

LA CONSTRUCCIÓN DE LA NIÑA Y LA ADOLESCENTE EN EL CINE DE CÉLINE SCIAMMA

THE CONSTRUCTION OF THE GIRL AND THE TEENAGER IN CÉLINE SCIAMMA'S CINEMA

Amanda BRIONES MARRERO
Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 08/01/2016
Aceptado: 20/03/2016

Resumen

El cine sigue siendo hoy en día un campo de hombres, más que de mujeres, tal y como respaldan estudios de la New York Film Academy, la Media, Diversity and Social Change Initiative o el Bechdel Test Movie List. Sin embargo, las cifras avanzan poco a poco y entre las mujeres que las hacen mejorar se encuentra Céline Sciamma, una joven cineasta francesa que ha dirigido una trilogía (*Naissance de Pieuvres*, *Tomboy* y *Bande de Filles*) centrada en la figura de la mujer, en especial de la niña y la adolescente, y en cómo el proceso de la pubertad influye en sus emociones y el descubrimiento de su identidad y de su sexualidad. A lo largo de las siguientes páginas se analizará qué aporta Sciamma al séptimo arte con sus largometrajes y de qué manera transforma a la mujer en un sujeto activo, no pasivo, cambiando así las estructuras narrativas establecidas hasta el momento en el cine preponderante.

Palabras clave: cine, mujer, Céline Sciamma, feminismo, identidad, sexualidad.

Abstract

Cinema is still a men's field more than women's, something that studies from the New York Film Academy, the Media, Diversity and Social Change Initiative or the Bechdel Test Movie List have backed up. However, statistics are slowly showing optimistic results, and Céline Sciamma is one of the women who are making them improve. She is a young French director, whom trilogy (*Naissance de Pieuvres*, *Tomboy* y *Bande de Filles*) is focused in women, specially little girls and teenagers, and how the puberty

process affects their feelings and the discovery of their identity and sexuality. These pages will analyze how Sciamma is contributing to the seventh art with her films and how she transforms woman into an active subject, not a passive one, changing this way the established narrative structures in the prevailing cinema.

Keywords: cinema, woman, Céline Sciamma, feminism, identity, sexuality.

1. LA MUJER EN EL CINE EN CIFRAS

Con 37 años, la directora francesa Céline Sciamma ya ha dejado claro cuál es la piedra angular que construye su filmografía (al menos, hasta ahora): el descubrimiento de la identidad personal y sexual de las mujeres durante la juventud. Lleva a sus espaldas tres largometrajes guionizados y dirigidos por ella: *Lirios de agua* (*Naissance des pieuvres*, 2007), *Tomboy* (2011) y *Girlhood* (*Bande de filles*, 2014).

Sus películas son, en apariencia, sencillas, sólo un conjunto de historias cotidianas que toman forma a través de sus personajes y la supervisión de Sciamma, y cuyos temas no pueden ser más universales: el amor, la amistad, el crecimiento, el sexo. ¿Por qué, entonces, merecen atención y reconocimiento estas producciones? Porque representan un cambio en los modelos de representación creados hasta ahora en el cine común. No sólo es una mujer la que se encuentra detrás de la cámara, sino que la cineasta francesa logra que sean las mujeres quienes, con mayor facilidad y probabilidad, se sientan identificadas con cada una de las protagonistas de estos tres largometrajes.

En el cine mayoritario, esto es, el comercial, el hollywoodense, ese que acostumbramos a consumir en la gran pantalla para entretenernos, están más presentes los hombres en tanto creadores y en tanto protagonistas. Según datos de la New York Film Academy, de 2007 a 2012, por cada mujer que trabajaba en la industria del cine había cinco hombres y, concretamente, por cada actriz, 2,25 actores. Los papeles protagonistas para ellas conforman un 15% de las cintas analizadas por la Academia (las más taquilleras durante dichos años), y solo el 10,7% de los filmes estuvo equilibrado. Además, en sus papeles, las féminas lucieron un aspecto sexy y provocativo el 28,8% de las veces frente a un exiguo 7% masculino (Scarpellini). Por su parte, la Media, Diversity and Social Change Initiative (MDSC) de la Escuela Annenberg de Comunicación y Periodismo de la Universidad del Sur de California realizó recientemente un análisis minucioso de cintas internacionales de Australia, Brasil, China, Francia, Alemania, India, Japón, Corea, Rusia, Reino Unido y Estados Unidos y concluyó, entre otros aspectos que, de un total de 1452 realizadores, el 20,5% eran mujeres y el 79,5% eran hombres. De ellas, el 7% lo

constituían directoras, el 19,7% guionistas y el 22,7% productoras. Asimismo, de 120 filmes estudiados sólo el 30,9% de los personajes con nombre y diálogos eran mujeres (ver Smith, Choueiti, Pieper). En el caso de España, en 2006 se produjeron 140 películas de las que sólo 6 fueron dirigidas por mujeres (4,3%). En 2007 se produjeron 172 y, de ellas, 9 fueron dirigidas por mujeres (5,2%) (Núñez Domínguez 123).

