

RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS (CÉLINE SCIAMMA, 2019): UNA RELECTURA REIVINDICATIVA DEL PAPEL DE LA MUJER EN LA HISTORIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

TANIA PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba (España)

SILVIA RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba (España)

Fecha de recepción: 27/01/2023

Fecha de aceptación: 07/03/2023

Resumen

Retrato de una mujer en llamas, de la directora francesa Céline Sciamma (2019), representa la culminación de su trayectoria como cineasta. Esta se enmarca siempre bajo unos parámetros ideológicos y reivindicativos planteados desde las teorías feministas y *queer*. En este trabajo realizaremos un estudio que abarca aspectos como la reescritura (Pérez Bowie, Pardo García, Chatman) que supone este filme. Veremos cómo se reconstruye la historia mediante una realidad utópica que normaliza el empoderamiento femenino, en respuesta al enmudecimiento que las mujeres artistas e independientes han sufrido durante siglos. Así, relacionaremos esta emancipación femenina con los discursos *queer* y feministas radicales de Butler y Wittig. A su vez, analizaremos los intertextos que intervienen en los mecanismos cinematográficos de esta obra, cuyo análisis sentará sus bases en los presupuestos planteados por Kristeva y Barthes y, en última instancia, cómo este proceso es sintetizado por los estudios de De Lauretis. En definitiva, demostraremos que Sciamma elabora un filme que logra deconstruir los roles de género establecidos, además de visibilizar y naturalizar las relaciones homosexuales y normalizar cuestiones intrínsecamente femeninas consideradas tabú incluso en la sociedad actual.

Palabras clave

Céline Sciamma; Intertextualidad; Estudios *queer*; Lesbianismo; Sociología del cine.

PORTRAIT OF A LADY ON FIRE (CÉLINE SCIAMMA, 2019): A VINDICTIVE RE-READING OF THE ROLE OF WOMEN IN HISTORY THROUGH THE ARTS

Abstract

Portrait of a Lady on Fire, by French director Céline Sciamma (2019), represents the culmination of her career as a filmmaker. This is always framed under ideological and claim parameters raised from feminist and queer theories. In this work we will carry out a study that covers aspects such as the rewriting (Pérez Bowie, Pardo García, Chatman) that this film entails. We will see how history is reconstructed through a utopian reality that normalizes female empowerment, in response to the silence that female artists and independents have suffered for centuries. Thus, we will relate this female emancipation to the queer and radical feminist discourses of Butler and Wittig. In turn, we will analyze the intertexts that intervene in the cinematographic mechanisms of this work, whose analysis will establish its bases in the assumptions raised by Kristeva and Barthes and, ultimately, how this process is synthesized by the studies of De Lauretis. In short, we will demonstrate that Sciamma makes a film that manages to deconstruct established gender roles, in addition to making homosexual relationships visible and naturalizing and normalizing intrinsically feminine issues that are considered taboo even in today's society.

Keywords

Céline Sciamma; Intertextuality; Queer studies; Lesbianism; Sociology of cinema.



Introducción

La filmografía de la directora francesa Céline Sciamma evidencia la preocupación por reivindicar cuestiones sociales que conciernen a diversos aspectos de la mujer (la sexualidad, la sororidad, la identidad...). Esta queda principalmente plasmada en el trazado de sus protagonistas femeninas, quienes nos muestran sus realidades más profundas e íntimas, al tiempo que nos revelan las carencias manifiestas en nuestra sociedad en relación con los temas que denuncian sus historias. Sin embargo, en *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), Sciamma va más allá, pues construye un filme que trabaja la memoria y el recuerdo poético a través no solo de la recreación de una época anterior (el siglo XVIII), sino también actual, remitiéndonos a diversos intertextos artísticos de variada índole que enriquecen y resignifican su narrativa. En esta obra, por tanto, la cineasta no se limita a tratar cuestiones que atañen estrictamente al contexto histórico en el que tiene lugar la narración, sino que transporta los conflictos sociales anteriores aunándolos con los presentes, lo cual conecta con las corrientes artísticas y fílmicas que buscan el compromiso con el pasado para transmitir mensajes que atañen a la realidad actual.

Si bien podemos afirmar que el cine francés ha tenido un desarrollo destacable en la historia del séptimo arte, también ha mostrado un especial interés por retratar cuestiones sociales en numerosas obras. Así, las alusiones a la reivindicación de derechos se han convertido en una constante generalizada en la filmografía francesa. De este modo, bien ocupando la trama principal, bien mediante una inserción complementaria, los personajes de estas obras toman parte activa en la sociedad mediante la lucha por la consecución de sus derechos. Si nos referimos a la Nouvelle Vague¹, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de Truffaut dio cuenta de las inquietudes del cine francófono por cuestiones sociales, especialmente en los sectores más marginales. Actualmente, este tipo de reivindicaciones ha seguido una tendencia en la que el cine se ha servido de los postulados feministas y *queer*, que, sumados a su poder comunicador, lo han convertido en una herramienta de visibilización y normalización fundamental². Sin ir más lejos, podemos remitirnos a un filme que temáticamente podría relacionarse con la obra objeto de nuestro estudio, *La vida de Adèle* (*La vie d' Adèle*, Kechiche, 2013), que muestra la realidad de una joven lesbiana francesa. Precisamente en este filme asistimos a una secuencia en la que la protagonista forma parte de una manifestación que atañe al sector estudiantil.

Otro claro ejemplo de la preocupación del cine francés por cuestiones sociales, esta vez enmarcado en unos parámetros feministas y *queer*, es *Un amor de verano* (*La belle saison*, Corsini, 2015). Esta obra está protagonizada por un grupo de activistas femeninas, por lo que no solo podemos hablar de conceptos como el de “lucha social”, sino también de sororidad, pues las protagonistas del filme son parte de una organización en la que se tratan todo tipo de injusticias cometidas contra las mujeres. Además, las protagonistas comienzan una relación sentimental, con lo que a su vez podemos destacar la presencia en el filme de nociones *queer* ligadas a ese descubrimiento de la orientación sexual y las repercusiones que esto conlleva en sus vidas³. Así pues, el cine y su inherente naturaleza híbrida, que siempre ha estado ligada a múltiples disciplinas artísticas y otros factores históricos y sociales, lo han convertido en un productor de imágenes, historias y que, del mismo modo, como afirma Flores Jurado⁴, constituye “una visión mediada por la cultura, que refleja y produce estructuras sociales, y que debe conectarse también con el pensamiento feminista.

La presencia de lo social en el cine de Sciamma no solo ha sido una constante en su trayectoria, sino que es sin duda alguna uno de sus sellos autoriales. En su ópera prima, *Water Lilies* (*Naissance des pieuvres*, 2007), podemos apreciar el germen sensorial a través del cual reivindica con una especial intimidad este tipo de ideas. La filmografía de Sciamma muestra

¹ Vilaró i Moncasí, 2016.

² Burgos Díaz, 2009.

³ Sánchez del Pulgar, 2017.

