



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

**Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea**  
**Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación**

**IKUS-ENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA**  
IKASTURTEA 2020/2021

**LA MIRADA SÁFICA EN LAS *PELÍCULAS NAISSANCE DES  
PIEUVRES Y PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU* DE  
CÉLINE SCIAMMA**

**AUTORA:**

Igone Franco Garmendia

**DIRECTOR:**

Iñigo Marzabal Albaina

2021eko uztailaren 29a

29 de julio de 2021

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciatarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

## RESUMEN

Teniendo en cuenta la presencia en la esfera pública de las políticas identitarias en los últimos años, y sobre la base de los estudios de género, se analizan las películas *Naissance des pieuvres* y *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. Se estudia especialmente el uso de la mirada, así como la representación de las mujeres que Sciamma compone con la utilización de este elemento en las dos piezas filmicas, asumiendo la construcción de la categoría de género. Se exploran las decisiones estéticas y narrativas con las que Sciamma funde el cine *queer* y los feminismos.

**Palabras clave:** Queer, Céline Sciamma, mirada, *coming-of-age*, sáfica, identidad, género, mujer, *Naissance des Pieuvres*, *Portrait de la jeune fille en feu*.

## LABURPENA

Azken urteetan identitate-politikek esfera publikoan izan duten presentzia kontuan hartuta, eta genero-ikasketak oinarri izanik, Céline Sciamma zinemagilearen *Naissance des pieuvres* eta *Portrait de la jeune fille en feu* filmak aztertzen dira. Begiradararen erabilpena ikertzen da bereziki, baita elementu honen erabilpenarekin Sciammak bina filmetan osatzen duen emakumeen irudikapena, genero-kategoriaren eraikuntza kontuan hartuta. Sciammak *queer* zinemak eta feminismoak bat egiteko erabiltzen dituen erabaki estetikoak eta narratiboak ikertzen dira.

**Hitz gakoak:** Queer, Céline Sciamma, begirada, *coming-of-age*, safikoa, identitatea, generoa, emakumea, *Naissance des pieuvres*, *Portrait de la jeune fille en feu*.

## ABSTRACT

Taking into account the presence in the public sphere of identity politics in recent years, and on the basis of gender studies, the films *Naissance des pieuvres* and *Portrait de la jeune fille en feu* by Céline Sciamma are analyzed. In particular, the use of the gaze is studied, as well as the representation of women that Sciamma composes with the use of this element in the two filmic pieces, assuming the construction of the gender category. The aesthetic and narrative choices with which Sciamma fuses queer cinema and feminisms are explored.

**Key words:** Queer, Céline Sciamma, gaze, coming-of-age, safic, identity, genre, women, *Naissance des pieuvres*, *Portrait de la jeune fille en feu*.

## Índice

---

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. Presentación de trabajo	5
1.2. Objetivos, hipótesis, porqués y metodología del análisis	5
2. MARCO TEÓRICO	7
2.1. Cine <i>queer</i> francés	7
2.2. Performatividad de género	10
2.3. Desestabilizando la mirada dominante	11
2.4. Una nota sobre el lenguaje	16
3. ANÁLISIS	18
3.1. <i>NAISSANCE DES PIEUVRES</i>	18
3.1.1. Nuevos comienzos	20
3.1.2. Construyendo el género bajo el agua	21
3.1.3. Motivos de lo liminal	24
3.1.4. Personajes como pulpos	27
3.1.5. Seducir la mirada	32
3.1.6. IDM acuático	39
3.1.7. Una relación circular	42
4.1. <i>PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU</i>	40
4.1.1. Narraciones actualizada	47
4.1.2. El cine que pinta	49
4.2.2.1. Referencias familiares	50
4.2.2.2. El <i>sfumatto</i> amigo	52
4.2.2.3. El espacio utópico	55
4.1.3. Personajes post-mitológico	59
4.1.4. Miradas ambiguas	63
4.1.5. Música a cuentagotas	71
4.1.6. Final inconcluso	74
4. CONCLUSIONES	77
LISTA DE REFERENCIAS	80
FILMOGRAFÍA	84

## 1. INTRODUCCIÓN

---

### 1.1. Presentación de trabajo

---

En estos últimos años las políticas identitarias han llegado al *mainstream*, las redes sociales, la televisión y los programas de radio se han teñido de discursos feministas y el colectivo LGTBIQA+ ha alcanzado las agendas mundiales. El *purple/pinkwashing* de las macroempresas se ha convertido en hábito, el *queebaiting* en una estrategia de marketing y el *metoo* que comenzó en la industria cinematográfica ha sido uno de los mayores motores de lucha y la impulsadora de toda una “cultura de la cancelación”. En cambio, la visibilidad no ha arreglado los abusos y las violencias sistémicas hacia estos sectores de la sociedad. Muchas cineastas han construido su obra desde el postfeminismo y Céline Sciamma es una de ellas. La cineasta ha creado desde otra sensibilidad historias de superación personal, todas ellas narradas desde la interseccionalidad, que son ejemplo de que el cine feminista es el cine del futuro. En cuanto al interés de las feministas por las imágenes y textos coincido plenamente con la visión de Colaizzi, que relaciona esta tendencia con la reciente concienciación del valor en juego en cuanto a la imagen de las mujeres y para las mujeres de un mundo dominado por los medios de comunicación de masas y la imagen, donde los estereotipos de la feminidad constituyen a la vez un bien de consumo y un medio para promoverlo (Colaizzi, 1995:17). Así, la cineasta francesa Céline Sciamma ha trabajado estos aspectos en su obra. Para ello, se ha puesto en la piel de mujeres de diferentes épocas históricas y circunstancias socioculturales, con la intención de reflejar lo más adecuadamente posible el espectro identitario contemporáneo.

### 1.2. Objetivos, hipótesis, porqués y metodología del análisis

---

El objetivo primario de este trabajo es analizar desde una perspectiva de género, teniendo en cuenta tanto decisiones estéticas como narrativas, el uso subversivo que Céline Sciamma hace de la mirada y la representación de las mujeres que traza a través de ella en dos de sus películas: *Naissance des pieuvres* (2007) y *Portrait de la jeune fille en feu* (2019). Además de este objetivo, al análisis también se le añaden los ulteriores subobjetivos. Analizar el nacimiento del deseo entre las mujeres del film y examinar la importancia de la música y el espacio en el establecimiento de esas relaciones, el estudio de cómo se expresan las violencias y falta de libertades que sistemáticamente sufrimos las

personas incluidas bajo la categoría de género mujer, meditar sobre el uso que la directora hace del género *coming-of-age*, considerar el empleo de los estereotipos y mitos en la construcción de personajes y estructuras narrativas, y mostrar la relación de los films con el concepto de la performatividad.

Se comienza el análisis con la sospecha inicial de que su cine es una evidencia de que las construcciones culturales condicionan tanto la vida como el futuro de la mujer y se le suma la hipótesis de un uso del género *coming-of-age* estratégico que la cineasta emplea como herramienta didáctica hacia una hipotética audiencia.

A la hora de llevar a cabo esta investigación, se ha realizado un amplio trabajo de documentación sobre las teorías *queer* y de género, con el fin de alcanzar una visión actual de estos estudios aplicados a la industria cinematográfica. Así, en esta investigación, la teoría fílmica feminista se compatibiliza también, en una doble metodología, con el análisis textual, como mejor manera de atender a la materialidad de la forma fílmica de la que surgen determinados efectos de sentido. Pues como bien afirma Santos Zunzunegui:

No existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido (y viceversa) y el tejido de temas y figuras, de espacios y tiempos, de elecciones narratológicas o aspectuales, todas sin excepción, contribuyen a construir ese “ser mismo” (Gérard Genette) hecho de interrelaciones y contrastes, de ecos y reenvíos que es el único auténtico objeto de estudio (1994: 72).

Es decir, se pretende no ya, o no solo, determinar lo que una película dice, sino, y eminentemente, de esclarecer cómo lo dice. De qué recursos narrativos, expresivos o retóricos se vale una película para producir significación:

Analizar consiste sustancialmente en describir el modo en el que una determinada organización significativa (las imágenes y los sonidos particulares de un film) conduce a su espectador hacia unos significados concretos. Se trata, en suma, de elucidar de qué manera las formas de la expresión cinematográfica generan *efectos de sentido* (...) Las películas portan inscritas en su materialidad las directrices que promueven su lectura o interpretación pertinente, de manera que el análisis consistiría en escrutar con detalle sus mecanismos de significación con objeto de sacar a la luz esa suerte

de *instrucciones de uso* inmanentes que la película contiene para ser comprendida (Marzabal y Arocena: 2016, 15-16).

En cuanto a la elección de películas, me he basado en determinados criterios para la selección de *Naissance des Pieuvres* (Céline Sciamma, 2007) y *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019): por un lado, se trata de la primera y última —estrenada— película de la cineasta, que además de mantener una de las actrices protagonistas, Adèle Haenel que interpreta tanto a Floriane como a Héloïse, guarda, en mi opinión, una cierta continuación entre las dos.

## 2. MARCO TEÓRICO

---

### 2.1. Cine *queer francés*

---

Además de las analizadas *Naissance des pieuvres* (2007) y *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), Céline Sciamma ha dirigido y guionizado *Tomboy* (2011) y *Bande de filles* (2014)<sup>1</sup>. Todas ellas son consideradas piezas de cine *queer*.

En este primer apartado definiremos la etiqueta de cine *queer* y su tradición francesa. Sin embargo, para ello, es sustancial aclarar el significado del término *queer*.

En la actualidad la palabra contiene una doble naturaleza, se compone esencialmente de dos vertientes. Por un lado están los estudios *queer*, discursos interpretativos de la sexualidad diversa y sus prácticas, pertenecientes a la crítica de la cultura y sus manifestaciones (Sierra, 2008:31). Y por el otro, relacionado con la historia del término, funciona como una manera de designar un tipo de movimiento social, igualmente diverso y de carácter reivindicativo, que tuvo su arranque en la década de los 80 (2008:31).

La traducción literal de este *umbrella term* —paraguas terminológico— significa “extraño, raro o curioso, invertido, tarado, desviado” (2008:31). Durante muchos años ha sido un vocablo de estigmatización, que se aplicaba —y se sigue aplicando— a transexuales, travestidos o bisexuales, e incluso a heterosexuales con “conductas extrañas” fuera de la sexualidad normativa” (2008:31). En un principio fue utilizado como insulto. La palabra *queer* era una etiqueta que señalaba una sexualidad entendida como patológica, opuesta a una visión social basada en la heteronormatividad (2008:32). Hacia la década de los 90, una minoría del colectivo G, el sector de hombre blanco homosexual de clase media alta, educado, y con un alto nivel adquisitivo —más cercana al movimiento moderado y normativo contemporáneo burgués— adquirió visibilidad y poder dentro de la sociedad estadounidense (2008:32). A principios de los 90, este grupo más visible se había convertido en defensor de un *status quo* relativamente conservador que albergaba prejuicios hacia los sectores de su mismo colectivo, que no cumplían con esta imagen y cuya simple presencia dañaba su recién conseguida respetabilidad (2008:32). Entre las personas que no cumplían con esta norma se encontraban las personas pobres y racializadas, las transexuales o transgéneros y las VIH positivo, entre otras (2008:32). En 1990 algunos ex-participantes de Act Up —“red de conexión de grupos no jerárquicos y

---

<sup>1</sup> Sciamma ha realizado una última película, *Petite Maman* (2021), que todavía no se ha estrenado en nuestros cines.



autónomos que utilizaban métodos de protesta y acciones simbólicas para luchar contra la transmisión del sida, apoyar a las personas con esta enfermedad y protestar contra el gobierno y la industria farmacéutica” (B., 2018:30) — crearon *Queer Nation*, que por primera vez utilizó el término *queer* modificando su uso negativo (2018:31). Lo singular del término es la evolución que ha experimentado y su consiguiente cambio de registro, pues los estigmatizados se reapropiaron del concepto y le dieron un sentido no despectivo. “Le otorgaron un contenido autoafirmativo y reivindicativo” (Sierra, 2008:33).

La sexualidad humana es múltiple, variada y diversa, y en los últimos años el término *queer* se ha introducido desde el ámbito académico (Benshoff & Griffin, 2006:2) a nuestro lenguaje diario para reconocer y describir esta multiplicidad de identidades sexoafectivas y refutar la noción monosexual del deseo que impera bajo el sistema heteropatriarcal. Es decir, para cargarse la linealidad del deseo tan intrínseca a nuestra forma de ver el mundo, que Sara Ahmed establece como la atracción hacia ciertos otros, en lugar de hacia otros otros (Sara Ahmed, 2019 citado en Coll, 2021:70). La norma que nos ha condenado al insuficiente binarismo identitario heterosexual-homosexual. Puesto que las líneas, a pesar de que puedan “ayudar a entender la fluidez del deseo” (Coll, 2021:36), son binarias desde el momento en el que cuenta con dos puntos de partida (2021:36). Así, siguiendo la propuesta de Coll, trataremos el deseo y sus consiguientes identidades sexoafectivas en forma de mapa.

Una película puede ser *queer* por varias razones, no hay una opción que predomine entre las demás. El caso más evidente sería el del personaje de identidad *queer*. Una mera cuestión de representación en pantalla, que, sin embargo, tampoco basta para que una cinta pueda considerarse incluida bajo esta etiqueta, ya que puede llegar de la mano de personajes estereotipados o incluso bromas LGTBIQA+fóbicas (Benshoff & Griffin, 2006:9). Por lo tanto, en este sentido, la visibilidad debe ir acompañada del tratamiento de algún tema que, de ninguna manera despectiva ni de explotación—el *queerbaiting* que está tan de moda—, tenga relación con el colectivo (2006:9-10).

Otra de las formas de incluir películas dentro de este subgénero es a través de la autoría (2006:10). Hablamos de piezas audiovisuales que son escritas, dirigidas, producidas o protagonizadas por personas del colectivo. Un buen exponente de este caso es el cine lésbico-feminista de Barbara Hammer y el llamado *New Queer Cinema* de la década de los noventa (2006:10). La tercera manera de concebir el cine *queer*, y de las más significativas, se centra en su público (2006:10). Así, el cine *queer* sería el conjunto de

films que consumen los espectadores del colectivo, y por lo tanto, potencialmente cualquier película leída desde esta perspectiva —un punto de vista que desafíe la norma de la identidad de género y orientación sexual— podría también considerarse cine *queer* (2006:10). En muchos casos, las personas de identidades disidentes experimentan las películas de forma diferente a los espectadores heterosexuales. Asimismo, históricamente existe todo un sistema de lectura de las películas de Hollywood "*against the grain*"—"a contracorriente"—, conocido como "*camp*", que evolucionó dentro de las culturas gays del siglo XX, mediante la modificación de las películas manifiestamente heterosexuales (2006:10).

Otra de las vías para conceptualizar las películas *queer* es reflexionar sobre los géneros cinematográficos que puedan incluir características de lo *queer* (2006:11). El terror, que a menudo presenta sexualidades monstruosas, podría considerarse como tal al mismo tiempo que el musical hollywoodiense y el género fantástico, puesto que crean mundos en los cuales casi cualquier cosa puede pasar (2006:11). La animación también puede entenderse de este modo, desdibujando lo real y lo irreal, figurando la identidad como fluida e imaginando espacios fantásticos en los que los cambios de forma y de sexo son tan plausibles como cualquier otra cosa (2006:11).

Con lo que respecta a Francia, las décadas de 1980 y 1990 marcaron un punto de inflexión en la cantidad de películas dirigidas por mujeres (Ozel, 2018: 3). Lo que resulta más interesante es el creciente dominio de las mujeres sobre los hombres directores que tratan el deseo lésbico a partir de los años ochenta (Cairns, 2006: 191). El punto de apoyo obvio en la apropiación por parte de las directoras de esta experiencia femenina fue el auge del feminismo de segunda ola a partir de los años 70 y el esplendor de la creatividad que se fomentó por parte de las mujeres en Occidente en general (2006:192).

El concepto *queer* es todavía bastante nuevo en Francia en general, y en relación con el cine francés en particular (Perreau, 2016 citado en Ozel, 2018:12). La emergencia de la teoría *queer* en Francia fue demorada hasta la traducción de *El género en disputa* de Judith Butler en 2005 (Ozel, 2018:12). Sam Bourcier fue el primero en importar los estudios *queer* a Francia ya en 1996, cuando fundó "Le Zoo", una organización cuyo objetivo era introducir Francia en los estudios *queer* a través de la traducción y publicación de la obra de Judith Butler y Paul B. Preciado (Andrieu, 2008 citado en Ozel, 2018:12).

Dina Sherzer, detectó a principios de los 2000 un movimiento contemporáneo en el cine francés que denominó como *New New Wave* (Cairns, 2006:192-193). Según la autora, las

películas de la Nueva Ola ofrecen una puesta en escena de la diversidad sexual y las espectadoras están expuestas a un amplio espectro de orientaciones y acuerdos sexuales. Se trata de parejas heterosexuales, interreligiosas e interraciales, y de diversas formas de homosexualidad, con personajes bisexuales y travestidos (2006:192-193). Concluye advirtiendo que el cine francés contemporáneo ya no funciona como el medio de un código sexual restringido, sino que está abierto a la(s) diferencia(s) (Sherzer, 2001 citado en Cairns, 2006: 192-193).

Alexander Doty considera que en la década de los 90 se hizo un mal uso del sobrenombre *queer* en el cine (Ozel, 2018: 13). Puesto que se utilizó para referirse a las películas cuyas preocupaciones eran los hombres blancos de clase media gay, y para que una película sea *queer* tiene que desafiar o transgredir las concepciones heterosexuales, gays y lesbianas establecidas sobre género e identidad sexoafectiva (2018: 13).

Ozel apunta que la investigación sobre lo *queer* en el cine francés es todavía incipiente (2018:14). Hasta hace muy poco, la inmensa mayoría de los estudios se han dedicado a películas dirigidas por mujeres o a películas de temática LGBTQIA+, lo cual se relaciona con la integración de esas películas en el cine francés convencional a mediados de los años 90 (2018: 14). En consecuencia, en los años 90 y 2000 se produjo un aumento de los estudios de ese tipo de películas (2018: 14).

## 2.2. Performatividad de género

---

El concepto de “performativo” fue acuñado por el filósofo John L. Austin en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras* de la Universidad de Harvard en 1955, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje (Fischer-Lichte, 2011:47).

Hasta finales de la década de los ochenta, en los estudios culturales imperaba una idea de cultura muy influenciada por la expresión metafórica «cultura como texto» (2011:53). “Tanto los fenómenos culturales concretos como las culturas en su conjunto se entendían como contextos estructurados constituidos por signos a los que se les podían atribuir significados” (2011:53). No obstante, en los años noventa se empezaron a tomar en consideración los rasgos performativos de la cultura, los cuales hasta ese momento habían pasado inadvertidos (2011:53). Tales atributos dieron lugar a una manera específica de referirse a realidades preexistentes o posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un carácter de realidad específico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprendía (2011:53). La metáfora de «la cultura como performance» empezaba a ganar popularidad (2011:53).

Judith Butler, a través de su artículo de 1988 «*Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*», introdujo en la filosofía de la cultura el concepto de performativo (2011:53-54). La filósofa estadounidense, que en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX fue influenciada fuertemente por el postestructuralismo francés, se vale de la llamada «*French Theory*» para deconstruir los presupuestos identitarios de la teoría de la diferencia o «*French feminism*» (Verna, 2019:33).

En este ensayo de 1988, Butler “pretendía demostrar que la identidad de género no viene determinada ontológica ni biológicamente, sino que se entiende como el resultado de determinados esfuerzos culturales de constitución” (Fischer-Lichte, 2011:54), que identifica como “*stylized repetition of acts*”. La teórica denomina a estos actos “*performativ*” y los relaciona con dos características: “*dramatic*” y “*non-referential*” (2011:54). En un principio, parece que hay que entender las acciones performativas como no-referenciales al no hacer referencia a algo dado de antemano, ya que no es una expresión de un carácter, sustancia o forma de ser concreta, no tiene una identidad fija ni estable (2011:54). Los actos corporales, aquí entendidas como performativas, crean identidad y ese es su significado más importante (2011:54).

“Butler utiliza la excepción como modelo de invención de nuevas formaciones del sujeto a la vez que como verdad normativa general” (Verna, 2019:33). La misma excepción que nos hace entender cómo está hecho el mundo ordinario de las significaciones sexuales (2019:33). El término mujer, supuestamente, denota una identidad “única y exacta” (2019:33). En cambio, es el resultado de una regulación y cosificación de las relaciones de género, por el cual la mujer es un mero producto de las normas culturales que no contiene verdades preexistentes que puedan utilizarse en sentido político (2019:33).

### **2.3. Desestabilizando la mirada dominante**

---

La célebre directora Agnès Varda subrayaba con firmeza la necesidad de que las mujeres se convirtieran en dueñas de su propia mirada. Según la francesa, el primer paso para las feministas es admitir que, aunque las miren, ellas también están mirando y por lo tanto, el mundo no se define por cómo las miran, sino por cómo ellas lo miran (Varda, 2011, citado en Cairns, 2006:10).

La mirada es un tropo imperante en la filmografía de Sciamma. Por lo tanto, este trabajo dedicará un apartado en cada análisis a describir el tipo de mirada que suscitan las imágenes del film. Para ello, se coge como texto base el ensayo de Laura Mulvey “Placer

visual y cine narrativo”, publicado originalmente en la revista *Screen* en el otoño de 1975.

La tesis de este artículo establece una conexión entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo hegemónico de representación del cine clásico narrativo hollywoodiense, dentro del marco de las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, con la intención de usar el psicoanálisis como un “arma política”.

Este cine, al que Mulvey llama ilusionista, debe su “magia” a un placer visual edificado sobre la diferencia sexual, porque hace de la mujer un espectáculo, objeto de deseo de la mirada masculina (Coilaizzi, 1995:22).

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente como una apariencia codificada para producir un efecto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness] (Mulvey, 2001:370).