La desigualdad que reflejan las estadísticas repercute visiblemente en las estructuras narrativas de las producciones. El papel de la mujer suele ser pasivo y el del hombre activo: ellos son los responsables de la acción y toman la iniciativa en todo momento. No importa tanto su aspecto como lo que hacen, Ellas, sin embargo, parecen existir en relación a ese protagonista masculino (ver Álvarez-Hernández, González de Garay-Domínguez, Frutos-Esteban 934-960), no por ellas mismas, y encasilladas en papeles tradicionales como el de la madre y ama de casa, el de la damisela en apuros o víctima de agresiones (que contribuyen a la interiorización del miedo), el de la chica caprichosa e histérica o incluso el de rival de otras de su mismo sexo (García González 22). Su apariencia, su sensualidad y su sexualidad se explotan insaciablemente con dos fines: uno, el disfrute visual de los propios personajes de la ficción y, otro, el goce de aquellos que se sientan en las butacas y dan rienda suelta a su escopofilia en la segura oscuridad de la sala. En palabras de Laura Mulvey:

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 con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [*to-be-looked-at-ness*]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. Las películas que siguen la tendencia cinematográfica dominante combinan hábilmente espectáculo y narración (nótese, sin embargo, cómo en los musicales los números de baile y canto interrumpen el flujo de la diégesis). La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. Esta presencia ajena ha de integrarse coherentemente con la narración. (370)

El interés por la participación de la mujer en el medio cinematográfico, tanto en pantalla como detrás de ella, comenzó a ser objeto de estudio de varias

teóricas del cine a partir de los años setenta, entre las que priman la ya mencionada Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, Kaja Silverman, Carol J. Clover y Barbara Creed (Chaudhuri 2). A los datos y las teorías de estas pensadoras se une el Test de Bechdel. En 1985 la historietista Alison Bechdel publicó la tira cómica *The Rule en Dykes to Watch Our For* (Bechdel), en la que dos chicas lesbianas, en un cine repleto de testosterona con carteles de mercenarios, bárbaros y espías, decidían qué película ver. Una de ellas comentaba que se había impuesto una triple norma a la hora de escoger: primera, que hubiera al menos dos protagonistas femeninas; segunda, que mantuvieran una conversación entre ellas; y tercera, que ésta no versase sobre hombres. Por mucho que estemos en el siglo XXI, en el que, se supone, la mujer ha alcanzado y sigue conquistando sus derechos de igualdad, muchas más de las películas que creemos suspenden este test, si bien las estadísticas caminan hacia un destino prometedor. Según la base de datos de la web de Bechdel Test Movie List, de las 6278 que han sido analizadas por el propio público (que califica las películas y añade comentarios y la justificación acerca de si cumplen o no los requisitos), el 57,7% los supera todos, el 21,8% cubre dos y el 10,3%, uno de ellos¹.

Sciamma es una entre las muchas realizadoras que trabajan y han trabajado en el cine dirigido por mujeres. Empezaron Alice Guy Blaché y Lois Weber a finales del siglo XIX y principios del XX coronándose como pioneras de la dirección. Continuaron, en los años 20 y 30, la alemana Henny Porten y la danesa Asta Nielsen, actrices que, además, fundaron sus propias productoras, Leontine Sagan, actriz y directora teatral austriaca o la alemana Leni Riefenstahl, actriz, fotógrafa y directora controvertida debido a sus producciones propagandísticas durante el nazismo. Agnès Varda, en Francia, se convertiría en la «abuela» de la Nouvelle Vague (la nueva ola del cine francés surgida a finales de los cincuenta) y, también, en pionera del cine feminista (Galán). En 1979, el «Manifiesto de las trabajadoras del cine» supuso el primer impulso lo bastante fuerte como para visibilizar el trabajo de las realizadoras en Alemania y servir así de ejemplo a Europa. La nueva ola de directoras alemanas mostró interés por películas militantes relacionadas con la división de roles masculino-femenino, los vínculos de poder en los géneros, la discriminación sexual y la lucha de las mujeres por su puesto de trabajo. Se relaciona con esta generación a Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta, Jeanine Meerapfel, Ulrike Ottinger, Helke Sander, Jutta Brückner, Elfi Mikesch, Helga

1. «Bechdel Test Movie List», *Bechdel Test*, disponible en: <http://bechdeltest.com/statistics/>, consultado el 01-12-2015.

