, sus valores y creencias más fuertes, el deber ser alemán, o lo que a lo largo del análisis se entenderá como la alemanidad, y cómo alrededor de la misma se configuraron las dinámicas ideológicas que tenemos sobre la guerra, la idea del ser judío, el ser alemán y los modos de representación de la época.

Unos de los mitos más grandes del filme es la construcción de "lo judío", en algunas escenas, vemos la necesidad de Jojo por creer en las cosas que ha aprendido de los judíos, durante su estadía en el campamento en el minuto 8:34, Yorkie y Jojo hablan sobre los judíos, y vemos como hay un primer vestigio de "representación"



Y: Los judíos dan miedo ¿no?.

J.B: A mi no, si viera uno, lo mataría así (gesto de apuñalar con la daga).
Justo así (aplauso).

Y: Pero cómo sabrás solo de verlo, quizás es igual a nosotros.

J.B: Buscaría cuernos en su cabeza y apestan a coles de bruselas.

Y: Jm, si, se me olvido la parte de las coles de bruselas.

En el minuto 36:08 durante una charla en la piscina, Jojo le pregunta al Capitan K, que debe hacer si ve un judío, luego de las explicaciones por supuesto, Fräulein Rahm la entrenadora del campamento, le pregunta a Jojo si ha visto un judío, aquí aparece otra distinción sobre “cómo se ven los judíos”



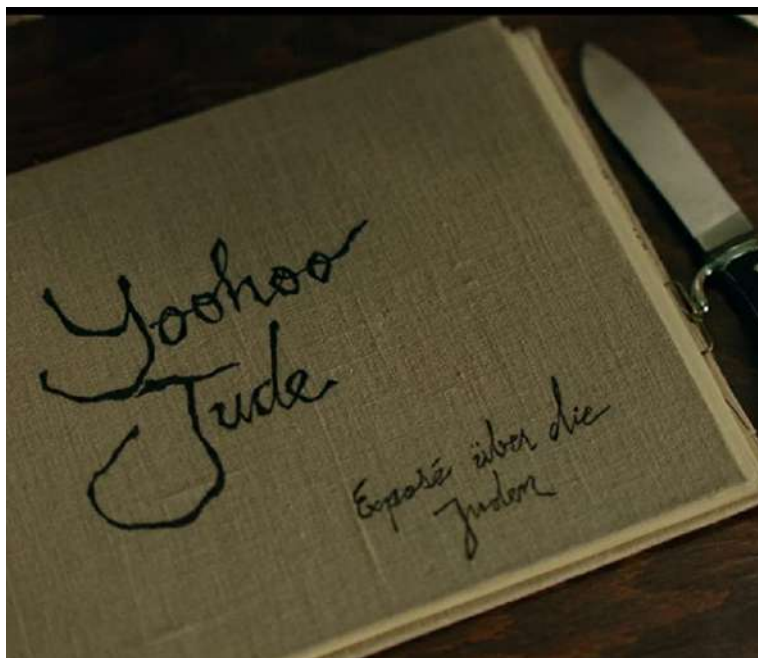
F.R: Viste uno, ¿un judío?.

J.B: La verdad no se si pudiera darme cuenta.

C.K: Yo tampoco, sin sus sombreros chistosos, es casi imposible. Alguna persona debería escribir un manual.

F: Haría las cosas más sencillas.

C.K: Sería un éxito.



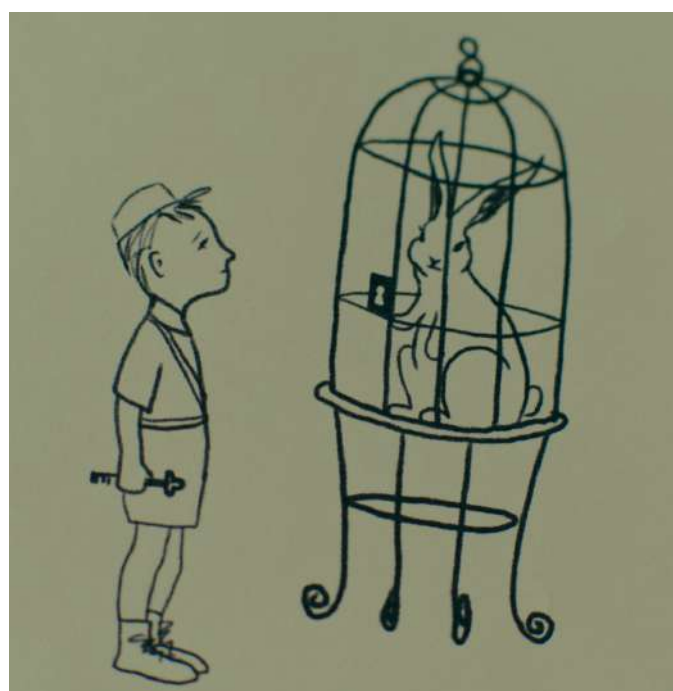
Luego de su conversación, Jojo llega a casa y le propone una tregua a Elsa, a cambio de su silencio y de permitirle quedarse en su casa, ella debe contarle todo lo que sabe sobre "la raza judía".

Elsa sabe que lo que Jojo cree como real, es solo parte del gran mito construido por los alemanes, por lo que acepta ayudarlo; en su enciclopedia, Jojo escribe cosas sobre "cómo identificar a los judíos", cree que tienen cuernos, que duermen colgados del techo como murciélagos o que se "parecen al diablo", datos que se refuerzan durante su estadía en el campamento de las juventudes hitlerianas.

Y la realidad, es bastante cercana a este relato, *Jojo Rabbit* muestra cómo el mito construido desde la ideología de la Alemania Nazi acerca de ser judío, no solo sirve como mecanismo de alienación para los niños alemanes, sino también como sistema de codificación de la identidad judía en esa época.

Si lo pensamos a fondo, la industria del cine es mayormente norteamericana, y son pocas las películas que hablan de la contra historia, de hecho, en la *Genealogía del Racismo* de Foucault (1976), se establece que son esas relaciones de saber-poder, los mecanismos por medio de los cuales se han construido unas formas de representación dadas desde la equivalencia.

Sobre esos sistemas se ha construido la mayor parte de los filmes sobre el holocausto, un ejemplo claro, es el uso del traje desgastado y sucio con el que se representa a los judíos en la mayoría de filmes; de hecho, sobre estas lógicas del cine de Hollywood -cine americano- valdría la pena analizar cómo el discurso desde el vestuario -y en general la historia que han legitimado discursivamente- nos presenta un escenario gris, que construye desde la visión americana, los modos de representación de un pueblo y una época.





Bastaría con ver *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, *El Pianista* (2002) de Roman Polanski, o *In Darkness* (2011) de Agnieszka Holland, para ver cómo desde diferentes filmes sobre el holocausto, se crean unos modos de vestir acerca de la “imagen del judío”, códigos que presentan con mayor detalle lo que significaba en términos de vestimenta ser un enemigo del Estado Alemán.

En la enciclopedia de Jojo podemos ver lo que él cree que significa ser judío, y que aún cuando no es una representación desde la equivalencia, sí establece rasgos de identificación que presentan ese gran mito que los alemanes de los años 30 construyeron alrededor de los judíos, presentado desde lo que el cine -mayormente norteameriano- ha legitimado.

Pero es desde el vestuario de Elsa, que se representa el mito del judío, el mito designa y notifica, es distorsionado y modificado, y como habla, su función es naturalizar algo, llenar de significancia las formas, construir discursos “legítimos” y “verdaderos”, en *Jojo Rabbit* -aunque menos crudo por su carácter de sátira- el mito del judío se media por la forma en cómo se ven -o se supone que se ven-, para establecer el lugar representacional del judío en la Alemania Nazi.

A lo largo del filme, Elsa viste con ropa desgastada, pero con la llegada de la Gestapo a la casa de Jojo, veremos como desde un cambio de vestuario, Elsa deja de verse como una judía, y se ve como una niña alemana.

En la escena -1:05:56- la Gestapo irrumpe en la casa de Jojo y en el temor de Elsa por ser descubierta, se viste con la ropa de la hermana fallecida de Jojo, y sale a saludar a los oficiales del Führer.