⁴ 2021: 13.

una particular atención a la sensibilidad corporal y afectiva, a través de la que el dolor, la pasión sexual y la vulnerabilidad se hacen patentes. En otra de sus películas, *Tomboy* (2011), encontramos un ejemplo perfecto que reafirma la vulnerabilidad y el autodescubrimiento⁵ a través de su joven protagonista, que se identifica con el género masculino, no con su género fisiológico⁶. Su temática revela una ideología feminista y contestataria, mediante la que se pretende evidenciar que las mujeres, sean adolescentes o adultas, se enfrentan a sus dispares realidades sociales. De esta percepción tan íntima y sensitiva que sus obras reflejan, destaca la calidad fotográfica de su filmografía. Así, tal y como afirma Wilson⁷:

“Sciamma as writer and director is peculiarly attentive to sensory detail, what things feel like, how they touch. This attention can be felt through her collaborative work with director of photography Crystel Fournier, who has worked on all Sciamma’s films to date in a creative collaboration proving just as electric as that between Claire Denis and Agnès Godard. Together, Fournier and Sciamma create controlled visual environments, bathed in cool colours, blue, turquoise, green and a nauseous yellow. 16 There is here a commitment to a filmic synaesthesia, a sort of sensory overload that surpasses aestheticism to carry intense feeling, to channel rapture, sensation, hurt”.

De este modo, la cineasta francesa construye una estética orientada hacia lo sensorial. Con ello pretende que las emociones y sentimientos de sus personajes calen en el espectador a través de toda una red de códigos estéticos subrayados con una sutileza fruto de su larga experiencia como directora. Desde luego, estos ya habían sido definidos en su estilo autorial desde sus primeras obras. Asimismo, el filme *Retrato de una mujer en llamas* se ha desarrollado gracias a una cooperación femenina que nos habla de una sororidad externa a la diégesis de la historia cuyo trabajo estuvo encabezado por una serie de mujeres creadoras; esta peculiar circunstancia llevó a Sciamma a definir su filme como “a portrait of women at work”⁸. En este sentido, cabe destacar la labor de la fotografía realizada en esta ocasión por Claire Mathon, cuya implicación sin duda ha contribuido a la alusión intertextual del filme a otras grandes obras cinematográficas. Es el caso del plano en el que observamos una “fusión de rostros”, que ya trabajaron anteriormente cineastas referentes como Agnès Varda en *La pointe courte* (1955), obra clave en la filmografía de una de las figuras imprescindibles del cine francés e internacional. El propio Bergman en su filme *Persona* (1966) también emula este plano. Debemos destacar que su labor en este largometraje, al igual que en el caso de Sciamma, se mueve en los parámetros del retrato como inmortalizador de la memoria, por lo que ya observamos cómo el cine se nutre de antecedentes filmicos dentro de su propia historia para enriquecer y legitimar sus discursos.

La historia de la representación visual es una historia fraccionada, parcelada en distintas provincias que atienden a su objeto de estudio en virtud de su substanciación material, de su sedimentación en unos medios de expresión que permiten comprender su esencialidad y que legitiman, por tanto, su diferencia respecto de otras imágenes⁹.

A su vez, Hélène Delmaire (Lille, 1987) es la artista extradiegética tras los lienzos de Marianne en este filme, quien ya había trabajado en su trayectoria artística el tema del retrato, eso sí, transformando de alguna manera la identidad de esos rostros al tapar o borrar algunas de sus facciones. Del mismo modo, en la diégesis del filme, Marianne repite ese retrato de Héloïse en su intento por captar su verdadera identidad, lejos de los artificios de la función real que ese retrato tendría como ofrenda a ese matrimonio (imperativo social) acordado para salvar la posición de su familia. Ambas artistas, real y diegética, deben deshacer y reconfigurar los conceptos artísticos y funcionales de sus retratos para resignificar y reescribir conceptos,

⁵ Pérez Lence, 2020.

⁶ Salinas Villanueva, 1996.

⁷ 2027: 3.

⁸ TIFF Talks, 2019.

⁹ Moral, 2016: 91.

incluso mitos como el de Orfeo y Eurídice y, en definitiva, para proponer una revisión y reivindicación de cuestiones que atañen a la mujer del pasado y del presente.

A lo largo de este estudio pretendemos realizar un análisis partiendo de las operativas nociones de *intertextualidad* acuñadas por Julia Kristeva y Roland Barthes, en el que abordaremos el diálogo de este filme con las analogías artísticas que lo construyen. En él tampoco perderemos de vista el proceso de *reescritura* fílmica de Pérez Bowie¹⁰ y Pardo García¹¹; pues los medios artísticos que actúan en esta obra realizan una resignificación conceptual de estos referentes previos o *palimpsestos* (Genette). De este modo, se realiza una transformación en los parámetros conceptuales e ideológicos. Así es cómo Sciamma realiza una reinterpretación adaptada a las nuevas corrientes sociales y teóricas como el feminismo radical de Monique Wittig¹² y la teoría de la ruptura de binarismos y construcción de nuevas identidades de los *queer studies* de Judith Butler¹³. Tendremos en cuenta el vertebrador estudio de Giulia Colaizzi¹⁴, que ha arrojado conclusiones fundamentales sobre las políticas de género en el arte cinematográfico. A través de este retrato general observaremos cómo se deconstruyen los roles jerárquicos y de género mediante la reescritura artística bajo las nociones sociales que atañen a la ideología social de la cineasta, que, en este caso, destaca el rol de la mujer como creadora. En definitiva, en esta investigación realizaremos un análisis fundamentado en estas teorías que tendrá como objetivo identificar mecanismos y rasgos fílmicos reseñables en su diálogo con otras disciplinas como la pintura, la música e incluso los mitos clásicos. A nivel ideológico y social, postulados como los de Wittig y Butler se hacen patentes en el ecléctico universo ficcional de Sciamma, quien logra contar su historia a través de un muy personal tamiz epistemológico. En definitiva, con este estudio pretendemos indagar en los mecanismos fílmicos y teóricos que han convertido este largometraje en un referente del cine actual.

Bases teórico-metodológicas: herramientas para una aproximación a la filmografía de Sciamma

A la hora de abordar el estudio de *Retrato de una mujer en llamas*, consideramos necesario realizar una breve aproximación a los conocidos términos de *intertextualidad* y *reescritura fílmica* para poder analizar posteriormente cómo Sciamma se sirve de estas herramientas a la hora de desarrollar sus tesis sobre sororidad y reivindicación desde el recuerdo y la memoria. Como planteábamos más arriba, Kristeva¹⁵ y Barthes¹⁶ establecen en sus respectivos estudios un término imprescindible cuando nos referimos a la relación que se produce entre varios textos: la *intertextualidad*. En la construcción de un nuevo texto es casi inevitable que se dialogue con textos u obras anteriores a este en un proceso de asimilación: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”¹⁷. Así pues, aunque Kristeva aplicaba la intertextualidad principalmente al ámbito literario, el arte cinematográfico, tan ligado a la literatura y otras disciplinas desde su origen, se ha valido de textos y diferentes obras artísticas para desarrollarse y evolucionar. Es por ello que esa comunicación no se limita a servirse de una serie de referentes, sino que plantea una auténtica retroalimentación que se acerca a las nociones sobre *apropiación* que desarrolló Pérez Bowie¹⁸, de las que hablaremos más adelante. De hecho, en relación con esta idea también cabría hablar de la noción de *ideologema* propuesta

¹⁰ 2010.

