

Debatiendo la existencia de un mirada lésbica en *La Vida de Adèle* (2013)

Against the Lesbian Gaze in *Blue is the Warmest Color* (2013)

LUCÍA GLORIA VÁZQUEZ RODRÍGUEZ

Universidad de King's College Londres (UK)

Recibido: 9/06/2016

Aceptado: 7/07/2016

doi: <http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3232>

Resumen. Desde que en 1975 Laura Mulvey publicara “Placer Visual y Cine Narrativo,” pocos conceptos han sido tan invocados desde el feminismo fílmico como la Mirada masculina. Resumiendo, Mulvey afirma que el rol de las mujeres en pantalla es el de objetos de la mirada escopofílica del Hombre, idea basada en el tradicional binarismo psicoanalítico que asocia masculinidad con deseo activo, y condena a las mujeres a una posición pasiva relacionada con la ausencia del falo, negando la existencia de un deseo erótico explícitamente femenino. Tanto Mulvey como Mary Ann Doane (1982) sostienen que la “sobre-proximidad” de la mujer a su propia imagen niega de manera implícita la distancia que los placeres voyeurísticos y fetichistas ofrecidos por el cine requieren. Sin embargo, esta concepción de la mirada no considera el estatus del sujeto femenino deseante por antonomasia: la lesbiana, tanto sujeto como objeto de deseo.

Tuvimos que esperar hasta 1991 para que Teresa de Lauretis encontrara espacio dentro de la teoría fílmica para los placeres escopofílicos de las espectadoras homosexuales más allá de la dicotomía sujeto/objeto. En su ensayo “El Cine y lo Visible,” de Lauretis invoca el concepto de fantasía como puesta en escena del deseo dibujado por Laplanche y Pontalis para explicar cómo las lesbianas pueden derivar placer al involucrarse - adoptando cualquiera de los roles disponibles - en las fantasías que se desarrollan en pantalla.

Con estas ideas en mente, trataré de dilucidar si *La vida de Adèle* constituye realmente una puesta en escena del deseo y la sexualidad lésbica, o si Abdellatif Kechiche impone un voyeurismo privilegiado en consonancia con la Mirada de Mulvey, contaminando el texto con sus propias fantasías heteronormativas sobre sexo lésbico, y dibujando un retrato estetizado y comercial de la homosexualidad femenina enmarcado dentro de lo que Monique Wittig denominó “el pensamiento heterosexual” (1992).

Palabras clave: mirada masculina, *La vida de Adèle*, escopofilia, fantasía, cine lésbico.

Abstract. Ever since the publication of Laura Mulvey’s “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) very few concepts have been as widely contested by feminist scholars as the idea of the patriarchal gaze. Mulvey’s thesis was that women on screen are the object of the male gaze, an idea supported by traditional psychoanalytic binarisms that associate man with subjective, active desire and woman with passive lack, negating the possibility of female desire – and spectatorship – as such. According to both Mulvey and Mary Ann Doane (1982), the

* lucia.vazquezr@hotmail.com

“over-proximity” of the woman to her own image negates the distance required for the voyeuristic and fetishist pleasures found in cinema. However, this account of the scopophilic gaze does not consider the position of the quintessential desiring female subject: the lesbian, that “privileged site of enquiry” for feminist film theory that is both subject and object of desire.

It was not until 1991 that Teresa de Lauretis started to locate the coordinates for this desiring (lesbian) subject within film studies beyond the traditional opposition object/subject. In her essay “Film and the Visible,” based on Sheila McLaughlin’s *She Must Be Seeing Things* (1987), she draws on Jean Laplanche and Bertrand Pontalis’ notion of fantasy as a setting of desire in order to describe how the lesbian spectator might find pleasure adopting any of the roles available in the cinematic fantasy, “looking on, outside the fantasy scenario and nonetheless involved.” (1991, p.96)

With these ideas in mind, I will argue whether *Blue is the Warmest Color* (2013) constitutes a *mise-en-scène* of lesbian fantasy, or whether it imposes a privileged voyeurism in consonance with Mulvey’s account of the dominant male gaze, becoming a text contaminated by the director’s own fantasies of lesbian sex, a “commercial”, aestheticized portrait of lesbianism fitting into what Monique Wittig called “the straight mind” (1992).