En este punto la representación tiene dos connotaciones, una en relación con los códigos de vestuario de las mujeres “de bien”, las mujeres alemanas que en su mayoría -como se ve en otras tomas del filme- visten con falda o vestido; y otra que recalca una vez más la forma en la que “se ve un judío” y cómo se establece esta diferencia mediada por el código de vestuario.

Es importante en este punto, recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado, relación que se apoya en objetos de orden diferente, y que por eso no se trata de una igualdad sino de una equivalencia.

**ELSA NO HA DEJADO DE
SER JUDÍA**



**PERO SÍ HA DEJADO DE
VERSE COMO TAL**

LOS MECANISMOS DEL PODER SE INTERIORIZAN

Es un paralelo claro, la misma persona, con ropa diferente, porta unos valores de identidad diferentes; Elsa no ha dejado de ser judía, pero sí ha dejado de verse como tal, su cambio de ropa le permite fingir ser la hermana fallecida de Jojo, y aunque el Capitan K descubre que es un engaño, para todos los demás, Elsa luce como una niña alemana.

La visión alemana sobre los judíos está ligada a una construcción histórica, pero, sobre todo discursiva, que para la época de la guerra se concibe en términos de supervivencia de los más fuertes y los más sanos, es decir, los más arios; una guerra pensada en términos histórico-biológicos, y que en Foucault es lo que se conocerá como el nacimiento de la guerra de razas y su conversión al racismo de Estado.



***Fotograma *El Capitán* (2017)**

Hay un filme muy interesante que refuerza una de las hipótesis que planteó en este análisis: El uniforme hace al Soldado; en el filme *El Capitán* (2017) un soldado deserta de las filas del ejército regular alemán (Wehrmacht) y comienza a deambular, en su camino encuentra un auto abandonado en cuyo interior está el equipaje de un alto mando de la Luftwaffe (fuerza aérea alemana).

El frío hace que el soldado cambie su ropa por la del condecorado capitán, y comienza a fantasear

con la actitud del traje que lo inviste. Es el poder del traje lo que reviste de autoridad al soldado, ahora es un capitán del Führer; en términos foucaultianos se podría decir que, los mecanismos del poder se interiorizan, se instalan en “la carne de aquel que percibe sus efectos”, y quien, además —consciente o no— los reproduce.



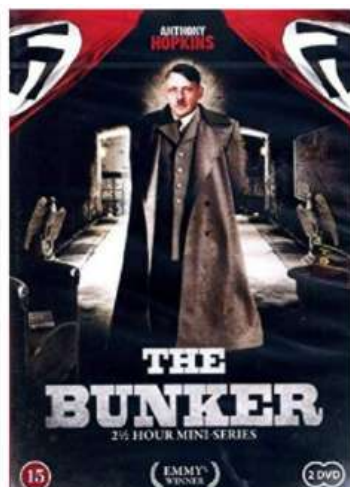
1:16:26

Es desde el traje que se crean unos códigos de representación que dotan de un carácter al personaje, modos que están dados desde el mecanismo de efecto realidad, que hace que el espectador crea que lo que ve es real, aun cuando solo sea representación.

reconocemos de registros en fotos o libros de historia, e incluso en similitudes con códigos que ya hemos visto en otros filmes, porque existen una serie de elementos narrativos - generalmente representados desde el vestuario y el maquillaje- que permiten crear ese valor de representación de Hitler.

Analicemos un ejemplo, cuando vemos el filme sabemos que el Hitler que vemos es Hitler, porque representa la idea que tenemos sobre él, pues el filme toma elementos sígnicos del Hitler real, y por eso le creemos a la representación, porque el Hitler de la película se asemeja a los códigos de representación que

Son muchos los filmes que han apelado a esos valores de la representación para mostrar diferentes etapas y momentos de la vida de Adolf Hitler, y aunque ninguno puede a ciencia cierta mostrar quién fue este personaje, todos tienen rasgos representativos del mismo, que los hacen parecer ser Hitler sin serlo realmente.



Películas como *El Bunker* (1981), *El Hundimiento* (2004) o *Mein Führer* (2007), narran momentos de la vida de Hitler apelando a ese efecto de representación en los que el uniforme, el bigote y el sombrero son el factor común denominador.

Por supuesto en un filme sobre la Alemania Nazi, los valores de representación no solo están dados en la idea de Hitler, también en la idea de la construcción de la militancia, y como lo veíamos antes del ser judío.

Ese efecto realidad en el filme, es con la uniformidad de las juventudes hitlerianas, que hacen una fuerte presencia en la construcción del “soldado alemán” y que tiene como objetivo mostrar lo que significó el mito del soldado valiente, convencido, entregado a unos ideales y dispuesto a dar su vida por su nación.

Durante el filme es posible ver cómo el uso del uniforme dota de un poder y una superioridad mediada por el código de vestuario, el portador deja de ser un sujeto normal, y se convierte en un sujeto nacional, la idea del soldado que sirve a una nación se mitifica y crea unos valores de representación, contruidos desde la uniformidad.



Minuto 06:51



En *Jojo Rabbit* vemos cómo el uniforme de los nazis no es solo un elemento distintivo de militancia, es además un signo que agrupa los valores de una nacionalidad según un partido político como el Nacional Socialismo.

En el minuto 9:32, los niños uniformados escuchan las instrucciones de dos militantes de mayor edad que ellos, son de un rango más alto evidentemente, y en sus trajes se ve una distinción que podría ser sutil, pero no pasa desapercibida pues es un código de diferenciación en el uniforme, su insignia no es el rayo de las juventudes hitlerianas, sino el brazalete con la esvástica que portan los soldados alemanes.

CONSTRUIR DISCURSOS “LEGÍTIMOS” “VERDADEROS”



“HAY UNA FANTASÍA GENERAL ACERCA DE LOS UNIFORMES. LOS UNIFORMES SUGIEREN COMUNIDAD, ORDEN, IDENTIDAD [...] COMPETENCIA, AUTORIDAD LEGÍTIMA, EL EJERCICIO LEGITIMADO DE LA VIOLENCIA.”

SUSAN SONTAG, “FASCINANTE FASCISMO”

Durante su discurso, uno de los militantes le dice a los niños que “no hay cabida para los débiles en el ejército de Hitler”, sus expresiones, su gestualidad y su uniforme dotan de autoridad su discurso, le dicen a Jojo que mate a un pequeño conejo estrangulándolo y que si queda vivo, puede rematarlo con las botas; aquí el uso de la fuerza se mide por el uso del uniforme, vestir como un soldado, te hace ser uno.

De hecho, es interesante poner de ejemplo el análisis de una de las portadas de una revista francesa *Paris-Match** en el que Roland Barthes toma el signo global de la tapa de la revista que presenta la imagen de un joven negro vestido con uniforme francés, con los ojos fijos en los pliegues de la bandera francesa, y señala en la segunda parte de *Mitologías* que:

PARIS MATCH

N° 326 25 JUIN - 2 JUIL. 1973 60 pages 50 fr.

LE NAUFRAGE DE RIVA-BELLA

Les enquêteurs recherchent
les responsabilités et
revivent par la photo les
dix minutes d'horreur de

LA TRAGÉDIE DU MANS

LES NUITS DE L'ARMÉE

Le petit Dinaï est venu de Ouganda avec ses camarades, enfants de troupes d'A.O.F., pour servir la fantasserie spéciale que l'Armée française présente au Palais des Sports cette semaine.

“

Ingenuo o no percibo lo que significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. (Barthes, 1954-1956, p 207).

Al respecto, en el texto de *Seis Semiólogos en Busca del Lector*, Mabel Marro retoma el apartado de ese análisis que Barthes expresa en *Mitologías*, y hace una breve descripción del significante, el significado y la significación para denotar la construcción del mito, así:

“

El significante es el negro haciendo la venia francesa; el significado, la francesidad y la militaridad. El tercer término, la correlación entre los dos primeros, es, en el sistema del mito, la significación. El mito habla para decirnos que hasta el negro colonizado está orgulloso de sostener la bandera de los colonizadores. (p.95, 2015)

Es así como en *Jojo Rabbit* se hace evidente desde el uso del uniforme la construcción del signo global de la alemanidad, usar uniforme es lo que hace a un niño nacido en Alemania, ser un niño alemán; el niño de 10 años está orgulloso de vestir un uniforme que sirve a una ideología que necesita de toda la fuerza posible -incluso la de los niños- para construir un proyecto de nación.