¹¹ 2010; 2011.

¹² 1977; 2006.

¹³ 2007.

¹⁴ 2021.

¹⁵ 1978.

¹⁶ 1964; 1980.

¹⁷ Villalobos, 2003: 141.

¹⁸ 2010.

por Kristeva, quien definió este término como “una función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”¹⁹. Por tanto, es imprescindible que señalemos que el término de *relectura* está ligado a la apropiación en cuanto a la asimilación y traspaso de una ideología y significación que atañe a un contexto histórico determinado. Sin embargo, previamente Kristeva ya había realizado la misma observación en la relación con sus nociones de *intertextualidad* y el *ideologema*.

Asimismo, Barthes introdujo el concepto de *entretexto*, de modo que “el texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos”²⁰. Señala que el texto en sí no tiene independencia, sino que está conformado por múltiples citas que no se señalan como algo ajeno, como parte de esta nueva unidad. Además, es por esto que el ejercicio de la escritura, tal y como afirmaron, entre otros, el propio Barthes, despliega todo su poder simbólico. En este sentido, sostiene que es imposible fijar el origen absoluto, el texto primero, pues no se puede desligar la transformación histórica que se ha aplicado a lo largo de los años. Es aquí donde es posible “la inserción de todo texto en un espacio cultural del que toma los códigos de significación, las prácticas de sentido que le dan fundamento a esa cultura”²¹. Siguiendo estos planteamientos, comprendemos cómo Sciamma traslada sus parámetros personales, históricos y sociales al ecléctico mosaico que construye y significa (o resignifica) el universo narrativo de su filme.

Por ello, debemos considerar estos postulados y los de Pérez Bowie en el trabajo intertextual y, a su vez, de reescritura que se realiza en este filme. Si bien podríamos asentar el origen de los procesos adaptativos en los estudios de Bazin²², desarrollados *a posteriori* con mayor amplitud por Christian Metz²³ en su análisis sobre los distintos códigos que pueden intervenir en estos complejos procesos, debemos destacar la idoneidad del término *reescritura* para nuestro análisis, pues, en este caso, Sciamma realiza un trabajo que reinterpreta y plantea nuevos conceptos que atañen a la identidad del autor:

“La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente aquellas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación”²⁴.

El propio Pérez Bowie señala otro término que debemos considerar en el caso de nuestro estudio, el de *apropiación*, que fue acuñado por Vanoye²⁵. Este hace referencia a las características contextuales en las que se realiza esta reescritura, “la consecuencia de un condicionamiento existencial”, es decir, se ha de tener en cuenta en este proceso “adaptativo” las variantes que suponen una “transferencia histórico-cultural” entre obras anteriores (hipotextos) y la nueva obra creada a partir de ellas. No se trata de un *remake*, sino de “el proceso de integración, de asimilación de la obra [...] adaptado a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores”²⁶.

Finalmente, hemos de recordar que Genette entendió el texto como un *palimpsesto*, un soporte donde se ha escrito y en el que se borra para volver a escribir. Como vemos, todos estos autores toman múltiples textos a partir de los cuales pueden realizar una nueva transformación de los mismos, y esto es justo lo que Céline Sciamma logra en este filme. Reconstruye mitos, obras pictóricas, musicales y conceptos artísticos del pasado que son

¹⁹ Villalobos, 2003: 143.

²⁰ Villalobos, 2003: 138.

²¹ Villalobos, 2003: 138-139.

²² 1958-1963.

²³ 1968-1973.

²⁴ Pérez Bowie, 2010: 25-26.

²⁵ 1996.

²⁶ Pérez Bowie, 2010: 26.

transportados y resignificados bajo unos parámetros ideológicos, contextuales e históricos actuales.

El feminismo radical y los *queer studies* en la construcción utópica del cine de Sciamma

Habiendo planteado nuestra metodología en lo que respecta a las nociones de *intertextualidad* y *reescritura*, debemos analizar las teorías que conducen la causalidad narrativa e ideológica del filme objeto de nuestro estudio. Por una parte, el *feminismo radical* de Monique Wittig²⁷ nos proporcionará las nociones conceptuales que la cineasta plasma en este particular retrato femenino, y que nos servirán para asentar las bases ideológicas y reivindicativas de su cine en general y de *Retrato de una mujer en llamas* en particular.

Como hemos apuntado anteriormente, la filmografía de Sciamma destaca por desarrollar una temática feminista, pero a la vez sus filmes están poblados de jóvenes y mujeres LGTBI. Una constante esencial de sus largometrajes reside en que están protagonizados por mujeres que, además, pertenecen a este colectivo. Asimismo, en algunos casos, como sucede en *Girlhood* (*Bande de filles*, 2014), estas pertenecen a un sector especialmente marginal, pues su protagonista es una joven afro-europea que vive inmersa en un ambiente conflictivo. Es por ello que no podemos pasar por alto la importancia de la mujer en el cine de Sciamma, sumado a que suelen ser personajes que se desenvuelven en ambientes hostiles debido a su orientación sexual, su identidad de género o la necesidad de reconciliación con una infancia difícil (*Petite Maman*, 2021), en definitiva, características socioculturales que nos muestran la vulnerabilidad y autosuperación frente a las adversidades a las que han de enfrentarse las mujeres.

Wittig realiza un estudio donde señala que la cuestión de género ya viene clasificada desde el propio lenguaje, estableciendo así unas fronteras delimitadas en los binarismos hombre-mujer que obligan a las personas a situarse en una identidad u otra, alegando que estos géneros son los “seres naturales”²⁸. En este sentido, ya encontramos una estrecha relación entre los postulados de Wittig y los *queer studies* de Butler, pues ambas teorías abordan la arbitrariedad de la determinación de género basada esencialmente en la biología de la función genital reproductora del ser humano. De hecho, la propia Butler dedica un capítulo a estudiar la desintegración corporal y el sexo ficticio de Wittig, en el que se hace patente esa obligatoriedad respecto a la clasificación de género desde el nacimiento o incluso antes, tomando como inexistente o “ficticia” cualquier otra posibilidad. Así, “las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros están fuera de lo humano y, en realidad, conforman el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se conforma lo humano”²⁹. En su filmografía, Sciamma, en consonancia con los postulados de estas teóricas, ha diluido los roles de género y ha visibilizado las otras realidades identitarias que forman parte de los sectores más marginales de la sociedad.

Además de sus nociones sobre ese “género ficticio” no reconocido por los binarismos biológicos, Wittig señala la jerarquía política y económica que se conforma en torno a estos roles de género. En esta línea, subraya que

“la continua presencia de los sexos y la de los esclavos y los amos provienen de la misma creencia. Como no existen esclavos sin amos, no existen mujeres sin hombres. La ideología de la diferencia sexual opera en nuestra cultura como una censura, en la medida en que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres poniendo a la naturaleza como su causa. Masculino/femenino, macho/hembra son categorías que sirven para disimular el hecho de que las diferencias sociales implican siempre un orden económico, político e

²⁷ 2006.

²⁸ Wittig, 2006: 103-104.