Reidemeister, Ulla Stöckl, Susan Beyder, si bien no compartían un estilo o características determinadas y no todas ellas estaban implicadas al mismo nivel en las tendencias feministas (Campos 3). La generación posterior a la primera ola germana, cuyos trabajos comenzaron en los ochenta, la protagonizaron Connie Walther, Esther Gronenborn, Sandra Nettelbeck, Caroline Link, Doris Dörrie, Dagmar Damek, Angela Schanelec o Vanessa Jopp. Destacan las contribuciones de las austriacas Jessica Hausner y Barbara Albert (que fundaron juntas su propia compañía de producción en Viena) (Campos 4).

La filmografía española de autoría femenina desde la década de los 20 hasta la de los 70 registra apenas un breve porcentaje de los filmes que realmente se produjeron desde *Flor de España o la leyenda de un torero*, de Helena Cortesina, en 1921 (y actualmente perdido), hasta *Vera, un cuento cruel*, de Josefina Molina, en 1973. Estos son *El Gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1937, perdida) de Rosario Pi Brujas; el documental *Cristo* (1952), *La ciudad perdida* (1955) y *La Gata* (1956), de Margarita Alexandre junto a Rafael Torrecilla; y las diez películas que Ana Mariscal dirigió entre 1952 y 1968 (Zecchi 48).

En la actualidad, la organización española que defiende el cine de autoras es la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), cuya presidenta es Virginia Yagüe Romo, su vicepresidenta Juana Macías y, entre sus vocales, se encuentran Inés París, Paula Ortiz, Clara Sanchis Mira, María José Díez, Adriana Hoyos, Patricia Ferreira, Iciar Bollain, Marta Figueras, Chelo Loureiro, Rosana Pastor y Josefina Molina.

Las jóvenes que, junto con Sciamma, están configurando novedosos universos discursivos en el cine de autoría femenina son las francesas Rebecca Zlotowski y Valérie Donzelli; la polaca Malgorzata Szumowska; las españolas Mar Coll y Leticia Dolera; la serbia Maja Milos; la australiana Sophie Hyde; o las argentinas Lucrecia Martel y Lucía Puenzo, entre muchas otras. Todas las mentadas empezaron su carrera en el largometraje a partir del cambio de milenio y se interesan por la construcción de la identidad del sujeto, el descubrimiento de la sexualidad, la manera en la que el contexto social y cultural condiciona los roles de género y la expresión en el espacio público desde un punto de vista actualizado y contemporáneo.

Céline Sciamma ha sido escogida entre todas ellas porque ha sabido condensar en una trilogía la esencia de unas mujeres ficticias con quienes las de carne y hueso pueden sentirse identificadas en alguna de las etapas de su vida. El objetivo que se persigue es analizar cómo Sciamma representa a chicas en las puertas de la pubertad y en la juventud, que no son ni pretenden ser sólo esposas o madres, sino seres humanos individuales con una historia, un

trabajo, aspiraciones y sueños y, asimismo, estudiar cómo el contexto socio-cultural que rodea a estos personajes va construyendo sus identidades. Nada de esto implica que la voluntad de Sciamma sea propugnar el feminismo, mas sí ha reconocido su interés (Vicente) por la teoría *queer* (Butler 2002, 55-79)², basada en la idea de que el género es más una construcción social que una realidad biológica. Esto se refleja en sus tres trabajos y en el protagonismo que otorga a la sexualidad en ellos.

2. «LIRIOS DE AGUA»: EL DESPERTAR SEXUAL

Conscientes de los datos, reflexionemos sobre las características diferenciadoras de la trilogía de Sciamma, y si supera o no el Test de Bechdel. Las protagonistas de su ópera prima, *Lirios de agua*, son tres quinceañeras llamadas Marie (Pauline Acquart), Anne (Louise Blachère) y Floriane (Adèle Haenel). Las dos primeras son amigas y confidentes desde hace tiempo. Cuando Marie conoce a Floriane, la sensual y femenina capitana de un equipo de natación sincronizada, se siente atraída por ella de una manera que trasciende la mera amistad, por lo que intenta apuntarse en el equipo para conocerla mejor. Floriane se encariña de esta niña que no la juzga por su belleza ni por su manera de actuar. Por tanto, hay tres protagonistas femeninas, con nombres propios, y que se comunican entre ellas. Algunas de sus conversaciones tienen que ver con chicos, pero desde un punto de vista distinto, pues lo que realmente preocupa a todas ellas es la manera en la que van a conocer por primera vez el sexo. Anne está obsesionada con un joven atlético y popular, François (Warren Jacquin) que persigue a Floriane quien, en realidad, no se siente satisfecha con la admiración que sienten los hombres por su encanto, ni con el estigma de libertina que le han endosado sus compañeras. En su confusión, busca apoyo en Marie, siempre noble y fiel, hasta el punto de confiarle a ella su primera experiencia íntima.