Secuencia 00:37 a 00:42



Minuto 00:44

Cómo veíamos antes en el vestigio de la Francesidad, en Jojo Rabbit la Alemanidad se puede identificar desde el primer minuto de la película -seg. 37-, en fragmentos pequeños, vemos a Jojo vestir su uniforme de las juventudes hitlerianas y decir en voz alta frente al espejo:

J.B: Jojo Betzler, diez años, hoy te unes a las filas del *Jungvolk*, en un fin de semana muy especial, va a ser intenso, pero hoy te vuelves hombre.

Yo juro que dedicaré toda mi energía y mi fuerza al salvador de nuestro país Adolf Hitler, estoy dispuesto y listo para dar la vida por él, que me ayude Dios.

Continúa la escena y Adolf Hitler le dice:

A.H: Sí, eso es, ahora Jojo Betzler, ¿qué es tu mente?

J.B: Una víbora.

A.H: Y, Jojo Betzler, ¿qué es tu cuerpo?

J.B: Es un lobo.

A.H: Jojo Betzler, ¿qué es tu valor?

J.B: Una pantera.

A.H: ¿Y qué es tu alma?

J.B: Un alma alemana.



Analicemos un momento la escena, Jojo viste con orgullo su uniforme de las *Hitlerjugend**, pues la doctrina ideológica está tan arraigada en la cabeza de los niños alemanes de los años 30, que el mito del salvador es tan fuerte que darían sus vidas por él, pero eso no es todo, es tan idealizada la idea de Hitler que, de hecho, de forma satírica en el filme Hitler es narrativamente el amigo imaginario de Jojo.

En el filme, vemos cómo durante la formación del campamento de las juventudes, se enseña a los niños y niñas cómo vestir y portar su uniforme alemán, mediado además por discursos sobre la superioridad alemana por el color de piel, ojos e incluso por el simple hecho de haber nacido alemanes; en el campamento además se establecen los roles o funciones sociales de los géneros: las mujeres deben parir hijos para ganar la guerra, los hombres deben ir a la guerra.

Lógicas que en términos de guerra ejercen sobre los cuerpos uno de los mecanismos de poder más estudiados por Foucault a lo largo de sus planteamientos: La disciplina.

La disciplina aparece como un dispositivo cuyo objeto es el cuerpo y su lugar de construcción es la institución, por lo que es la anatomía-política de los cuerpos organizada en cuarteles, campamentos y las fuerzas paramilitares de la Alemania Nazi: las SS.

Es entonces como la mecánica de la disciplina es, en esencia, represiva, y permitirá afirmar que el poder se plantea entonces, como un órgano de represión que establece las relaciones de poder que funcionan en un punto específico como una forma de inscribir la relación de fuerza en las sociedades, y que está mediada por la forma en la que el poder se ve representado.

Es en el signo mitológico - un *mito* que se construye y legitima culturalmente- donde hemos fundamentado la realidad; es por esto, que al ser una construcción cultural tiene una serie de distinciones -en términos de Barthes sería lo que a Lengua y Habla refiere-, y que da origen a un tercer componente: el metalenguaje.

El metalenguaje aparece entonces como el “lenguaje oculto” del lenguaje mismo, que está impuesto en la idea del signo mitológico y cobra significación en la realidad porque se auto proclama como real de forma imperceptible a simple vista, pero que se hace evidente en el análisis.

Es entonces necesario pensar cómo el uniforme nazi, la esvástica, las botas o incluso el traje negro, van a convertirse en códigos de vestuario de la *alemanidad*, que inscritos en la Alemania Nazi son una acción simbólica, que convierte al vestuario en un signo que es acreditable de ideologías, respeto, recuerdos o creencias.

Por ejemplo, en *La guía perversa de la ideología* (2012), el filósofo esloveno Slavoj Žižek y la cineasta Sophie Fiennes hacen una interpretación de imágenes en movimiento en los que presentan un viaje cinematográfico al interior de la ideología, por medio de cortos y fotogramas, logran mostrar sueños colectivos que han dado forma a nuestras creencias y prácticas, y codifican los modos en los que leemos la realidad.

En el filme vemos la intención satírica por mostrar los espacios de Alemania nazi que, es la representación directa de ese signo mitológico de la *alemanidad*, pero que, entre líneas, revela una ideología perversa cuyo núcleo es la figura de Hitler en términos de salvación de la Alemania deprimida por los estragos de la Primera Guerra Mundial y se mofa de la misma para hacerle ver al espectador lo absurdo de la *alemanidad*.

Para Ugo Volli los efectos comunicativos del vestuario tienen que ver directamente con la disposición del cuerpo, el arraigo de identidad que dicha prenda puede producir sobre quién la usa y así mismo sobre quien la especta, por ejemplo, dentro de nuestro imaginario colectivo está sobredicho que el médico usa bata, el sacerdote túnica, el abogado traje, el militar uniforme.

Evidentes o no, los efectos comunicativos del vestuario se hacen presentes en nuestras lecturas de cotidianidad y normalizan los códigos por los que podemos entender cómo se viste cada persona según sus ideales, su profesión o su época.





“EN LA VIDA SOCIAL CADA COSA ES SIGNO DE SU PROPIO USO” UGO VOLLI (1995, P.53).



A lo largo del análisis del filme, se hace evidente que la apelación cultural en lo mitológico cambia la intención primaria del signo y lo dota de una serie de significantes para inscribirse en un contexto; el vestuario entonces, opera como un sistema expresivo, y se hace presente en el filme para configurar diferentes mitos.

Los soportes del habla mítica (lengua propiamente dicha, cine, fotografía, pintura, moda, etc.), por diferentes que sean en un principio, quedan reducidos a una función signifiante: el mito sólo se reconoce en ellas, en una suma de signos, un signo global, pues el signo como habla, no se puede aislar de un sistema de lengua.

En lo que refiere al mito del soldado alemán, como se ve en el minuto -5:54-, el Capitán K, les pregunta a los niños del campamento si todos tienen sus dagas -*Hitler Jugend Fahrtenmesser* inscritas con “sangre y honor” además de la esvástica- que todos los niños que sirven a Alemania deben vestir junto con su uniforme.

En este escenario de representación, el uniforme y la daga, aluden a la construcción cultural alrededor del símbolo de Alemania Nazi, y su significación es la representación del ideal ciudadano alemán, es decir a la construcción de la *alemanidad*.



ESTE HABLA ES UN MENSAJE Y, POR LO TANTO, NO NECESARIAMENTE DEBE SER ORAL; PUEDE ESTAR FORMADA DE ESCRITURAS Y REPRESENTACIONES: EL DISCURSO ESCRITO, ASÍ COMO LA FOTOGRAFÍA, EL CINE, EL REPORTAJE, EL DEPORTE, LOS ESPECTÁCULOS, LA PUBLICIDAD, TODO PUEDE SERVIR DE SOPORTE PARA EL HABLA MÍTICA.
(BARTHES, 1970, P 108)

Es decir, la daga y el uniforme de las juventudes hitlerianas en *Jojo Rabbit* no serían el equivalente a la representación juvenil de la supremacía de raza, sino están inscritos, en una ideología política, dentro de un régimen político en Alemania durante 1930 y hasta 1945; por fuera de ese escenario todos los mitos sobre Alemania Nazi pierden su valor representacional, es decir, por fuera del sistema de la *alemanidad*, la daga y el uniforme, podrían solo ser un símil con el traje y los implementos de los *boy scout*.



LA INDUMENTARIA DE GÉNERO

Uniformes, triángulos invertidos y seda,
mucho seda

“CUANDO NACIÓ EL ARTE CINEMATográfico NADIE PODÍA PREDECIR QUE ADEMÁS DE SERVIR COMO VÍA DE ENTRETENIMIENTO Y DE INFORMACIÓN IBA A LLEGAR A SER UN FUERTE VEHÍCULO DE IMPOSICIÓN DE IDEAS E ÍDOLOS Y, POR TANTO, DIFUSOR DE MODAS Y MANERAS”.