²⁹ Butler, 2007: 225.

ideológico. Todo sistema de dominación crea divisiones en el plano material y en el económico”³⁰.

Por tanto, según las tesis de Wittig, la estructura social que reconoce estrictamente dos posibles “realidades” de género, es a su vez la encargada de constituir todo un sistema jerárquico, económico y político que proponen quienes gozan de más privilegios y quienes se situarán en una posición vulnerable. Este aspecto nos interesa especialmente, pues, como analizaremos más adelante, Sciamma no solo desarticula los roles de género, sino también la jerarquización social derivada de esta clasificación desigual. De este modo, Wittig no se centra en un feminismo convencional, sino que adquiere más radicalidad (en su sentido etimológico) y amplitud en sus estudios para asentar el origen de la problemática en lo que atañe al sexo, la cual, según la autora, es utilizada para establecer esa brecha social. Así, en palabras de Wittig³¹, “la lucha de clases es precisamente lo que permite resolver la contradicción entre dos clases opuestas, pues ella las desmantela en el momento mismo en que las constituye y las muestra como clases”. Como vemos, se extrapola la cuestión del binarismo sexual al propio sistema de clases sociales, señalándolo como origen de esta problemática. Debemos destacar, por tanto, las claras resonancias marxistas del feminismo radical, que pondremos en relación con los postulados del filme de Sciamma.

Por último, ha de subrayarse el origen de los *queer studies* e introducir los elementos indispensables que tendremos en cuenta en nuestro posterior análisis. Estos estudios estuvieron influidos por los postulados en materias como la psicología sobre la redesignación sexual de personas intersexuales, que observaron que el género se ve desligado de la asignación biológica establecida socioculturalmente. Partiendo de esta base, la teoría *queer* estudia el género desde una perspectiva antiesencialista. Fonseca Hernández y Quintero Soto resumen la teoría *queer* de la siguiente manera:

“La teoría *queer* es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la de-construcción de las identidades estigmatizadas que, a través de la resignificación del insulto, consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Las sexualidades periféricas son todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia”³².

Por otro lado, Teresa De Lauretis³³ sostiene que el género es una construcción semiótica, una representación o, mejor dicho, un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales que, siguiendo a Michel Foucault y Louis Althusser, emana de instituciones como la familia o la medicina, pero también de fuentes menos obvias como el arte o el cine. A su vez, Marta Clar³⁴ señala cómo Judith Butler propone el concepto de *universalización de la identidad*, según el cual “el discurso heteronormativo disciplina los cuerpos en base a una forma ideal y ficticia de *ser hombre* y *ser mujer*”. La teoría *queer*, por tanto, logró deconstruir los términos de *género* y *sexualidad*, constituidos a partir de una base sociopolítica y biológica, la cual se ha mantenido a través del capitalismo, estableciendo los límites aceptables de los significados de estas palabras y, por tanto, sus barreras.

Colaizzi lleva a cabo una síntesis de la base teórica planteada a la hora de abordar el estudio de nuestro trabajo:

“En el interior de dicho proyecto general, argumentamos en favor de un trabajo crítico que hiciese hincapié, por un lado, en la semiótica como teoría general de la comunicación y de la producción/reproducción socio-ideológica y, por el otro, en la teoría de género en tanto teoría del discurso, dimensión crítica indispensable para una comprensión efectiva tanto de la

³⁰ Wittig, 2006: 22.

³¹ 2006: 23.

³² Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 43.

³³ 1989: 20.

³⁴ 2006.

subjetividad como del imaginario social. Nos parecía que el diálogo entre los dos ámbitos permitiría, en primer lugar, proveer una base teórica general al discurso del feminismo (ya liberado, con el concepto de género en tanto mecanismo semiótico-discursivo de producción/reproducción social, de un empirismo fácil y de su supuesta dependencia del discurso antropológico). Permitiría asimismo a la semiótica una vinculación fuerte con cuestiones de justicia social por un lado –cuestiones cruciales en el contexto actual de mundialización neoliberal– y, por el otro, con la dimensión pulsional, imaginaria, del sujeto (del mundo como fantasía del *subiectum*)”³⁵.

Una vez planteadas las cuestiones teóricas subyacentes al filme de Sciamma, procederemos a su análisis atendiendo a aquellos aspectos que consideramos más relevantes a la hora de dilucidar los principales mecanismos que lo articulan.

Análisis de *Retrato de una mujer en llamas*: reescrituras e ideología

Como hemos visto, esta obra incluye intertextos mediante los que se establece un diálogo con la tradición al servicio de un mensaje ideológico a todas luces manifiesto. En este sentido, la historia general del filme, al proponer una reescritura en términos de ruptura y trasgresión, introduce cuestiones actuales encuadrables bajo las teorías feministas radicales y los *queer studies*. Este doble movimiento es el que hace de este retrato una obra particularmente sustanciosa y compleja, pues no se limita a construirse en torno a unas directrices fijas, sino que trabaja de forma multidisciplinar.

Podríamos decir que los detonantes a la hora de crear este filme fueron dos. Por una parte, Sciamma³⁶ ha confirmado que indagó sobre diversas artistas plásticas que la historia había omitido, pues, como sabemos, el mundo del arte estaba construido y habitado por artistas masculinos. De esta forma las mujeres quedaban excluidas no por cuestiones de calidad, sino por su género. Es por esto por lo que en innumerables ocasiones las artistas femeninas optaron por ocultar su identidad, ya fuese mediante el uso de pseudónimos masculinos, o incluso a través de la suplantación de otros hombres con los que guardasen algún parentesco. Como vemos, este tipo de problemáticas atañen directamente a las teorías feministas. Por otra parte, la obra de Sciamma está impregnada de tintes autobiográficos. El conflicto artista y musa que presenta podría remitirnos a la relación sentimental de la directora con Adèle Haenel, protagonista también de su ópera prima. Así, podemos afirmar que el trabajo de la memoria en esta obra remite no solo a artistas omitidas por la Historia, sino a la propia vivencia de Sciamma como creadora. Con esto se lleva a cabo una doble función en compromiso con la memoria pasada y presente.

Retrato de una mujer en llamas está protagonizado por mujeres independientes, que, conscientes de la posición que la sociedad reserva para ellas, intentan luchar para esquivar su destino prefijado. Este será el conflicto en torno al que girará toda la trama. A su vez, en este filme Sciamma transfiere los conflictos históricos planteados a la actualidad, por lo que su obra actúa, asimismo, como una reivindicación que, desde otra época, intenta apelar a nuestra realidad más próxima para encarar estas cuestiones, aún pendientes.

El arranque del filme sitúa la narración presentándonos a Marianne (Noémie Merlant), una joven pintora francesa independiente que llega a la isla donde debe realizar un encargo: pintar un retrato de una joven de buena posición con el objetivo de darla a conocer a su futuro esposo, lo que era una práctica bastante común en la época. Otros artistas ya intentaron llevar a cabo este trabajo y fueron despedidos al no ser capaces de retratar a Héloïse (Adèle Haenel). Esta, conocedora del destino que le espera cuando dicho retrato llegue a manos de su futuro esposo, se niega a posar y ser retratada. En este caso podríamos hablar de esa inestable representación de la figura femenina que refleja la imposibilidad de captar y fijar su imagen. En relación con esta idea se revelan cruciales esos tanteos que obligan a la coprotagonista a hacer y deshacer un retrato que, lejos de encontrar su motor en su

³⁵ Colaizzi, 2021: 8.