2. Judith Butler ha teorizado ampliamente acerca de la teoría *queer* y explica: «Queer adquiere todo su poder precisamente a través de la invocación reiterada que lo relaciona con acusaciones, patologías e insultos. Se trata de una invocación a través de la cual se ha ido estableciendo un vínculo entre comunidades homofóbicas. [...] A pesar de ser un término amplio, queer se utiliza de tal forma que fortalece una serie de divisiones que se solapan. En algunos contextos, se refiere a una generación de jóvenes que se resiste a las políticas más institucionalizadas y reformistas que designan los términos «lesbiana» y «gay»; en otros ámbitos, a veces los mismos, ha designado un movimiento compuesto predominantemente por blancos que no ha abordado del todo la manera en que queer entra –o no entra– en juego dentro de las comunidades no blancas. Mientras que en algunas instancias el vocablo ha movilizó el activismo lesbiano (Smyth), en otras representa una falsa unidad entre hombres y mujeres».

El género masculino, pues, no es el fin de sus preocupaciones, sino un medio para hablar de lo que de verdad les inquieta: quiénes son y en quiénes se están transformando, con quién desean estar, qué implica crecer y cómo afrontar el despertar de los nuevos e inevitables instintos. Sciamma les da el protagonismo absoluto a estas tres chicas y a sus sentimientos hacia sí mismas y hacia los demás. Sus homólogos masculinos aparecen como parte de su pubertad, no como centro de la misma. Existen momentos clave en los que se demuestra que, después de todo, sólo se tienen a ellas mismas. Cuando Floriane le pide a Marie que sea «la primera», esta, no sin antes dudar, accede a hacerlo. La escena resulta íntima y emocional sin perder un ápice de sutileza y elegancia. También la secuencia final exalta el valor de la amistad femenina cuando Marie y Anne se reconcilian después de una discusión y se arrojan la una en la otra, tras sus sendas decepciones amorosas.

No sólo representa Sciamma la evolución de las relaciones interpersonales en el ocaso de la niñez, sino que pone de manifiesto los absurdos complejos que las chicas sufren en esta etapa de la vida, motivados por una serie de presunciones socioculturales que hacen creer, a ellos y también a ellas, que «el cuerpo femenino nunca es completamente normal fuera de las técnicas que hacen de él un cuerpo social» (Preciado 147). Prueba de ello es el momento en el que una de las nadadoras no tiene tiempo de depilarse, y la entrenadora del equipo la reprende aludiendo: «¿También le dirás a tu marido que no tuviste tiempo?». El discurso patriarcal está ya tan interiorizado en la cotidianeidad que incluso las mujeres son partícipes de la desigualdad que ellas mismas sufren. Anne es el prototipo de chica insegura por un ligero sobrepeso, pues su físico condiciona su comportamiento (a veces raro, forzado) y sufre de una gran necesidad de afecto. El exiguo desarrollo de Marie también la convierte en una joven tímida e introvertida que trata de ganar masa muscular con unas improvisadas pesas a partir de cajas de detergente. Virginie Despentes expresa con elocuencia la tristeza que supone avergonzarse del propio ser, sobre todo cuando este es sano y normal:

Nunca iguales, nuestros cuerpos de mujer. Nunca seguras, nunca como ellos. Somos el sexo del miedo, de la humillación, el sexo extranjero. Su virilidad, su famosa solidaridad masculina, se construye a partir de esta exclusión de nuestros cuerpos, se teje en esos momentos. Es un pacto que reposa sobre nuestra inferioridad. Sus risas de tíos, entre ellos, la risa de los más fuertes, de los más numerosos. (30)