Siguiendo con el marco psicoanalítico, Mulvey explica que la mera imagen de la figura femenina, debida a su falta de falo, puede desencadenar el miedo a la castración en el sujeto masculino, erradicando cualquier potencial de placer escopofílico —término que empleó Freud para designar el placer visual—. Esta mirada masculina es una herramienta para erradicar la potencialidad castradora de la figura femenina, mitigar este miedo y así poder alcanzar el placer visual (Maulenberg, 2020:4). El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de la ansiedad de la castración: la primera se manifiesta en forma de preocupación por la reactivación del trauma original a través del *voyeurismo* al investigar y desmitificar la imagen femenina, el hombre recupera el control. En el proceso, la mujer es a menudo degradada, devaluada y castigada —abriendo oportunidades para el placer sádico— o perdonada y salvada por el protagonista masculino (2020:4). La otra vía, la completa negación de la castración, se realiza al fetichizar la imagen femenina y centrarse en la belleza física del objeto, a menudo de una forma que fragmenta el cuerpo femenino. De esta manera, el objeto amenazante se transforma en uno tranquilizador (2020:4). Así, el cuerpo de la mujer es fragmentado, expuesto y embellecido. Un fetiche ofrecido a la

mirada del espectador, considerado exclusivamente masculino, para que se identifique con la actividad, y proyecte sus deseos reprimidos sobre la intérprete. Entretanto, en la pantalla se desarrolla una narrativa de tipo edípico, en la cual el hombre desea y la mujer no puede hacer otra cosa que desear el deseo (Coilaizzi, 1995:22). La mirada asocia al hombre con lo activo y a la mujer con lo pasivo, al hombre con el deseo y a la mujer con la carencia de él.

Mulvey analizaba la conexión de la mirada cinematográfica y el proceso de formación de la identidad, afirmando que el sujeto masculino, al establecer a la mujer en tanto imagen de su “otro” visible, objeto fantasmático de deseo y denegación (de la castración), encuentra en la imagen cinematográfica la legitimización de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmando e incentivando sus sueños de unidad y supremacía (Colaizzi, 1995:22).

Según la teoría de Mulvey, la mirada masculina opera a tres niveles. El primero pertenece al de la cámara, o la persona que la maneja. Este nivel debe pasar desapercibido para que no interrumpa la inmersión del público en la narración, y así facilitar el placer *voyeurista*. La segunda dimensión pertenece a la mirada del público que, a su vez, está controlada, en gran medida, por el primero. Es decir, la cámara dicta lo que el público ve, desde qué ángulo y desde qué distancia. Y, por último, el tercer nivel es la mirada de un personaje (normalmente masculino) que mira a otro (normalmente femenino). Esta mirada está de nuevo controlada por la cámara y a su vez influye en la mirada del espectador. Para Mulvey, las tres miradas son efectivamente masculinas, aunque el espectador no lo sea. A través de varias técnicas fílmicas y narrativas, se anima al espectador a identificarse con el protagonista masculino, alineando la mirada del espectador y el del protagonista (Maulenberg, 2020:5).

Los teóricos *queer* ya han descubierto que la estructura heterocéntrica y excesivamente rígida de la mirada imperante en el análisis de Mulvey excluye las demás orientaciones del deseo y las identidades políticas. Como detalla más concretamente Hanson (1999) en estas preguntas que resuenan:

¿Cómo desean las mujeres a las mujeres en y a través del cine? ¿Cómo desean los hombres a los hombres? ¿Es la mirada lésbica una mirada

masculina disfrazada? ¿Qué pasa con la identificación masculina gay con la diva fetichizada del cine clásico, todos esos gestos glamurosos de Bette Davis y Judy Garland que prácticamente constituyen la retórica *queer* contemporánea del *camp*? (Hanson, 1999, citado en Cairns, 2006:11).

No cabe duda de que el artículo de Mulvey conforma una de las piedras angulares de la teoría fílmica feminista por pionera. En cambio, desde su publicación ha recibido infinidad de críticas, ya que presenta una teoría con una serie de limitaciones. Sin embargo, este inconformismo ha dado lugar a un rico cuerpo de trabajos académicos que transformando la teoría de Mulvey han conceptualizado una abundancia de miradas que derivan de la percepción de la necesidad de una teoría del sujeto que pueda dar cuenta de una serie de diferencias que algunas teóricas del feminismo consideran desatendidas en un enfoque basado únicamente en la diferencia sexual (Maulenberg, 2020:5).

En *Black Looks: Race and Representation* (1992), bell hooks critica a Mulvey por su dependencia acrítica de un marco psicoanalítico ahistórico que privilegia la diferencia sexual y no incluye la diferencia racial. También sugiere que la teoría de Mulvey deja poco espacio para la resistencia por parte del espectador, en particular de aquellas espectadoras que son sistemáticamente excluidas (2020:5).

Jackie Stacey también critica esta falta de especificidad histórica y además comenta la heteronormatividad inherente a un enfoque que se basa en oposiciones binarias estáticas (2020:5). Determina que gran parte de los trabajos psicoanalíticos de la crítica cinematográfica feminista no abordan el tema de los posibles placeres homoeróticos para el espectador femenino (Stacey, 1994, citado en Maulenberg, 2020:5). Añade que, en consecuencia, el homoerotismo femenino se ve en términos de masculinidad, ya que solo puede ser conceptualizado dentro del binarismo de la masculinidad y la feminidad, ignorando cualquier especificidad de tales formas de placer y deseo entre mujeres (Stacey, 1994, citado en Maulenberg, 2020:5).

En cambio, el núcleo de su crítica reside en la actitud despectiva que Mulvey, y los estudiosos del cine feminista en general, han mostrado hacia el público real del cine (Maulenberg, 2020:6). Stacey admite que muchos de estos especialistas han considerado al espectador femenino como un concepto y no una persona, y han mostrado poco o ningún interés en descubrir cómo las mujeres del público experimentan realmente las películas que ven (2020:6). Esta misma línea tomaba De Lauretis cuando apuntaba que

Mulvey negaba a las mujeres el pequeño placer al que tienen acceso en la sociedad patriarcalal no problematizar que las mujeres van al cine porque la experiencia cinematográfica produce un cierto placer en ellas. (Colaizzi, 1995:24).

Junto con la de Mulvey, otra de las fuentes base para mi análisis es la teoría del *Female Gaze* o "Mirada Femenina" de Joey Soloway. El director presentó en una *master class* en el Festival Internacional de Cine de Toronto en 2016 su respuesta a la mirada masculina de Mulvey. Lo define como una forma de *feeling seeing* a partir de una cámara subjetiva que entra en el interior de la protagonista, especialmente cuando no es hombre cis. Utiliza el marco para evocar una sensación de estar sintiendo, en vez de mirando. La directora de fotografía no se ciñe solamente a mostrar, sino que suscita emociones con la cámara.

El *Female Gaze* de Soloway hace un guiño a la división en niveles de Mulvey, puesto que consta de tres *partes*:

La primera de ellas consiste en reclamar el cuerpo con la intención de comunicar el *feeling seeing*. Priorizar la emoción por encima de la acción. La segunda parte se fundamenta en representar en los medios visuales la experiencia de ser observada, mostrándonos cómo se siente ser el objeto de la mirada. La tercera parte radica en devolver la mirada, en que el objeto de la mirada desarrolle una mirada propia con la que devuelva la mirada al sujeto y diga, en palabras de Soloway: "Te veo viéndome" (Maulenberg, 2020:6). La mirada femenina de Soloway no es simplemente una inversión de la mirada masculina de Mulvey, sino una transformación de la misma y un comentario sobre ella (2020:6). La mirada femenina es más que una cámara o un estilo de filmación, es un generador de empatía (2020:10).

La mirada femenina busca destruir todas las demás miradas. Ella es la otra mirada, la mirada *queer*, la mirada trans, la mirada interseccional. Ella es la no-mirada que emana del centro no de un triángulo, sino de un círculo, indivisible (Soloway, 2016:13).

## 2.4. Una nota sobre el lenguaje

---

Desde el comienzo de este trabajo mi intención ha sido ser lo más inclusiva posible e ir muy de puntillas para no obviar discursos que, por tiempo, se han quedado fuera del texto. Por ello, me parece de gran importancia este pequeño apartado, primero para



disculparme si en algún momento, desde mi posición, he violentado de alguna manera a parte del colectivo, y también para aclarar algunos usos del lenguaje.

De todas las palabras y frases diferentes que describen a todas las personas que no son heterosexuales y cisgénero, cada una tiene sus ventajas y desventajas, dependiendo del contexto en el que se utilicen. La palabra *queer* es valiosa por su amplitud y su resistencia a los binarios, y puede utilizarse como paraguas terminológico para todas las cuestiones relacionadas con las identidades de género y las orientaciones sexuales no normativas. Uno de sus problemas, así como uno de sus puntos fuertes, es su historia como insulto reclamado. Mientras que las jóvenes, entre los que me incluyo, pueden sentirse perfectamente cómodas identificándose como *queer*, para las personas que han sido víctimas de su uso despectivo, ser etiquetado como *queer* puede ser traumático. La alternativa parece ser el inicialismo LGBTQIA+, pero tampoco me parece la opción más cómoda para utilizar continuamente en un trabajo tan extenso. Por estas y otras razones, he decidido utilizar el término *queer*, más sencillo, menos específico y, por tanto, más inclusivo. También he intentado tratar el masculino genérico de la lengua castellana. Al ser un texto académico he dejado de lado las “x” que normalmente utilizo y he recurrido al formato a/as para hablar de *personas*, inspirada por Elisa Coll. También he copiado de ella la marca que le añado a veces a la palabra mujer/mujeres, asterisco (\*) para referirme a “mujeres pero también a personas disidentes de género o no binarias que podrían encontrarse dentro del espectro femenino” (Coll, 2021:14).

La palabra lesbiana, tal y como se utiliza hoy en día, se refiere a una mujer\* que se siente exclusivamente atraída por otras mujeres\*, pero ninguno de los personajes de estas películas se identifica explícitamente de esta manera. Por ello, nunca haré referencia a este término, ni otra etiqueta, que cierre las opciones identitarias de las protagonistas. Además, en el análisis de *Portrait de la jeune fille en feu* he reducido el uso del término *queer*, ya que puede considerarse anacrónico debido al contexto histórico en el que se enmarca el film, y he aumentado la utilización del vocablo “sáfico”, que hoy en día es utilizado por las comunidades de mujeres lesbianas, *queer* y bisexuales para referirse a cualquier mujer o individuo que se identifique como femenino que se sienta atraído romántica y/o sexualmente por otras mujeres e individuos que se identifiquen como femeninos, independientemente de quién más les atraiga (Maulenberg, 2020:8). Este término parece especialmente apropiado para el segundo análisis, ya que no sólo Sappho es anterior al escenario histórico de esta película, sino que, a pesar de su estatus como símbolo de la homosexualidad femenina, el término alude a la dudosa práctica de intentar

precisar retroactivamente la sexualidad de una figura histórica.

En cuanto al tropo de la mirada, ya he comentado que una de mis fuentes es la teoría del *Female Gaze* de Soloway. En la última cita del anterior apartado el director amplía el abanico y menciona la “mirada *queer*”, un concepto que he utilizado en ambos análisis y para el cual he utilizado como sinónimo el concepto de “mirada sáfica”, muy inspirada por el texto de Maulenberg (2020). De esta manera he querido aunar y traspasando así el recientemente argumentado uso del término “sáfico” en relación a la mirada.

### 3. ANÁLISIS

---

#### 3.1. *NAISSANCE DES PIEUVRES (2007)*

---

*Esto de nacer mujeres en el tiempo de Despentés  
es difícil. No sé por dónde empezar.*

Rigoberta Bandini

*Naissance des pieuvres* (2007) es la ópera prima de Céline Sciamma. En España es conocida como *Lirios de agua*, pero la traducción literal del título al castellano sería “El nacimiento de los Pulpos”. Con este film la cineasta da comienzo a la trilogía *coming-of-age*, que completa junto a *Tomboy* (2011) y *Bande de Filles* (2014).

En una competición de natación sincronizada, Floriane, la capitana del grupo veterano, emerge de entre las aguas y cautiva la mirada de Marie, que la observa desde las gradas y queda seducida al instante. Las amigas adolescentes Anne y Marie son inseparables, lo hacen todo juntas, y, por ende, también comienzan a sentir atracción por otras personas al mismo tiempo. Empujadas por el deseo y también por la presión social, comienzan a experimentar su sexualidad.

Marie siente atracción por Floriane, que ha empezado a salir con François, el chico por el que Anne también empieza a mostrar interés. Mientras tanto, Floriane, siendo consciente de la atracción que suscita en Marie, comienza a pedirle favores íntimos como ser su coartada al quedar con François o asistirle en su pérdida de la “virginidad”. Marie y Anne sufren una crisis en su relación de amistad que las lleva a realizar por separado esta transición a la edad adulta. La misma noche en la que Anne tiene relaciones con François, Marie vive con Floriane su primera experiencia sexual. En el proceso de este rectángulo amoroso las amigas no reciben lo que ellas quieren. Floriane utiliza la confianza de Marie para su beneficio y Anne recibe lo mismo de François. Así, Anne y Marie vuelven a su vieja amistad hasta su próxima experiencia.

### 3.1.1. Nuevos comienzos

---

*Naissance des Pieuvres* (2007) trata el nacimiento del deseo, con la formación de identidad y el paso a la madurez que realizan tres adolescentes. Así, la película se inscribe dentro del género del *coming-of-age*, también conocido como “*rites-of-passage films*” o “*cinematic Bildungsroman*” (Schmidt, 2002: 76). Este viaje de la heroína generalmente caracterizado por tener una sola protagonista, que por minutaje le correspondería ser a Marie, también muestra en este caso los procesos de *coming-of-age* de Anne y Floriane. Por ello, nos referiremos a todas ellas como protagonistas. Sciamma se ocupa de hacer en su ópera prima una relectura del género desde la interseccionalidad, mediante un marco espacio-temporal y unos personajes inusuales.

El psicólogo freudiano Louise Kaplan describía la adolescencia como un momento crítico de la vida humana en la que las pasiones sociales y morales florecen y alcanzan la madurez; además de ser la fase vital en la que el individuo pasa de la vida familiar a la existencia cultural (2002: 98). Generalmente esta disrupción familiar es uno de los temas más frecuentes en el *coming-of-age*, ya que refleja la rebeldía y el salto a la independencia de la heroína. *Naissance*, en cambio, invierte las lógicas canónicas del género negando la presencia a estos actores tradicionales: la familia desaparece por completo y deja tomar las decisiones a las protagonistas en base a su libre albedrío. Al igual que desaparecen estas figuras, tampoco hay rastro de la escuela ni de los medios de comunicación, ni tampoco de la religión. De esta manera, se eliminan las instituciones socializadoras. Así la película plantea un aprendizaje libre, sin reglas, descartando la presencia del mentor que ayuda a la protagonista en su característico viaje de la heroína.

Al mismo tiempo, mediante esta decisión narrativa destierra parte de los escenarios que, a mediados de los años 80, Teresa de Lauretis relacionó con la “tecnología del género”. Esta idea proponía que el género era una construcción semiótica, una representación o, mejor dicho, un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales, que, siguiendo a Michael Foucault y Louis Althusser, De Lauretis vio emanar de varias instituciones –la familia, la religión, el sistema educacional, los medios, la medicina, el derecho–, pero también de fuentes menos obvias: la lengua, el arte, la literatura, el cine, etcétera (De Lauretis, 2015: 108).

De esta manera, al negar la presencia de estos agentes, Sciamma también plantea un escenario más inclusivo que rodea la perspectiva negativa freudiana del malestar de la civilización. Basada en una paradoja fundamental que asegura que las instituciones de la sociedad civil (la familia, la educación laica y la religión) tienen el propósito de frenar o

contener lo sexual y de canalizarlo hacia el vínculo social y el bien común (2015:114). Así, este detalle contribuye positivamente a la muy importante experimentación de la sexualidad del film. Debido a que el descubrimiento sexual de las heroínas es una de las características canónicas del género que sí sigue la obra. Schmidt afirma que la iniciación sexual es raramente tratada en películas juveniles como tema intrínsecamente esencial y que es más común la dramatización de las vicisitudes de las relaciones adolescentes románticas, especialmente en películas con protagonistas femeninos (Schmidt, 2002: 105). Esto no se cumple en *Naissance* ya que el descubrimiento sexual es un tropo imperante. DeMar y Bakerman apuntan que, para las adolescentes, el origen, la conducta y la resolución de una experiencia amorosa usualmente sustituye al viaje iniciático del tradicional y masculino *Bildungsroman*, siendo el de ellas un viaje más introspectivo a través de la realización personal y la auto-confianza (2002: 88). En *Naissance* ese viaje interior está puntuado con la falta de comunicación: los personajes raramente expresan sus deseos de viva voz y en esta ausencia de información la música juega un papel importante, ya que permite al espectador acceder a los sentimientos y experiencias de las chicas (Edney, 2020:1).

Asimismo, también es de destacar el marco espacio-temporal en el que se fija la cinta. Puesto que, al no incluir ninguna marca explícita que haga referencia a la época histórica y eliminar los gadgets electrónicos, sitúa el relato en un presente intemporal, que añade a la historia cierta condición de universalidad. Al mismo tiempo que la falta de clases, el vestuario y las diferentes referencias a las temperaturas altas intuyen que la razón de ser de esta parsimonia es el verano.

Por otro lado, las localizaciones se establecen enteramente en Cergy-Pontoise y sus alrededores. Un suburbio de clase-media de París perteneciente (hasta 2002) a una de las nueve New Towns diseñadas y construidas en la década de los setenta, en un intento de lucha contra la desintegración social que acontecía en los crecientes suburbios de la periferia parisina (Jonet, 2017: 1128). Los diseñadores de estas nuevas ciudades también buscaban la *mixité sociale* (diversidad social), para dar cabida a comunidades mixtas de diferentes edades, ocupaciones y clases sociales, preferentemente de clase media (Epstein, 2011, citado en Jonet, 2017). A pesar de que en la actualidad estas nuevas ciudades se caracterizan por sus edificios en mal estado y la marginalidad étnica (2017:1128), la película no muestra esa realidad. La arquitectura de edificios bajos rodeados de naturaleza que componen el paisaje de Cergy-Pontoise atiende a un significado más general del término suburbio. En cambio, sí que acoge la idea original de

la *mixité sociale* que comentaba Epstein al enfocarse en tres personajes principales muy diferentes, aunque todas ellas sean blancas. Las tres adolescentes muestran realidades socioeconómicas diversas. Estas diferencias se aprecian tanto en la ropa y las casas como en la popularidad de las tres protagonistas que, sin esta ingeniería urbana, quizás no se hubiesen conocido nunca.

### **3.1.2. Construyendo el género bajo el agua**

---

El film se construye en base a un espacio muy concreto. Cergy-Pontoise es una ciudad predeterminada y con muy poca historia, que casi parece un no-lugar en el sentido de Marc Augé. Funciona así como un lienzo en blanco, en el cual las identidades marcadas de las tres protagonistas resaltan y llenan de vida el vacío. Sin embargo, la película posee un espacio nuclear que circunfiere la historia: la piscina.

El film abre con los créditos iniciales, donde sobre un fondo oscuro emergen una serie de brazos multicolores de animación que se expanden por la imagen estática. Los pulpos, haciendo alusión al título de la cinta, comienzan a desplegar sus tentáculos. El sonido, que entra desde el primer frame, consiste en una amalgama de conversaciones asincrónicas de voces femeninas imposibles de comprender. Inmediatamente irrumpe la música electrónica. Esta repite un patrón de dos notas edificadas sobre una base de sintetizador, que hace la transición al espacio de donde proviene el barullo mediante un corte a negro. Es un vestuario en el que varias chicas de diferentes edades se preparan para una competición de natación sincronizada. Aparecen maquillándose y peinándose, cambiándose de ropa y practicando movimientos. Mediante otro corte a los créditos adornados de patas de colores, más pulpos nacientes, la película pasa al territorio de las gradas, el tercer espacio diferenciado donde se presenta al personaje de Marie. Esta se encuentra en la posición elevada de las gradas, desde donde, además, realiza la acción de mirar. Esto podría connotar una especie de superioridad sobre la posición espacialmente inferior de las nadadoras, que realizan el espectáculo en la piscina, al ser un sujeto que mira desde una categoría elevada a otros sujetos que se encuentran en un nivel inferior. En cambio, Sciamma escoge este momento para plantear, desde la primera secuencia, el tipo de mirada que mantendrá durante todo el film, con la que se ocupará de deconstruir la que Laura Mulvey teorizaba en “Placer visual y cine narrativo” (1975).

Tras la ovación del público, las nadadoras atraviesan el umbral que separa los vestuarios de la piscina, al mismo tiempo que se escucha el sonido del agua de las duchas: un motivo continuo que se relaciona tanto con el deseo como con la fluidez de género. Entre ellas está Anne, la segunda protagonista, presentada totalmente fuera de lugar. Destaca en su grupo por ser demasiado mayor, las niñas que la acompañan, que aparentan una madurez superior a la suya, se ríen de ella por su actitud nerviosa. Esto da a su personaje una especie de rareza a la vez que la califica de infantil.

La música termina y las nadadoras ya están en la piscina. Marie queda impresionada por el espectáculo del equipo veterano. La coreografía de los cuerpos, la repetición de los gestos y la ilusión de la armonía que producen en la superficie, seducen la mirada de Marie. La cámara adopta su punto de vista y se mimetiza así en la mirada del espectador. En cierto momento, observando la seductora performance de la feminidad (Franco, 2018: 26), la protagonista vive su propia epifanía del deseo mediante la figura de Floriane, la capitana del grupo, que emerge del agua [1,2]. Marie, de pie, aplaude al mismo tiempo que sigue a Floriane con la mirada. No puede dejar de mirarla, seducida, acaba de experimentar el nacimiento del deseo.

[1]



[2]



La elección de este deporte acuático como epicentro no es casual. La natación sincronizada, un deporte convencionalmente reservado para las mujeres, es planteada en la película como una metáfora de la feminidad, asociada con las dicotómicas disciplina/control y seducción/deseo (Franco, 2018:25). Además, representa a la perfección los actos performativos de la construcción de género que teorizaba Judith Butler en *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), que ampliaba la famosa frase “no se nace mujer, se llega a serlo” de Simone de Beauvoir mediante el concepto de la performatividad. Ya que al igual que el género, la natación sincronizada no es una identidad estable, sino una repetición estilizada de actos, que perpetúa así una supuesta feminidad hegemónica a través de la

repetición de gestos performativos. Las nadadoras construyen la categoría de género mujer con sus cuidadosamente coreografiadas rutinas y movimientos precisos. Con sus cuerpos como medio, destruidos y transfigurados para que emerja la «cultura» (Butler, 2020: 226). Repiten gestos corporales, movimientos y normas de todo tipo que, llevadas al ámbito del deporte acuático, son traducidos en depilación obligatoria, sonrisa permanente o maquillaje, que crean la idea de la mujer perfecta y la ilusión de un yo generizado, enfatizado por un mismo traje de baño.

La identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo (Butler, 1998: 297). Una temporalidad que también está presente en la representación del deporte acuático, con un antes y un después y una construcción de personaje/género marcado por el espacio del vestuario. Puesto que “la realidad del género consiste precisamente en los efectos de su representación: el género se realiza (...) cuando esa representación se convierte en auto-representación, cuando uno lo asume individualmente como una forma de la propia identidad social y subjetiva” (De Lauretis, 2015:108).

Las nadadoras parecen regalar al público un espectáculo sin aparente esfuerzo, que la audiencia social mundana, aquí representada por el público de la grada como Marie, y las mismas actrices/nadadoras como Floriane, han venido a creer y a actuar como creencia. La idea de falta de esfuerzo que requiere la performance de la natación sincronizada/feminidad y su aparente naturalidad es paralela al esfuerzo hecho aparente mediante la cámara, que va directa a enseñar la esforzada construcción de la apariencia. Primero, al descubrir el lado oculto del espectáculo, lo tecnológico de la supuesta naturalidad. Esto es, la tramoya del espacio del vestuario, pone en entredicho la simulación de la perfección mostrando la fase preparatoria. Este espacio tiene al mismo tiempo, en cambio, otro que lo complementa, un lado visible y superficial, la piscina. El espacio donde se realiza la exhibición post-preparatoria, el escaparate cara al público.

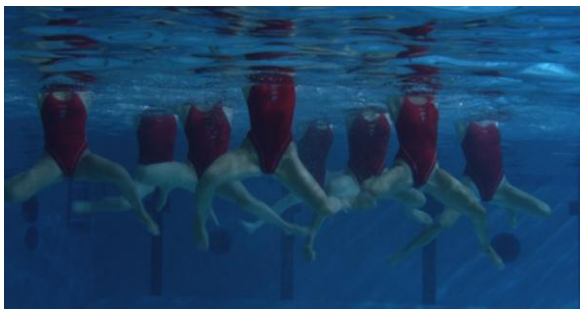
Así, traza una doble imagen de este deporte a partir del carácter dual de los espacios vestuario/piscina. Para después pasar a dismantelar la división aplicada al espacio líquido de la piscina, en las opuestas pero complementarias superficie/apariencia y profundidad/esfuerzo.

Al enfocarse en los rostros sonrientes de las nadadoras y los movimientos sincrónicos Sciamma crea una apariencia de facilidad (Belot, 2012: 173), que inmediatamente deconstruye al mostrar la ruptura de la superficie acuática llevada a cabo por los gestos corporales [3]. Lo hace a través de la mirada de Marie que, al sumergirse bajo el agua, (nos) abre los ojos y descubre el esfuerzo y el sacrificio oculto [4]. Juega al mismo tiempo



con las dimensiones de lo visible y lo invisible, o con el enseñar y esconder que Sciamma apuntaba como la característica ontológica de la adolescente (Dawson, 2008).

[3]



[4]



### 3.1.3. Motivos de lo liminal

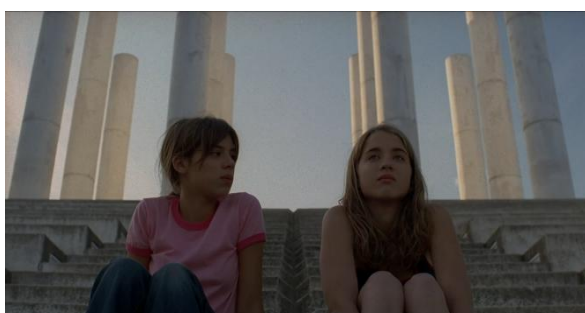
---

Sciamma traslada la división espacial de la piscina a la visión global de la cinta, organizada en base a las binarias y dicotómicas categorías de interior/exterior (Ozel, 2018:45), diferenciadas correspondientemente entre el espacio privado de los apartamentos y casas, y el espacio público (2018: 25). Para la distinción de esta opuesta espacialidad, la directora recurre a la escenificación del motivo liminal de las puertas y la mostración de los personajes cruzándolas (2018: 46). Gaston Bachelard mencionaba la ambigüedad de la puerta en *The Poetics of Space*: “La puerta esquematiza dos posibilidades férreas, que categoriza rápidamente en dos tipos de fantasía. A veces está cerrada, atrancada, candada. Y otras, en cambio, está abierta, esto es, medio abierta” (Bachelard, 1967, citado en Ozel, 2018). Dos posiciones que tienen su quintaesencia en la relación entre personajes y las puertas del film. Así se plantea un juego, ya que el simple movimiento de giro unido a la presencia de la cámara puede modificar totalmente el espacio profílmico (2018: 25).

Floriane y Françoise manipulan respectivamente a Marie y Anne, pero antes tienen que penetrar en su espacio personal: la habitación de Marie, la casa de Floriane y el apartamento de Anne son los tres espacios privados que los personajes visitan y abandonan durante este proceso (2018:46). En la primera mitad de la cinta, Floriane y Marie se convierten en íntimas. Esto se traduce en visitas recurrentes por parte de ambas a sus respectivas casas y una actitud recelosa por parte de Anne hacia Marie, que duda en invitarla a pasar a la suya. A pesar de que no sea una casa, también habría que añadir a esta lista el garaje subterráneo donde François y Floriane tienen sus encuentros, que remarca la experiencia liminal del film. Estas primeras entradas y salidas omiten representar el momento del cruce de la puerta de los personajes mediante un corte directo a la privacidad

del interior de la estancia, creando un vacío espacio-temporal levitante entre interior y exterior (2018:46). Dislocando así no solo el movimiento interior de la escena, sino que, al mismo tiempo, llegando a reflejar la disrupción de los personajes en la totalidad del film (2018:46). En cambio, la segunda mitad de los encuentros de la cinta abrazan los momentos de transición utilizando el motivo de la puerta como elemento obstaculizador para remarcar, sobre todo, la diferencia entre Floriane y Marie. Esta separación comienza justo después del momento de mayor intimidad entre las chicas, en la secuencia exterior que tiene lugar en el monumento de las Doce Columnas del Axe Majeur, que funciona como punto de inflexión. Aun siendo este un espacio abierto, como apunta Ozel: “Sciamma convierte las columnas en una puerta (...), un umbral” (2018: 49), puesto que repite el movimiento anteriormente mencionado: elimina la escena en la cual los personajes deberían aparecer cruzando las columnas y las ampara directamente al otro lado de la metafórica puerta. La rígida geometría del monumento parece rigurosamente equilibrada con el medio ambiente y los edificios no obstaculizan sino que están en armonía con la naturaleza. Al mismo tiempo, esta organización espacial de paridad tiene su efecto reflejo en las dos amigas, ya que en ese momento no hay una situación dominante entre ambas (Belot, 2012: 177). Sin embargo, visualmente, una línea recta en el pavimento cruza el paisaje simétrico y las mantiene diferenciadas, prefigurando su futura separación [5,6].

[5]



[6]

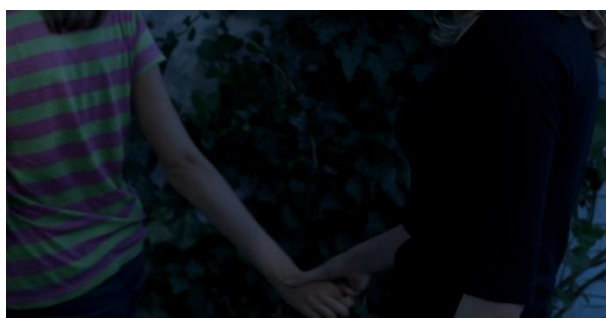


Luego de este pasaje las amigas comienzan a pasar aún más tiempo juntas. Tras un eufórico abrazo de Floriane en agradecimiento a Marie por rescatarla de los brazos de un pederasta, doppelgänger del mismísimo Hades, en una fiesta color rojo giallo, las adolescentes vuelven a casa de Marie. Entonces, a través del uso de la límpida puerta corredera del jardín de Marie, la cámara marca el comienzo de su separación (Ozel, 2018: 53). Floriane acompaña a Marie a su casa y cuando esta comienza a abrir la puerta corredera que da a su habitación, Floriane la llama y Marie, con ecos de una Eurídice

reaccionando a la llamada de Orfeo, se gira dejando así la puerta entreabierta. Floriane admite a Marie que le gustaría que ella fuese “la primera”, evocando lo que Betty le decía a Rita en *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001), a lo que Marie responde que no.

En ese instante la cámara muestra las manos de las amigas separándose, pero el último tirón de manos es una declaración de intenciones encubierta, ya que Marie en un ademán final, en un tirón desesperado, deja intuir que quiere a Floriane en el interior de la casa [7,8].

[7]



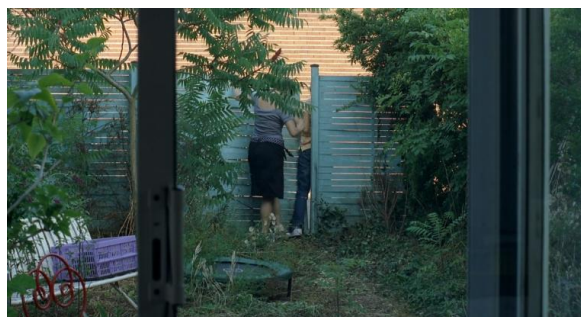
[8]



[9]



[10]



En cambio, Floriane permanece quieta dentro del marco al mismo tiempo que Marie no simplemente desaparece del encuadre, sino que cruza el umbral moviéndose de una dimensión exterior a una interior (2018: 54). La toma adyacente muestra a Marie en un primer plano ya dentro de la casa y con la mirada obstaculizada por una capa de vidrio, situando la cámara en el lado exterior de la puerta. A lo que el contraplano responde con Floriane cruzando la puerta de la verja desde otra perspectiva [9], que no es la de Marie, ni tampoco la que en la primera parte del film evidencia unas Anne y Marie con ansias de fiesta [10], ya que la imagen se mantiene nítida sin ningún tipo de barrera translúcida ni reflejo que evoque a la puerta. La cámara ahora instalada entre los dos personajes realiza la función de puerta, adopta la capacidad de abrir el espacio a ambos lados al igual que puede atrancar o bloquear la comunicación entre las dos (2018.: 55). De esta manera, con los espacios “in” y “of” (2018: 56) entremezclados, Marie y Floriane crecerán separadas condicionadas por una cámara que ha adoptado el poder de una puerta.

Otra escena que marca el carácter de lo liminal, evocando a unos simbólicos superficie y profundidad, es la escena en la cual Marie practica movimientos dentro de la bañera. Cuando de pie se coloca con medio cuerpo fuera de la cortina de ducha, dejando medio cuerpo tapado, y el otro al descubierto [11].

[11]



#### 3.1.4. Personajes como pulpos

---

Resulta interesante cómo la natación sincronizada también funciona como el epicentro de las presentaciones de las tres protagonistas. Al diferenciarlas espacialmente, subraya las distinciones que habitan entre ellas, sugiriendo así las contradicciones y multiplicidades de la adolescencia contemporánea (Handyside, 2016) que retrata la película, además de relacionarlas con el tipo de rol que adoptarán durante el film.

La revisión de la adolescencia femenina que propone Sciamma entiende los movimientos o transformaciones de las adolescentes como experiencias emocionales, en contraposición al convencional proceso de cambio físico y psíquico que deriva en la madurez completa (Belot, 2012: 182). Por ello, se centra en las subjetividades y el yo interior de las chicas. Estas navegan entre las aguas de la sexualidad, las relaciones y la individualidad manejando sus propios deseos, al mismo tiempo que esculpen sus identidades bajo la presión social al trabajar en lo que culturalmente significa ser una mujer sexualmente atractiva (Handyside, 2016:127).

Las diferentes realidades corporales son personificadas por las tres protagonistas. Marie y Anne, al contrario que Floriane, representante de la belleza normativa, muestran su preocupación por no encajar dentro de la imagen de cuerpo canónico de la imperante norma social. Al comienzo del film ninguna de las dos es capaz de desvestirse en presencia de otras personas. Incluso en una escena, Anne mide el diámetro de su brazo a Marie y esta opina que no es “normal”. Después reclusa al decir que no es “normal” no por su delgadez, sino por tener un brazo más largo que el otro. Las dos amigas también se insultan en relación a su físico: Anne le achaca a Marie el no tener pechos y en cambio Marie

relaciona el tamaño de los pechos de su amiga con el exceso de grasa. Marie intenta modificar su cuerpo mediante el deporte y Anne parece estar atravesando por una fase de aceptación a veces ambigua, que saca a relucir con ritos propios como desnudarse en los vestuarios y mantenerse en una posición concreta durante un tiempo, enterrar el sujetador de forma violenta o ponerse pantalones más pequeños que su talla hasta no poder andar.

Sciamma sitúa a las chicas en el cuerpo-consciente mundo del equipo de la natación sincronizada (Handyside, 2016:127), donde la entrenadora también se ocupa de perpetuar la violencia de género al inspeccionar las axilas de las nadadoras y reprender con discursos machistas de frases esencialistas como: “¿Le dirás eso a tu marido?”, respondiendo a una de las nadadoras a las que no le había dado tiempo a depilarse.

Floriane, por otro lado, representa la belleza normativa que acapara todas las miradas, incluida la de Marie, pero, en consecuencia, también es tratada como objeto sexual. Experimenta varios tipos de abuso e, incluso, violencia sexual por parte de hombres mayores, su entrenador y un hombre adulto que conoce en una discoteca. La película incluye pasajes de pederastia que ella considera extraños pero consiente al no ser capaz de discernirlas como el delito que son, y estos adultos aprovechan desde su posición de superioridad. Floriane comparte estas experiencias con Marie que, al no haberlas vivido sistemáticamente, las ve desde un punto de vista muy diferente. Por lo que muestra sorpresa al ver lo interiorizadas y normalizadas que las tiene su amiga.

Floriane muestra una actitud ambivalente. Parece disfrutar del poder de su habilidad de gustar. Negocia con actitud segura comentarios hirientes de sus compañeras de natación, que la acusan de ser una “puta” y manipula a Marie a su antojo al mismo tiempo que le muestra aprecio, le confiere confianzas o le pide que la “desvirgue”. Intimidaciones entre las cuales Floriane muestra la creencia de un supuesto estatus predeterminado para ella al admitirle a Marie que tiene mucha suerte al no tener que pasar por lo que ella sufre, como cuando acepta tener relaciones sexuales porque “lo pone en su cara”. Sciamma escoge la natación sincronizada como telón de fondo para contar el nacimiento del deseo en la adolescencia, la cual Clara Bradbury-Rance señala como potencialmente *queer*, puesto que las sexualidades adolescentes de las protagonistas ocupan espacios intermedios, ambiguos, que aún no han sido esclarecidos (Franco, 2018: 25). El deseo está en formación, al igual que las identidades de las chicas.

Los despertares sexuales de las tres protagonistas del film tienen relación con los momentos de soledad, tal como dedujo Carol Gilligan en su investigación sobre el mito de Cupido y Psike (Benjamin, 1985: 97). La amistad de Anne y Marie sufre una bifurcación.



Marie siente que la actitud infantil de Anne frena sus posibilidades de avanzar en el proceso a la madurez. Esto tiene su punto más álgido en la discusión que mantienen en un McDonald's, cuando Anne, remarcando su lado más juvenil al jugar con unas gafas-regalo que incluía el menú del *Happy Meal*, es abandonada por Marie [12,13].

Las amigas se separan para realizar el “crecimiento lateral” de Kathryn Bon Stockton en soledad, dando paso a deseos alternativos. Así el film no sigue el desarrollo típico del género coming-of-age (Jonet, 2017: 1131), sino que los personajes realizan un proceso indirecto que se aleja del modelo heteronormativo para zambullirse en aguas *queer*.

[12]



[13]



Floriane, por su parte, también entraría dentro de esa tipología del crecer. Pero, a diferencia de Marie y Anne que acaban reconciliándose y teniéndose la una a la otra, esta primera se mantiene en una perpetua soledad.

“Existen modos de crecer que no conllevan una acción ascendente” (Stockton, 2009:11), el crecimiento normativo ha sido incansablemente figurado como un movimiento vertical ascendente hacia la estatura completa, el matrimonio, el trabajo, la reproducción y la pérdida de la inocencia (2009:4). Esquemas mentales derribados por el concepto de crecimiento horizontal (2009:4) que, al crecer “hacia atrás y hacia los lados”, toma en consideración deseos *queer* no normativos, motivos, acciones y la capacidad de mutabilidad de las adolescentes (Jonet, 2017:1131), enfatizada por el motivo del agua.

El significado de lo *queer* (“*queerness*” o *queeridad*) que utiliza Stockton connota, además de la atracción homoerótica, que relacionamos con Marie y Floriane, la rareza (*oddness*) que personifica Anne al no querer deshacerse de su lado más infantil, englobando así a las tres protagonistas, en esta articulación lateral del crecimiento.

La cinta profundiza en las complejidades de la subjetividad adolescente y logra así evitar estereotipos, además de dar otra imagen de la adolescencia (Belot, 2012: 172). En las representaciones de Marie y Anne esto se consigue mediante algunas actitudes y modos de vestir des/estéticos. Así, realizando una des/estilización y des/erotización del deseo y cuerpo femeninos, busca la desestabilización, “construyendo un discurso que va más allá

del género al que se supone debería circunscribirse, y lo utiliza como un arma crítica” (Colaizzi, 1995: 29).

En el caso de Anne se externaliza a través de la relación entre su cuerpo, la ropa y los ritos propios; como al enterrar el sujetador, mostrar las bragas, sudar la camiseta al bailar o por medio de gestos religiosos. En Marie, por otro lado, se atañe al deseo anhelado, que muestra al besar la marca de pintalabios que Floriane deja en la puerta corredera transparente o al morder la manzana podrida, símbolo del pecado original de Eva, recuperada de la basura de casa de Floriane, que evoca al melocotón de *Call Me by Your Name* (Luca Guadagnino, 2017).

El reflejo de la “des/estética feminista” que menciona Colaizzi se puede apreciar en el tono de estos fragmentos porque “no están hechos para ser mirados pasivamente” (1995:30), y tienen como objetivo establecer una relación dialógica entre el texto y el espectador, considerado como producto sexualmente marcado por un discurso cultural concreto, siendo su último objetivo alcanzar una utilidad política (1995: 30).

Pero el caso de Floriane es diferente, ya que siguiendo el mapa que Núria Bou dibuja en su ensayo sobre los mitos femeninos en el cine de Hollywood, podemos detectar algunos parecidos narrativos e iconográficos entre Floriane y las figuras estereotipadas de Pandora/femme fatale y Perséfone/virgen pasional.

Primeramente, hay que mencionar la doble personalidad de la femme fatale, que Bou considera como “la figuración moderna de la imaginación seductora y nefasta de Pandora” (Bou, 2006:29). Los diferentes rostros de la perversión que afloran bajo un semblante amable, como es el de Floriane. Una dualidad que se manifiesta formalmente a través del uso del espejo. En la antigua Grecia este objeto estaba relacionado con las mujeres y su superficie con la belleza de la mujer, la fascinación de la mirada, la seducción, las ondulaciones del cabello y el rostro delicado (Vernant, 2001, citado en Bou, 2006). Floriane sigue de cerca todas estas características. “Mirarse en el espejo supone proyectar el propio rostro ante uno mismo (...) desdoblarse en una figura susceptible de ser observada como se haría si se tratara de otro individuo, pese a saber que se trata de uno mismo” (2006:29). Mirarse en el espejo se convierte en un gesto remarcable de la femme fatale. Estas figuras pandóricas tienen que comprobar la fuerza de su mirada antes de extender el daño (2006:23). Marie y Floriane hablan por primera vez en la fiesta de color verde. Es importante recalcar que en el film cada fiesta tiene un color: verde, rojo y azul, que coinciden con los colores primarios aditivos o colores luz. La mirada de Floriane se dirige al espejo, como gesto determinante de la femme fatale

que es enfatizado por un doble espejo. Acto seguido, acerca su boca a la de Marie y le pregunta: “¿Me huele mal el aliento?”. De esta manera comienza un proceso de manipulación con episodios ambiguos en los que Floriane finge preocuparse por Marie. Este círculo del espejo se cierra en la fiesta color azul a través del envenenado beso y la re-confirmación de la mirada hacía el espejo que ratifica la decisión tomada en la primera fiesta de jugar despreocupadamente con Marie. También es de mencionar la relación de puesta en escena del baño de la fiesta verde y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Tanto por la iluminación verdosa [14] y su significado de la mentira como por el uso del espejo como símbolo de la doble personalidad [15].

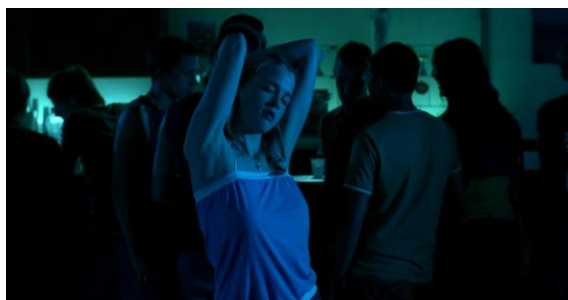
[14]



[15]

Las femme fatale también se conocen en la cultura anglosajona por el término *spider women*, y esto nos lleva a la relación isomórfica de la araña y el pulpo, el título de la película, y también a la relación destructora que estos dos animales tienen en cuanto a su presa (2006:25). Lo podemos relacionar otra vez con la figura de Floriane, ya que ella también consigue hacerse con su presa sumergida en el agua. Estas figuras acuáticas muestran su feminidad fatal a través del movimiento ondulado del pelo (2006:26). Unas ondulaciones que encontramos más de una vez en la hermosa cabellera de Floriane, que incluye en su haber toda la simbología que existe en torno a la asociación de la abundancia de cabello y la potencialidad sexual (2006:27). Las ondas de pelo de Floriane alcanzan mayor movimiento justo después de abandonar a su presa malherida, Marie, en los vestuarios. Cuando, en la última secuencia, realiza una sinuosa danza macabra [16].