³⁶ Tiff Talks, 2019.

casusa inicial (presentar a la mujer ante su futuro esposo como una mercancía), trata de explorar un cauce nuevo para lograr una reinventada feminidad. A su vez, en esta idea subyace uno de los primeros intertextos mitológico-literarios que encontramos en el filme, pues ese retrato que es realizado y destruido en varias ocasiones, en definitiva, continuamente modificado, remite al tapiz que Penélope teje y desteje por las noches alargando la espera de Odiseo para demorar el nuevo matrimonio con uno de los pretendientes que la aguardan. Incluso podríamos relacionarlo con la narración infinita que mantiene con vida a Sherezade. Así, este retrato actúa como un elemento simbólico para “capturar” definitivamente el destino de Héloïse, el cual finalmente no podrá eludir, del mismo modo que los héroes mitológicos no podían escapar de las predicciones del oráculo de Delfos.

Marianne y Héloïse mantienen un revelador diálogo sobre el primer retrato de sí misma que esta última ve, después de que la artista le confiese que es una pintora contratada por su madre para realizar su retrato:

—¿No dice nada?

—¿Soy yo?

—Sí.

—¿Usted me ve así?

—No se trata solo de mí.

—Creo que no se trata de nadie más.

—Hay normas, convenciones, ideas...

—¿Insinúa que no tiene vida? Ni presencia.

—Surgió de estados pasajeros, instantes, y eso resta mucha veracidad.

—No todo es pasajero. Algunos sentimientos son profundos. Que me resulte ajeno a mí podría ser comprensible, pero que le resulte ajeno a usted es triste³⁷.

La incapacidad de Héloïse de reconocerse en su retrato revela un concepto que podríamos identificar con las teorías de Wittig y Butler. Esta no se siente representada, pues la mujer de la pintura es aquella que ha sucumbido a la función que como mujer debía tener en aquella época: la de casarse y proporcionarle hijos a su marido, aquella que entrega su individualidad a costa del beneficio de su familia y de otro hombre. En este sentido debemos tener en cuenta varios puntos de ruptura. Por ejemplo, este diálogo hace referencia a los márgenes con los que se delimitaba el ejercicio del retrato, pues había unas concepciones e ideas ya estipuladas a las que este debía atenerse. El concepto de retrato tenía usualmente una función comercial, publicitaria, y, por supuesto, ligada a la memoria, a la inmortalización. No obstante, en este caso predomina el retrato como objeto determinante para cerrar un trato, un negocio (lo que remite al giro que confieren al retrato los pintores flamencos), que cobra especial sentido cuando estamos hablando de la mujer que forma parte de la transacción que supone el matrimonio. Manteniendo nuestra línea teórica, es pertinente que hablemos del feminismo marxista, pues este estudia la estrecha relación entre la monogamia y la opresión hacia la mujer que sirvió como base para ahondar sobre la idea de la dominación de la mujer por el hombre en el hogar, la cual resultaba tan poco natural como la del capitalista sobre el obrero³⁸. Asimismo, el trabajo de Sciamma en este filme también se encuentra en consonancia con las ideas que plantea Tenenbaum:

“La relación entre los vínculos afectivos y la economía, la historicidad de las relaciones de poder incluso dentro de lo que se consideraba “ámbito privado” y el reconocimiento incipiente de la sexualidad y el trabajo doméstico como “servicios” prestados a los hombres y no meras funciones naturales de las mujeres”³⁹.

³⁷ Min. 0:49:14.

³⁸ Lerner, 2017, *apud* Tenenbaum, 2021: 97.

³⁹ Tenenbaum, 2021: 97.

Este filme materializa la opresión del destino de la mujer bajo la institución del matrimonio, donde la única escapatoria es la muerte, cifrada en el suicidio previo de la hermana mayor de Héloïse, lo que conduce a delegar en esta el deber de salvar la posición aventajada de su familia. Así, podemos afirmar que este filme no se ciñe a los constructos sociales que normalmente nos ofrecen otros filmes ambientados en el siglo XVIII; en él encontramos plasmada la relación que se establece entre artista y musa, enmarcada en una utópica isla habitada únicamente por mujeres donde Sciamma idealiza una sociedad femenina. En ella, la jerarquía social y los tabúes asociados a este género no tienen cabida. Como si de un universo sáfico se tratase, en la realidad inventada por Sciamma encontramos un constructo ficticio marcado por la sororidad en el que los hombres bien han sido borrados, bien neutralizados (casi no aparecen en el filme y, cuando lo hacen, su papel es meramente funcional, no tienen línea de diálogo).

Remitiéndonos a la estructura de este filme y a varias de sus secuencias, ofreceremos una ilustrativa muestra del estilo formal de esta cineasta. Para ello, llevaremos a cabo la identificación de la amplia amalgama de intertextos y reescrituras que intervienen en la obra. Dado que su filmografía manifiesta un evidente interés por cuestiones sociales, sus obras están formal y estilísticamente vinculadas al género documental. Sin embargo, esta retratística emancipadora femenina, de evidente influencia artística y pictórica, muestra una estilización del referente que acerca sus imágenes a las construcciones de las artes plásticas. Aquí se hace patente la labor de Claire Mathon en la dirección de fotografía de este filme. Es por esto que, a nivel compositivo, sin duda podemos afirmar que se busca el equilibrio, la armonía y la centralización de los personajes en el encuadre para remarcar la influencia pictórica del filme. Del mismo modo, el color ocupa un lugar esencial, y podemos establecer varias líneas conceptuales artísticas. Por supuesto, no debemos dejar de lado la importancia de la memoria a través de las artes⁴⁰, uno de los grandes temas que sirven de pretexto no solo para introducir analogías, sino también para buscar ese compromiso social acorde con la tendencia de su cine.

En su filme *Sciamma* se posiciona dotando de voz a todas aquellas mujeres que fueron enmudecidas y subyugadas a lo largo de la historia para, a través del arte, inmortalizar cuestiones que incluso nuestra sociedad actual aún no ha normalizado de manera unánime. El arte será la herramienta para patentar y perpetuar estas cuestiones femeninas: la autosuficiencia y la independencia de la mujer, la liberación y control de su vida y su cuerpo, el aborto o la menstruación, tabúes que, bajo la sororidad de esta ficción utópica, logran normalizarse. Todos estos aspectos vienen a subvertir el retrato clásico de una feminidad que, enfrentada a su propia verdad, fuera de la mirada masculina, se vuelve irrepresentable.

El retrato es la base fundamental de este largometraje a la hora de abordar el tema de la memoria, la inmortalización por excelencia, pero a su vez reescribe la concepción de la retratística, pues en el inédito vínculo artista-musa que se establece entre Marianne y Héloïse se rompe la norma que rige estas relaciones. Normalmente, la musa o la retratada ha permanecido como un sujeto pasivo (objeto), especialmente en el caso de la mujer, que a lo largo de la historia del arte ha sido esbozada bajo una mirada predominantemente masculina, por lo que es una representación desde el “otro”, ajena. Sin embargo, en este filme vemos cómo los roles y jerarquías se rompen, y lo mismo sucede en la relación entre ambas protagonistas. A través de una equidad horizontal (Fig. 1), Sciamma sitúa a la musa al mismo nivel de la artista y la sirvienta, y con ello logra convertirla en un sujeto activo. Este encuadre es una perfecta representación del feminismo vinculado al marxismo y la igualdad de clases⁴¹, conseguido en esta ocasión por la colaboración femenina (sororidad).