Floriane, por su parte, debería ser feliz teniendo en cuenta su talento, su estatus y su gracia, pero no lo es. Por un lado, se siente cosificada, presionada por un aspecto atractivo que la convierte en blanco de críticas por parte de unas

compañeras prejuiciosas y, puede, envidiosas. Además, ellos dan por hecho que es una chica fácil (una zorra, comenta ella misma), y ella cree que esa condición, que se ha ganado sin pretenderlo, la obliga a perder la virginidad (la joven le confiesa a Marie que siente que lleva escrito en la cara que está dispuesta a cualquier cosa). Y, aunque se siente forzada a cumplir con la primera experiencia sexual como si se tratase, tristemente, de una convención social no optativa, siente entre asco y lástima por los hombres y saca provecho de sus caracteres básicos e instintivos para que hagan lo que ella desea, siendo finalmente Floriane la que, de algún modo, despersonaliza y cosifica a sus pretendientes. Conoce y admira la inocencia de Marie con lo que, lejos de ridiculizarla por su candidez, le asegura que es afortunada por no haber sufrido nunca el acoso injustificado de varones que creen que la belleza es una invitación o una provocación abierta.

3. «TOMBOY»: UN RETRATO DE LA TRANSEXUALIDAD INFANTIL

En *Tomboy*, (que se traduce como «marimacho»), Laure (Zoé Heran) es una niña de diez años que se siente más cómoda en el rol de niño. Aprovecha la reciente mudanza de la familia a una urbanización de las afueras de París y su apariencia andrógina para convertirse en Michael, un chico que pronto hará amigos en su nuevo barrio. Su interpretación resulta tan veraz que Lisa (Jeanne Disson), miembro de su nuevo círculo, empieza a sentirse atraída por él.

Esta es probablemente la obra de mayor complejidad en el universo ficticio que la directora ha creado a lo largo de estos años. A raíz de este largometraje, Sciamma recibió críticas por parte de los sectores franceses más conservadores (Pop). Por detalles en las conversaciones y las actitudes, se deduce que se trata de una familia bastante tradicional. El padre es un hombre trabajador que apenas conseguirá una semana libre tras el parto de su mujer, en estado de embarazo avanzado, y que realiza las tareas del hogar y se preocupa por sus hijas. Éstas son muy distintas entre sí: Jeanne (Malonn Lévana) es una princesita de larga melena que canta y baila con su tutú y duerme en una habitación rosa pastel repleta de juguetes y peluches. Laure viste siempre con bermudas y camisetas de punto, luce un peinado a lo garçon, y su habitación azul es sobria y minimalista.

A pesar de sus opuestos caracteres, su relación es muy buena. La pequeña conoce el secreto de Laure y lo acepta porque de este modo gana un hermano mayor que la protege y se pelea por ella si es necesario. Ve en ella o, más bien, en Michael, una figura de seguridad y apoyo, incluso alguien que merece su

admiración, con lo que no tiene motivos para confesar a sus padres el verdadero ser de su hija mayor.

Los padres parecen o bien no darse cuenta (volcados, como están, en el nuevo miembro de la familia) o bien actuar indiferentes ante el hecho palpable de que Laure no se siente cómoda como mujer. En todo caso, la madre se preocupa porque todas sus amistades son varones y se alegra de que haga su primera amiga. Sciamma refleja la falta de normalización que existe al respecto de la transexualidad infantil: cuando la madre se da cuenta de todo, no es capaz de digerirlo, ni de hablarlo o de informarse sobre lo que le sucede a Laure. Su reacción automática es afrontarlo con ira y rechazo. Su bloqueo mental es tan grande que, con tal de no asumir que su hija tal vez prefiera ser su hijo, llega a humillarle ante sus compañeros obligándole a usar un vestido en público.

De la controvertida cuestión de la transexualidad infantil subyace también lo delgada que es la línea que separa el sexo (biológico), el género (sentimiento psicológico) y la orientación sexual (ver Butler 2006). Biológicamente, Laure es mujer, mas su género es masculino y se siente atraído por las chicas. Por otra parte, su amiga Lisa también se interesa románticamente por Michael y, al enterarse de que su nombre real es Laure, se ve inmersa en una encrucijada: se ha enamorado de un ser, de una personalidad, y no es fácil desechar esos sentimientos por la razón de que el sexo/género haya cambiado.

De la relación de las jóvenes, entre ellas y con los demás, se vislumbra también la flagrante desigualdad entre los roles de género que comienza, desgraciadamente, desde la niñez. Lisa tiene que escuchar frases como «tú no mandas, somos cinco chicos contra ti», o que es nula en el fútbol y por ello no se le permite jugar, solo mirar (de modo que la transforman en un miembro pasivo, no activo). Por ello se da cuenta de que Michael es diferente: es tranquilo, sensible, y no la juzga ni la menosprecia. Y, sin embargo, reproduce las actitudes de sus compañeros varones en la manera de caminar, en actos como escupir y, para que no le descubran en una salida marítima, se coloca un pene de plastilina, un pequeño gesto de gran simbolismo.