[16]





A su vez, la malignidad del personaje se acentúa mediante una caracterización reveladora: las camisetas azules son la continuación de su lado perverso. Tiene dos muy parecidas que alterna en los momentos malévolos, evocando los vestidos azules que Isabelle Adjani lleva en *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981). De Fez (2020), añade pertinentemente: “la primera vez que vi esa película pensé que la protagonista iba igual todo el tiempo, pero no. Anna lleva varios vestidos azules de corte similar pero con mínimas variaciones” (p.74). Para más inri, como apunta De Fez, el personaje lleva el vestido mientras “baila una danza macabra”, “como si estuviera poseída” (2020:75), manteniendo el símil con Floriane hasta el final.

Sin embargo, la figura ambivalente de Floriane también tiene, como ya hemos adelantado, un parecido con perséfone/vírgen pasional. El mito dice así: Perséfone recogía flores con las Oceánides, cuando al alejarse para contemplar la belleza de un narciso, sufrió el secuestro de Hades. Floriane— nombre de raíz vegetal —también se puede considerar, metafóricamente, como una víctima que ha sufrido “secuestros” de muchas clases de “Hades”. Igualmente, los psicólogos han relacionado el mito de Perséfone con la representación de la feminidad adolescente, al equiparar la experiencia sexual desconocida con el rostro misterioso de Hades (Bou, 2006:100). Un desconocimiento de la vida pasional que es fiel a las corazonadas de la adolescente. Floriane sigue sus instintos, besa tanto al entrenador como al hombre de la discoteca, las caras del Hades de su experiencia sexual desconocida.

### **3.1.5. Seducir la mirada**

---

Delorme tituló la crítica del film debut de Sciamma en *Cahiers du Cinéma* (2007) como “*La Grande séduction*”, subrayando así otro de los grandes elementos del film. Un aspecto muy a tener en cuenta para entender el tipo de mirada que trata Sciamma.

Belot (2012), siguiendo la senda de Delorme, sintetizó en su artículo las ideas de Baudrillard e Irigaray sobre la seducción como juego de la feminidad, apariencia y artificio. Se puede incluso apreciar una relación entre la performatividad de género de Butler y la idea de seducción como artificio que defienden tanto Baudrillard como Irigaray, salvando las distancias entre estos dos autores, ya que Irigaray lo relaciona con el enmascaramiento y la subversión de las mujeres del rol establecido por los hombres; y, en cambio, Baudrillard lo vincula con el juego de apariencias (Belot, 2012: 172). Un divertimento que conlleva el desafío al orden hegemónico falocrático basado en la

oposición masculino/femenino para explorar la performance de género y, en referencia al film, la figura ambivalente de la adolescente (2012: 173).

Marie es seducida por la exhibición de la feminidad de Floriane, por la “belleza de un artificio” en términos de Baudrillard (Belot, 2012: 173). Un movimiento sucesivo de acercamiento engatusador y retirada retraída (Delorme, 2007) que expresa Floriane fundamentalmente con dinámicas gestuales y sensoriales (Franco, 2018: 26), a través de las cuales seduce la mirada de Marie.

La seducción de la mirada de Marie trae consigo el nacimiento del deseo. La emergencia de la pulsión interna, materializada en la primera secuencia mediante el plano contraplano entre el espacio nuclear de la piscina (con Floriane in situ) y Marie, que sigue el proceso asociativo del *inner desire* (Benjamin, 1986:97). Allí donde la narración y el deseo tienen lugar, donde materialmente se inscribe la relación (De Lauretis, 1984: 169).

Por lo tanto, la atracción homoerótica de las adolescentes se desencadena a través de la mirada de Marie. Esta decisión viene cargada de significado, ya que el juego de la mirada es un elemento condicionante de la película, que enmarca la posición política de la obra. Pues el film articula el deseo y su totalidad a partir de ella, siendo muy consciente de las estructuras de poder de género inherentes al acto de mirar.

La mirada de Marie emana una especie de admiración genuina hacia Floriane y plantea una relación entre iguales mediante la observación continua, casi obsesiva. La película prioriza su visión a pesar de que la cámara no siempre acoge su perspectiva, la mayoría de veces es un simple testigo y ocasionalmente se traslada al punto de vista de Anne.

Pero incluso así puede considerarse que la cinta se lee a partir de los ojos de Marie, ya que la mirada de la cámara imita su actitud prudente y observadora. Esta teoría se impulsa con el guiño cómplice de Marie a cámara del último plano, en una última mirada metaléptica [34].

Precisamente, el tipo de mirada del film está muy definida. Sciamma se ocupa de echar por tierra la mirada del cine dominante que teorizaba Laura Mulvey en su ya citado ensayo, de 1975, “Placer visual y cine narrativo”. Rechaza rotundamente las determinaciones de este tipo de cine de mirada masculina, subvirtiendo y negando las obsesiones falocéntricas de Hollywood y su manipulación ideológica del placer visual. Así, construye una película que ejemplifica el *Female Gaze* propuesto por Joe Soloway, que acoge miradas disidentes, oterizadas, como la sáfica de Marie y Floriane.

Sciamma conoce perfectamente la teoría de Mulvey y no pierde tiempo en desmontar las dos formas de mirar (la *voyeurista* y la fetichista) del inconsciente masculino que

diferencia la teórica británica. La directora crea un espacio seguro en su film, al mismo tiempo que denuncia desde dentro la mirada masculina, manifestando que en su película no se permiten este tipo de placeres visuales. Para ello pone el foco en ellas, las protagonistas y sus emociones, siguiendo la primera parte de la teoría del “Female gaze” de Soloway. Es decir, prioriza los sentimientos a las acciones mediante el “feeling seeing”, la cámara no se limita a mostrar, sino a hacer sentir con ella.

Sciamma comienza por criticar el placer *voyeurista*. Hacia la mitad de la película, Marie se encuentra confusa por la actitud de Floriane, ya que cada vez están más unidas y las muestras de cariño que recibe son mayores. Así, en un momento en el que su obsesión por ella va en aumento, Sciamma coloca a Marie en la posición extrema, la del *voyeur*. Escondida tras una pared de las piscinas, observa con curiosidad la melosa actitud que mantienen Floriane y François [17], pero nada más intuir el beso retira su posición [18]. Al mismo tiempo, la óptica imita su decisión y deja de captar la imagen nítida. Con el cambio de foco, muestra a una Marie arrepentida por su actitud, y dolida, por la de Floriane. En esta escena Marie no observa para disfrutar objetualizando ni devaluando al otro. No hay sadismo al estilo Mulvey de por medio. Pero, es una actitud posesiva que desentona con la cosmovisión del personaje y la realizadora, y de esta manera, rechaza.

[17]



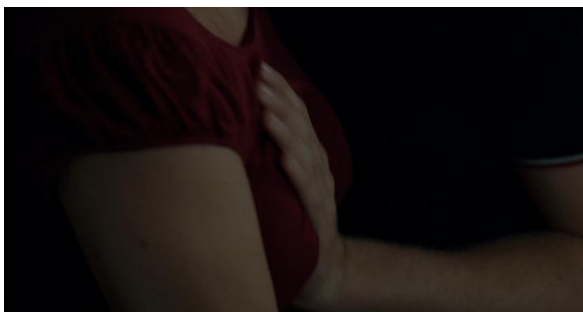
[18]



La segunda de las vías que categoriza Mulvey es la escopofilia fetichista. En esta ocasión, Sciamma no adopta la vía directa, pero sí la imita de alguna manera o se le asemeja en el uso de los primeros planos corporales. Es el tratamiento que escoge para mostrar el sexo heterosexual en la cinta y criticar sus excesos. Cuando François toca la puerta de la casa de Anne parece un sueño hecho realidad, pero enseguida se torna desagradable. Al igual que la mirada masculina preferencia el deseo masculino y no “el otro” en su fetichismo, el deseo sexual aquí también es masculino. François no se molesta en preguntar a Anne qué es lo que desea, simplemente se limita a tocarla y usarla, en una situación dudosamente consentida. Esta actitud que Sciamma escoge mostrar, es a su vez una consecuencia del cine dominante que transmite el mensaje sexista en sus imágenes y

perdura el esquema de violencia, después erróneamente normalizada. Para mostrar el fetichismo de las maneras de François, la cámara muestra planos detalle de tocamientos narcisistas. En cambio, Sciamma no los fragmenta, y valiéndose de la cámara en mano, añade en una única toma el sobo [19] y las reacciones faciales que transmiten el rechazo de Anne [20]. Así, Sciamma critica la mirada masculina desde la perspectiva de la anteriormente comentada “*feeling seeing*”, dejando lugar a las reacciones emocionales de Anne, que denuncian la violencia de la escena.

[19]



[20]

De todas maneras, la película no propicia una visión positiva del sexo adolescente. No obstante, su intención es hacer ver la falta de libertad sexual que habitan las chicas en sus primeras prácticas sexuales, como consecuencia de problemas estructurales causados por el heteropatriarcado. En consecuencia, el único personaje que parece disfrutar libremente de su sexualidad y deseo es el personaje masculino cis heterosexual de la película. El mismo que es incapaz de mostrar un atisbo de responsabilidad afectiva con Anne, cuyo deseo finalmente es que este desaparezca de su casa. Es importante recordar en este momento estas palabras de Brigitte Vasallo que cita Elisa Coll (2021):

«En contextos feministas, además, conscientes de las dinámicas heterosexuales donde los hombres® son contruidos para cosificar, y las mujeres® somos educadas en la contención para garantizarnos un mínimo de cuidados sobre nuestros cuerpos cosificables, la idea del sexo por el sexo nos remite a esa masculinidad de la que huimos. Pero el sexo en sí mismo no es cosificante si no cosificamos a los cuerpos que lo comparten con nosotras » (p.117).

En todas las prácticas sexuales del film la comunicación es descartada desde el inicio. No hay caricias ni besos en ninguna de las representaciones, y es de destacar que, dado el nerviosismo del momento y su emergencia, estas escenas siempre vienen acompañadas de ropa, desnaturalizando aún más el acto. Las relaciones sexoafectivas entre mujeres

tampoco son una excepción. En definitiva, Floriane se ve obligada a pasar por el aro de la primera relación sexual por presión social. En un proceso traumático impuesto por la heteronorma, su identidad sexual parece ser relegada a los placeres del hombre, mostrando finalmente incluso una actitud de bifobia interiorizada, por el cual no puede ni dirigir la mirada a Marie. En cambio, es a ella a quién pide que sea la primera persona con la que experimentar su sexualidad. Esta escena enfatiza en su fría y calculada puesta en escena la violencia interior que carga Floriane, mediante una paleta de grises que emulan a la habitación de una clínica. La composición y el enfoque redoblan la sensación de encierro que sufre Floriane. La escena comienza con un plano fragmentado que subraya el vacío entre las protagonistas [21], prefigurando un final de escena dramático, en el cual acaban igualmente separadas [22]. En este último plano, Marie muestra su interés en Floriane dándole la mano, un motivo recurrente en las películas de Sciamma, ya que esto le permite mostrar lo contrario con solamente separarlas, como es el caso. En mitad de los dos planos americanos que dan comienzo y final a la escena, la directora inserta un primer plano que, al igual que en la escena de Anne, acentúa las emociones y el peso traumático de

Floriane. El enfoque, por otro lado, se detiene en Marie, que preocupada en todo momento por el estado de Floriane, la mira con amor [23]. Sin embargo, esto no tiene importancia para Floriane, así Marie queda desenfocada en un segundo plano al mismo tiempo que el objetivo capta la lágrima que desciende por la mejilla de la primera. Floriane, al igual que Anne, solamente quiere que el momento acabe y Marie se vaya de su casa.

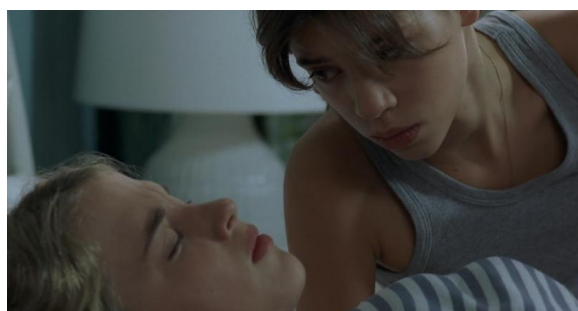
[21]



[22]



[23]



Para terminar este apunte sobre la representación del sexo en la película, es imprescindible comentar el remarcable uso de la mirada que hace Sciamma en todo momento. Todas estas escenas brillan por su sensibilidad humana, libres de ningún sometimiento de la mirada masculina. La cámara no sexualiza las escenas e invita al espectador a ser testigo del, en palabras de Sciamma, “difícil trabajo de ser una adolescente” (Sciamma, 2008:2).

De esta manera, Sciamma disocia los dos tipos de mirada masculina según Mulvey y plantea su film desde una *Female Gaze*, regularmente sáfica, que prueba la posibilidad de una mirada deseosa sin necesidad de ser objetualizadora.

Por lo tanto, la mujer deja de ser un objeto de representación y soporte del deseo masculino, en primera instancia, porque la mirada proyectada procede del ojo femenino. La cinta considera las relaciones como intersubjetivas, es decir, de sujeto a sujeto, dado que las personas que intervienen en el proceso lo practican desde una posición activa.

Floriane es el objetivo de la mirada de Marie, pero Marie también es el de Floriane. Por lo tanto, la mirada funciona bilateralmente, dando igualdad de agencia a las dos partes. Esto es muy visible en una escena que sucede en los vestuarios de la piscina, cuando Floriane toma el poder de la mirada y observa descaradamente, sin ningún tipo de disimulo, a Marie. Esta escena, a su vez, muestra al espectador lo que es sentirse el objeto de la mirada, y la incomodidad que puede llegar a producir ser la receptora. Formalmente, la cámara incrementa esta sensación con una composición que deja a Marie indefensa y fuera de foco ante la fuerza de la mirada que seduce [24].

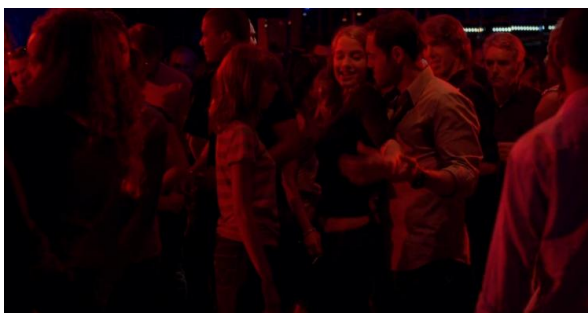
[24]



Sin embargo, la mirada más perturbadora es la última de toda la película [34], que sigue al pie de la letra la segunda parte del *Female Gaze* de Soloway. Esta pieza del triángulo representa la mirada mirada. Ya que, Marie aprovecha el impulso que la estructura del *coming-of-age* le ha otorgado, en un momento de autoconciencia intensificada, para atreverse a mostrar al espectador cómo se siente al ser el objeto de la mirada con una mirada sonriente a cámara.

A estas alturas es importante remarcar que el film no incluye ningún plano desde la perspectiva del hombre. Así, de los tres niveles de la mirada que desengranaba Mulvey hay una mayoría femenina: La realizadora y los personajes principales son femeninos, y la persona espectadora no sufre violencia alguna independientemente de su género o género no binario. Por lo tanto, es una relación entre iguales a excepción de las dos escenas de abuso, en las cuales la mirada del hombre dentro del marco objetualiza a la mujer, en este caso a Floriane [25, 26]. Desde la perspectiva formal, son planos americanos estáticos tomados desde la neutralidad, que denuncian lo violento de la situación sin viciar la mirada. De todas maneras, en estas dos ocasiones el mismo plano incluye la mirada acusadora de Marie, que deja en evidencia a estos sujetos masculinos. Marie sostiene la mirada de los hombres en sororidad y propone la destrucción de “la satisfacción, el placer y el privilegio” (De Lauretis, 1992:99) del hombre cis hetero blanco del cine ilusionista de Mulvey.

[25]



[26]



Desde la primera fiesta, en un pequeño gesto que a simple vista parece irreparable, Marie deja clara su posición ante la mirada y presencia de los hombres. La protagonista aparece deambulando por los diferentes espacios de la casa en busca de Floriane cuando, en un momento de descanso, un desconocido la empieza a mirar de forma interesada [27]. Entonces ella en lugar de devolverle la mirada, gira su atención en otra dirección, como si la mirada rebotase en su piel [28]. Los hombres no son sujeto de su interés y por ende, su mirada tampoco importa en la película. Ya que, como ya ha sido comentado, la mirada de Marie dirige el film. En cambio, en el instante en que Marie gira la cabeza, movida por el deseo sáfico, localiza inmediatamente a Floriane y su mirada traza la dirección que seguirá de ahí en adelante.



[27]



[28]



Si Mulvey no concibe el deseo femenino en su tesis sobre la mirada masculina, menos aún el deseo femenino de personas con orientaciones sexuales fuera de la heteronorma.

Para ello, Joe Soloway inventó el *Female Gaze*, ya citado varias veces. Para llevarle la contraria a Mulvey, como lo hace Sciamma en *Naissance*, y crear una mirada inclusiva. En palabras de Soloway: “La Mirada Femenina busca destruir todas las miradas. Ella es, la otra mirada, la mirada *queer*, la mirada trans, la mirada interseccional, ella es la no mirada que emana del centro, no de un triángulo sino de un círculo, indivisible”.

Esta descripción de la mirada es la que mejor define la opción de Sciamma, un círculo que adopta miradas disidentes y con poco espacio en la industria cinematográfica. La película de Sciamma crea modelos de identificación para las mujeres desde la interseccionalidad, a pesar de la alarmante falta de representación racial.

### 3.1.6. IDM acuático

---

Todas las cuestiones de identidad que se expresan en la película nacen y desembocan en una cuidada banda sonora, que desde el primer plano al último imbuyen al espectador en el universo adolescente de *Naissance*.

En esta espiral del deseo la música otorga forma y expresión a las emociones de las protagonistas (Handyside, 2016: 121), que inusualmente expresan sus preocupaciones internas verbalmente, porque Marie observa pero rara vez habla (Leang, 2014:15). Esta falta de diálogo aumenta la simple contemplación y acentúa un distanciamiento del espectador hacia los personajes, arriesgando que las protagonistas se conviertan en objetos para ser mirados, en lugar de identidades referentes (Edney, 2020: 2). Sin embargo, la música, en su mayoría extradiegética, elimina esta posibilidad y brinda al espectador la oportunidad de adentrarse en el universo de este grupo de chicas, para así comprenderlas.

La banda sonora original, compuesta por el productor francés de música electrónica Para One —amigo y colaborador de confianza de Céline Sciamma—, es según la base de datos



red *Rate Your Music* una mezcla de *ambient*, IDM (Intelligent Dance Music) y *progressive electronic*, que evoca en sus patrones sonoros a la BSO de *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999) compuesta por los homólogos *Air* (Belot, 2012: 175).

La música se compone de una “mezcla de estridentes agudos, pequeños motivos de cuerda electrónica, dilatados tiples en tonos menores a menudo distorsionados por giros tonales con ritmos off-beat vacilantes, que crean acompañamientos de extrañas disyuntivas” (Palmer, 2011 como se citó en Handyside, 2016). Una sonoridad que penetra en la narrativa del film y por lo tanto se construye en sintonía con el espacio inmersivo de la piscina, en una expresión fundamentalmente acuática, que empapa e interpreta el líquido, cambiante y precario universo en el cual las chicas operan, en unas primeras experiencias de deseo sexual que las abren a nuevas dolencias y vulnerabilidades (2016: 122).

A excepción de un tema operístico que resuena en el primer espectáculo acuático protagonizado por Floriane, que tiñe de epicidad el momento epifánico experimentado por Marie, la cinta abraza la electrónica. La elección de este género musical no es casual. La electrónica está especialmente ligada a la cultura francesa y ha alcanzado el *mainstream* sobre todo con el subgénero del french house, conocida desde la década de los noventa como “Le French Touch” (Edney, 2020: 6). Asimismo, a consecuencia de la cultura rave de la década de los ochenta y noventa, la electrónica se basa en su mayoría en una audiencia joven, por la que se asocia a la cultura de la juventud (Edney, 2020:6). Kathryn Kalinak teoriza sobre la función asociativa de la música en el cine, a través de la relación de las convenciones musicales que operan experiencias colectivas, “activando reacciones particulares y previsibles” (Kalinak, 1992: 12) y promoviendo la identificación mediante ciertos códigos sonoros. Así, en *Naissance*, la electrónica también añade automáticamente varias capas de significado, entre ellas, la arriba comentada relación con el universo juvenil.

La presencia de esta abstracta musicalidad alcanza su punto álgido en los primeros y últimos minutos de la cinta, acentuando la condición circular de la narratividad, al posicionar la música extradiegética — o, mejor dicho, el “*pure-dramatic score*” (Hagen, 1971 como se citó en Kassabian, 2001) — en el primer plano aural.

Por su parte, Anahid Kassabian plantea el concepto de “*attention continuum*” (Kassabian, 2001:52), en el cual la atención del espectador se constituye mediante el equilibrio entre los elementos que complementan la banda sonora, esto es: diálogo, efectos sonoros y música. De esta manera, siguiendo de cerca la teoría de Kassabian, podría decirse que el

film de Sciamma segrega la atención auditiva del espectador al focalizar y apoderar la música como elemento dominador de la banda sonora, que lleva a una cinta por lo demás realista a rozar la estética del videoclip en lo cinematográfico y emula un imaginario acuático de lo auditivo mediante el uso de los sintetizadores.

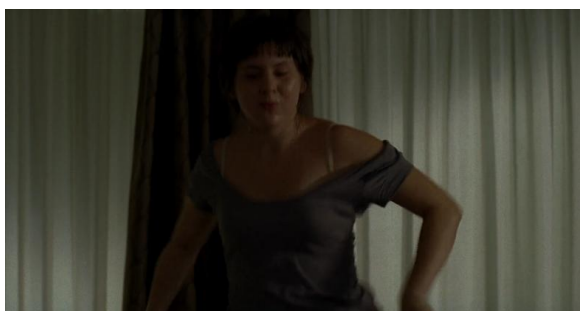
A su vez, la extrañeza de la música y su timbre amortiguado, símbolos del aislado y limitado mundo submarino de las chicas (Handyside, 2016:129), perduran a lo largo de la película y mantienen abierto el paso a ese misterioso hábitat subacuático, anteriormente perforado por esas mismas capas sonoras. Un canal que también conecta con experiencias en superficie, previamente denominadas como “de exteriores”. “Generalmente, la música suena en momentos en los que la cinta cruza el portal entre el fantástico mundo de la piscina (...) y el mundo “normal” banal del suburbio de París” (2016:4). Por ende, al igual que las anteriormente mencionadas puertas, la música electrónica extradiegética es un motivo liminal que, formalmente acompañado de planos muy cerrados y con poca profundidad de campo, transita entre los espacios interiores y exteriores y acompaña a las chicas en este proceso personal de *coming-of-age*.