⁴⁰ Gorostiza, 2005.

⁴¹ Hernández Piñero, 2018.



Fig. 1. Equidad y ruptura de la jerarquía social en una utopía feminista (Sciamma, 2019).

A través de este tipo de escenas, Sciamma logra mostrar una realidad en la que las mujeres son activas y como tales se reconocen a sí mismas, en contraposición a ese retrato artificial que es desechado, pues no era una representación real, que sea significativa y veraz, que pueda transmitir una idea justa y precisa del original. En relación con el poder de fijación del retrato afirma Pinna que

“la capacidad de evocar la “presencia” de un sujeto propia del retrato es lo que constituye su fascinación principal y lo que ha hecho de él uno de los géneros artísticos más practicados en la cultura occidental, más allá de todas las transformaciones de función y de medio expresivo del arte. Tal capacidad evocadora del retrato es la que lo sitúa, de diversos modos y en distintos niveles de análisis, en una relación originaria e imprescindible con la memoria”⁴².

Por tanto, a través del retrato se quiere mantener inalterado el recuerdo de esa persona y perpetuarlo a lo largo del tiempo, pero deconstruyendo los roles artísticos para potenciar un mensaje reivindicativo de equidad. Es aquí donde podemos plantear el término de *reescritura*, además, extrapolado a una amalgama de disciplinas artísticas que intervienen en el discurso de Sciamma. El arte en este filme es un conductor de recuerdos, de memoria, pues si bien el punto de partida se sitúa en un supuesto presente de Marianne sin Héloïse, gracias a su obra pictórica “Retrato de una mujer en llamas” nos introducimos en la obra fílmica mediante un *zoom* para poder acceder de primera mano al origen de la historia, el auténtico relato, la narración del filme. Todo cuanto vemos y escuchamos es un recuerdo generado por la memoria de Marianne al contemplar su propia pintura, un *flashback* detonado por ese lienzo. Asimismo, este significa por sí solo, y es que su estilo técnico romántico nos transmite las principales cuestiones que el filme trabajará formalmente: una lejana figura femenina (Héloïse) se encuentra de espaldas frente a un paisaje oscuro e inmenso, un horizonte donde su vestido en llamas destaca por sus vivos colores. El cielo nocturno cubierto de nubes nos habla del concepto de naturaleza sublime, representando la inmensidad y el vacío interno de la retratada, los riscos románticos, la naturaleza como expresión del “paisaje interior”. En esto nos detendremos más adelante.

Junto al tema de la retratística debemos analizar las relaciones que la obra de Sciamma establece con la pintura romántica, pero también barroca. En palabras de Moreno Pulido,

⁴² Pinna, 2011: 31.

“el Barroco fue una época de deleite en lo misterioso, en la que parecía que una obra tenía más valor cuantas menos personas pudieran acceder a su significado pleno. En este afán de encumbramiento de lo oculto, se inventaron multitud de nuevas alegorías ingeniadas por muy diferentes autores”⁴³.

Partiendo del desarrollo de lo misterioso, y la herencia clásica y mitológica que ya se comenzó a recuperar en el Renacimiento, Sciamma toma la estética barroca para introducir imágenes místicas que nos hablan de lo oculto e incluso de mitos como el de Orfeo y Euridice. Estas escenas estarán marcadas por la noche y por un simbolismo mágico y alegórico que nos remite a la iconografía barroca mediante esa personificación que ha de tener un carácter enigmático, según señalaba Moreno Pulido⁴⁴. Una de las secuencias más potentes de este filme tiene lugar en torno a estos conceptos del arte barroco.

El epítome de las reescrituras feministas lo conforma la escena, de enorme simbolismo, en la que Marianne y Héloïse se encuentran con las demás mujeres por la noche, se distribuyen alrededor de una hoguera y comienzan a entonar una canción en latín. Se trata de *Fugere non possum*, creada por la productora Para One para este largometraje, que recoge a la perfección los conceptos místicos y fantásticos, casi de invocación relacionada con la brujería. En esta secuencia, podemos establecer una clara analogía con el célebre “Aquelarre” goyesco. Pero lejos de poseer alguna connotación negativa, esta melodía, cantada por voces femeninas de forma coral y acompañada tan solo por el sonido de la percusión de sus palmas, es un himno a la sororidad y a la liberación femenina. Con la inclusión de esta pieza diegética, se realiza un potente canto a la unión entre las mujeres. Así pues, la figura de la bruja juega un papel crucial en la obra, pues, como apunta Tenenbaum,

“las brujas representaban esas mujeres libres, deseantes y peligrosas que, en muchos casos, no servían doméstica ni sexualmente a un hombre, que compartían saberes por fuera de las instituciones patriarcales de circulación y legitimación del conocimiento (...), que construían comunidades en lugar de quedarse cada una sola en su casa y que, por ende, eran atentados caminantes contra la familia patriarcal, las buenas costumbres y el incipiente matrimonio burgués”⁴⁵.



Figs. 2 y 3. Purificación a través del fuego (Sciamma, 2019).

De este modo se recalca el papel de la memoria y más aún, el de la transmisión a generaciones futuras de los mitos en clave feminista y reivindicativa. En definitiva, apoyándose en el tenebrismo, Sciamma adopta del Barroco su función más propagandística y adoctrinadora al tiempo que fija como receptor al público moderno. Al igual que la

⁴³ Moreno Pulido, 2007: 185.

⁴⁴ 2007: 185.

⁴⁵ Tenenbaum, 2021: 111.

naturaleza del cine, la posición del arte barroco es ecléctica y está próxima a la expresión de la realidad humana, equilibrio que toma como base el arte clásico idealizado⁴⁶.

Por otra parte, cabe destacar en esta escena el papel simbólico del fuego como elemento purificador (Figs. 2 y 3), que el largometraje reitera en el trascurso de la narración. Se trata de un uso expresivo de la naturaleza. Héloïse se quema los bajos de su vestido mientras mantiene la mirada fija en Marianne. Consideramos este el punto exacto en el que su relación da comienzo (tras la purificación transformadora llevada a cabo por el fuego). En este caso, el contraste cromático nos señala la liberación de Héloïse a través de su amor por Marianne.