Tomboy aprueba el Test de Bechdel porque hay una conversación entre Lisa, Jeanne y una niña del grupo que no tiene que ver con relaciones amorosas con otros hombres (algo lógico, teniendo en cuenta la breve edad de dos de las interlocutoras), y otra entre Jeanne y su madre. El test habla de mujeres pero no especifica si con esto se refiere a personas cuyo sexo es femenino, o a personas cuyo género, independientemente de su biología, es femenino. Por ello, si sólo pensásemos en Laure/Michael y sus charlas con Lisa o con su madre, resultaría injusto valorar la validez del mismo, porque el punto crucial

de *Tomboy* es la manera en la que un sujeto desafía su sexo en favor del género al que se siente perteneciente y porque, si bien el test es sin duda sencillo y útil para evaluar la equidad entre mujeres y varones de la mayoría de las películas del cine actual, no parece adecuado comprobar su eficacia con una que, de hecho, plantea que el género se trata de una construcción social y no de una condición anatómica.

4. «GIRLHOOD»: LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA ADOLESCENCIA

El tráiler de *Girlhood*, que cierra la trilogía de Sciamma centrada en la pubertad y la adolescencia de la mujer (Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales), es como una de esas fotografías de carnet que no hacen justicia al retratado. Sólo muestra la historia de una joven de un barrio del extrarradio parisino que entra en una banda de chicas un tanto conflictivas con la intención de encajar y sentirse parte de algo; la realidad es que la película está cargada de una profundidad mucho mayor que las anécdotas y vivencias de una adolescente. Marieme (Karidja Touré) es una joven luchadora que trata de sobrevivir a una sociedad marginal y machista; su madre trabaja día y noche limpiando baños, su hermano mayor le pega y es ella quien tiene que hacerse cargo de sus dos hermanas pequeñas. Un nuevo grupo de amigas rebeldes y valientes (Assa Sylla, Lindsay Karamoh, Mariétou Touré) le hacen encontrar su lugar y saborear levemente la libertad.

Sciamma incide en la importancia del género en *Girlhood* (esta vez, durante una adolescencia más avanzada que en sus dos anteriores producciones), que a veces condiciona tanto las acciones propias como las percepciones y los juicios de los demás. Marieme y sus amigas son preciosas, femeninas y estilas, pero pelean y hablan como hombres. Al entrar en su nuevo grupo, la protagonista es rebautizada como Vic, que alude a la victoria pero es también un nombre cargado de ambigüedad con respecto al género. Ella no quiere someterse a casarse, tener hijos y transformarse en una mujer «decente», a pesar de contar con esa posibilidad. Lo que desea, aunque su contexto se lo pone muy crudo, es poder valerse por sí misma, encajar y sentirse perteneciente a algo. Consciente de las desventajas de ser mujer en su entorno, llega un punto en el que oculta sus pechos, corta su pelo y usa sudaderas y pantalones anchos, e incluso ríe chistes denigrantes para con su género. Sciamma nos enseña, con tanta crudeza como maestría, que Marieme no se transforma de esta manera por capricho, sino porque debe sobrevivir en un mundo de hombres, un mundo en el que ella es estigmatizada como «puta» por mantener relaciones sexuales con una sola

persona, mientras que ellos tienen derecho, prácticamente, a acosar a cualquier chica que se les antoje y enorgullecerse de ello. Y muestra, así, la triste confusión de muchas féminas al creer que, para ser respetadas y alcanzar la equidad, tienen que ser iguales que los hombres, en lugar de desarrollarse como mujeres en una feminidad que no es inferior, ni peor ni mejor, que la masculinidad preponderante.

Aunque el cine de Sciamma no es puramente feminista, al contar la historia no solo de una mujer, sino de la raza negra en un ghetto francés, está englobando varias minorías. No cuenta las vivencias de una chica de manera esencialista, sino que la dibuja en un contexto de características muy concretas e individuales, idea que (con matices) defiende el postmodernismo, basado en «una radicalización de la idea de diferencia, es decir, el rechazo de la diferencia como categoría general capaz de involucrar a las mujeres frente a los varones» (Álvarez 246). Como plantea Teresa de Lauretis, la idea de la oposición sexual universal, de hablar en términos del hombre y la mujer como algo global, «hace muy difícil, si no imposible, articular las diferencias de las mujeres respecto de la Mujer, es decir, las diferencias entre las mujeres o, quizás más exactamente, las diferencias dentro de las mujeres» (1).