DIANA FERNÁNDEZ (2017)

En la *Semiótica de la Moda* (Volli, 1995), se plantea que el vestuario tiene un carácter comunicativo que lo dota de una serie de capacidades para mentir, pero también para significar cosas; para Volli el vestuario es distintivo y autorreferencial, pero al ser ficcional -construido artificialmente- sus efectos comunicativos están determinados por el contexto en el que se emplazan.

Empezaré por citar que, en *El Sistema de la moda* (1978) de Barthes, no es la historia del vestido en el tiempo, sino una interpretación del vestido a lo largo del tiempo, un análisis del vestido a partir de su significación en un lapso determinado, una serie de rasgos de vestimenta ya constituidos (al menos ideológicamente) en sistemas de significación y se entienden así:

Vestido Real: Son los actos de fabricación, la materialización del vestido, una estructura que se constituye al nivel de la materia y sus transformaciones, no de sus representaciones, sino de sus significaciones.

Vestido Escrito: Es verbal, es ideológico, es la descripción que carga de significados y connotaciones al vestido en sí mismo.

Vestido Imagen: Icónico, gráfico, estructurado de forma visual para dar una noción visual de algo, de una forma o textura definida.

El cine tiene una dimensión temporal obligatoria, pues es narrativo, pero también una dimensión plástica, que en *Jojo Rabbit* son lingüísticos (los saludos al Führer), sonoros (la sonoridad de las botas), icónicos (los elementos socio-culturales de la alemania nazi, sus símbolos) y plásticos (los colores de Alemania nazi, los uniformes), juntos, constituyen la significación global de la alemanidad de los años 30.

Históricamente el enfoque de género ha sido asociado al concepto de binarismo, como la forma de clasificar a las personas según dos únicos géneros. Pese a los esfuerzos que de unos años para acá se han hecho al respecto de deconstruir esta idea, la categorización de una persona entre “lo masculino” o “lo femenino”, especialmente desde los estudios feministas y de género, sigue arraigada en nuestro imaginario colectivo y se ha consolidado y reforzado incluso desde la vestimenta.

Al respecto de estas lógicas, Diana Fernández, escribe un post al que le rinde homenaje este artículo: *La Indumentaria de Género. Breves Apuntes Históricos* (2021) en el que explica cómo, con la llegada del siglo XX, el traje masculino se uniformó completamente, mediante unos códigos de reglas bien definidas.

Los *white collars* -cuellos blancos: que se traduce con la expresión “de cuello y corbata”- se convirtieron en una referencia directa a la lealtad con el Estado y a la ética burguesa; el traje oscuro de tres piezas, cuello y corbata, será el ícono que representará la norma, en la que además, se configura una masculinidad hegemónica.

¹ Cabe destacar el trabajo de Judith Butler, especialmente con su noción de performatividad de género, en el que, grosso modo, el género se performa o actúa mediante acciones de repetición cotidianas, en las que el modo de vestirse es fundamental para consolidar la identidad de género, en ese sentido, un hombre debe vestirse como hombre y una mujer debe vestirse como tal; si los temas de género es un tema que te apasiona te recomiendo leer *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993)



En *Jojo Rabbit* una de las referencias directas a los *White Collars* son los oficiales de la Gestapo*, esto se presenta en una de las escenas del filme, donde vemos cómo la representación de la autoridad entra en escena: vestidos con chaqueta, pantalón, camisa y corbata, la imagen del ciudadano “de bien”, como plantea Diana (2021)

“La “gran renuncia” mantuvo sus logros. Lo que en un inicio había sido una opción de expresión política-ideológica a través del traje, quedó arraigada en las costumbres de la sociedad occidental burguesa y conservadora. (Fernández, 2021).

Cuando se trata de referencias al cine bélico, y pese a que constituye un trabajo excepcional en el resultado visual, poco se comenta sobre el vestuario, pero en *Jojo Rabbit* el cambio de colorama con la llegada de la Gestapo a la casa de Jojo tiene una intención clara, la expresividad de la imagen general del vestuario crea una atmósfera de temor propio del drama sobre la inquisición nazi.





LA EXPRESIVIDAD DE LA IMAGEN GENERAL DEL VESTUARIO CREA UNA ATMÓSFERA DE TEMOR



La construcción del ser hombre está mediada en el filme, por lo que representa usar el traje, el uniforme, e incluso apelarse a la norma, pero no es una apuesta fílmica la razón por la que los personajes rinden respeto al uniforme; esto se conecta con el hecho de que, a lo largo de la historia, como comenta Gilmore en *Hacerse Hombre*, el paso por la guerra representa un ritual de paso, una demostración de virilidad que dota de valores como el honor y el coraje.

El “ser hombre” se construye, entonces, desde unos valores que se ven reflejados en el uniforme, en las insignias, en las significaciones propias de lo que implica servir a una nación, cosa no pasa desapercibida en *Jojo Rabbit*.

Retomemos la escena del primer minuto del filme, en el segundo 38, y después de vestir su uniforme, Jojo -a manera de monólogo- se dice a sí mismo



J.B: Jojo Betzler, diez años, hoy te unes a las filas del Jungvolk, en un fin de semana muy especial, va a ser intenso, pero hoy te vuelves hombre.

En la narrativa del filme, unirse a las filas de las juventudes hitlerianas es el paso para ser hombre, la construcción del vestir traje o uniforme es un modo de representar que se es hombre y que, anexo a eso, existen una serie de valores intrínsecos que aparecen con el uso del traje.



En esta escena, por ejemplo, se presenta el paso del ser niño al ser hombre -en tiempos de guerra- mediado por dos distinciones, una por el uso del traje creando la dupla niño-traje de explorador, hombre-traje de soldado, y la otra distinción dada según la capacidad de matar a un conejo

¡Alerta de spoiler!

Jojo se enfrenta a la presión social sobre ser capaz de matar a un conejo, pero la verdad es que más allá del vestir un traje de las juventudes hitlerianas, Jojo no es un nazi, es un niño de 10 años que está descubriendo quién es; al negarse a matar lo apodan “Jojo el conejo miedoso”.

Durante esa escena, se ve en el minuto 11:53 que Jojo es aplastado por las botas del líder del grupo en las *Jungvolk*, las botas en el uniforme son un signo de autoridad por la fuerza que ejercen sobre el cuerpo que es aplastado, Jojo es literalmente aplastado por lo que significa ser un hombre.

En una de las escenas durante el campamento, deciden quemar libros, mientras todos los niños y niñas corren felices a quemar libros, hay un momento de duda en Jojo.



Momentos de duda que son recurrentes a lo largo del filme, pues Jojo está intentando averiguar quién es, y lo vemos en sus cambios de vestuario, Jojo empieza el filme vistiendo como un Nazi, luego viste un uniforme de servicio, posteriormente un traje sin distinciones, finaliza el filme y es un niño que ha perdido casi todo, incluido su uniforme alemán.

Hay una transformación en la identidad de Jojo que se ve mediada por el uso del traje, Jojo en efecto, no es un Nazi, pero quiere creerse a sí mismo que lo es, sin embargo, Jojo se cuestiona frente a lo que cree y lo que pasa a su alrededor, haber conocido a Elsa, quedar lisiado, que su mamá muera y que su mejor amigo real esté en la guerra lo hacen dudar de ese lugar de representación en el que se sentía seguro.

Cuando todo en él empieza a cambiar, vemos como el uniforme que lo identificaba pasa a un segundo plano, incluso hay escenas en las que no parece un niño alemán, y que como veíamos en el signo mitológico de la *alemanidad*, el recurso del vestuario se transforma para presentar un Jojo en transición.



Y qué pasa si la identidad no solo se ve mediada por la madurez, por el luto, por el amor, qué pasa cuando por ejemplo, esa masculinidad se ve mediada por otros modos de representación, ¿qué pasa cuando se altera el uniforme y los valores que se habían construido alrededor del mismo pierden su carácter de propaganda al régimen y se convierten en subversión y oposición?