Si continuamos con el análisis de los elementos mediante los cuales se plasma la expresividad en el filme, debemos destacar también la inclusión del “Verano” de Vivaldi. La capacidad de vincular emoción y naturaleza, principalmente plasmada en su célebre obra *Las cuatro estaciones*, resulta clave en el compositor italiano, que se ubica en la frontera del Barroco y el Prerromanticismo. A su vez, esta obra actúa como un *leitmotiv* desde que Marianne la interpreta por primera vez para Héloïse, pues está cargada de intensidad y significado en relación con el especial vínculo que se establece entre ambas. Es por esto que, hábilmente, como clausura del filme, Sciamma repite una vez más esta pieza para mostrarnos el rostro de Héloïse en la ópera, en un progresivo *zoom* seguido de un primerísimo plano en el que se refleja la incontenida emoción que la pieza suscita en ella por lo que conlleva de rememoración del verdadero amor perdido. Una vez más podemos afirmar que el arte (la música en este caso) recalca esa función de vehículo para la memoria y el recuerdo que le confiere su valor primordial en relación con los sentimientos humanos.

Por otro lado, la pintura romántica, sobre todo vinculada a su máximo exponente, Friedrich, se añade a las referencias barrocas a la hora de conformar el marco pictórico-artístico del filme de Sciamma. El papel de la naturaleza tiene una especial importancia en este filme, donde su contemplación nos lleva al concepto de “lo sublime” (Fig. 4). En el célebre cuadro de Friedrich, vemos cómo la figura humana es representada de espaldas frente a una naturaleza fuerte y salvaje, contraste y al mismo tiempo expresión simbólica del interior de la psique de esa figura contemplativa⁴⁷.



Fig. 4. *Caminante sobre el mar de nubes* (Friedrich, 1818) y fotograma de Héloïse frente al mar (Sciamma, 2019)

Tanto en la obra pictórica como en la cinematográfica, los personajes se muestran empequeñecidos con respecto a la inmensidad del paisaje, en este caso marítimo, conservando así la esencia iconográfica de este movimiento pictórico. Siguiendo a Argullol podemos afirmar que,

⁴⁶ Santapau, 2008: 767-768.

⁴⁷ Muñoz Fernández, 2015.

“una parte considerable de la obra de Friedrich pone de relieve que la mirada la Naturaleza es siempre *contemplación de la contemplación*. En estos cuadros, la estructura iconográfica es común. El espectador se halla ante dos planos sucesivos: en primer lugar, alguna o algunas figuras humanas, siempre dándole la espalda, permanecen estáticas y abstraídas oteando el horizonte; luego la mayor parte de las veces suspendida en una ingravidez crepuscular, aparecen las abiertas coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud. La superposición de ambos planos, al tiempo que traduce la intencionalidad onírica del pintor, introduce al espectador en un mundo cuya realidad se confunde con la subrealidad del sueño”⁴⁸.

A su vez, debemos destacar el uso del color en este largometraje por su gran carga simbólica. En primer lugar, el color azul dota a los personajes de una connotación negativa. Así, en el simbolismo del cristianismo la Virgen dolorosa ha sido tradicionalmente representada bajo tonos azules oscuros⁴⁹. Podríamos relacionar esta idea con el hecho de que algunos personajes del filme vistan de azul en momentos de conflicto y pesadumbre. La madre de Héloïse exhibe este color, que muestra el sufrimiento por la pérdida de una de sus hijas y el destino impuesto a la superviviente en contra de su voluntad. La propia Héloïse luce también un vestido azul al comienzo del largometraje, cuando se encuentra enclaustrada y frustrada. Cuando prospera su relación con Marianne, esta adopta un vestuario verde, color que además se complementa con el rojo de su amante. De este modo, al verde se asocia un simbolismo que alude al aprendizaje y el crecimiento y, como consecuencia, constituye una señal de la liberación de Héloïse.



Fig. 5. *Orfeo y Eurídice de Marianne*

Por otra parte, en la muestra pictórica donde Marianne expone una pintura del mito de Orfeo y Eurídice, esta viste una capa azul (ya no están juntas), el mismo color que le atribuye al Orfeo de su composición (Fig. 5), obra de clara inspiración renacentista, en la que la representación de ambos personajes se patentiza definitivamente. Pero incluso podemos vincular este color, como ocurre en la obra de Poynter (Figs. 6 y 7), con las reminiscencias mitológicas de esta obra y que el filme de Sciamma también trabaja. Eurídice es una ninfa auloníade, que es como se denominan a aquellas que habitaban bosques y valles, en definitiva, que vivían inmersas en la naturaleza y tenían una especial relación y papel en ella. Es por esto que podemos vincular este tono al cariz de este personaje mitológico, complementando como decimos al color de su amante, el rojo de Marianne, representativo del amor y la pasión, pero también símbolo en la iconografía renacentista y barroca pictórica de los héroes, como es el caso de Orfeo. Por otro lado, el color blanco del vestido que lleva Héloïse una vez que debe partir a cumplir su destino en ese matrimonio concertado también resulta análogo al color con el que es representada Eurídice en la mencionada obra pictórica una vez que ha de desaparecer para siempre en los infiernos tras el fallido intento de Orfeo por rescatarla.

⁴⁸ Argullol, 1987: 68.

⁴⁹ Heller, 2008: 34.

Finalmente, para cerrar este somero análisis, creemos conveniente destacar las reivindicaciones más contestatarias en relación de nuevo a los postulados de Wittig y Butler, pues encontramos alusiones pictóricas tan explícitas como reinterpretadas. En la controvertida obra “El origen del mundo” (1866) de Courbet, vemos cómo se focaliza un fragmento muy concreto de la naturaleza femenina, el cual ocupa el centro de la composición: la vulva. En esta obra se naturaliza la feminidad de la mujer dando la espalda al subterfugio que conlleva la representación de esa imagen idealizada de lo femenino predominante en el arte, guiada por una mirada masculina y, por lo tanto, ajena. En el filme de Sciamma, encontramos un mensaje similar al de Courbet, pues la percepción de los cánones estereotipados se reescribe visibilizando la naturaleza femenina de Marianne y Héloïse en la escena donde yacen en la cama; en esta se muestra una desnudez relajada, sin poses forzadas (en su mayor medida configuradas desde el imaginario del deseo masculino), y visibiliza el vello femenino. Asimismo, el consumo de drogas por parte de las protagonistas también coadyuva a la creación de ese microcosmos utópico en el que las mujeres han aprendido a “governarse a sí mismas”. Estos ejemplos dan cuenta de cómo Sciamma dirige su discurso bajo una ideología feminista y se apoya en el arte, reescribiéndolo en ocasiones, para legitimar e impulsar una serie de reivindicaciones sociales.



Fig. 6. *Orfeo y Eurídice* de Poynter (1682).



Fig. 7. Ejemplo de similitud cromática en el filme.

Esta ruptura de algunos de los tabúes de los que las mujeres han sido objeto se inmortaliza multidisciplinariamente en este filme. Por ello, además de presentar escenas que aluden a la menstruación y a sus dolencias, Sciamma trata otro tema de actualidad como es el aborto. Sophie, la sirvienta de la familia de Héloïse, les confiesa a ambas protagonistas que se encuentra “en estado”, y, dada la deshonra que esto conllevaría, necesita abortar. En un acto de sororidad absoluta, acuden a una “experta” para que realice la intervención. Estas imágenes tienen una fuerte carga significativa feminista: Sciamma presenta un tema intrínsecamente femenino no como algo del pasado, sino, como sabemos, actual, y alude al apoyo, a la visibilización y la normalización de estos tabúes en clave feminista. Además, Marianne asiste al acontecimiento para inmortalizarlo a través del dibujo, esto es, para dejar testimonio, huella y memoria como aprendizaje.