Por lo tanto, el género sólo es una de las dificultades a las que se enfrenta Marieme. Desde el primer momento, ella anhela ser normal e ir al instituto, pero sabe que, por su situación socioeconómica, va a resultarle muy complicado. Y, aunque derriba un muro tras otro, se ve forzada a trabajar como camello. «¿Adónde se han ido mis sueños?», se plantea una chica de apenas dieciséis años que no entiende por qué seguir luchando cuando ya no hay nada por lo que soñar y, aun así, mantiene la compostura y sigue hacia adelante.

En *Girlhood* (que, como las anteriores, aprueba el Test de Bechdel) se aprecia la maduración de la directora que, gracias al trabajo de fotografía de Crystel Fournier (quien también colaboró en *Lirios de agua* y *Tomboy*), logra escenas brillantes, cargadas de simbolismo y que se solapan las unas con las otras hasta configurar un producto compacto. Ese concierto privado y catártico de las chicas, que cantan y bailan Rihanna en una breve habitación como si se tratara de un videoclip, la cámara lenta en la fiesta de la azotea, la exquisita sutileza en la representación del sexo, y el optimismo y la fuerza que rezuma la secuencia final (Marieme, paradigma de la resiliencia, no se deja vencer por la adversidad y da, una vez más, un paso firme hacia adelante) son elementos que, juntos, configuran la certera complejidad de *Girlhood*.

5. CONCLUSIONES

El cine dirigido por mujeres plantea una doble vertiente: por un lado, puede tratarse de un cine de denuncia, de concienciación, focalizado en el sujeto de la mujer y, por otro lado, de uno que se centra simplemente en la producción artística sin plantearse emitir un mensaje explícitamente feminista (Bonaccorsi, Dietrich 86). El caso de Sciamma es un híbrido entre ambos pues, sin enviar una idea reivindicativa, sí condensa toda su creación en la figura de la mujer, y sus planteamientos hacen reflexionar a sus espectadoras femininas sobre su propia condición. Como explican Nélide Bonaccorsi y Daniela Dietrich:

Los films realizados por mujeres en general pretenden focalizar la atención hacia situaciones de mujeres como centro de la narración. Estos son una documentación valiosa en la cual las autoras nos invitan a centrarnos en registrar el lenguaje que utilizan, –los silencios, los monosílabos– la temática elegida, los personajes, el estudio de las situaciones de relaciones entre los sexos. Una cultura cinematográfica feminista practica un arte para enviar un mensaje y además situar la presencia de las mujeres en los ámbitos públicos y privados. El objetivo que quiere alcanzar el cine feminista es representar imágenes realistas de mujeres para registrarlas hablando de sus experiencias en la vida real, poner el acento en la política de las imágenes y en la expresión de una nueva estética denunciando los estereotipos. (87)

Los filmes de Sciamma responden a estas características: son honestos, cercanos y, además, ponen en entredicho algo tan cotidiano pero complicado de esclarecer como la diferencia entre el sexo y el género. Se ha valido de intérpretes noveles: los niños de *Tomboy* son, en la vida real, amigos del barrio de la protagonista (Pop), y las cuatro actrices principales de *Girlhood* casi no contaban con experiencia en el campo de la interpretación (Loureda). El cóctel que forman la dirección y guionización de Sciamma, el trabajo de fotografía de Crystal Fournier y la juventud del reparto hacen de su obra una emocional e introspectiva, que no se vale de una acción trepidante, ni excesos de comedia o drama, para construir a sus sujetos.

Sciamma representa la vida con realismo y sencillez y, por ello, cualquier persona (mujer, sobre todo) puede acceder a cada largometraje sintiéndose parte de él e identificándose con alguna de las vivencias que experimentan los personajes. Poco a poco descubrimos que la niña, la preadolescente y la adolescente, tal y como las ve la directora francesa, son las tres seres en constante formación de su personalidad, que se embeben de lo que ven y viven en su contexto sociocultural.

Laure se convierte en Michael imitando los patrones de comportamiento de los varones que le rodean y autoproclamándose protector de su hermana pequeña, más débil que él. *Tomboy* no solo muestra que el género es una construcción social, sino que evidencia que esta transgresión de los protocolos sociales estipulados puede suceder en la niñez, siendo el infante, desde temprana edad, un ser totalmente consciente y capacitado para discernir su condición sexual.

La preadolescencia queda personificada en tres sujetos dispares: Marie, Anne y Floriane. En la pubertad, como relata *Lirios de agua*, las preocupaciones giran en torno al descubrimiento de la sexualidad, el desarrollo y cambio del cuerpo y el qué dirán. Con tres arquetipos de preadolescentes (el de la guapa y popular, el de la tímida que la admira y el de su amiga, la acomplejada por su físico), Sciamma recoge los pesares de las mujeres en esta etapa de la vida.