Keywords: masculine gaze, *Blue is the Warmest Color*, scopophilia, fantasy-scenario, lesbian spectatorship.

1. Introducción, objetivos y metodología

En los últimos diez años hemos sido testigos de una explosión de cine comercial de temática lésbica realizado por hombres; desde *Habitación en Roma*, dirigida en 2010 por Julio Medem hasta la última obra de Todd Haynes, *Carol* (2015), pasando por el controvertido filme de Adbellatif Kechiche, *La vida de Adèle* (2013), cuya puesta en escena de la sexualidad y el deseo lésbicos ha levantado una enorme polémica tanto dentro como fuera de la Academia y la crítica cinematográfica; polémica agudizada tras las declaraciones de las actrices, que afirmaron sentirse como prostitutas durante el rodaje de la película. A lo largo de la Historia del cine, el deseo sexual entre dos mujeres ha sido condenado bien al mero espectáculo pornográfico, o bien a la invisibilidad cultural (Wilton, 1995), muchas veces interpretado y desestimado como homosocialidad, con lo cual la popularización de estas películas supone un hito a la hora de dar visibilidad al colectivo lésbico, si bien esa visibilidad continua en cierta medida condicionada por la retórica del patriarcado y de la Mirada masculina, idea que desarrollaré a lo largo de este artículo.

Desde que en 1975 Laura Mulvey publicara su obra seminal, “Placer Visual y Cine Narrativo,” pocos conceptos han sido tan ampliamente debatidos desde el feminismo fílmico como la idea de la Mirada masculina. Resumiendo, la tesis de Mulvey afirma que el rol de las mujeres en pantalla es el de objetos de la mirada escopofílica del Hombre, una idea basada en el tradicional binarismo psicoanalítico que asocia masculinidad con deseo activo y subjetividad, y condena a las mujeres a una posición pasiva relacionada con la ausencia del falo y la castración, negando por ende la existencia de un deseo erótico explícitamente femenino. Posteriormente, tanto Mulvey (1981) como Mary Ann Doane (1982) plantearon la posibilidad de que las espectadoras derivasen placer del cine a través de identificaciones masoquistas con los personajes femeninos, o de una cierta masculiniza-

ción de su deseo; según ambas autoras, la “sobre-proximidad” de la mujer a su propia imagen niega de manera implícita la distancia que los placeres voyeurísticos y fetichistas del cine requieren. Dejando a un lado consideraciones sobre la supuesta superioridad de esta “necesaria” distancia, la concepción hegemónica de la mirada escopofílica no considera el estatus del sujeto femenino deseante por antonomasia: la lesbiana, ese “sitio privilegiado” para las investigaciones del feminismo fílmico por ser tanto sujeto como objeto de deseo.

Tuvimos que esperar hasta 1991 para que la filósofa italiana Teresa de Lauretis encontrara espacio dentro de la teoría fílmica para los placeres escopofílicos de las espectadoras homosexuales rompiendo con la tradicional dicotomía sujeto/objeto. En su ensayo “El Cine y lo Visible,” basado en el filme de Sheila McLaughlin *Las alucinaciones de Ágata* (*She Must Be Seeing Things* (1987)), de Lauretis invoca el concepto de fantasía como puesta en escena del deseo dibujado por Jean Laplanche y Bertrand Pontalis para explicar cómo las lesbianas pueden derivar placer al involucrarse –adoptando cualquiera de los roles disponibles– en las fantasías que se desarrollan en pantalla. La espectadora lesbiana, según de Lauretis, se transforma en un sujeto capaz de verse y no verse a sí misma, un sujeto que no está situado en ninguno de las posiciones de la fantasía, sino contemplándola, fuera del escenario de la fantasía y sin embargo involucrada (1991, p. 96).