Durante el filme vemos una dupla que personifica de forma clara este planteamiento, el Capitán Klezendorf y el suboficial Finkel, visten el uniforme nazi durante los primeros minutos del filme en los que aparecen en escena; luego de ver sus destrezas con el arma y su discurso sobre la grandeza de Alemania, veremos que el metalenguaje se hace presente y toma parte del filme.

El mito del soldado alemán está personificado, pero el metalenguaje se hace presente en el filme cuando vemos que ese orgullo alemán convive con la atracción sexual por otros hombres; el Capitán K y Finkel son una disrupción en la idea del soldado nazi y sus valores masculinos.

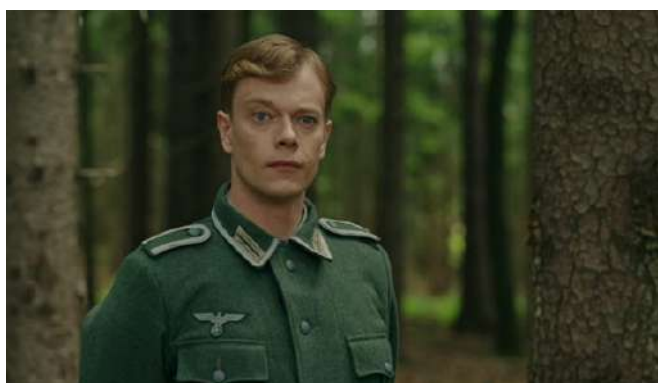
¡Alerta de spoiler!

La relación entre el Capitán Klezendorf y el suboficial Finkel, no es solo una relación laboral, y si bien no hay una escena “directa” en la que se muestre que son pareja, sí existen una serie de tomas en las que se puede captar “el guiño gay”.

Lo interesante es que más allá del dato que se devela en este artículo sobre el vestuario de los personajes - y que al final del filme es lo que reafirma la orientación sexual de los mismos- en el imaginario colectivo, la construcción del “ser homosexual” esta mediada por el ser amanerado, por el hombre delicado que viste ropa ajustada, por el gesto “gay” que tienen los hombres cuya orientación sexual es no heterosexual.

En una escena -1:01:00- el Capitán Klezendorf y el suboficial Finkel le cuentan a Jojo sobre su proyecto de construir un traje para la guerra.

Es en este momento donde Mayes Rubeo jugó sus cartas, el diseño creado por este par de personajes tiene una marca muy peculiar, construido con un sinfín de triángulos rosas invertidos, los militares hacen una declaración sobre cómo la apariencia primaria de la ideología puede convivir con los intereses sexuales de los personajes.





El metalenguaje alrededor de los triángulos invertidos es un toque astuto y revestido de mucha investigación, si alguien que poco o nada conoce sobre las marcaciones de los campos de concentración no entenderá la referencia directa, sin embargo, el mito sobre el ser homosexual está tan arraigado en nuestro imaginario colectivo, que ver un traje militar con borlas rosas, ya nos hace pensar que las sospechas sobre la sexualidad de los personajes es la que ya habíamos percibido.

Como te contaba en *Hilando Fino*, fue gracias a un hilo de twitter de Luca Valdi que di con este gesto, como la mayoría al ver el filme, el “guiño gay” fue evidente para mí, pero al leer su hilo e investigar sobre el mismo, descubrí que la intención de la diseñadora de vestuario era precisamente la que planteamos en este artículo: poner en los trajes los valores de género propios de la construcción social.

Y es que en el caso de estos personajes, lo curioso del caso, es que aunque muestran una sexualidad diversa, siguen representando los sistemas de valores de la masculinidad: dar la vida por la patria, vestir uniforme con insignias, etc.

Pasada la Primera Guerra Mundial la indumentaria del hombre se mantuvo prácticamente inmóvil, pero no ocurrió lo mismo en el caso de las mujeres, pues después de muchos años de lucha por lograr reivindicaciones reclamadas desde décadas por sufragistas y feministas, la mujer “puede” mostrar las piernas.

El vestuario impone un deber ser dentro del sistema de alemanidad mediado por el género; “el deber ser mujer” se ve mediado por lo que implica servir como mujer a una nación, en una de las escenas durante el campamento -0:06:12- el

Capitan K, explica las cosas que van a aprender en el campamento.



“**C.K:** Hoy niños aprenderán actividades como matar, usar la bayoneta, lanzar granadas, cavar trincheras, leer mapas, usar gases, camuflaje, emboscada, juegos de guerra, disparar armas y volar cosas

***Ovaciones**

C.K: Las niñas harán importantes deberes de mujer tales como: atender heridos, tender camas, y aprender a cómo embarazarse

A lo que Fräulein agrega

F.R: He parido 18 hijos para alemania, que buen año para ser niña



***Notese la cara de poca gracia, que por supuesto esto causa**

Entonces, la mujer alemana nazi es una mujer militante, pero servil, dedicada al oficio del cuidado, que debe siempre conservar el buen vestir, un ejemplo de esto es la entrenadora del campamento, Fräulein, siempre viste con falda, de traje, está bien peina, incluso en las escenas donde no es ni siquiera lógico conservar el “buen vestir”.

Pero no es la única idea sobre ser mujer, en una escena -0:57:57- Rosie y Elsa están en el escondite de Elsa hablando sobre Inge -la hermana muerta de Jojo- y Rosie dice que Elsa se parece a Inge, que le habría encantado verla mujer, pero que ahora podrá cuidar de Elsa, en ese momento vemos una segunda lectura de lo que es ser mujer, pero ya no vista desde unos valores de alemanidad

E: No se nada sobre ser mujer, ¿de eso se trata? - pregunta mientras ve a Rosie tomar trago- ¿Haces cosas cómo beber vino?

R: Claro, si bebes, champagne si estas feliz, también si estas triste, o manejas un auto, apuestas si quieres, tienes diamantes, aprendes a disparar, viajas a Marruecos, tienes parejas, los haces sufrir, ves a un tigre a los ojos, y confias sin miedo, eso es lo que significa ser una mujer

[...]

E: Todas esas cosas ¿tu las hiciste?, ya sabes ir a Marruecos y demás



Esta escena, reafirma que existen otros modos de ser mujer, modos que no se condicionan ante una actitud servil o una linda falda, sino que, por el contrario, tienen que ver con una construcción individual, que puede o no estar medida por el “el buen vestir”.



Ahora bien, otro aspecto a resaltar en cuanto al vestuario en el filme, y que se relaciona tanto con la identidad de género, como con el desarrollo narrativo en la construcción de Jojo y del filme en sí, tiene que ver con los zapatos de Rosie.

¡Alerta de Spoiler!

Aunque en *Jojo Rabbit* la imagen de la mujer, desde Rosie, es claramente una visión bohemia, libre y empoderada, en el filme hay un juego de trajes que permiten ver en Rosie todas las facetas que van desde las batas de seda y los vestidos muy propios de su “feminidad”, hasta los pantalones y el sombrero mucho más “masculinos”.

Como se ve en diferentes tomas dentro de la narrativa fílmica, Rosie es una excepción a la regla, la mayoría de las mujeres alemanas que salen en el filme, visten trajes de falda y generalmente llevan el cabello peinado.

El primer mensaje es directo, Rosie adora bailar, por eso usa zapatos de baile, pero también lo vemos en sus diálogos y en algunas escenas durante el filme, en las que se enfatiza el calzado del personaje.

Y aunque desde el minuto 17:26 del filme el director nos da pistas sobre los zapatos y los cordones -dos signos claves en el filme-, es en la escena del minuto 51:31 durante un paseo con Jojo en el que hay una declaración directa por parte de ella.



Minuto 43:28



Minuto 39:48



“

Rosie: Estás creciendo demasiado rápido. Un niño de diez años no debería estar celebrando la guerra y hablando de política. Deberías estar trepando a los árboles, y luego caer de esos árboles.

Jojo: Pero el Führer dice que cuando ganemos, somos nosotros, los jóvenes, los que gobernaremos el mundo.

Rosie: El Reich está muriendo, vamos a perder la guerra, y entonces, ¿qué vas a hacer? La vida es un regalo. Debemos celebrarlo. Tenemos que bailar para mostrarle a Dios que estamos agradecidos de estar vivos.

Jojo: Bueno, no voy a bailar. El baile es para la gente que no tiene trabajo.