Conclusiones

Tras presentar la iniciativa que ha impulsado este estudio y realizar un acercamiento a las teorías literarias, feministas y *queer* que lo han sustentado, podemos afirmar que la construcción de este filme supone una amalgama intertextual y de reescritura que ha logrado legitimar toda una serie de conceptos. Este largometraje ha cimentado en la sororidad de forma acertada reivindicaciones y normalizaciones que afectan estrechamente a las mujeres, y que en ese trabajo de memoria no solo remiten al pasado, sino a la inmortalización de la actualidad y la importancia del arte como vehículo para la evolución del pensamiento sociohistórico.

Las rupturas y reescrituras que tienen lugar en esta obra, que en última instancia funciona, en un sentido alegórico, a modo de fábula, dan cuenta de la retroalimentación contextual, histórica y artística mediante la que se articula el filme. Es por ello que el arte, en el más amplio significado de la palabra, supone un reflejo presente, pasado y futuro del ser humano. Sciamma nos muestra de una forma impecable cómo sustentar la obra de arte en diferentes disciplinas con el objetivo de comunicar, visibilizar, reivindicar y normalizar todas las cuestiones que han de asegurarnos un horizonte más abierto que abarque esa necesaria diversidad y libertad que atañe al comúnmente considerado “universo de lo femenino”.

Bibliografía

- Argullol, Rafael (1987): *La Atracción del Abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona: Plaza & Janes Editores S. A.
- Bergman, Ingmar (1966): *Persona*, Suecia: Svensk Filmindustri (SF).
- Burgos Díaz, Elvira (2009): “El deseo lesbiano como potencia feminista”, *Coordinadora feminista*. [En línea] disponible en <https://www.feministas.org/el-deseo-lesbiano-como-potencia.html> [24 enero 2023].
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Clar, Marta (2016): “Judith Butler y la Teoría Queer”, *La Izquierda Diario*, 21 de julio, [En línea] disponible en <https://www.laizquierdadiario.com/Judith-Butler-y-la-Teoria-Queer> [24 enero 2023].
- Colaizzi, Julia (2021): “In media res”, en *Cine, interculturalidad y políticas de género* (ed. Julia Colaizzi et al.), Madrid: Cátedra, pp. 7-25.
- Corsini, Catherine (2015): *Un amor de verano (La belle saison)*, Francia: Chaz Productions, France 3 Cinéma, Artemis Productions, Canal+, Orange Cinéma Séries, France Télévisions, Jouror Production, Indéfilms, Soficinéma 11, Cinémage 9, Région Limousin, CNC.
- De Lauretis, Teresa (1989): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press.
- Flores Jurado, Julieta (2020): “El ascenso a la superficie: Eurídice en *The World's Wife* de Carol Ann Duffy y *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 24, n.º 1, 11-29.
- Fonseca Hernández, Carlos y Quintero Soto, María Luisa (2009): “La teoría queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas” *Revista Sociológica*, vol. 24, n.º 69, 43-60.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Gorostiza, Jorge (2005): “El cine, lugar de encuentro entre las artes”, *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 56, 83-87.
- Heller, Eva (2008): *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.
- Hernández Piñero, Aránzazu (2018): “Aquí y ahora: la noción de contrato social en el lesbianismo materialista de Monique Wittig”, monográfico *Investigaciones Feministas*, vol. 10, n.º 1, 27-43.
- Kechiche, Abdellatif (2023): *La vida de Adèle (La vie d'Adèle)*, Francia: Wild Bunch, Quat'sous Films, France 2 Cinema, Scope Pictures, Vértigo Films, RTBF (Télévision Belge), Canal+, Ciné+.
- Moral, Javier (2016): “De la pintura al cine, del cine a la pintura: historias de una imantación”, *Eme*, n.º 4, 90-99.
- Moreno Pulido, Elena (2007): “Iconografía e iconología desde el renacimiento hasta nuestros días”, *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, n.º 9, 179-214.
- Muñoz Fernández, Horacio (2015): “Paisajes románticos en el cine contemporáneo”, Horacio Muñoz (ed.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, 502-514.
- Pardo García, Pedro Javier (2010): “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria: a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*”, José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Universidad, 45-102.
- Pardo García, Pedro Javier (2011): “La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*”, *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 22, 151-174.

- Pérez Bowie, José Antonio (2010): “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas*, 21-43.
- Pérez Lence, Francisca (2020): “Retrato de una mujer en llamas (2019): la puesta en escena de la vulnerabilidad”, *Toma Uno*, n. ° 8, 113-121.
- Pinna, Giovanna (2011): “El retrato como huella de la memoria”, Giovanna Pinna (ed.), *Estética de la memoria*, Valencia: Universidad.
- Salinas Villanueva, Dolores (1996): *La construcción social de la identidad sexual de la mujer, un análisis multirrepresentativo* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense.
- Sánchez del Pulgar, Rosa M. ^a (2017): *Homosexualidad latente en el cine* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense.
- Sciamma, Céline (2007): *Water Lilies (Naissance des pieuvres*, Sciamma), Francia: Les Productions Balthazar, Arte Cofinova, Canal+, CNC, Région Ile-de-France.
- Sciamma, Céline (2013): *Tomboy*, Francia: Hold Up Films, arte France Cinéma.
- Sciamma, Céline (2014): *Girlhood (Bande de filles)*, Francia: Pyramide Distribution, Hold Up Films, Lilies Films, arte France Cinéma, CNC, Fonds Images de la Diversité.
- Sciamma, Céline (2019): *Retrato de una mujer en llamas (Portrait de la jeune fille en feu)*, Francia: Arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.
- Sciamma, Céline (2021): *Petite Maman*, Francia: Lilies Films, MK2 Films.
- Santapau Pastor, M.^a Carmen (2008): “La Recepción de la Mitología clásica en la escultura del Barroco. Aplicaciones didácticas” Congreso Internacional “*Imagines*”. *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, 765-776.
- Tenenbaum, Tamara (2021): *El fin del amor. Amar y follar en el siglo XXI*, Barcelona: Seix Barral.
- Tiff Talks (2019, 6 noviembre): *Portrait of a Lady on Fire* Cast and Crew Q&A. [En línea] disponible en <https://youtu.be/88L8pIEr1nk> [24 enero 2023].
- Truffaut, François (1959): *Los cuatrocientos golpes (Les Quatre Cents Coups)* de Truffaut, Francia: Les Films du Carrosse.
- Vanoye, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guion*, Barcelona: Paidós.
- Varda, Agnès (1955): *La pointe courte*, Francia: Ciné Tamaris.
- Vilaró i Moncasí, Arnau (2016): “Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica”, *Historia y Comunicación Social*, vol. 21. n. ° 1, 221-239.
- Villalobos Alpízar, Iván (2003): “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI (103), 137-145.
- Wilson, Emma (2017): “Scenes of Hurt and Rapture: Céline Sciamma’s *Girlhood*”, *Film Quarterly*, vol. 70 (3), 10-22.
- Wittig, Monique (1977): *El cuerpo lesbiano*, Valencia: Pre-textos.
- Wittig, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Egales.