Y sin embargo, ambas maneras de contemplar a la espectadora lesbiana continúan dependiendo enormemente de categorías psicoanalíticas y construcciones hegemónicas de género y sexualidad, ignorando el conocimiento real, y los diferentes backgrounds sociales, culturales y raciales que las espectadoras reales llevan consigo en el proceso de decodificación de un texto fílmico (Evans y Gamman, 1995, p. 35). Es por este motivo que he decidido acompañar un análisis textual detallado que combine las teorías de Mulvey y Mary Ann Doane y la noción de fantasía cinematográfica desarrollada por de Lauretis con el estudio de la recepción crítica de *La vida de Adèle*, prestando atención no sólo a las críticas publicadas en medios o secciones especializadas, sino también a las opiniones que numerosas espectadoras han colgado en la blogosfera. Con estas ideas en mente, el objetivo de mi investigación ha sido el de dilucidar si el polémico film dirigido por Abdellatif Kechiche en 2013 constituye realmente una puesta en escena del deseo y la sexualidad lésbica, o si el realizador franco-tunecino impone, en cierto sentido, un voyeurismo privilegiado más en consonancia con la mirada masculina de Mulvey, contaminando el texto con sus propias fantasías heteronormativas sobre sexo lésbico y dibujando un retrato estetizado y comercial de la homosexualidad femenina que se enmarca dentro de lo que Monique Wittig dio en llamar “el pensamiento heterosexual” (1992). De ese modo, la tan vilipendiada escena sexual de siete minutos será objeto de especial escrutinio, analizando en particular las técnicas cinematográficas (encuadre, iluminación, montaje) utilizadas para impregnar de la retórica del falocentrismo lo que originalmente fuera una historia de amor narrada con una voz exclusivamente lésbica (la novela gráfica de Julie Maroh en la que se basa la película). ¿Es posible para un director de cine masculino producir textos que escapen el régimen de la mirada masculina?

Lanzada en cines el mismo año que Francia aprobó el matrimonio homosexual, y galardonada como mejor Película en la edición de 2013 del Festival de Cannes, *La vida de*

Adèle narra la historia de una adolescente francesa que lucha por encontrar su identidad sexual. No se trata únicamente de un filme sobre lesbianas, sino que además ofrece una fantástica panorámica de cómo el amor y el deseo de conexión con el Otro definen, en cierto sentido, nuestra identidad personal, y sobre cómo la existencia de diferencias sociales, culturales e individuales supone en ocasiones un obstáculo insalvable a la hora de establecer dicha conexión. Sin embargo, la notoriedad del filme se debe principalmente a la polémica escena de siete minutos de duración que muestra a Adèle y a Emma manteniendo relaciones sexuales; al fin y al cabo, el espectáculo del sexo fílmico ha probado ser una buenísima herramienta de promoción a la hora de atraer audiencias a las salas – pensemos, sin ir más lejos, en el éxito de filmes como *El último tango en París* (Krzywinska, 2006, p. 2).

El hecho de que *La vida de Adèle* sea una adaptación implica asimismo que el deseo femenino y los procesos espectatoriales estén contruidos de manera divergente en la película, que no deja de ser un texto comercial, y en la novela gráfica, pensada para una audiencia-nicho específicamente homosexual y femenina. En este sentido, Marion Krauthaker afirma que, mientras Julie Maroh, la autora del comic, consigue desafiar la concepción de la mujer y del deseo femenino impuesta por el patriarcado al invocar una voz narrativa exclusivamente lésbica, el filme de Kechiche impone una suerte de “peep-show” al proyectar su voz autorial y sus fantasías escopofílicas por encima de las de los personajes femeninos (2015). ¿Qué técnicas narrativas y, sobre todo, formales, han sido utilizadas para convertir los cuerpos y la sexualidad de las protagonistas de *La vida de Adèle* en un espectáculo visual para el hombre?