Rosie: El baile es para la gente que es libre. Es un escape de todo esto.

Esta escena no solo presenta los ideales que construyen a Rosie, también las lecturas de mundo que tiene Jojo a los 10 años, y como en su gran mayoría están mediadas por el fanatismo a la ideología nazi; Jojo, tiene una concepción de mundo basada en el trabajo productivo, -un rasgo que refuerza la alemanidad de entreguerras- para la época, los artistas e intelectuales eran considerados ociosos y por tanto, no trabajadores, a muchos incluso se les considero un bloqueo en el progreso alemán.

Son los zapatos los que le permiten al espectador entender más sobre el papel de Rosie en el filme, en este caso, -contrario a la construcción del ser alemán con el uniforme y la daga- el recurso de los zapatos tiene una función de presentar dos intenciones acerca de la construcción de la identidad de los personajes; la primera mostrar que Jojo no sabe.

atar sus cordones, y el apego emocional que esto implica frente a su mamá; y la segunda, mostrar cómo los zapatos de Rosie son la forma en la que Jojo descubre muerta a su mamá.

Los cordones de Jojo son significativos en tanto tienen una carga simbólica que habla sobre un gesto de apego y amor, pero también de la condición de ser un niño pequeño, que debe hacerse cargo de sí mismo; por lo que durante el filme, Rosie siempre amarra los cordones de su hijo, pues aparentemente él no lo sabe hacer.

En una de las escenas entre Hitler y Jojo, su amigo imaginario lo confirma:



Minuto 01:45

“**Hitler:** [...] ¿Qué? ¡Por supuesto que puedes! Claro, eres un poco escuálido y un poco impopular, y no puedes atarte los cordones de los zapatos aunque tengas diez años. Pero sigues siendo el mejor y más leal nazi que he conocido.



Minuto 17:27

Así, Jojo no sabe amarrar sus cordones, y es por eso que su mamá lo hace en diferentes escenas durante el filme.

El acto de amarrar los zapatos de su mamá esconde en sí mismo un metalenguaje sobre la dependencia de Jojo con su mamá; en diferentes momentos del filme, vemos planos cerrados de los zapatos, el hilo conductor de interés a los zapatos parte en esta escena en el minuto 19:58.



Jojo se encuentra repartiendo propaganda de Hitler luego de haber sufrido el accidente que lo dejó “menos apto” para ser un soldado alemán, mientras pone pancartas por las calles ve a su mamá frente a la plaza. Rosie y Jojo contemplan a 5 personas colgadas que tienen una inscripción en el zapato.



Hay un plano general de la plaza y luego se cierra a los zapatos de las personas colgadas, Jojo le pregunta a Rosie qué hicieron y ella simplemente dice “Lo que pudieron”.



Esta es la primera advertencia para el espectador; a medida que el filme avanza y Rosie amarra los zapatos de su hijo, las escenas se hacen más recurrentes, sus zapatos de baile siempre hacen presencia y se roban la atención, en los planos del filme la intención es directa, la planimetría está dada como parte del lenguaje visual del filme y tiene un objetivo claro.



“HICIERON LO QUE PUDIERON”

ROSIE





Su objetivo directo es representar la pérdida y la despedida en la última escena juntos, en donde los cordones desatados son el recuerdo de una mamá que ya no está, pero además es una forma de mostrar que Jojo no está listo para la pérdida, es un niño de 10 años que ha perdido a su mamá y aún no sabe cómo amarrar sus cordones, y se hace evidente cuando intenta -en vano- amarrar los cordones de su mamá.





El acto entonces, deja de ser un acto y se convierte en el significado semiológico -abordado desde Barthes- en tanto que no hay un tiempo para el luto, no se despide de ella, no le habla, no la ve a los ojos, pero cuando choca con sus zapatos colgados, la abraza y luego intenta hacer por ella lo que ella siempre hizo por él, sus cordones, y los cordones de los zapatos de Rosie ya no solo son el objeto, por sí mismo, son el recuerdo de su madre.

El traje es el recurso que nos permite saber que Rosie a muerto, que los hombres de la Gestapo se enuncian como tal desde su condición de militancia y uniformidad, que el Capitan K y Finkel hacen una declaración sutil pero muy contundente cuando saben que han perdido la guerra, pero sobre todo, es desde el traje que podemos ver la evolución de los personajes.

El traje tiene la capacidad de representar unos valores, creencias, gustos y disposiciones del cuerpo ligadas a la construcción de la identidad de los personajes, identidad que no solo está dada en términos de género.

LO OBVIO Y LO OBTUSO



DEL TRAJE CINEMATOGRAFICO



Barthes parte de un análisis de *El acorazado Potemkin*, la película muda dramática e histórica de 1925 dirigida por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein, y plantea tres niveles de lectura que existen en el cine:

Primer nivel de comunicación.

Segundo nivel de significación.

Tercer nivel de significancia.

El análisis en RUSH se centra -en su mayoría- en el segundo nivel de significación, pero este artículo tiene como objetivo abordar el tercer nivel, o tercer sentido, que corresponde a la significancia. Barthes anunció este sentido como “evidente, errático y tozudo” (1986, p.56).

La significancia viene a ser, según Barthes, una lectura interrogativa al significante, es decir, dar cuenta de cómo el signo excede a la copia del referente, pues especialmente en este registro de lo fílmico, los signos representan a través de maquillaje, vestuario, actuación y en general, el artificio o pastiche.

² Cabe aclarar que este concepto lo trabaja Barthes en la última fase de su pensamiento y que, por tanto, no fue tan desarrollado como, por ejemplo, el de signo mitológico. En ese sentido, lo que se propone en este apartado es una apropiación del concepto, según lo que dejó escrito Barthes.

**UN SENTIDO CAPAZ DE BORRAR
LOS LÍMITES ENTRE EL DISFRAZ
Y LA EXPRESIÓN**





La significancia no refiere al significado en sí, sino que se trata de una captación “poética”, para efectos del análisis de RUSH, la capacidad que tiene el filme de mostrar cómo el gran mito de la Alemania Nazi es, en sí, una mera representación que no es la cosa en sí que representa, sino una contrucción deliberada pero artificiosa, en la que tanto el espectador como los mismos personajes del filme, se ven determinados a creer y, poco a poco, dudar.

Para el desarrollo de RUSH, se abordan los dos que interfieren en la forma en la que el autor plantea su idea -significación- y la forma en la que el espectador se siente interpelado por la idea -significancia- que está viendo, y que es ahí, en el acto de ver, donde se hace presente.

En lo que al nivel de significación refiere, el sentido simbólico tiene una doble determinación: es intencional - y en él la intención del autor es evidente- por lo que es denominado por Barthes como lo obvio, y el otro sentido que tiene la capacidad de acentuar lo obvio haciéndolo parecer normal, un sentido capaz de borrar los límites entre el disfraz y la expresión, que será lo obtuso, nivel que de hecho es el más presente en el análisis de Jojo Rabbit.

Cuando en la representación es evidente que el signo está del lado del artificio, pero el espectador cree en eso que está viendo, porque apela a la emoción, porque hace alegoría a la realidad -aún cuando no es la realidad en sí misma-, es una representación en sí, y es ahí donde emerge, a manera casi de un tercer sentido, lo obtuso en el cine.

La pregunta es entonces ¿por qué hablar de lo obtuso en esta revista? Porque es en esa presencia “fantasma” en donde vemos cómo el vestuario cinematográfico se convierte en un recurso para dar sentido obtuso a la película y configurarla narrativamente, un sentido capaz de dotar de crítica y reflexión un uniforme, unos zapatos de baile y un sombrero de guerra.

El filme no es solo una representación de una época, es un sentido que nos obliga a tomar distancia de la representación, dejar atrás el efecto realidad y dar cuenta que hay un disfraz y que ese disfraz no es el traje en sí mismo, sino lo que ese traje en ese momento representa: el ser alemán.

Un claro ejemplo es la escena en la que Jojo y Rosie discuten por la ausencia de su papá -0:41:41- Rosie, molesta por la discusión se levanta de su silla, toma la chaqueta de un traje -aparentemente masculino-, cambia su forma de caminar, se acerca a la chimenea y pone algo de negro de humo en su rostro e imita al papá de Jojo.