Para One crea un IDM centrípeto que piensa globalmente, ya que alcanza la inmersión total del espectador en el film al aplicar los mismos patrones musicales del *pure-dramatic score* en el universo diegético — o, mejor dicho, “*source music*” (Hagen, 1971 como se citó en Kassabian, 2001) —. Es decir, la música supera su carácter etéreo y atraviesa la barrera que separa lo extradiegético de lo diegético, para pasar a ser la que escuchan y bailan las protagonistas en las tres fiestas a las que asisten [30]. Este efecto deviene de la similitud entre la banda sonora de estas secuencias festivas y la que desde el inicio acompaña a las imágenes en movimiento, que a través de la electrónica conecta el mundo interior del film con el exterior del espectador, demostrando la importancia de la música en conjunción con los sentimientos de las chicas y sus experiencias (Edney, 2020:7).

En la primera fiesta, Anne baila para sí misma y de forma salvaje. En una especie de momento catártico [29]. Sin preocuparse por lo que puedan pensar los demás invitados, siguiendo el ritmo de la música. Aquí la electrónica emerge como una opción musical libre e inclusiva, que crea espacios seguros donde explorar la música a través de la danza. En gran medida, el hecho de que la música que baila Anne sea un *ambient* sin letra permite su comodidad ante el público, ya que carece por completo de directrices machistas y comentarios que objetualicen a la mujer, más propio de géneros como el reggaeton o el rap. En este aspecto, Gemma Edney argumenta que, a pesar de que el baile

femenino usualmente vaya ligado a asociaciones y juicios estereotípicos, el techno (igualmente aplicable al IDM) proporciona un espacio para que la mujer baile por y para su propia autoexpresión (2020:7). Los escasos textos académicos que analizan los vínculos entre el *clubbing* y las mujeres han destacado a menudo que la práctica social del baile era la expresión más evidente de la inversión de las mujeres en la cultura techno; y que a través de esta actividad, la feminidad no dependería de las normas "clásicas" de comportamientos generizados, y así podrían surgir nuevos modos de feminidad (Armstrong, 2005: 33).

[29]



[30]

### 3.1.7. Una relación circular

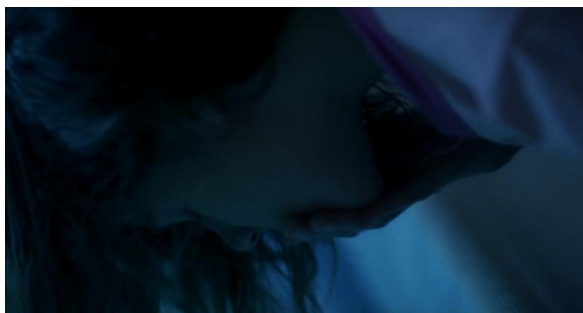
---

El comienzo y el final de *Naissance des Pieuvres* tienen lugar en la *Piscine du Parvis* de Cergy-Pontoise. De esta manera, la narración plantea una estructura cíclica que encierra en su haber una historia de deseo que nace y muere en el mismo lugar, al mismo tiempo que desarrolla el descubrimiento del nacimiento del deseo en sí.

En la secuencia final de la película, Anne y Marie terminan las proto-relaciones que respectivamente mantenían con François y Floriane: Anne, empoderada, rechaza al chico que la ha estado utilizando y Marie descubre que su amor por Floriane no es correspondido.

Después de estos dos momentos reveladores, las amigas abandonan la fiesta, cada una por su lado, para luego reencontrarse en la piscina. Marie, dolida, se lava los restos de pintalabios del beso envenenado de Floriane con el agua clorada en un acto purificador [31] y acaba saltando al agua con la ropa puesta. Así, desciende verticalmente hasta el fondo de la piscina dejando tras sí un rastro burbujeante, y desaparece. La cámara, en cambio, se mantiene estática para ser testigo del “renacer” de Marie, que cual heroína catabática, otra vez, remarcando la circularidad de la narración, coge impulso con los pies en un fuera de campo y vuelve a aparecer en cuadro iluminada por el foco [32].

[31]



[32]



Emerge del agua con la respiración entrecortada, arriba la espera Anne, que también salta al agua vestida. En este instante el montaje cruzado muestra en cámara lenta a una Floriane hedonista bailando despreocupada y sonriente en la pista de baile. Pero a diferencia de Anne y Marie ella está sola. La iluminación de color azul, en clara alusión al agua, aúna aquí, junto a una música omnipresente los dos espacios en los que sucede la acción, facilitando la transición. Y pasa a un plano general cenital de Marie y Anne flotando en la superficie de la piscina, formando ocho tentáculos con sus brazos y piernas, metamorfoseándose visualmente en un pulpo [33]. Finalmente, los tentáculos de la secuencia inicial han terminado de nacer. Ya no queda ningún deseo subyacente, oculto bajo el agua. La diferenciación de profundidad/superficie parece haber quedado relegada, remarcado por un ángulo picado, que mutando el agua, aplana y difumina la barrera entre estas dos dimensiones. Los pulpos han salido a la superficie porque el deseo se ha consumado y el proceso ha terminado. Los pulpos en plural, ya que todas ellas lo son, todas las chicas cuyo hábitat es la piscina. Cada una con sus especificidades y tiempos, pero en resumen, todas llegarán a desarrollarse como pulpos. Por su naturaleza fluida, apariencia monstruosa, nacimiento colectivo, ya que los pulpos nacen en grupetos, y relación con lo subacuático, el octópodo se convierte en el espíritu animal adjudicado para ellas. Por lo tanto, la identidad *queer* es representada y titulada por este animal. No obstante, es bastante común la presencia animal en títulos de narrativas de autoría femenina como *Little Black Spider* (Patrice Toye, 2012), *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009) o *She Monkeys* (Lisa Aschan, 2011), todas ellas relacionadas con la temática de la adolescencia *queer* femenina; utilizadas en modo retórico, hacen referencia a la dimensión del potencial revolucionario que tiene el deseo femenino en la cultura patriarcal (Franco, 2018: Nota 6). Braidotti relaciona las agrupaciones homosociales de los films con el paradigma del insecto, relacionando la sexualidad antifálica con la colectividad y la contaminación (Braidotti, 2002).

[33]



Sciamma rehuye del final feliz entre Marie y Floriane. A primera vista este puede parecer otro final frustrado para la lista de películas del colectivo LGTBIQA+. En cambio, la decisión del *happy ending* evita caer en el mito del amor romántico y trata de igual manera todas las relaciones del film, independientemente de la orientación sexual de sus componentes, que acaban siendo lo mismo: primeras tomas de contacto en el descubrimiento de la identidad y la experimentación de sus distintas posibilidades, que demuestran que la monogamia y la monosexualidad no tienen por qué ser la norma. Así, Sciamma prioriza la trama de la amistad, que sí resuelve otorgándole la estabilidad que no le ha atribuido a las relaciones amorosas del film, desmontando el arquetipo clásico que siempre ha caracterizado los finales fílmicos.

Después de la formación improvisada, la película cierra con un *jump cut* a un plano medio que muestra a Marie en un gesto cariñoso con Anne, ya totalmente reconciliadas. Acto seguido, Marie rompe la cuarta pared [34] y reconoce a la audiencia, a los espectadores, que ahora han empezado a comprender y empatizar con la difícil situación de estas adolescentes. Este plano trae a la memoria el plano final del paradigmático *coming-of-age* *Les Quatre Cents Coups* (Francois Truffaut, 1959) [35]. Ambas, muestras de la dura etapa de la adolescencia, terminan con la mirada a cámara de los jóvenes protagonistas. Las películas finalizan, pero sus historias no acaban más que empezar. Luego son finales abiertos no definitivos, una cualidad enfatizada en ambos casos por el motivo acuático, mutable, que rodea a los protagonistas, como sinónimo del aprendizaje inacabado. Así como Truffaut congela a Antoine matando el tiempo, Sciamma añade un plano ínfimo, que además de referenciar el final de Truffaut en una revisión del género, le añade movimiento y augura una vida más positiva.

Este último gesto parece indicar que toda la película ha sido un proceso de aprendizaje para la una y la otra, personajes y espectadoras. Así, de alguna manera, la metalepsis aboga por el entendimiento y compasión con las generaciones más jóvenes.

[34]



[35]



### **3.2. PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU**

---

*Retirer á ce genre son odeur de couvée*

Charles Baudelaire

*Portrait de la jeune fille en feu* (2019), o *Retrato de una mujer en llamas* en castellano, es la cuarta y penúltima cinta que dirige y guioniza Céline Sciamma. El relato está ambientado en el siglo XVIII y por consiguiente es una película de época que sigue estrictamente los paradigmas de las películas que pretenden inscribirse en ese período histórico. En cambio, se vale de un tono contemporáneo que se preocupa de poner en primer plano conflictos que en el pasado no tuvieron oportunidad de ser contados. En este caso en concreto, dando visibilidad a las pintoras del S. XVIII, las relaciones sexoafectivas entre personas de género femenino, el aborto y la conciencia de clase, entre otros temas, "haciendo visible lo invisible" (Kuhn, 1982:69).

Siglo XVIII. Marianne es pintora, la conocemos en el taller donde imparte las clases a sus alumnas. Está posando para que ellas la pinten cuando de repente su mirada se topa con un retrato de su autoría que mantenía oculto. El cuadro desbloquea un recuerdo en su memoria, que recuperamos mediante un flashback. En este tiempo pasado, Marianne recibe el encargo de una condesa. La aristócrata quiere un retrato de bodas para su hija Héloïse, que al mismo tiempo hará la función de carta de presentación para el matrimonio que ha concertado para ella. Héloïse se resiste al matrimonio y en consecuencia a posar para el retrato. Así, Marianne tiene que retratarla sin su consentimiento, convirtiéndose en cómplice de la condesa. Con el tiempo, la relación entre las jóvenes se estrecha y surge la atracción. Por ello, al terminar el retrato, Marianne siente la necesidad de enseñárselo a su nueva amiga. Héloïse lo juzga desde la impiedad y Marianne destruye el cuadro, rompiendo así el contrato con la madre. La condesa, decepcionada, la despide, pero Héloïse se muestra contraria a su decisión y acepta posar para Marianne en su próximo retrato. La condesa acepta aplazar la fecha y se marcha. También florece la amistad con Sophie, la sirvienta del palacio. Estas relaciones se intensifican los días que pasan en soledad. En ese tiempo, Sophie pasa por un aborto y entre Marianne y Héloïse surge una historia de amor. Con el regreso de la condesa la historia vuelve al presente, donde Marianne narra las dos últimas veces que vio a Héloïse.

### 3.2.1. Narraciones actualizadas

---

*Portrait de la jeune fille en feu* (2019) es la primera película que Céline Sciamma realiza después de la trilogía *coming-of-age*. A primera vista la directora parece alejarse del género con un *period drama*. En cambio la cinta supone una simple variación temporal y un cambio en la franja de edad, ya que por lo demás cumple el objetivo base del “*cinematic Bildungsroman*”. La película se ubica dentro de la acepción del *coming-of-age* de Schmidt, que amplía la definición del género para contemplarlo desde una perspectiva más inclusiva, con una narrativa que se centra en los acontecimientos vitales y los estados psicológicos habitualmente asociados a la infancia, la adolescencia y la juventud (Schmidt, 2002:66). Sciamma, por su parte, suplanta a los jóvenes protagonistas tradicionales por personajes de edad adulta, que en este caso viven su proceso de descubrimiento y experimentación a través de una sexualidad anteriormente no explorada.

*Portrait* —de este momento en adelante recurriré a la versión reducida del título— acoge además las características principales del género novelístico del *Bildungsroman* femenino, que se diferencia de “la novela de desarrollo” convencional “por su discurso subversivo y por las diversas estrategias narrativas que evidencian las diferencias entre las narrativas masculinas y femeninas” (Reyes, 2018:4). Al igual que la novela de formación femenina, Sciamma emplea la primera persona para subvertir el modelo tradicional del género *coming-of-age*. Marianne, además de ser la protagonista, hace las funciones de narradora intradiegetica-homodiegetica, siguiendo la terminología de Gérard Genette, al ser una narradora que está presente como personaje en la historia que cuenta, sujeta a la técnica del monólogo interior. Así, al contar el relato desde su subjetividad y desde su memoria, las fronteras de lo real y lo imaginario se difuminan dentro del relato y la ambigüedad entra en juego, coincidiendo, de esta manera, con la segunda de las características del género literario: la representación conflictual del proceso de formación del personaje femenino a través de la escritura fragmentada y anacrónica (2018:4). Esta no sigue un orden cronológico determinado puesto que las autobiografías de mujeres tienden a ser menos lineales, unificadas y cronológicas que las de los hombres (Gardiner, 1981, citado en Reyes, 2018:5), representando así el proceso de aprendizaje femenino desde una realidad más cercana.



Estas dos características son intrínsecas a la narrativa de la cinta. El monólogo interior enmarca el espacio de la película dentro de un microcosmos, enfatizado, sobre todo, a través de dos decisiones narrativas relativas a la puesta en escena: la localización del relato principal en una isla y la supresión casi en su totalidad de la representación del género hombre en ese mismo espacio, ya que aunque los hombres desempeñan papeles estructuralmente significativos en la historia, como el rico milanés —solo mencionado, al igual que Pepe el Romano— con el que Héloïse está destinada a casarse, son en su mayoría prácticamente inexistentes y distantes en la trama.

Por otro lado, los episodios de analepsis y anacronismos surgen, en su mayoría, a partir de la relación de los personajes con el espacio que les rodea. Los *flashbacks*, son explicitados por conocimiento de Marianne. Al contrario que los anacronismos, puesto que están fuera de su alcance, ya que son los pensamientos colaterales, entrecruzados, que contaminan su ya no límpido recuerdo por medio de situaciones de doble interpretación, elipsis, e incluso episodios surrealistas de espejismos fantástico-oníricos. Estas escenas son representadas tanto formalmente, a través del fuera de campo o escenas fantasmagóricas, como narrativamente mediante la elipsis. Esta última es muy notable cuando, la última noche, las protagonistas repasan algunos de los episodios favoritos de su relación, momentos destacados que no hemos visto como espectadores y, por lo tanto, han sucedido fuera de campo.

El inicio del film, en su aspecto más formal, funciona como una carta de presentación. Los créditos en azul marino se inscriben sobre un fondo blanco que después reconocemos como el primer plano de un lienzo, donde paulatinamente van apareciendo manos, primero anónimas, que dibujan esbozos con carboncillo, y que después identificamos como alumnas de Marianne. Con esto el film ya nos proporciona dos informaciones: que es un film de arte, más concretamente una película sobre la pintura que suscita un *storytelling* ekfrástico, es decir, un cine que pinta. Y que además es una propuesta novedosa, ya que al igual que estos esbozos es un film que comienza desde cero. Sciamma inventa imágenes a través de esta propuesta novedosa. El objetivo último del film es mostrar una versión de los hechos no contada, así, se propone cuestionar la ontología de la historia hegemónica.

La película está estructurada en tres actos que transitan entre los tiempos pasado (1770)

y presente (1780), desarrolladas en base al relato que cuenta la protagonista del film, Marianne. Estas tres partes están visiblemente diferenciadas por un flashback. El primer acto, que se entiende mejor como un prólogo, está ambientado en el París post-revolucionario del presente de la narradora, el segundo acto corresponde al flashback en el que se narra en gran medida la historia base del relato, que tiene lugar en una isla bretona diez años antes, y el tercer acto, o mejor dicho epílogo, vuelve a darse en el París del comienzo, pero se compone de otros dos pequeños flashbacks, posicionados en un pasado reciente.

Marianne es pintora, lo sabemos desde el inicio de la película, ya que es presentada en su lugar de trabajo. Es docente en un taller de pintura donde imparte clases a jóvenes artistas. En la primera secuencia del film posa para que sus alumnas aprendan a observarla. Ella está guiando sus miradas dando pautas cuando conocemos el objeto catalizador del film: un cuadro de nombre homónimo a la cinta. Esta pieza comienza siendo parte de la puesta en escena, puesto que Marianne lo descubre por sorpresa. Para su desgracia una de las alumnas lo ha rescatado del almacén donde estaba oculto. Tensa, su reacción dirige nuestra mirada al objeto que también prefigura el *midpoint*. En el cuadro vemos a una figura en medio de una llanada con el dobladillo del vestido ardiendo bajo la luna, un enigma que como el film se irá resolviendo paulatinamente. Esta introducción no es un simple gesto recursivo del cine narrativo, en este caso tiene un efecto programático en la memoria de Marianne (Stevens, 2020:46). Que es reforzado cuando una de las alumnas pregunta por la autoría del retrato, a lo que Marianne responde que fue ella quien lo pintó, hace mucho tiempo. La cámara realiza un *travelling in* que parece situar la historia en un tiempo indeterminado, que evoca a las introducciones de las fábulas y cuentos clásicos. Acto seguido otra alumna pregunta por su título, Marianne ahora con la cámara dirigiéndose del mismo modo hacia ella, profiere el título que funciona como *mise en abyme: Portrait de la jeune fille en feu*. La señal metaléptica desempeña la función de desbloqueo y activa el flashback en el que Marianne nos transporta a otro tiempo y a otro lugar.

### **3.2.2. El cine que pinta**

---

Sciamma realiza un film de arte en todo su ser. En consecuencia, podríamos comparar la división de la pieza en tres actos con la estructura de un tríptico. E, incluso, pues no es sino del “retrato” de la relación entre Marianne y Héloïse de lo que trata la película, de las tres fases necesarias en su elaboración. A saber, una primera consistente en la

preparación del lienzo y el bosquejo de los primeros esbozos; una segunda, donde se concreta y desarrolla la obra-relación; finalmente, una tercera, en la que se trazan los últimos retoques para dar por concluida la pintura. Sin embargo, esta estructura triádica no es solamente la radiografía final del film, puesto que el argumentario del cine que pinta también incluye referencias pictóricas, la idea de un sugerente *sfumatto* y el espacio utópico que lo recoge.

### 3.2.2.1. Referencias familiares

Sciamma, jugando con los planos, hace referencia a obras pictóricas conocidas que siguen la línea temporal en la que se inscribe la trama, ubicadas en la frontera entre el romanticismo tardío y un realismo pictórico naciente. Así podríamos distinguir varias escenas que esconden en su estructura guiños a grandes nombres de la historia del arte. Todas ellas creaciones masculinas que experimentan cambios, puesto que son capturadas por la mirada femenina. El momento del autorretrato de Marianne [36] recuerda en la composición horizontal y en su mirada confiada a la *Olympia* (1863) de Manet, en el uso del espejo y posición corporal evoca a la *Venus del espejo* (1647) de Velázquez [37] e implícitamente el espejo oculta *L'Origine du monde* (1866) de Courbet.

[36]



[37]

La llegada en barco desde el mar marca el tono paisajista del film, de una naturaleza en estado salvaje y por lo tanto romántica. El estado neblinoso del ambiente guarda ecos a Caspar David Friedrich, aludiendo a la desantropomorfización del paisaje.

En el ecuador de la cinta, Héloïse, Marianne y Sophie aparecen espigando entre altas hierbas, desapareciendo y apareciendo en los interiores de un inmenso paraje árido. Buscan una planta que complete un brebaje abortivo para interrumpir el embarazo de Sophie [38]. En esta escena Sciamma pasa de un estilo romántico a uno más realista, dado que la subtrama de Sophie sigue una línea más causal y prosaica. Así, orienta la

dirección hacia unos planos abiertos con gran profundidad de campo y hace referencia al famoso cuadro de Millet de las *Espigadoras* (1857) [39], un anacronismo que, de rebote, también recuerda a *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), el vídeo ensayo de la homóloga Agnès Varda.

[38]



[39]

Marianne y Héloïse discuten por el cuadro acabado en vísperas del regreso de la condesa. La pintora saca a la luz su rabia por el matrimonio de Héloïse y la responsabiliza de no haberse pronunciado en una negativa más determinante. En respuesta Héloïse escapa de casa y se detiene a un costado de la cala. El tratamiento de la luz difusa del plano recuerda al recurso pictórico del *sfumatto* que “al negar la cristalinidad de los contornos, expresa la contradictoriedad de la condición humana” (Argullol, 1983:66) mimetizándose con el paisaje mirando al horizonte [41]. La figura de Héloïse pierde definición y se diluye en el fantasmagórico horizonte (1983:75). En su nimiedad ante la naturaleza salvaje del mar, es “un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos” (1983:13) que recuerda a *El viajero sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich [40]. La inmensidad le causa una nostalgia de algo que aún no ha perdido.

[40]



[41]

Una subjetividad hambrienta e insatisfecha, viene a ser la búsqueda de identidad por medio del dolor, una variante del periplo hacia el encuentro del yo a través del “viaje a los infiernos” (1983:72). El poeta inglés Young escribió que “el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana” (Young citado en 1983:74), los pensamientos internos de Héloïse son representados aquí de igual manera. Rafael Argullol capta en *La atracción del abismo* (Argullol, 1983:85) la relación entre el romanticismo y el mito órfico:

Para el artista romántico la vida es un itinerario órfico, «un descenso a los infiernos» en busca de la plenitud; en busca, en definitiva, del cielo. Infierno y cielo marchan a la par como imágenes simbólicas de los grandes procesos de contradicción: muerte y belleza, fin y nacimiento, destrucción y creación, dolor y placer.