2. La mirada masculina, los placeres voyeuristas, y la pornografía

Tal y como avanzaba en la introducción, Laura Mulvey fue la primera teórica feminista en condenar a la espectadora femenina a la inexistencia cuando en 1975 proclamó que los placeres escopofílicos ofrecidos por las estructuras visuales y narrativas del cine comercial están basados en el inconsciente del patriarcado, y reproducen por tanto la concepción psicoanalítica del deseo como algo exclusivamente masculino. Dado que la Mirada fue conceptualizada como masculina, la única posición espectatorial que Hollywood podía ofrecer es también masculina, surgiendo en la intersección de la mirada de la cámara (y del operador de la misma, generalmente hombre), la del director y el editor, y la mirada de los actores masculinos hacia las protagonistas femeninas. De este modo, primeros planos aparentemente neutrales, y estructuras de montaje basadas en el plano-contraplano efectivamente enmarcan el cuerpo femenino como un espectáculo para la Mirada patriarcal (Mulvey, 1975, p. 7). Según Mulvey, el único antídoto disponible para esta objetivización de la mujer consistía en negar por completo la plenitud de la ficción narrativa, objetivo abrazado por directoras feministas radicales como la propia Mulvey o Chantal Akerman, que buscaron romper los códigos convencionales del lenguaje cinematográfico del deseo.

¿Cómo funciona esta concepción del placer visual en la obra de Kechiche, difícilmente experimental, y definitivamente no dirigida por una mujer? Para responder a esta

pregunta, hemos de considerar los dos tipos de placer cinematográfico que Mulvey adjudica al espectador: la estimulación erótica derivada de la contemplación de los cuerpos de las actrices (basada en la diferencia sexual), y los placeres narcisistas derivados de la identificación con la propia imagen, que a su vez dependen de la proximidad entre el espectador y la imagen.

Si atendemos a la recepción crítica de *La Vida de Adèle*, parece claro que dichos placeres narcisistas le están permitidos a la espectadora lesbiana, capaz de reconocerse a sí misma en forma de ego-imagen superior (más hermosa, más inteligente, más interesante) en los personajes femeninos proyectados en pantalla. Numerosas blogueras han declarado sentirse identificadas con el traumático proceso de reconocimiento de la propia orientación sexual –de negación a plenitud emocional– experimentado por Adèle (Dargis, 2013). Sin embargo, si seguimos la concepción de Mary Ann Doane sobre la sobre-proximidad de la mujer a su propia imagen, la conclusión lógica es que la espectadora que se identifica con Adele cae o bien en el masoquismo – por saberse víctima del voyeurismo de la audiencia – o bien en el narcisismo, transformándose, en cierto sentido, en el objeto de su propio deseo (Doane, 1982, p. 87). También Luce Irigaray apunta hacia el autoerotismo implícito en el deseo femenino con su imagen de “dos labios que se besan continuamente,” de nuevo desvaneciendo la especificidad del deseo lésbico al negar la posibilidad de que una mujer pueda poseer a Otra mujer del mismo modo que un hombre lo hace (1985, p. 210).