Es obtuso porque sabemos que es sobreactuado, que es postizo, que Rosie está imitando algo que no es, pero que es necesario para hablar del poder de la representación de un padre que existe, pero no está presente, y en esta secuencia del filme el mensaje es directo.





Nosotros vemos el truco de la barba por que es evidente; pero no vemos el meta truco en un primer momento porque no es evidente, si analizamos por ejemplo esta imagen Lo obvio, que alude al efecto de realidad, es la representación del papá, y todas las lógicas que se construyen alrededor de esta, y lo obtuso es cuando lo postizo, o el disfraz, se hace evidente, pero no como pastiche, sino como refuerzo de lo real.

Cuando el espectador logra captar la exageración en los gestos, en los diálogos y en los trajes, cuando nota que lo que ve puede ser incluso una sátira ficcional que no necesariamente es fiel a la realidad, nota el objetivo obtuso del filme en sí mismo, mostrar lo absurdo de la ideología y sus prácticas sociales en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial.



Ahora, con respecto al adoctrinamiento que hacía parte del entrenamiento, vemos como todo en las secuencias es sobreactuado, pero alude a una realidad, los campamentos de entrenamiento para jóvenes, sí enseñaban cosas horribles sobre los judíos; los consideraban como una plaga, retomemos la escena en la que Fräulein Rahm, la entrenadora del campamento, les enseña a los niños que los únicos hombres dignos y civilizados son los arios.

Eso que Jojo conoce como la realidad sobre "el ser judío", en una de las escenas -0:46:13- que comparte con Elsa, se revela como mito y se vuelve obtuso en su misma obviedad

“**J.B.:** Te pedí una casa judía! Esto es un dibujo tonto de mi cabeza.

E: Claro. Ahí es donde vivimos.

Otro ejemplo en donde lo obtuso se hace evidente, es la escena en la que Jojo y otros niños aparecen disfrazados mientras recogen metal para la guerra, lo que llama la atención de estas tomas en las que Jojo aparece con traje de Robot es que es una alegoría directa a el ser -robot- adoctrinado que obedece órdenes, pero así mismo, que el nazismo era para Jojo un juego.





El tercer sentido de la significancia aparece para no dejar que la representación haga creer al espectador en esta, sino que lo pone a dudar de lo que ve; es así como el filme se convierte en un mecanismo que sofisticaba el tercer sentido y obliga a tomar distancia del filme para entender -desde la sobresignificación- que no todo lo que vemos es real, pero alude a la realidad.

Y es que efectivamente, estas eran tareas reales que llevaban a cabo las facciones más infantiles de las Juventudes Hitlerianas, pero por supuesto, no llevaban disfraces de robot.

Es así, que el espectador logra una reflexión metasemiótica viendo la escena del robot; Jojo es una fantasía mediada por códigos que no son reales, pero que son usados en la narrativa con el fin de que el espectador sea consciente de que lo que está viendo es un juego, y que la representación es simplemente representación.

OLLAS Y SARTENES VOY A QUERER

METAL A RECOGER





Por supuesto, Waititi burla el uso de trajes de cartón, y sin duda alguna es una burla muy bien lograda, el traje que Yorkie lleva puesto es en efecto, un traje hecho de cartón; pero, aunque es obtuso y se de nuevo el pastiche es evidente, si hace referencia a la carencia que empieza a inundar Alemania al final de la guerra, en efecto, los soldados usaron cartón entre la ropa para poder conseguir calor.

Dentro de las licencias creativas de Waititi, no se puede pasar por alto un dato que además de ser “una curiosidad cinéfila” también es un modo obtuso, en donde la exageración del gesto, presenta la obtusidad del saludo alemán.

Ficción vs Realidad; en el detalle de los trajes está la clave. Yorkie llega a saludar a Jojo -a quién no ve hace mucho pues ha estado ocupado en la guerra-, Yorkie ya es parte de la milicia alemana, lo curioso de la escena no es que Yorkie -con tan solo 11 años- ya sea soldado; es el detalle en el que Jojo centra su atención

“

Y: ¿Jojo?

J.B: ¡Yorkie!.

Y: Holaaaa.

*Abrazo

J.B: ¿Eres un soldado?

Y: A tu servicio.

J.B: Peroo, solo tienes 11.

Y: Ya se...

J.B: ¿Puedo? -dice Jojo tocando el traje de Yorkie-.

Y: Si claro.

J.B: Es de ¿papel?

Y: Mmm, fue lo primero que pensé, pero es “Tipo papel”, es el último material inventado por nuestros científicos.





En la escena -1:05:56 - 1:09:45- la Gestapo llega a casa de Jojo y Elsa debe esconderse; mientras los oficiales de la Gestapo hacen “una inspección de rutina”, el saludo “Heil Hitler” se dice 31 veces, y aunque no es la única transición en la que se repite, la intención del director es obvia, los protocolos nazi son tan ridículos que resultan obtusos en sí mismos.

La película apela a la exageración para hacerle entender al espectador que la realidad construida sobre el ser alemán y la alemanidad, o sobre el ser judío e incluso homosexual, es una realidad ficcional que hemos legitimado como real, y que hemos naturalizado a lo largo de nuestra historia reciente.

Finalmente el filme en su lenguaje visual, alude en gran medida a la obtusidad, invita al espectador a abrir ese tercer sentido y no creer en él, a dudar de la imagen como imagen, de lo que esta significa; juega con lo irónico para hacernos dudar de si la película es en sí misma real, disfraza la realidad para burlarse de la misma.

ES UNA REALIDAD
FICCIONAL QUE HEMOS
LEGITIMADO COMO REAL



CONCLUSIONES

El objetivo de esta revista fue en principio analizar cuáles eran los modos en los que el vestuario de cine se convierte en un componente simbólico de la construcción narrativa del filme *Jojo Rabbit*.

En cuanto a lo metodológico valdría la pena resaltar lo versátil que resultó analizar y comprender los modelos socioculturales de la conducta humana desde el vestuario, tomando cada prenda, para encontrar en ella su propia significación, la carga de valores y significados creados en un espacio-tiempo propio de la construcción de la Alemania Nazi.

Como se hizo evidente a lo largo de la revista, los modos se mezclan entre las marcas históricas, la construcción de la identidad desde el género, la distinción de clase, el buen vestir, la raza, y la construcción de “lo alemán vs lo judío”, modos que son en gran medida, una serie de sistemas

de signos que se han instaurado en la manera en la que entendemos la realidad de la Alemania Nazi.

Hemos construido y aceptado discursos globalizantes que crean ideas de lo que fue una época, una ideología e incluso una forma de vida, consumimos a diario noticias, películas, imágenes, que nos refuerzan estos discursos, esta revista, es una apuesta por poner en tela de juicio eso que naturalizamos y creímos como verdadero.

Al respecto del habla mítica, diría que la configuración del traje toma significancia por el lugar en el que se emplaza, una esvástica no tiene el mismo significado sino esta inscrito en el contexto de Alemania Nazi, y en *Jojo Rabbit* es evidente como los símbolos se convierten en soportes del habla mítica propios de la construcción del filme.





El análisis desde el vestuario, permitió leer los rasgos de alemanidad en un plano extendido, es decir, ver en el filme otra forma de inscribirse en el mundo, de objetivarse y construirse, el vestuario forma parte del subsistema de significación en la construcción del personaje, es a través del vestuario y su sistema de signos, que el espectador percibe quién es este personaje y cuál es su relación con el mundo.

El filme es sí mismo es una apuesta muy interesante, el colorama, los diálogos y los recursos del vestuario cinematográfico construyen sin duda alguna la narrativa fílmica, el traje como recurso indivisible de la narrativa fílmica es el epicentro del discurso poético del director, los coloramas, los planos cerrados, las tensiones visuales, la alegoría a la muerte, la homosexualidad, la distinción de clase social y las demarcaciones de la imagen son los signos propios, que mediados por el traje construyen el filme.

Esta revista aspira a ser un nuevo formato de análisis y presentación investigativa acerca de las imágenes que consumimos y su carga semiológica propiamente dicha, hacer una revista que explore la idea del habla mítica, la indumentaria de género, lo obvio y lo obtuso, solo puede tener como interés primario, expandir los espacios de encuentro de la cultura visual, para el análisis de las producciones cinematográficas a la luz de la moda desde el vestuario cinematográfico.