El retrato encargado es como la mirada de Orfeo, una vez Marianne pinte a Héloïse la condena a la muerte. Pero el retrato es también “la creación progresiva de una nueva territorialidad de lo íntimo” (Cualquiera, 2020:2). Así, cada pincelada vale en igual medida para la relación. Los retratos mantienen vivo el recuerdo y, en este sentido, Marianne escoge la copia a la original. Siguiendo el mensaje que quería transmitir Feuerbach en el prefacio a la segunda edición (1843) de *La esencia del cristianismo*, en el cual señala que «nuestra era» prefiere la imagen a la cosa, la representación a la realidad y la apariencia al ser (Feuerbach citado en Sontag, 2020:149).

### **3.2.2.2. El *sfumatto* amigo**

---

*Portrait de la jeune fille en feu* es el recuerdo de un amor correspondido injustamente doloroso, que Marianne mantiene oculto en su memoria y escondido en forma de retrato en un almacén de una escuela de pintura de París, donde imparte clases. Sin embargo, cierto día la pieza es recuperada y las ascuas del relato cogen fuego en la memoria de Marianne. Sciamma opta por el recuerdo, la elegía ante el amor imposible. De esta manera, la acción se presta a mostrar los estragos de la memoria y el dolor de la pérdida de una forma muy consciente, puesto que los mismos personajes dialogan sobre la capacidad de recordar. Justamente, en la antesala de su separación, Marianne aconseja a Héloïse que no se arrepienta de su relación, sino que recuerde [42,43].

[42]



[43]



La protagonista acoge ese mismo mecanismo para sobrevivir a su ulterior pérdida, del que las espectadoras somos testigo a lo largo de las casi dos horas de duración del flashback. En consecuencia, el relato flota entre la realidad y la ficción de una misma ficción, puesto que esta afirmación de Marianne puede ser la misma Marianne en un ejercicio de creación de recuerdo en el que confiesa a Héloïse su secreto para mantener viva su imagen para ella. O puede simplemente ser lo que realmente pasó. La película se convierte así en una reiteración, una recreación de la memoria que dificulta la diferenciación objetiva de la subjetiva. Este ambiente se muestra formalmente con el uso de una profundidad de campo reducida que introduce la ambigüedad del tiempo en la estructura del espacio de la imagen y lo envuelve en una especie de colchón naif con espacios difuminados sobremanera.

Los personajes de *Portrait* están continuamente enmarcados por el desenfoque, aislados en el recuerdo idealizado. Solamente abandonan esa aura fantástica en momentos de choques fuertes con la realidad, en planos que contemplan al individuo frente a la naturaleza salvaje, el aborto de Sophie o el regreso de la madre.

Podría entenderse la convivencia del cine y la pintura como una especie de conflicto entre artes, puesto que según la teoría realista de André Bazin, “el espectador cree tener ante los ojos la realidad pictórica cuando en realidad se le fuerza a ver según un sistema plástico que la desnaturaliza profundamente” (Bazin, 1966:269). El crítico opina que al plasmar la pintura en el cine, este, a partir de la abstracción del cuadro, acoge un realismo en segundo grado, puesto que “la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea” (269). Por lo tanto, en un orden de relaciones en la cual el marco es centrípeto y la pantalla centrífuga, al introducir la pantalla dentro de los márgenes del marco, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine y pierde su orientación y sus límites llevándola a participar de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes (Bazin,

1966:270). De modo que los films de arte como *Portrait* sugieren, según Bazin, un cine menos realista, que encaja a la perfección con la condición mental que acarrea la cinta y ya habíamos apuntado en referencia a su reducida profundidad de campo. El mismo desenfoque que condena la cinta a una falta de realidad emula el efecto técnico del *sfumatto* pictórico, relacionando así la misma fotografía del film con la estética de la pintura romántica de la época.

Los ecos visuales prolépticos, esto es, las escenas que prefiguran, recuerdan que el relato principal —al igual que el mito— es una mirada atrás en el tiempo, la involución de la memoria de Marianne y su consiguiente alteración de la percepción. Muestra de ello son también las acciones repetidas o las numerosas veces en las que las protagonistas suplantán a icaiva pero en la memoria tan perdida. Es incluso más catártico el eco del primer encuentro —la primera vez que Marianne corre tras Héloïse— que la escena final, puesto que guarda una especie de fotogenia de lo triste, una mirada atrás risueña que prefigura otra de carácter fulminador. Así, en la revisión de la cinta es perceptible el tono elegíaco del relato que parte del recuerdo del Orfeo pictórico que como ya hemos comentado antes, tiene que vivir con el peso de la muerte en vida de su amada.

Relacionado con lo doloroso del recuerdo, la cinta muestra los fantasmas de la memoria de Marianne. Puesto que Sciamma introduce dos episodios fantástico-oníricos protagonizados por Héloïse vestida de novia fantasma y envuelta en un aura fantasmagórica, una especie de resplandor acentuado con flou artístico, que evocan la muerte del personaje mítico que interpreta [44, 45]. Marianne reacciona con extrañeza a la aparición encapsulada por la Marianne del futuro en esta especie de capa ontológica que recoge una imagen imborrable del imaginario de Marianne.

[44]



[45]



La película también acoge la memoria en un aspecto más general. Ya que es a la vez, un ejercicio de reconstrucción histórica para la memoria colectiva de las mujeres pintoras,

que históricamente han sufrido la opresión, subordinación y explotación de los modelos dominantes de producción y de las relaciones sociales. Así, Sciamma recupera la mirada robada a estas mujeres por el *sex/gender system* que apunta Gayle Rubin (1975) y desconstruye el tipo de sujeto instituido por esos modelos, articulándolo mediante una doble operación, con un primer *genderize*, es decir, marcar el género del sujeto, para seguidamente historizarlo (Colaizzi, 1995:9), y de esta manera poder llenar el vacío de las mujeres pintoras.

### 3.2.2.3. El espacio utópico

---

Monique Wittig ha descrito lo femenino como una prisión, un producto del discurso. A su parecer solo existe un género, el femenino, pues lo masculino no es un género sino lo universal (Wittig citado en Verna, 2019: 30). A esto le añade que el sujeto solo puede ser general y por lo tanto, la conquista de una posición de subjetividad para el feminismo y la homosexualidad [sic] reside en el acceso a esa totalidad (2019:30). Sciamma lo focaliza en el argumento mítico y es, por ende, desde donde intentará alcanzar lo general, así como los nuevos paradigmas de representación de la mujer. De este modo, comienza por dejar durante dos horas al siempre representado por un hombre Orfeo saltar a un cuerpo de género femenino, dando agencia a nuevos roles y acogiendo la fluidez de género.

Katherine Shonfield apunta que en un muy profundo sentido la arquitectura es el sujeto de casi todas las películas, puesto que todas ellas cuentan su historia espacialmente (Shonfield, 2000, citado en Wallace, 2009:1). En el caso de las películas de temática LGTBIQA+ la convivencia con el espacio tiende a ser muy estrecha. Esto viene de la histórica autocensura del cine y los posteriores juegos de connotación e interpretación del subtexto, creadoras de la cultura del *subtextual reading*. De esta manera, no es casualidad que algunas de las películas de temática sáfica distribuyan lo *queer* entre varios componentes de la película, en lugar de plasmarla a través de los personajes dada la herencia fóbica (Wallace, 2009:2).

Aunque la confirmación del deseo de Marianne y Héloïse suceda en medio de una multitud de gente y algunos de los besos sean en exteriores, estos espacios cumplen unas condiciones extraordinarias. Si la atracción nace en el espacio más seguro y horizontal imaginable, los besos se enmarcan en un espacio abierto a la naturaleza salvaje sin nadie alrededor. Además de la nula presencia de hombres en todo el transcurso del romance. Una especie de Lesbos en tierras bretonas. En realidad, Héloïse y Marianne, al igual que



Romeo y Julieta, consuman su amor en secreto. En la intimidad del espacio de la habitación. Así, *Portrait de la jeune fille en feu* encaja en la tesis de Wallace (2009), que describe el apartamento —en este caso, una habitación de palacio— como el cronotopo cinematográfico del safismo, no simplemente por ser el *locus* neutro para la acción de la película, sino el lugar predispuesto a favorecer los desarrollos y resultados de las narrativas sáficas con preferencia ante otras posibilidades sexoafectivas. En efecto, se puede reconocer este uso concreto del apartamento en referencia al colectivo en ejemplos como *The Killing of Sister George* (Robert Aldrich, 1968), *Bound* (The Wachowskis, 1996) o *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001).

Asimismo, la diferenciación de clase queda postergada desde el momento que la madre abandona el hogar. Marianne comienza a tejer una red de amistad con Sophie desde la noche de su llegada. Justo después de servirle el vino a Marianne, marcando la división de clase entre ellas, la relación de Sophie con la pintora cambia radicalmente. Su amistad nace desde la confianza: Sophie sabe cual es la función de Marianne en la casa. La sirvienta se presta a ayudar a Marianne en el proceso del retrato o cuando el dolor menstrual no la deja dormir, además de confiarle el secreto de su estado de embarazo. Con la ausencia de la madre este círculo se abre a Héloïse. La sororidad entre ellas es remarcable, puesto que ellas anteponen ayudar a Sophie en su aborto a su idilio, a pesar de tener tan poco tiempo para su relación, obviando la diferencia de clase tan excluyente de la época y entablando las bases del matriarcado utópico. Formalmente el vínculo es casi siempre representado con Sophie en medio de la pareja, recibiendo el apoyo de sus compañeras [46, 47].

[46]



[47]

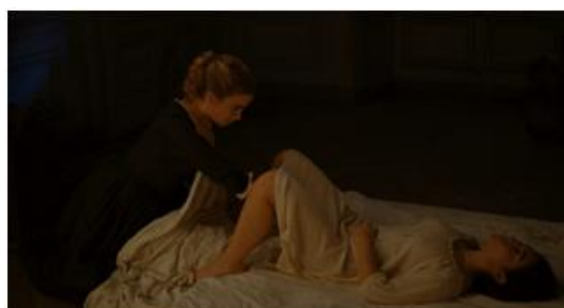
El aborto es una experiencia habitual que tantas personas viven en su cuerpo que sigue sin tener suficiente representación en el cine, tenemos *4 luni, 3 săptămîni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004), *The Cider House Rules*

(Lasse Hallström, 1999) y, ahora, *Portrait de la jeune fille en feu*. Sciamma trata el momento con mucha calidez, pero sobre todo crea una imagen novedosa, no se guarda la ocasión de ser políticamente audaz. Así, incluye en el mismo plano en el que Sophie grita de dolor a un bebé que la apoya, en un retrato que expresa lo doloroso del aborto además de contradecir el discurso de los colectivos provida [48]. “Un feminismo histórico materialista no puede meramente sustituir el género por la clase, sino descifrar la interdependencia intrincada de la clase y el género, además de la raza y otras formas de práctica histórica” (Pollock, 1988, citado en Monsell, 2020:4) a través de la interseccionalidad, ya que Sophie sigue siendo la sirvienta de la película. Sciamma no idealiza la igualdad mediante la negación de la subalternidad del personaje sino que la acoge dentro del mapa sororo, en un “islote flotante en el océano social de los rangos y los grupos” (Verna, 2019: 19). Después de la práctica las chicas llegan a casa y acompañan a Sophie en su recuperación. Sin embargo, Héloïse, tras asegurarse de que Sophie puede caminar, llama a un retrato colectivo. Escenifica el aborto junto a Sophie para que la imagen salga del ámbito privado al público, darle un extra de importancia a la visibilidad de la escena tan común pero igualmente vetada. A la hora de pintar el aborto están creando una imagen que no existe además de abrir el arte a la colectividad fuera de la pareja, rechazando un arte de élite [49].

[48]



[49]



Como ya hemos mencionado con anterioridad, la identidad de Marianne experimenta un cambio, un *coming-of-age*, que vive en el tiempo encapsulado de su estancia en la isla, puesto que “el viaje romántico es siempre [sic] búsqueda del yo” (Argullol, 1983:71). Este desarrollo se intensifica en los cinco días de libertad que vive junto a otras dos mujeres, ejemplificando una situación de matriarcado utópico, una sociedad de mujeres\*, cuyo ejemplo paradigmático es la escena en el cual los roles de la casa se subvierten del todo: Héloïse cocina, Marianne sirve vino para las tres y Sophie, mientras tanto, borda una naturaleza muerta. A su vez, la tríada de colores de los vestidos —azul, rojo, blanco— alude a la bandera de Francia y también a los tres lemas —*Liberté, égalité, fraternité*—

que llegarán con la Revolución Francesa [50]. Se podría incluso decir que Sciamma propone una pequeña variación y cambia la tercera, *fraternité*, por la contemporánea *sororité*. La caracterización también las une a través del vestido verde, que todas ellas se prueban y las acerca aún más a una misma unidad [51,52, 53].

El espacio permite estas dinámicas de igualdad, las cuales buscaba Héloïse en el convento y recuerdan al cuento-ensayo de Adriana Cavarero *Nonostante Platone*, que narra una comunidad de mujeres organizada en la isla de Ítaca entre Penélope y sus doncellas.

[50]



El espacio es condicionante de la libertad, la igualdad es remarcada a partir de la composición de los planos y el campo que restringe el paso al género masculino. Relacionado con el motivo ígneo, la escena más libre de toda la película sucede en una hoguera que funciona tanto como *midpoint* como punto de inflexión. Esta escena divide la película en dos y nos hace volver a la prefiguración inicial, al cuadro programático. Así, el fuego, al igual que el mito y la mirada, crea simetrías visuales que relacionan las secuencias, tanto a través de la narrativa y su consiguiente *midpoint* como figurativamente. Hay dos cuadros que arden, una literalmente y otra figuradamente.

[51]



[52]



[53]



Lo *queer* (“*queerness*” o *queeridad*) de la película, además de por la evidente relación sáfica, emerge cuando como texto cinematográfico desafía la representación de los binarios centro/periferia, hombre/mujer, sujeto/objeto —de la mirada— (Ozel, 2018: 14). Por lo tanto, en este caso la película habita la *queeridad* tanto por ser una película de temática *queer*, por la relación sexoafectivas entre Marianne y Héloïse, como por difuminar a través de la narración y la puesta en escena las categorías de identidad y proponer un desvanecimiento de las fronteras entre géneros cinematográficos, en este caso el drama de época y el *coming-of-age*. La analogía con el mito también podría interpretarse como una manifestación que reza que quienes por su orientación sexual se alejan de la norma parecen estar condenadas a una muerte en vida.

### 3.2.3. Personajes post-mitológicos

---

Marianne llega a la isla en un bote, acompañada de un grupo de varones marineros, con poco más de una bolsa y una caja llena de material de pintura. En el transcurso del viaje, la caja cae al mar y Marianne decide lanzarse tras ella. La inmersión no es casual, según Andre Bazin es un signo de la liberación de las cadenas terrestres (Bazin, 1966:57), un pequeño avance de lo que Marianne va a experimentar en este nuevo *locus*. La escena, además, muestra su carácter robusto e independiente, adquirido en parte por la profesión masculinizada a la que se dedica. Ya en tierra firme busca el palacio según la sumamente imprecisa directriz que verbaliza uno de los transportistas: “sube y dirígete a los árboles”. Allí le espera la labor de retratar a Héloïse, a quién el anterior pintor no ha conseguido trasladar al lienzo, puesto que no ha sido capaz de captar su identidad.

Siguiendo la distinción que realizan Xavier Pérez y Jordi Balló en *La semilla Inmortal* (1997), detectamos dos argumentos universales base en el film: La primera referida al amor prohibido de Romeo y Julieta y la segunda al mito de Orfeo y Eurídice. El argumento que Shakespeare llevó a su máxima popularidad es endémico en la primera

parte del segundo acto del film, pero está presente en todo momento, ya que supone el conflicto base de la cinta: el destino inamovible del matrimonio concertado y la imposibilidad del amor libre. La historia de amor aquí representada por dos mujeres, Marianne y Héloïse, es también una “lucha de los personajes entre la ley y el deseo” (Perez & Balló, 1997: 157), “un balanceo tempestuoso de dos almas divididas entre el impulso de satisfacer sus pasiones y la prohibición familiar de llevarlo a cabo” (1997:157). La madre de Héloïse es la figura que representa la ley y que al mismo tiempo funciona como la continuación del discurso hegemónico de la sociedad heteropatriarcal.

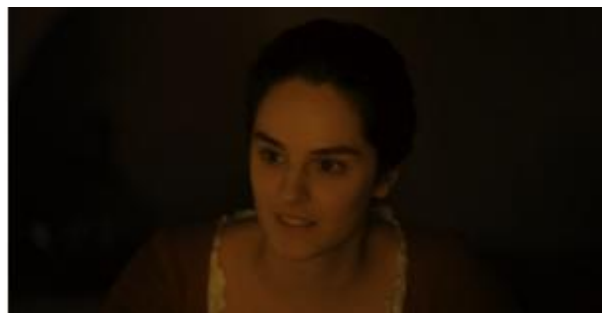
La liturgia del romance se asemeja vehementemente a las cinco fases que ofrece el relato shakesperiano. El primer círculo, perteneciente al enamoramiento y la seducción mutua, comienza con la llegada de Marianne a la isla y termina con la escena de la hoguera en la que Marianne y Héloïse muestran su deseo abiertamente. La segunda y tercera fase, el del noviazgo y la relación carnal, van unidas, no hay distinción temporal entre ellas, puesto que las relaciones sexoafectivas llegan justo después del primer beso en la playa. La función dramática de estas relaciones hace referencia el “momento apoteósico del placer, un clímax feliz que prepara otro contrapuesto, necesariamente doloroso y excelso” (1997: 158), que tiene lugar en los dos últimos círculos: la separación obligada y la muerte. A pesar de que ambas fases también tienen su reflejo en el film, es aquí donde el segundo argumento entra en juego. Es decir, la separación y la muerte están representadas desde el mito órfico, siendo más concreta, desde la segunda muerte de Eurídice y la vida errante de Orfeo tras el fracaso de su rescate. La transformación al mito de Ovidio es textual. Hacia la mitad del film los personajes realizan la lectura del mismo y debaten el significado de la escena más famosa: el momento en el que el poeta Orfeo rescata a su amada Eurídice del Inframundo pero la fulmina con la mirada. Así, desde ese momento en adelante la película trunca el argumento shakesperiano y acoge el mito, ya que en esta ficción, la mirada también separa y mata a la pareja.

El mito se confirma como hilo conductor de la película a partir de dos escenas clave. La primera es la ya comentada lectura de la leyenda, en la cual Sophie, Héloïse y Marianne, alumbradas por el fuego, estiran la sobremesa de una cena idílica para discutir el pasaje de la fallida katábasis de Orfeo. Sciamma plantea la herencia misógina del mito a través de una cámara que aísla a cada personaje con sus ideas. Todas comienzan llevando el significado de la decisión mítica a su terreno: Sophie lo relaciona con la desobediencia [54], Héloïse con el enamoramiento [55] y Marianne con la elección del poeta [56].

[54]



[55]



[56]



El debate abandona en seguida la razón romántica de la acción para pasar a contemplarse como una decisión. En esta línea parece primar la observación de Marianne, que explica la mirada de Orfeo desde el contrato artístico, primando la decisión del poeta. Así, Orfeo escoge la mirada del artista, un macabro *souvenir* que nunca olvidará. Claro que esta pequeña preferencia también condena a Eurídice a una segunda muerte, además de a un rol pasivo. En ese aspecto, Héloïse va más allá, y lanza una pregunta al aire que contradice la propuesta de Marianne: ¿Y si en realidad fuera Eurídice la que ordenó a Orfeo que se girara? Así, esta interpretación concede agencia a la amante *revenant* que, de esta manera, pasa de sujeto pasivo a activo.

Esta hipotética agencia sugerida para Eurídice coge fuerza con el final del segundo acto, en el punto de giro trágico de la trama, cuando justo en la antesala del tercer acto Héloïse corre tras Marianne vestida de novia y decide interpretar el rol de Eurídice pronunciando la oración imperativa «*Retourne-toi*». En un enunciado performativo que realiza exactamente la acción que expresa (Fischer-Lichte, 2011: 48), es decir, es autorreferencial, puesto que Héloïse se convierte instantáneamente en la Eurídice con agencia que planteaba en la discusión del mito. El personaje es enfatizado formalmente rompiendo el esquema de iluminación naturalista y acogiendo el tono fantasmagórico del género fantástico, al recoger a Héloïse en un aura deslumbrante que evoca a la localización original del mito grecolatino, el infierno [58].



[57]



[58]



Por consiguiente, Marianne [57] se convierte en Orfeo y ya en el quicio de la puerta, que simboliza la salida del inframundo, mira a Héloïse y la condena a la penumbra absoluta, figurada con el cierre de la puerta y la oscuridad consecuente del plano. El film emplea la puerta como motivo liminal, su cruce se muestra dos veces: en la presentación de Héloïse, que funciona como la llegada de Orfeo a un metafórico inframundo —digo metafórico puesto que no tiene nada que ver con el fuego y lo mortífero— donde prepara su rescate. Y con esta segunda vez que escenifica el fracaso de su viaje.

Esta escena de anagnórisis entre las protagonistas y sus relativas identidades es llevada hasta el final del film, llegando casi a la consciencia completa del mito por parte de los personajes y el reconocimiento de su consiguiente destino fatal como en *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Céline Sciamma muestra una preocupación estructural por las coreografías de género como performance (Blackhurst, 2019:1), rechazando cualquier división del mundo entre sujetos activos que miran y objetos pasivos que son mirados. Esta propuesta es desarrollada durante todo el film al construir y deconstruir roles intercambiables entre las dos protagonistas, que a su vez son atravesados por variables que añaden matices a la intervención y se sitúan entre las divisiones dicotómicas de musa/artista, activo/pasivo, sujeto/objeto y Orfeo/Eurídice —el mito que incluye todas las categorías anteriores—, para hacer tambalear, finalmente, la categoría de género imperante en todas ellas. Para este fin Sciamma se vale del mito de Orfeo y Eurídice y plantea una relectura contemporánea del mito que fluctúa a través del género y desmantela el tropo de musa pasiva. El juego es enfatizado por la puesta en escena, que plantea simetrías y duplicidades que hacen tambalear los estándares históricos mediante la ambigüedad. Lo performativo pone en marcha la dinámica que “conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico”, e incluso acaba con ellas (2011: 50). Además, la cinta abre una línea de interpretación ligada al mito y la posibilidad de comprenderse a sí misma como una reinterpretación. Marianne vive la muerte en vida de su amada y mediante un objeto hace el descenso al infierno de su memoria. Así, el punto de giro

también repercute en el proceso de filmación, ahora la desconfianza inicial se percibe de otra manera. Se producen constantes intercambios de papel en el nivel narrativo y formal, por ejemplo, cada vez que alguien va detrás de otra persona. La primera vez que las protagonistas se conocen juegan un papel ambiguo, Marianne va en su busca pero Héloïse se da la vuelta, ahora es ella la que le busca, ahora ella es Orfeo. Las identidades de ambas se superponen al igual que en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) o *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) —con la que también comparte espacio—, en las cuales las capas de realidad y sueño son permeables.