La idea de femineidad entendida como proximidad e igualdad sin duda ha contaminado numerosos análisis históricos sobre los procesos espectatoriales de la mujer. Por ejemplo, los estudios de recepción de Jackie Stacey (1994) prueban cómo el deseo homoerótico de numerosas espectadoras confluye con su admiración de la belleza y el glamour de las actrices de Hollywood, difuminando los límites entre el deseo de ser como dichas actrices, que se constituyen en “espejo y escaparate” para las espectadoras (Doane, 1989, p. 31), y el deseo erótico de poseerlas. Incluso si partimos de la base –errónea, en mi opinión– de que la diferencia es necesaria para la aparición del deseo como tal, ¿no podemos imaginar que la belleza heteronormativa y femenina de Lea Seydoux y Adèle Exarchopoulos reestablece dicha distancia con las espectadoras lesbianas, cuyas identidades de género, raza, o aspecto físico pueden ser completamente divergentes? Por otra parte, la elección de las actrices principales para encarnar a los personajes de Adèle y Emma obedece asimismo a la lógica del patriarcado, puesto que si hubieran presentado un aspecto menos heteronormativo, más butch, probablemente el filme no se habría gozado de un éxito comercial tan rotundo, perdiendo gran parte de su audiencia masculina. Incluso la estética alternativa de Emma, con su cabello corto y azul y sus prendas bohemias, parece depender en mayor medida de su estatus como artista que de su identidad sexual.

En este sentido, no cabe duda de que el cuerpo de Adèle en pantalla está codificado según la retórica de la Mirada masculina para obtener el máximo impacto erótico y visual; a pesar de no tener una apariencia glamourosa o hipersexualizada, su “belleza terrenal” es objeto de larguísima tomas y primeros planos bellamente iluminados que no están, en ningún caso, justificados por la narrativa, planos que “paralizan el flujo natural de la acción fílmica” (Mulvey, 1975, p. 11). Su cuerpo, fragmentado en numerosos primeros pla-

nos, deviene el contenido de la película, tan placentero para el espectador como una obra de arte. De hecho, Kechiche establece un paralelismo entre los numerosos primeros planos del trasero de la protagonista (figura 3), y otros tantos de las esculturas de un museo (figuras 4 y 5), cayendo en el sempiterno cliché que contempla el cuerpo femenino como algo inherentemente bello y artístico.

Por otra parte, el placer voyeurista, según lo describe Doane, está basado en “ver lo que está prohibido en relación con el cuerpo femenino,” particularmente cuando la mujer no es consciente de estar siendo observada (1982, p. 76). Es importante destacar que la manera en que Doane concibió los placeres espectatoriales continúa basándose en una concepción patriarcal de la diferencia sexual; dado que el sujeto masculino es capaz de negar la castración puede fetichizar el cuerpo femenino como una vía para sobrellevar la ausencia del falo, mientras que la mujer permanece demasiado próxima a su propio cuerpo como para ser engañada por el fetiche. Dicha fetichización del cuerpo femenino resulta particularmente explícita en las escenas en las que Kechiche nos muestra a Adèle durmiendo (figura 6) y masturbándose (figura 7); la cámara, no-subjetiva por primera vez, se detiene en el cuerpo de la actriz, enfatizando el voyeurismo espectacular a través de planos distantes al más puro estilo de *Peeping Tom* (1960) o *La ventana indiscreta* (1954). El estatus de Kechiche como un observador privilegiado del cuerpo femenino y la sexualidad femenina queda de ese modo reforzado, al interrogar en primerísimo primer plano el enigma insondable que supone el placer femenino para el hombre.

De nuevo, la idea del placer femenino – la *jouissance* de la que hablaba Jacques Lacan– como algo místico e insondable que ni siquiera las propias mujeres pueden definir no es más que una fantasía del hombre. “Sus ojos miran a otro mundo,” comenta uno de los amigos de Emma, refiriéndose al orgasmo femenino. Al permanecer tan cerca del rostro de Adèle mientras ella está teniendo un orgasmo (figura 8), Kechiche parece estar buscando el origen de ese placer excesivo e incomprensible, esa *jouissance* adicional que compensa la ausencia del falo, un placer entendido como espectáculo para el hombre (Spivak, 1997, p. 44). Al marcar a Adèle de manera inmediata cómo Mujer Mística, Kechiche impregna todo su cuerpo de sexualidad femenina, fetichizándolo de tal manera que la naturaleza ilusoria de su otredad (su falta de falo) permanece ignota, y la amenaza que la inadscribibilidad de su placer en el imperio fálico del lenguaje supone para el Orden Simbólico queda contenida. De hecho, otro de los personajes masculinos de *La Vida de Adèle* defiende que la existencia de numerosas obras de arte centradas en el placer de la mujer (el éxtasis de Bernini entre otras) nace de la frustración de los hombres al no tener acceso a la *jouissance* femenina. ¿Qué hay en el placer de la mujer que resulta tan amenazante, fascinante e ignoto para el hombre como para dedicarle libros y obras de arte?