Para los futuros investigadores y lectores de RUSH, esta revista es una invitación a expandir los campos de estudio, a encontrar nuevas formas de producir conocimiento, a ser críticos con lo que consumen -no solo visualmente- y a encontrar eso que Barthes llama “el tercer sentido”.

Finalmente, como investigadora y futura docente de la Licenciatura en Artes Visuales, te doy las gracias por tomarte el tiempo de ver cuáles son los modos en los que el vestuario de cine se convierte en un componente simbólico de la construcción narrativa del filme Jojo Rabbit.



A person wearing a dark jacket and a black cap is seen from behind, reaching out with their right hand to touch a poster on a weathered, cracked wall. The poster is a Nazi propaganda poster with the text 'Komm! in den Kampf' and 'Hitler Jugend'. Other similar posters are visible on the wall, some partially obscured or torn. The wall is light-colored with significant cracking and peeling paint. The overall tone is somber and historical.

REFERENCIAS

Aller, M., & Aller, M. (2020, 4 febrero). Taika Waititi explica por qué hizo él mismo de hitler en «*Jojo Rabbit*». Fotogramas. Recuperado agosto de 2021, de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a30760377/jojo-rabbit-taika-waititi-papel-hitler/>

Barthes, R. (1965). Elementos de semiología. monoskop.org. Recuperado julio de 2021, de https://monoskop.org/images/2/24/Barthes_Roland_Elementos_de_semiolog%C3%A1_1971.pdf

Barthes, R. (1982). Lo obvio y lo obtuso. wordpress. Recuperado julio de 2021, de <https://jpgenreb.files.wordpress.com/2017/01/barthes-lo-obvio-y-lo-obtuso-1986.pdf>

Barthes, R., & Schmucler, H. (1957). Mitologías. Wordpress. Recuperado julio de 2021, de <https://jpgenreb.files.wordpress.com/2017/02/barthes-mitologias-1999.pdf>

BBC News Mundo. (2020, 5 febrero). Oscar 2020: «*Jojo Rabbit*», el polémico filme sobre un niño que tiene a adolf hitler como amigo imaginario. Recuperado agosto de 2021, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51020425>

Calefato, P. (2001). El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura: entre la moda y el cine (p.213–224). Editorial Gedisa. https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2001n1/designis_a2001n1p213.pdf

del Río, V. (2011, agosto). » Blog Archive » Qué son las mitologías para Roland Barthes: El método semiológico en el análisis de los mitos. Blog Docente: Víctor del Río. Recuperado junio de 2021, de http://www.victordelrio.es/blog_docente/?p=174

Editorial Rotten Tomatoes. *Jojo Rabbit* (2019). https://www.rottentomatoes.com/m/jojo_rabbit. Consultado el 04 de mayo de 2019.

Fernández, D. (2021, 26 septiembre). Sobre la autora. VESTUARIO ESCÉNICO. Recuperado octubre de 2021, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/sobre-la-autora/>

Fernández, D. (2021, abril 28). LA INDUMENTARIA DE GÉNERO. Breves apuntes históricos. VESTUARIO ESCÉNICO. Recuperado agosto de 2021, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2021/04/28/la-indumentaria-de-genero-breves-apuntes-historicos/>

Fernández, D. (2020, 9 diciembre). "BAND OF BROTHERS". ANNA B. SHEPPARD. Cine bélico y vestuario. VESTUARIO ESCÉNICO. Recuperado julio de 2021, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2020/12/08/band-of-brothers-anna-b-sheppard-cine-belico-y-vestuario/>

Fernández | Jácome, D. |. D. (2018). VESTIR AL PERSONAJE VESTUARIO ESCÉNICO: DE LA HISTORIA A LA FICCIÓN DRAMÁTICA. edicionescumbres. Recuperado julio de 2021, de <https://www.edicionescumbres.com/libros/vestir-al-personaje-vestuario-esc%C3%A9nico-de-la-historia-a-la-ficci%C3%B3n-dram%C3%A1tica/>

Fernández, D. (2020a, noviembre 12). EL MANIERISMO EN LA MODA. La saturación del gusto o agotamiento de una moda. VESTUARIO ESCÉNICO. Recuperado agosto de 2021, de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2020/11/11/el-manierismo-en-la-moda-la-saturacion-del-gusto-o-agotamiento-de-una-moda/>

Foucault, M. (1998). Genealogía del Racismo (1.a ed., Vol. 1). Caronte Ensayos. <https://www.amazon.com/-/es/Michel-Foucault/dp/9879017013>

Genial.Guru. (2020, 22 marzo). 15 prendas y accesorios que el cine convirtió en verdaderos íconos populares. <https://genial.guru/creacion-arte/15-prendas-y-accesorios-iconicos-que-marcaron-el-cine-y-la-cultura-popular-1256710/>

López G., V. (2020, 17 enero). «Jojo Rabbit»: una delicia que ridiculiza el nazismo con lucidez y un gran corazón. Espinof. <https://www.espinof.com/criticas/jojo-rabbit-delicia-que-ridiculiza-nazismo-lucidez-gran-corazon>

Pastor, A. (2021, 10 marzo). 'Jojo Rabbit': ¿son reales las referencias históricas? Hipertextual. Recuperado julio de 2021, de <https://hipertextual.com/2020/01/jojo-rabbit-real-ficticio-pelicula-taika-waititi>

Romero, D., Barco, J. & Ramos, D. (2021). Entre el Qué y el Cómo: Tendencias Epistemológicas y Metodológicas de la Investigación en Educación Artística Visual. En Entre el Qué y el Cómo: Tendencias Epistemológicas y Metodológicas de la Investigación en Educación Artística Visual (1.a ed., Vol. 1, pp. 19–57). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Steele, V. (2020). Fashion theory: Hacia una teoría cultural de la moda. En L. Mosconi (Ed.), Fashion theory: Hacia una teoría cultural de la moda (1.a ed., Vol. 1, pp. 1–218). Ampersand. <https://www.laie.es/es/libro/fashion-theory-hacia-una-teoria-cultural-de-la-moda/9789874161017/861876>

Radio, L. W. (2020). En realidad en los años 40 la moda era muy brillante: vestuarista de 'Jojo Rabbit' [Radio].

The History Place. (2000). The History Place - Holocaust Timeline: Nazis Open Dachau Concentration Camp. Recuperado julio de 2021, de <http://www.historyplace.com/worldwar2/holocaust/h-dach-early.htm>

United States Holocaust Memorial Museum. (2021, 28 mayo). Gay Men under the Nazi Regime. Holocaust Encyclopedia. Recuperado junio de 2021, de <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gay-men-under-the-nazi-regime>

Valli, L. (2020, 19 febrero). Spider-Lucas on [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/lucvalli/status/1230230633122758657?lang=es>

Volli, U. (2001). ¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario? Dialnet. Recuperado agosto de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7442816>

Yanes, J. (2018, 27 febrero). Por qué a los nazis les «gustaban» las lesbianas y mandaban a los gais a Auschwitz. El Español. Recuperado julio de 2021, de https://www.elespanol.com/ciencia/salud/20180113/nazis-gustaban-lesbianas-mandaban-gais-auschwitz/276723151_0.html

Zecchetto, Marro & Vicente, V. M. K. (2013). Seis semiólogos en busca del lector [Libro electrónico]. Turolero. <https://www.felsemiotica.com/descargas/Zecchetto-Victorino-et-al.-2013-Seis-semi%C3%B3logos-en-busca-del-lector.pdf>

Fuente de Imágenes

Las imágenes del filme fueron tomadas por la editora a modo de captura de pantalla del filme.

Jojo Rabbit (2019). (2019). IMDb. Recuperado septiembre de 2021, de https://www.imdb.com/title/tt2584384/mediaindex?page=1&ref_=ttmi_mi_sm

The History Place. (2000). The History Place - Holocaust Timeline: Nazis Open Dachau Concentration Camp. Recuperado julio de 2021, de <http://www.historyplace.com/worldwar2/holocaust/h-dach-early.htm>