Ya en la adolescencia, empieza a despertar en las jóvenes una conciencia de sí mismas que las impele a buscar su identidad no solo en tanto mujeres, sino en tanto seres humanos. *Girlhood* versa sobre una situación particular de un conflictivo y retrógrado barrio francés, en el que Marieme averigua cómo sobrevivir. Empieza a encontrarse a sí misma mediante la sensación de pertenencia al grupo, algo que, en principio, la ayuda a salir adelante. Esa integración en un conjunto de iguales le hace comprenderse y conocerse mejor, madurar y aprender a sobreponerse individualmente.

Todas las mujeres de la filmografía de Sciamma tienen un aspecto en común: ya no son únicamente «la esposa de», «la hija de» o «la madre de», son sujetos activos sobre cuyas espaldas reposa el peso de la narración y cuyos actos moldean la evolución de la misma. Luchan por el cambio en el género, en su condición económica, en su situación emocional, en su estatus en el espacio público, cada una dentro de sus posibilidades y de sus características. La cineasta recorre las etapas de la vida de la mujer desde la infancia hasta la madurez a través de la cotidianeidad de un mundo todavía desigual, pero en vías de cambio. En cada uno de estos procesos enseña a sus espectadoras un reflejo de sí mismas, de los miedos que sufren y los retos que superan como mujeres que desean ser consideradas sin otra etiqueta que la de persona.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Silvina. «Diferencia y teoría feminista». *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Eds. Elena Beltrán y Virginia Maquieira. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 243-283.
- Álvarez-Hernández, Carmen, Beatriz González de Garay-Domínguez y Francisco Javier Frutos-Esteban. «Representación de género. Las películas españolas contemporáneas de adolescentes (2009-2014)». *Revista Latina de Comunicación Social* 70 (2015): 934-960.
- Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales. «Céline Sciamma cierra su trilogía con «Girlhood»». *CIMA Mujeres Cineastas*, 22 abril 2013. <<http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=3220>>, consultado el 27-12-2015.
- Bechdel, Alison. «The Rule». *Dykes to Watch Out For*, 16 agosto 2004. <<http://dykestowatchoutfor.com/the-rule>>, consultado el 12-11-2015.
- Bonaccorsi, Nélica y Daniela Dietrich. «Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer». *La Aljaba, Segunda Época* 12 (2009): 85-95.
- Butler, Judith. «Críticamente subversiva». *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Ed. Rafael Mérida Jiménez. Barcelona: Editorial Icaria, 2002, 55-79.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Campos, Pastora. «El cine feminista y el cine de temática femenina», *Goethe Institut*, 2003. <<https://www.goethe.de/resources/files/pdf32/pk6818707.pdf>>, consultado el 20-10-2015.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge, 2006.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan, 1989.
- Despentes, Virginie. *La teoría King Kong*. Barcelona: UHF, 2009.
- Galán, Diego. «La primera mujer». *El País*, 15 mayo 2015. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/14/actualidad/1431609468_907319.html>, consultado el 1-01-2016.
- García González, Andrea. *Clases de cine: compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2008.
- Loureda, Carlos. «Bandes de Filles (Girlhood), Francia 2014». *Cine Invisible*, 8 septiembre 2014. <<http://cine-invisible.blogs.fotogramas.es/tag/lirios-de-agua/>>, consultado el 21-12-2015.
- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001, 365-377.

- Núñez Domínguez, Trinidad. «Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza». *Pixel-Bit; Revistas de Medios y Educación* 37 (2010): 121-133.
- Pop, Cristina. ««Tomboy»: el pene de plastilina». *El País*, 23 abril 2013. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/23/actualidad/1366714540_454379.html>, consultado el 4-11-2015.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Scarpellini, Pablo. «Hollywood: detrás del glamour, sexismo». *El Mundo*, 21 febrero 2015. <<http://www.elmundo.es/yodona/2015/02/21/54e623ac22601d7b608b4578.html>>, consultado el 23-11-2015.
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti y Katherine Pieper. «Gender Bias Without Borders: A investigation of female characters in popular films across 11 countries». *Seejane*, 2014. <<http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>>, consultado el 27-12-2015.
- Vicente, Álex. «Céline Sciamma, la directora que no entiende de géneros». *El País S Moda*, 15 junio 2014. <<http://smoda.elpais.com/placeres/celine-sciamma-la-directora-que-no-entende-de-generos/>>, consultado el 10-12-2015.
- Zecchi, Barbara. *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014.