Por otra parte, la estructura de la Mirada dentro de la propia narrativa (el tercer aspecto a tener en cuenta al analizar los placeres espectatoriales ofrecidos por un filme) parece trabajar en contra de los códigos formales utilizados por Kechiche. El hecho de que Adèle devuelva la mirada a Emma mientras la pinta (figura 9) –y, con ello, al espectador que contempla sus cuadros– recuerda a la Medusa riende de Hélène Cixous, capaz de empoderarse al reducir a la nada y ridiculizar a los hombres que la objetivizan a través de

su Mirada (Chaffee, 2015, p. 37). Dentro de la narrativa, Adèle es muy consciente de que su subjetividad será aprehendida en primer lugar cómo una imagen, cómo un objeto de visión (Berger, 1973, p. 9); de hecho, la vemos observando cómo los visitantes de la exposición de Emma contemplan sus retratos (figura 10). “Te he visto en lienzo,” le dice uno de los amigos de Emma; “finalmente en carne y hueso.” Y sin embargo, Adèle no es consciente de esa otra Mirada extra-diegetica: la del director, que objetiviza y fetichiza su cuerpo mientras duerme y se masturba.

Una alternativa interesante a la hora de interpretar el juego de miradas que tiene lugar en la narrativa de *La vida de Adèle* es el concepto de espacio matrixial desarrollado por Bracha Ettinger. Lo matrixial se refiere a un espacio poroso, compartido e infinito en el que los límites entre el Yo y el no-Yo no están claros, lo que permite el surgimiento de numerosas, múltiples miradas (Ettinger, 2006). La idea de una Mirada matrixial queda particularmente reflejada en la escena en la que Adèle ve a Emma por primera vez, rodada evitando la estructura convencional de plano-contraplano (figura 11) – quizás a fin de sugerir que la fascinación de los personajes por la imagen de la otra no es ni unidireccional ni dominante, sino intersubjetiva, porosa y basada en la conexión con el Otro.

Aunque el rol primario de Adèle es el de objeto de la Mirada de Emma (tanto artística como escopofílica) –y del espectador,– no podemos olvidar que Emma es asimismo una mujer, de modo que Kechiche logra construir un sujeto femenino capaz de desear, y de poseer la Mirada. Esto implica que, si en el cine convencional se anima al hombre a identificarse con el protagonista masculino *qua* portador de la Mirada para de ese modo poseer vicariamente a los personajes femeninos, el espectador queda simbólicamente identificado con Emma al imaginarse poseyendo el cuerpo de Adèle, en una vuelta de tuerca a la masculinización del deseo de la que hablaron Mulvey (1981) y Doane (1982). De nuevo, la interpretación del deseo como algo inherentemente masculino y dependiente de la presencia del falo –activo, sádico, dominante– niega de manera implícita la existencia de un deseo sexual exclusivamente femenino; ni los placeres escopofílicos ni el deseo erótico de las espectadoras lesbianas dependen de manera obligatoria de su identificación con el otro género, de su capacidad para despojarse de la mascarada femenina y de ese modo reestablecer la distancia con la imagen de la que depende el deseo (Doane, 1982, p. 80). Según esa perspectiva, ninguna mujer podría derivar placer escopofílico sin renunciar a su “femineidad” a fin de investirse del “poder fálico de la Mirada” (Doane, 1987, p. 257).