Al igual que las escritoras francesas del siglo XVII buscaron su legitimidad y gozaron de una posición en directa conexión con la vida social y política mediante la construcción de relatos alternativos de modelos mítico-históricos como las de las Amazonas, Diotima o Safo (Verna, 2019: 18), Sciamma también recurre a la propuesta alternativa del relato mítico. A pesar de que el mito de Orfeo y Eurídice haya sido adaptado varias veces al cine, recordemos *Orphée* (Jean Cocteau, 1950), el ya mencionado *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959) o *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) entre otras. La propuesta de la directora supone una actualización del mito clásico y la consecuente creación de dos referentes míticos contemporáneos para identidades históricamente disidentes. Porque tal y como Roland Barthes pronunció en su *Mitologías* (1957) “el mito es un habla” y por lo tanto “no hay mitos eternos” (Barthes, 1999:118). De esta manera Sciamma realiza la puesta a punto de este mito caduco y lo trae al presente absoluto, en un alegato al Female Gaze de Joey Soloway y a la voz del género mujer\*.

#### **3.2.4. Miradas ambiguas**

---

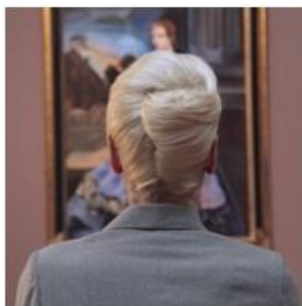
La mirada es el tema principal de la cinta, ya que, junto al mito órfico, es el elemento articulador de la misma. El Female Gaze está presente desde la primera escena, donde Marianne dirige la mirada de las nuevas generaciones de pintoras —todas jóvenes mujeres— desde la perspectiva de la musa que co-crea. De esta manera, Sciamma echa por tierra el mito de la musa pasiva. Sin embargo, para que Marianne actúe desde esta óptica, antes ha tenido que deconstruirse y dejar atrás las leyes hegemónicas que acarrea el arte y que ella entendía como suyas. La película muestra así el proceso de cómo Marianne, mediante su estancia en la isla, pasa de emular el *Male Gaze* que teoriza Laura Mulvey a adquirir una mentalidad inclusiva poniendo en práctica el *Female Gaze* de Joey Soloway. Parte de esta transformación también reside en la, ya comentada, ausencia de personajes



masculinos que interfieran con su mirada. La pintora comienza siendo cómplice de la mirada masculina del arte, puesto que al principio, inconscientemente, practica los mecanismos *voyeuristas* y fetichistas que, según Mulvey, tratan de sortear la amenaza de la mujer castradora. Marianne, desde una posición privilegiada —dado que la clase le ha liberado del matrimonio— y encubierta por la madre patrona, extensión del pensamiento heteropatriarcal, comienza a pintar a una persona que no quiere ser pintada, esto es, su mirada comienza desde el no consentimiento, y por lo tanto la violación de la intimidad de Héloïse. La cámara es guiada, en su mayoría, por la mirada de Marianne, de ahí la predominancia de la cámara subjetiva que coloca al espectador en su posición, haciéndole partícipe de su iniciático *voyeurismo* y posterior encauzamiento de la mirada.

Sciamma hace referencia conscientemente a *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), de manera que podríamos presentar la cinta como su contrapuesto. Este clásico que también trata tanto la mirada como el argumento órfico tiene como protagonista a Madeleine/Judy [59], que probablemente sería la compañera de paseos idónea para Héloïse. Ambas tan amantes del arte y portadoras de un cabello hechizante recogido en un moño símbolo de su represión [60].

[59]



[60]



Sciamma hace guiños conscientemente al maestro del suspense, puesto que también es conocido por ser uno de los dos directores mencionado por Laura Mulvey en su —ya masivamente citado— ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975), en la categoría de fascinados por la imagen a través del erotismo escopofílico. Así Sciamma subraya el carácter de la mirada *voyeurista* de Marianne con un personaje que evoca en su caracterización a la reconocible Madeleine/Judy.

Esta mirada obligada por la condesa da inicio a un proceso narrativo que comenzando con la “mirada robada” evoluciona a la “mirada consensuada” y termina con la “mirada mutua”. La cinta de Sciamma en su comienzo, al igual que *Vértigo*, se sirve de la vigilancia para dejar vía libre al *voyeurismo*, pues la imagen subrepticia que toma Marianne es, primeramente, la imagen hurtada al sujeto pasivo, que encaja con el esquema

*voyeurista*. Ahora bien, es aquí donde entra en juego una de las cuestiones más pertinentes del film, que la directora recoge en la escena final de la película: ¿La mirada del artista justifica el *voyeurismo*?

Las protagonistas conocen sus rostros al borde de un acantilado, donde Marianne, de manera interesada, mira fijamente a Héloïse tratando de memorizar sus rasgos para poder efectuar el retrato en secreto. Pero su musa no se lo pone nada fácil. La mirada inquisidora de Marianne [61] carece de coordinación, puesto que Héloïse la frena constantemente y devuelve a su origen, pues sigue estrictamente la primera de las partes del *Female Gaze* de Soloway y pone en práctica el “*feeling seeing*”. Es decir, muestra sus emociones y prioriza lo que siente reclamándolo a partir de la mirada y los gestos faciales. De esta manera, expresa una emoción de extrañeza ante la mirada penetrante de Marianne al mismo tiempo que, aplicando la segunda de las partes del código de Soloway, desafiante, le devuelve la mirada y nos muestra cómo se siente al ser el objeto de la mirada [62]. Esto incomoda a Marianne momentáneamente pero vuelve a atacar con la mirada objetualizadora, desde su posición privilegiada e inconsciente actitud irrespetuosa.

[61]



[62]



Esa misma noche, al volver al palacio, Marianne esboza diferentes detalles del rostro de Héloïse que ha conseguido almacenar en su memoria durante el paseo. Colocados frente a la chimenea, dispone los bocetos en hilera, fragmentando así la imagen de Héloïse en trozos, objetualizándola desde la frialdad de la mirada del artista frente al calor del fuego. Así, acoge la segunda de las formas de mirar que diferencia Mulvey, el fetichismo.

El próximo día vuelven a pasear, pero esta vez descienden hasta la orilla del mar. Marianne parece probar un método menos agresivo que el anterior día, pero su mirada sigue teniendo una perspectiva *voyeurista* y sobre todo descarada. Sciamma hace hincapié en la exageración de su mirada mediante una cámara inquieta que primero traza una línea invisible que sigue el ojo de Marianne mediante un *travelling* muy marcado que se detiene

en un plano detalle de la posición de las manos de Héloïse [63, 64]. Y posteriormente pasa a mostrar a través de un plano muy amplio ridiculizando a Marianne escondida tras una roca, preocupada porque Héloïse no la pille esbozando el detalle robado de sus manos [65,66].

[63]



[64]



[65]



[66]



La directora quiere recordar que Marianne no acompaña a Héloïse a pasear, si no que está trabajando, ya que su labor es observar y capturar su imagen.

En el último paseo, Marianne confiesa a Héloïse que ha estado pintando un retrato en secreto [67]. Esta decide meterse en el agua mientras recompone las piezas mentalmente [68]. Así, la escena concluye con Héloïse completamente mojada y lanzando la frase “eso explica todas tus miradas”, que resuena con el silencio del plano ulterior, el rostro sonriente pero sin vida del retrato robado.

[67]



[68]

Si el momento de la revelación llega con calma, es porque Héloïse se estaba reservando para la contrapropuesta más cáustica. Puesto que al volver a casa y observar el retrato con ojo crítico, lanza con una voz interrogante la frase “¿soy yo?” de tono incrédulo. Así, escoge el discurso que más puede molestar a la pintora, la que reclama identidad. Héloïse no para y sigue arañando con preguntas que cuestionan la obra desde la impiedad e insiste en si es así como la ve. Marianne responde en colectivo, apelando a un genérico, la existencia de unas reglas, ideas y convenciones. Las leyes hegemónicas de las que Marianne irá deshaciéndose. Héloïse pregunta por la vida y la presencia del cuadro, con la que indirectamente se refiere al deseo, cuya existencia reclama. Marianne, enfadada describe la presencia como momentos efímeros que pueden carecer de verdad. A lo que Héloïse contesta diciendo que no todo es efímero, que algunos sentimientos sí son profundos. Estas palabras sacan a Marianne de una especie de estado de ensoñación y superioridad moral, de la comodidad de un ambiente regido por las leyes del privilegio, que la llevan a destrozar el cuadro, rompiendo así el contrato con la madre. La condesa, decepcionada, la despidе, pero Héloïse se muestra contraria a su decisión y acepta posar para Marianne en su próximo retrato. La madre, impresionada con la inesperada aceptación de su hija, permite a Marianne una última oportunidad en un intervalo de tiempo de cinco días para el cual exige que el cuadro esté terminado. Así, el primer intento de retratar a Héloïse es un fracaso, ya que viene a ser la mirada no consentida y grandilocuente desde la perspectiva normativa y hegemónica que sigue los cánones y por lo tanto, termina siendo un retrato estándar y superficial, una mera reproducción técnica. Ahora, en comunión con Héloïse y su apoyo para la creación artística, ya en la fase de “mirada consensuada”, facilitada por la ausencia de la madre, representante de toda cultura castradora, Marianne podrá construir el retrato, uno que le concierne, uno en que la mirada de Héloïse la interpela.

En este contexto llega la escena que da paso a la “mirada mutua”. Las amigas charlan mientras crean el retrato, cuando Marianne admite que no consigue pintar la sonrisa de

Héloïse. Esta responde con una broma cariñosa que Marianne contesta con un comentario desafortunado. Acto seguido le pide disculpas, pero es consciente de que a Héloïse, a pesar de que lo niegue, la ha molestado. Por lo tanto, Marianne le achaca el enfado enumerándole algunos gestos faciales y corporales a su razonamiento, que irritan aún más a Héloïse. La pintora, orgullosa de su mirada analítica muestra su más sentida disculpa añadiendo que “odiaría estar en su lugar” a lo que solamente le queda decir “de objeto” [69].

[69]



[70]

Héloïse, en cambio, la advierte de que están “exactamente en el mismo lugar” [70] y la llama para que vaya al otro lado del lienzo. Así, Marianne entra dentro del contraplano, primero tímidamente, todavía fuera del enfoque [71] y después hasta su costado, ya enfocada [72].

[71]



[72]

Marianne cambia el tipo de mirada y se posiciona físicamente en el mismo lugar que Héloïse, desde una perspectiva de igual a igual. Héloïse la hace mirar al lugar desde donde pinta y le lanza una pregunta: “Si tú me miras, ¿a quién miro yo?” Después de dejar a Marianne con esa duda, continúa realizando un inventario de gestos faciales y corporales de la pintora, al igual que ella había hecho anteriormente. De esta manera, la deja fuera de juego y, al igual que el silencio de Marianne, la cámara también da la razón a Héloïse con un cambio de plano, que pasa del americano de Héloïse y primero de Marianne [73, 74] a



justo lo contrario.

[73]



[74]



La identificación es muy importante en la película y en este sentido el aforismo barthiano que reduce la “catarsis” freudiana a una operación estructural: “yo soy aquél que ocupa el mismo lugar que yo” (Aumont, 1996:2020) funciona a la perfección. Puesto que cuando Héloïse pide a Marianne que se acerque hasta su posición, le está pidiendo que se identifique con ella. Se subvierten los roles históricamente sexistas de musa/artista, en sintonía con la otredad, que defiende el mito clásico. Eurídice rechaza la pasividad mediante su agencia, constatando que la musa y la autora son igualmente activas. De esta manera, Marianne aprende definitivamente a mirar.

Asimismo, la mirada también rige el desencadenamiento del deseo entre Héloïse y Marianne, el cual se desata sin necesidad de ningún intercambio de palabra, con el simple uso de la mirada. La noche en que las amigas acompañan a Sophie a la plaza del pueblo, estas se encuentran alrededor de una hoguera rodeadas de mujeres, que, en un ambiente festivo, comienzan a cantar una canción grupal.

La identificación es muy importante en la película y en este sentido el aforismo barthiano que reduce la “catarsis” freudiana a una operación estructural: “yo soy aquél que ocupa el mismo lugar que yo” (Aumont, 1996:2020) funciona a la perfección. Puesto que cuando Héloïse pide a Marianne que se acerque hasta su posición, le está pidiendo que se identifique con ella. Se subvierten los roles históricamente sexistas de musa/artista, en sintonía con la otredad, que defiende el mito clásico. Eurídice rechaza la pasividad mediante su agencia, constatando que la musa y la autora son igualmente activas. De esta manera, Marianne aprende definitivamente a mirar.

Asimismo, la mirada también rige el desencadenamiento del deseo entre Héloïse y Marianne, el cual se desata sin necesidad de ningún intercambio de palabra, con el simple uso de la mirada. La noche en que las amigas acompañan a Sophie a la plaza del pueblo,

estas se encuentran alrededor de una hoguera rodeadas de mujeres, que, en un ambiente festivo, comienzan a cantar una canción grupal.

En este momento, Marianne ve a Héloïse cubierta por un filtro natural de fuego que, acompañada de alguna chispa, distorsiona su figura, convirtiendo así el momento en aún más extraordinario. Las miradas, que comienzan oblicuas [75, 76], van girándose poco a poco acompañadas de una sonrisa perfilada, hasta un frente a frente, que confirma el deseo imperante entre las dos, que las llena de fuerza para subvertir las convenciones socioculturales que dictan la realidad.

La falda de Héloïse comienza a arder, pero ella prosigue mirando con la templanza de un retrato o de una Eurídice ya en el mundo de los espíritus, hasta caer repentinamente al suelo. Marianne acude corriendo hacia ella y le ofrece su mano al son de las voces polirrítmicas de las mujeres, a partir de ese momento no se volverán a soltar.

[75]



[76]



Vemos la evolución de la mirada de Marianne con el uso del espejo y la identificación especular de su mirada, que la fortalece. En *Portrait* aparecen dos espejos. Marianne utiliza el primero para llevar a cabo el primer encargo empleando su cuerpo sin rostro como un doble de Héloïse, para emular su anatomía y las formas de la caída del vestido [77]. El segundo espejo es aún más interesante. Puesto que Marianne se vale de este pequeño cristal colocado entre las piernas de Héloïse, justamente encima de su vulva [78], para dibujar un autorretrato en la página número 28 del librito de *Las Metamorfosis*. Esta poderosa imagen diferencia inmediatamente incluso en términos freudianos, la mirada masculina de la femenina o sáfica. Puesto que la mirada masculina mira la vulva y ve la carencia, la castración, el horror. La mirada sáfica mira la vulva y se ve a sí misma, se identifica. Mientras que la mirada masculina cosifica inevitablemente, la mirada sáfica se dirige siempre a un espejo. Esto significa también que la mirada sáfica es necesariamente igual y recíproca: no se puede mirar en un espejo sin que el reflejo devuelva la mirada. Y,

efectivamente, Héloïse siempre devuelve la mirada de Marianne (Meulenberg, 2020:26).

[77]



[78]



El erotismo también se muestra desde una posición de intersubjetividad compartida, Sciamma incluso inventa una nueva manera de significar el sexo mediante una escena que incluye una penetración y un *va-et-vient* fuera del coitocentrismo y la heteronorma con ungüentos psicodélicos y un éxtasis que vuelve los ojos negros [79, 80].

[79]



[80]



Sin embargo, a lo largo del film Héloïse sigue educando la mirada de Marianne. Así como en la escena en la que ambas acompañan a Sophie a que aborte a casa de la enfermera clandestina del pueblo, ya que la pintora no es capaz de mantener la mirada constante, la aparta para evitar ver el sufrimiento de su amiga. En cambio, Héloïse le ordena que mire de frente a lo que está sucediendo para guardar lo violento de la experiencia en su memoria, en un acto de sororidad hacia las mujeres\*.

### 3.2.5. Música a cuentagotas

El *Female Gaze* de Sciamma trasciende lo visual para alcanzar una dimensión multisensorial (Fox, 2020:5). Así, el entramado sónico apura al más mínimo detalle. La cinta, además de mostrar visualmente las relaciones íntimas entre los personajes, también nos hace escucharlas, puesto que vehicula los vínculos entre las mujeres. Sciamma se vale de la banda sonora para desligarse de un imaginario heteronormativo y potenciar el



carácter subversivo de la representación del deseo *queer* femenino. En este aspecto la sonoridad ígnea tiene mucho peso. El crepitar de la chimenea funciona como colchón musical para una banda sonora que escasea en música. Esta melodía natural tapiza los escenarios homoeróticos que tienen lugar en la habitación de Marianne. El fuego, tanto en su crepitar como en la luz anaranjada que proyecta, tiene presencia en momentos muy íntimos de la película, que dialogan con la pasión y lo carnal. De esta manera, Sciamma rompe con la convención clásica que anexa este motivo a los romances heterosexuales hollywoodienses (2020:5), transformando el lenguaje hegemónico en *queer*. Sin embargo, el motivo del fuego y sus sonidos van más allá. El chisporroteo deviene hilo conductor, que también acompaña la amistad con Sophie o la unión de mujeres en la plaza del pueblo. Así, funciona como elemento configurador de la atmósfera de comunión palpable los días que se ausenta la madre patrona. Porque cuando Sciamma introduce la trama del deseo entre Héloïse y Marianne no abandona la relación de unión que estas tienen con Sophie. La comunión entre ellas también tiene su correspondiente sónico, que crea la proximidad entre esas relaciones y las interconecta mediante simetrías sonoras, así como con el sonido material del vestido verde que visten las tres o los sonidos erráticos de la respiración de Marianne causadas por el dolor menstrual, que parecen invocar los jadeos que posteriormente emitirá Sophie cuando se someta al aborto. Estos sonidos, que dan voz a tabúes sociales que rara vez son representados en la pantalla, son de nuevo similares, a los sonidos posteriores de Marianne y Héloïse dándose placer mutuamente en la cama (2020:5). Son sonidos que ligan. Al igual que la colorimetría de los vestidos identifica a Héloïse con el azul, Marianne con el rojo y Sophie con el naranja, para después difuminar en identidades ambivalentes, el sonido diluye esas identidades enfatizando la ambigüedad. Asimismo, Sciamma complementa la abrasiva banda sonora con sonidos líquidos. El agua que calma el fuego. Primero a través de la incesante presencia del mar y después en forma de besos acuosos, que derivan en la pintura que entremezcla Héloïse con el húmedo pincel de Marianne, contaminando la materialidad e individualidad de la creación artística con lo líquido de la atracción mutua (2020:6).

El imperante silencio deja que las pocas escenas musicales queden reservadas para los momentos climáticos. La música, de origen diegético, se limita a dos canciones que suenan dos veces cada una. Marianne hace sonar las primeras notas al interpretar en el desafinado clavicordio la reconocible pieza del tercer movimiento del *Verano* de Vivaldi, que escoge para ejemplificar la música de orquesta que Héloïse nunca ha podido presenciar en directo y que remite a la época histórica en la que se sitúa la película. La música aclimata el

ambiente y consigue que surja la intimidad entre las dos mujeres. Es la melomanía de Héloïse lo que propicia el acercamiento (2020:2) y las yuxtapone también físicamente, sentándolas en una banqueta extremadamente pequeña enfatizada mediante un plano muy cerrado [81].

[81]



El *staccato* de *Verano* vuelve a sonar con el final dramático de la cinta, cuyo plano secuencia mantiene a la emocionada Héloïse hasta el corte a negro. La escena es una especie de catarsis que hace que la música trascienda las emociones. Este momento supone una doble emoción para Héloïse, puesto que además de la experiencia musical, el tema tiene el mismo efecto programático para Héloïse que el cuadro para Marianne. Desbloquea su propio flashback, que podríamos recrear al ritmo de los cambios emocionales que van atravesando su rostro. Sin embargo, en su reacción es palpable el cariño a ese primer amor, que se mantiene vivo en la memoria.

La segunda escena musical es de origen antitético, una canción original compuesta por — el también esta vez colaborador— Para One y Arthur Simonini. La composición llamada *La Jeune Fille en Feu*, es cantada, de noche, a capela y de manera espontánea por las mujeres del pueblo que, agrupadas alrededor de la hoguera, repiten a modo de mantra las frases «*Fugere non possum*» y «*nos resurgemus*», que traducidas del latín serían “no puedo huir” y “resurgimos”. Un canto que, en un ambiente cargado de un misticismo casi pagano, en su lectura literal, trata del encierro individual que las mujeres vivían en el siglo XVIII. La melodía evoca al primer tercio de *Lux aeterna* de György Ligeti para *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) y también evoca al uso de la polirritmia de Steve Reich, en un canto a la liberación de esa sociedad. Es a su vez un recordatorio al futuro que le depara a la relación que en ese mismo instante comienza entre las dos protagonistas. El matrimonio que Héloïse arrastra consigo será el fin de su autonomía y del amor libre. Es el destino al que la sociedad la aboca, como dijo Simone de Beauvoir, “lo que se ha de asumir sin remedio, no se ama” (Beauvoir, 2018: 566). Sin embargo, al contrario de ser una acción triste, el “*in crescendo*” polifónico, los altos BPM y las voces femeninas que

repiten una y otra vez empoderadas la frase que denuncia su condición histórica, induce a ambas protagonistas a una especie de trance que les otorga el coraje de vivir su pasión hasta el último aliento. Así, encuentran en esa melodía coral y la hermandad de la escena el impulso que necesitaban para vivir su historia. La canción vuelve a sonar con los créditos finales del film, justo después de Vivaldi, para contrarrestar esta obra de autoría masculina y de género clásico, las voces de mujeres inundan los créditos finales.

### 3.2.6 Final inconcluso

---

El tríptico de Sciamma, después de presentar la problemática a partir del prólogo y desarrollarlo en un cuerpo que desmenuza la historia de amor mediante el arte de mirar, la película concluye con un epílogo igualmente diferenciado en el que Sciamma vuelve a la casilla de salida, con Marianne en el taller tras la clase que imparte en la escena primera. Vemos a la pintora observando los retratos de sus alumnas, a una de ellas le comenta que la ha interpretado muy triste, a lo que la joven responde que es porque lo estaba. Marianne, ya recuperada tras la reconstrucción mental de los hechos, responde con un orgulloso “no más” e inmiscuye a la espectadora, ansiosa de un final cerrado, en un último giro, una especie de tirabuzón resolutorio. En forma de redención y exculpación, Marianne necesita contarnos la historia completa para que así exista. Esta última parte se compone de dos pequeños flashbacks narrados por la voz en off de Marianne, que invocan a una Héloïse que trasciende la materialidad fantasmática relacionada con su anterior aparición. Marianne viste de azul —el color asociado a Héloïse—, tanto en el taller como en el primero de los flashbacks que relata, en una especie de tributo a su amada. Dice que la volvió a ver una primera vez más. Inmediatamente, la cámara comienza a seguir su nuca. Marianne, en una galería de arte, cruza un tumulto de gente hasta llegar a la pared donde expone su obra. La composición del encuadre evoca a la primera vez que Héloïse aparece en el film y, enfatizada por la vestimenta, vuelve a traer al presente la ambigüedad identitaria. Marianne se coloca delante del cuadro que vende: una representación del Mito de Orfeo y Eurídice. Justamente después un señor mayor comienza a alabar el excelente trabajo del padre de Marianne, a lo que la pintora replica sin titubear, que, en realidad, la obra es de su autoría, pero que ha empleado el nombre de su padre para poder presentarlo. De esta manera, Sciamma señala la misoginia interiorizada en la pintura de la época y muestra que la independiente Marianne también sufre las consecuencias de ser una mujer en el siglo XVIII. El hombre, consumidor de arte, prosigue con su crítica y comenta cómo, usualmente, Orfeo es representado justo antes de girarse o después de morir Eurídice, y

cómo en cambio en este caso parece que se están diciendo adiós. El *setting* de la obra parece invocar a la sala donde sucede el primer beso y tantos otros momentos entre Héloïse y Marianne. Orfeo viste de azul en la misma tonalidad que Marianne en ese momento. El cuadro parece así recrear una estampa romantizada del adiós fugaz sucinto al “*retourne toi*” entre las dos protagonistas. Tras este tercer guiño explícito al mito, Marianne toma el folleto de las exposiciones y con una expresión significativamente sentida, comienza a atravesar la sala con rapidez. No le queda otra que abrirse camino con determinación, ya que nadie hace un mínimo gesto de apartarse, en un ambiente de mayoría de hombres cis heterosexuales blancos que representan el espectro hegemónico, no real, del arte. La cámara acoge su mirada por momentos, y descubrimos que lo que había despertado su interés es un retrato de Héloïse, la cual aparece representada con su descendiente. La cámara, mimetizada con la mirada de Marianne, lee el cuadro descendientemente hasta cerrarse en un plano detalle. Antes de verlo presenciamos la emocionante reacción de Marianne hacia él [82]. El plano corresponde a la marca que Héloïse realiza con su dedo en la página 28 del libro de *Las Metamorfosis* de Ovidio. Un guiño interno que de manera implícita recuerda a Marianne que no la ha olvidado, puesto que es la página del autorretrato de la pintora [83].

[82]



[83]



Acto seguido, la voz de Marianne introduce el flashback que narra la última ocasión que tuvo de mirar a Héloïse, esta vez en persona. Ahora la localización es un teatro, al que independientemente ambas asisten para ver una función de música de orquesta, en la cual el azar las coloca a cada una a un lado de la sala. Marianne avista a lo lejos la inconfundible figura de Héloïse y, sobrecogida, agudiza la mirada para verla. En cambio, ella no la ve, aclara Marianne. Entonces, un silencio invade la sala y súbitamente es inundada por el *presto* de Vivaldi. El primer fraseo del tercer movimiento del *Verano* localiza a Marianne y su mirada activa [84], la del artista. La respuesta a este motivo presenta el otro lado de la mirada, a una abrumada Héloïse personificando el síndrome de

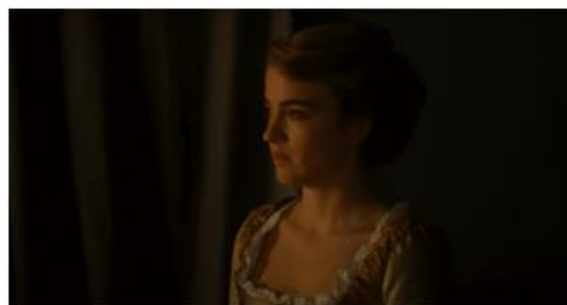
Stendhal.

La cámara, acompañada del desplazamiento motivico de la melodía, emula la penetrante mirada de Marianne mediante un *travelling in*, que se prolonga paulatinamente en el tiempo y en el espacio hasta quedarse estática frente a Héloïse [85].

[84]



[85]



De esta manera, el espectador es testigo de que Héloïse/Eurídice no ha muerto, sino que al igual que Orfeo, ha apostado por el arte y esa es su libertad. Así Orfeo/Marianne no mata a su amada, pues ella no necesita ser rescatada. Héloïse no es un objeto para ser mirado, sino otro sujeto que mira, y sobre todo, siente. La verdadera salvadora de Héloïse siempre fue el arte. Vivió en el convento por el arte y el arte la hizo ser libre el primer día que su madre la dejó salir sola del palacio. Arte para recordar a su amor fugaz y arte para no morir. Así, sabemos que la salvación tras la escalera oscura donde dejamos a Héloïse fue el arte. Porque el arte no es nada sin personas que lo consuman, porque el plano final de *Portrait* vale por toda la película. Sciamma aún en esta última escena los dos temas principales del film: la mirada y el arte.

Podríamos realizar el símil con la terminología física para entablar una conclusión idílica y sugerir que este plano final es el resultado de dos fuerzas idénticas opuestas que, al anularse entre sí, mantienen su unión en un estado de mirada de equilibrio. Pero no es así, no es casual la escena elegida para el final, puesto que Sciamma decide anteponer la fuerza del amor al arte, a una libertad de amar imposible para la época. La directora aboga por la libertad de “un mirar sostenido sobre los efectos pulsátiles del arte en el cuerpo” (Cualquiera, 2020) y echa por tierra toda esperanza de una mirada revolucionaria que enlazaría con la previa teorización de la mirada femenina y la historia contrafactual de género y agencia. Sciamma rechaza el final deseado y coloca a Marianne en su posición natural, puesto que su mirada siempre será la del artista.

#### 4. CONCLUSIONES

---

*Is the answer to a never ending story?*

Limahl

Una vez analizadas ambas piezas en profundidad, podemos deducir que a pesar del evidente cambio de género cinematográfico que realiza Céline Sciamma, la diferencia entre los dos filmes no es más que un espejismo, puesto que *Portrait de la jeune fille en feu* viene a ser la misma historia atemporal de *coming-of-age* que *Naissance des pieuvres* vista desde la perspectiva caleidoscópica del tiempo. Ambos son retratos de mujeres que descubren el deseo sexoaectivo hacia otras mujeres\* en un entorno marcado por la fuerza de la sororidad. En *Portrait de la jeune fille en feu* Sciamma vuelve a recurrir al *bildungsroman* femenino, pero esta vez lo explicita mediante el viaje. Podría entenderse así como el seguimiento de la trilogía que la cineasta comienza con *Naissance des pieuvres* aplicada a personajes de edad adulta en un film de época. Las protagonistas, por circunstancias propias y otras marcadas por el género, la clase y la relación de estas con la época histórica, acaban realizando este proceso de auto-descubrimiento en un estadio de vida más tardío porque no han podido realizarla con anterioridad. Primeramente por ser mujeres\* en la sociedad misógina del siglo XVIII y porque, en consecuencia la imperante heteronorma no les ha permitido explorar su orientación sexoaectiva hasta casi la treintena, puesto que ni se habían planteado ni permitido que tal vez les atraían personas de más de un género. Así, en comparación a sus jóvenes homólogas de principios de la década de los 2000, la doble opresión —de género e identidad sexoaectiva— es más grande y la monosexualidad y el matrimonio la norma.

Las dos cintas se reducen a momentos muy concretos de la vida de las protagonistas, que marcan el inicio y el final de una experiencia de vital importancia. Podríamos agrupar las piezas audiovisuales también bajo el subtítulo de historias de amor imposibles. *Naissance des pieuvres* por la falta de correspondencia del amor cegador de la adolescencia y *Portrait de la jeune fille en feu* por las condiciones socio-históricas y el poder familiar. Dos relaciones amorosas que están destinadas al fracaso. Aunque podría decirse que el amor entre Marianne y Héloïse nunca morirá. El punto de encuentro entre ambas formas de contar la historia se sitúa en la mirada: el inicio y el final están marcados por la vista. El deseo nace desde la mirada, pura y curiosa por un lado, y analizadora y crítica por el otro. Esta segunda es la marca de la directora. Sciamma deja libertad de amar y sobre todo, de aprender a amar, pero se asegura de dar una lección desde el feminismo. Al igual que

Marianne desaprende la norma para aprender junto a Héloïse, Floriane también es ayudada por Marie a detectar las violencias que sufre. Lo interesante es que Marie, Floriane y Anne experimentan su identidad sexoafectiva y comienzan a desarrollar una cosmovisión feminista y sorora desde la adolescencia. En cambio, Marianne no consigue dar ese mismo paso hasta llegar a la adultez y haber conocido el espacio más horizontal posible, puesto que su realidad la condicionaba. El aprendizaje y empoderamiento de los personajes nos induce a realizar el mismo viaje. Sciamma utiliza la estructura del género *coming-of-age* como herramienta para mostrar la violencia sistémica que sufren las mujeres a través del proceso de aprendizaje del personaje principal y hace que el espectador realice un hipotético segundo proceso de deconstrucción.

Nancy Schwartz concluía en 1972 su artículo *Coming of age: a masculine myth?* con una llamada a la creación. Apelaba a una nueva tradición dentro del género *coming-of-age*, que acogiera historias sobre mujeres contadas por mujeres. Un mensaje que ponía punto final a un texto que la autora escribía con vehemencia, tras estudiar la naturaleza sexista de clásicos contemporáneos del género como *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971) o *Summer of 42* (Robert Mulligan, 1971). Sciamma parece haber tomado la palabra a Schwartz y edifica su cine al respecto.

La cineasta mantiene la misma estética en ambas piezas audiovisuales, marcadas por la espacialidad ascética y el tiempo indefinido. Aplana los ritmos con la ayuda de la banda sonora. En *Naissance* lo hace mediante un colchón inmersivo de música electrónica y en *Portrait* con la calidez del silencio. Difumina las distancias y dispone la duda. El siglo XVIII parece muy cercano y la actualidad muy lejana. Sciamma remarca así la condición ahistórica de la violencia sufrida por las mujeres\* y la consiguiente sensación elíptica de una historia sin fin. De la misma manera, otorga el protagonismo a mujeres cis no heterosexuales, por lo que la cisheteronorma dominante en la sociedad patriarcal emerge con más fuerza. En *Naissance* reduce el perímetro a Cergy-Pontoise, su ciudad natal, un espacio abierto prefabricado en el que los personajes son subrayados sobre una reducida profundidad de campo a partir de sus personalidades fuertes y diversa caracterización. Sciamma convierte tanto el espacio privado de la habitación de Marie, como el público de la piscina municipal, en lugares íntimos. Asimismo, repite los mismos pasos en su antepenúltimo film, donde suaviza los paisajes naturales hasta acometer un mundo onírico. Los planos cerrados y la supremacía de la mirada anteponen las emociones a las acciones. Las dos películas muestran la pasión a través de elementos naturales opuestos. *Naissance* se estructura sobre una superficie acuática, muestra de la fluidez de género y

del deseo adolescente. En cambio en *Portrait* suena un constante chisporroteo y el fuego acomoda el ambiente. Ambos elementos son las constantes vitales de la cinta, a través de su presencia dialogan los personajes y sus deseos.

Como respuesta a esta simplicidad de lo estético, Sciamma introduce piezas metafóricas que añaden capas de complejidad a sus películas. Mientras que en *Naissance* abre toda una línea de interpretación basada en la simbología de la performatividad de género y la natación sincronizada, en *Portrait* construye toda una narrativa a través del mito órfico que vuelve a relacionar con lo performativo, pero esta vez en el sentido del lenguaje de Austin. Podríamos decir que la construcción de la identidad de género realizada a través de la performance acuática, es destruída en la segunda película, a través del argumento mítico que crea confusión identitaria, dando paso a la fluidez de género en la recreación de la historia, indicando así que la identidad es una categoría que se puede construir y deconstruir. Asimismo, Sciamma revierte estereotipos para eliminar la representación antigua y crear mitos contemporáneos, al mismo tiempo que recupera la historia de las pintoras que la Historia dejó en el tintero.

En ambas películas las mujeres son siempre sujetos, sus deseos articulan el peso de la trama, pero también son esenciales para entender el ejercicio de puesta en escena, cimentado siempre sobre el concepto de la mirada, que Sciamma desarrolla en estas dos películas. Una mirada que, subvirtiéndolo por completo la óptica tradicionalmente patriarcal con la que ha sido enfocada toda la historia del cine, la cineasta plantea en cada una de sus imágenes proponiendo una más amplia pedagogía de la mirada. Una manera diferente de mirar.



## LISTA DE REFERENCIAS

---

ARGULLOL, R. (1991). *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ediciones Destino

ARMSTRONG, V. (2005). Techno, identité, corps: Les expériences féminines dans la dance music. *Mouvements*, vol. 42, 32-42.

AUMONT, J., VERNET, M., MARIE, M. & BERGALA, A. (1996). *Estética del cine: Espacio Filmico, Montaje, Narracion, Lenguaje*. Tivilius.

B., A. (2018). *Estrategias de resistencia y ataque: Pequeña historia de la resistencia feminista/ queer radical desde los años 60 hasta hoy*. Editorial Imperdible.

BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. (H. Schmucler, Trad.). México: Siglo veintiuno editores.

BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp

BELOT, S. (2012). Céline Sciamma's *La Naissance des pieuvres* (2007): Seduction and be-coming. *Studies in French Cinema*, vol.12:2, 169-184.

BENJAMIN, J. (1985). A Desire of One's Own Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space. Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee.

BLACKHURST, A. (2019). The Defiant Muse. *Los Angeles Review of Books*, 22 de diciembre.

BOU, N. (2006). *Diosas y tumbas*. Barcelona: Icaria

BRAIDOTTI, R. (2001). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.

BUTLER, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, vol.18, 296-314.

BUTLER, J. (2020). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós

CAIRNS, L. (2006). *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*. Edinburgh University Press

COLAIZZI, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme.

COLL, E. (2021). *Resistencia bisexual: Mapas para una disidencia habitable*. Tenerife: Melusina

CUALQUIERA, F. (2020). El cuerpo del deseo. *Revista Rea*, 6 de marzo.

DAWSON, T. (2008), Interview - Céline Sciamma. *The List*, 598. Obtenido el 25 de abril de 2021, desde <http://www.list.co.uk/article/6997-interview-celine-sciamma/>

DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

DE LAURETIS, T. (2015). Género y teoría queer\*. *Mora*, vol.21, 107-118.

DELORME, S. (2007). La Grande séduction, *Cahiers du Cinéma*, vol.626, pp. 32–33.

EDNEY, G. (2020). Electronica, gender and French cinematic girlhood in Céline Sciamma's films. *French Screen Studies*, vol.20: 3-4, 285-297,

FEZ, D.D. (2020). *Reina del grito: Un viaje por los miedos femeninos*. Barcelona: Blackie Books.

FOX, A. (2020). Hearing the Crackles in the Background: Listening and Female Intimacy in 'Portrait of a Lady on Fire'. *Screen Queens*.

FRANCO, J. (2018). The Difficult Job of Being a Girl: Key Themes and Narratives in Contemporary Western European Art Cinema by Women. *Quarterly Review of Film and Video*, vol.35:1, 16-30

FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

HANDYSIDE, F. (2016). Emotion, Girlhood, and Music in *Naissance des pieuvres* (Céline Sciamma, 2007) and *Un amour de jeunesse* (Mia Hansen-Løve, 2011). En: *Handyside F., Taylor-Jones K. (eds) International Cinema and the Girl. Global Cinema. Palgrave Macmillan, New York.*

JONET, M.C. (2017). Desire and Queer Adolescence: Céline Sciamma's *Naissance des Pieuvres*. *Popular Culture*, vol.50: 5, 1127-1142.

KASSABIAN, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge: New York & London.

KUHN, A. (1982). *Women's pictures: Feminism and Cinema*. USA: Routledge & Kegan Paul

MARZABAL, I. y AROCENA, C. (eds.) (2016). *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*, Madrid: Cátedra

MEULENBERG, R. (2020). "Whose eyes may look on thee": Queering the gaze in *The Handmaiden* and *Portrait de la Jeune Fille en Feu*. *Algemene Cultuurwetenschappen*.

MONSELL, P. (2020). El retrato del aborto como gesto político. *Pikara Magazine*, 4 de marzo.

MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol. 16, 364-377.

Naissance des pieuvres. (s.f). Extraído el 16 de Junio de 2021 desde <https://rateyourmusic.com/release/album/para-one/naissance-des-pieuvres/>

OZEL, C.G. (2018). Queer Topographies in Contemporary French Cinema: The Films of Céline Sciamma, Virginie Despentes, and Emilie Jouvét. The University of Texas at Austin.

OZEL, C.G. (2018). Queer Topographies in Contemporary French Cinema: The Films of Céline Sciamma, Virginie Despentes, and Emilie Jouvét. The University of Texas at Austin.

REYES, M. (2018). El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pesante*. Acta Scientiarum. *Language and Culture*. 4D (1).

SCHMIDT, M.P. (2002). *Coming of age in American cinema: Modern youth films as genre* Disertación Doctoral disponible en Proquest, Universidad de Massachusetts.

SIERRA, A. (2008). Una aproximación a la teoría QUEER. El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, 26, 29-42.

SOARES, A. (2008). 'Water Lilies': Céline Sciamma Discusses Lesbian Teen Drama. *Alt Film Guide*. Recuperado el 14 de junio de 2021: <https://www.altfg.com/film/water-lilies-celine-sciamma/>

SONTAG, S. (2020). *Sobre la fotografía*. Peguin Random House Grupo Editorial:  
Barcelona.

STEVENS, B. E. (2020). “Not the Lover’s Choice, but the Poet’s”: Classical  
Receptions in *Portrait of a Lady on Fire*. *Frontière·s*, 2.

STOCKTON, K. B. (2009). *The Queer Child: Or Growing Sideways in the  
Twentieth Century*. EEUU: Duke UP.

WALLACE, L. (2009). *Lesbianism, Cinema, Space: The Sexual Life of Apartments*.  
New York: Routledge

ZUNZUNEGUI, S. (1994) *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra

## FILMOGRAFÍA

---

ALDRICH, R. (1968). *The Killing of Sister George*. Reino Unido: The Associates &  
Aldrich Company, Palomar Pictures International, Cinerama Releasing Corporation.

ARNOLD, A. (2009). *Fish Tank*. Reino Unido, Holanda: BBC Films, UK Film  
Council, ContentFilm, Kasander Film Company.

ASCHAN, L. (2011). *She Monkeys*. Suecia: Atmo Media Network.

BERGMAN, I. (1966). *Persona*. Suecia: SF Studios.

CAMUS, M. (1959). *Orfeu Negro*. Brasil, Francia & Italia: Dispat Film, Gemma,  
Tupan Filmes.

COCTEAU, J. (1950). *Orphée*. Francia: Films du Palais Royal, Andre Paulve Film.

COPPOLA, S. (1999). *The Virgin Suicides*. EEUU: American Zoetrope, Muse  
Productions.

GUADAGNINO, L. (2017). *Call Me By Your Name*. Italia, Francia & EEUU: La Cinéfacture, RT Features.

HALLSTRÖM, L. (1999). *The Cider House Rules*. EEUU: Miramax, Nina Saxon Film Design, FilmColony.

HITCHCOCK, A. (1958). *Vértigo*. EEUU: Pramount, Alfred J. Hitchcock Productions.

LEIGH, M. (2004). *Vera Drake*. Reino Unido & Francia: Les Films Alain Sarde, UK Film Council, Inside Track 1, Thin Man Films.

LUHRMANN, B. (2001). *Moulin Rouge!* Australia & EEUU: 20th Century Fox, Bazmark Films.

LYNCH, D. (2001). *Mulholland Drive*. Francia & EEUU: Asymmetrical Productions, Les Films Alain Sarde, Babbo Inc., The Picture Factory, Canal+, Universal Pictures, Touchston Television.

MUNGIU, C. (2007). *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Bélgica & Rumanía: Saga Films, Mindshare Media, CNC.

SCIAMMA, C. (2007). *Naissance des pieuvres*. Francia: Balthazar Productions, Région Ile-de-France, CNC, Canal+, Cofinova 3, ARTE.

SCIAMMA, C. (2019). *Portrait de la jeune fille en feu*. Francia: Lilies Films, ARTE France Cinéma, Hold Up Films, Canal+, Ciné+, ARTE, Cinécap 2, Région Ile-de-France, CNC, Neon.

TOYE, P. (2012). *Little Black Spiders*. Bélgica: Antonio Lombardo.

TRUFFAUT, F. (1959). *Les quatre cents coups*. Francia: Les Films du Carrosse.

VARDA, A. (2000). *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Francia: Cine-Tamaris, Canal+, CNC.

WACHOWSKI, L & WACHOWSKI, L. (1996). *Bound*. EEUU: Dino De Laurentiis Company, Summit Entertainment, Newmarket Capital Group.

ŻUŁAWSKI, A. (1981). *Possession*. Alemania & Francia: Gaumont, Oliane Productions, Marianne Productions.

KUBRICK, S. (1968). *2001: A Space Odissey*. Reino Unido & EEUU: Stanley Kubrick Productions, Metro-Goldwyn-Mayer.

BOGDANOVICH, P. (1971). *The Last Picture Show*. EEUU: BBS Productions, Columbia Pictures, Last Picture Show Productions.

MULLIGAN, R. (1971). *Summer of '42*. EEUU: Warner Bros.Pictures.