Si bien es cierto que todos tenemos un cuerpo sexuado, eso no implica que nuestra identidad de género quede definida por la biología, o que nuestros deseos puedan ser múltiples y polimorfos. Al partir del psicoanálisis tradicional, para el que la sexualidad femenina es un “continente oscuro,” las estructuras de la Mirada masculina no ofrecen un buen marco a la hora de teorizar los placeres de la espectadora lesbiana, cuyos deseos pueden ser masculinos, femeninos, o algo completamente nuevo y diferente, de modo que puedan poseer la Mirada sin recurrir a ese travestismo del que habla Mulvey. La aporía en su aproximación Freud-Lacanianiana a la Mirada y al placer visual resulta fácilmente detectable; tanto Doane como Mulvey entienden el deseo como algo activo en la medida en la que se basa en la búsqueda del falo perdido, de modo que el deseo de la mujer que-

da supeditado al del hombre, originándose en él y perteneciéndole por entero; dado que las mujeres no atraviesan el escenario de la castración, simplemente no pueden desear. ¿Hasta que punto tiene sentido que los estudios queer o feministas sigan dependiendo de esa jerarquización del deseo o de la ausencia-presencia de un falo que nunca ha sido real?

Una de las técnicas cinematográficas más criticadas de entre las utilizadas por Kechiche ha sido la fragmentación del cuerpo de Adèle en infinitos primeros planos, calificada por numerosas espectadoras como pornográfica y explotativa. Manohla Dargis (2013), crítica del *New York Times*, establece una comparación entre el montaje de las escenas de sexo en *La Vida de Adèle*, altamente estetizado y expresivo, con abuso de primeros planos (figuras 12 y 13), y el lenguaje visual utilizado por la directora feminista Chantal Akerman en *Je Tu Il Elle*, que filma el sexo en un plano medio mucho menos mistificante (figura 14).

Por su parte, Linda Williams (2014) considera que la idea de la fragmentación del cuerpo como estrategia pornográfica se ha quedado anticuada, puesto que el porno amateur enmarca los cuerpos de los actores desde una distancia mayor de la que lo hace el cine comercial, utilizando además una sola cámara. Además, Williams señala cómo los primeros planos de partes aisladas del cuerpo de Adèle o Emma siempre aparecen contextualizadas a través de travellings o panorámicas, reconstruyendo el cuerpo de la mujer como un todo y negando por ello esa idea patriarcal y objetivizante de que la mujer no es otra cosa que un hermoso conjunto de miembros poco importantes (figura 15). Por otra parte, Kechiche evita cuidadosamente filmar dedos o bocas directamente sobre los genitales de las actrices, optando por enfocar lateralmente los numerosos anilingus y cunnilingus que se muestran en el filme (figura 16). Según Williams, dicha estrategia no tiene tanto qué ver con un intento consciente de dignificar el cuerpo de la mujer como con el estatus de *La Vida de Adèle* como producción comercial, lo que implica que las transgresiones sexuales solo son permitidas de manera estilizada, sin caer nunca en la vulgaridad.

Es cierto, asimismo, que Kechiche representa el sexo lésbico como un conjunto de poses decorosas y favorecedoras combinadas con primeros planos de rostros altamente expresivos, algo que Manohla Dargis ha criticado como una estrategia para contener la ansiedad del patriarcado con respecto al apetito sexual de las mujeres. Esto explica, por ejemplo, la ausencia de fluidos corporales o sonidos embarazosos en las escenas de sexo, la eliminación de lo que Julia Kristeva denominó lo abyecto (1982), aquello relacionado con la muerte, el exceso de lo Real, y la indefinición de las fronteras del ego, y que se ha asociado durante años con el cuerpo femenino y su potencial para perturbar el orden masculino. En este sentido, el hambre voraz que Adèle muestra mientras come (en algunas escenas se nos muestra casi como una bulímica; ver figura 17) no se ve reflejado en su manera de tener sexo, mucho más dulce, contenida, y estéticamente atractiva (figura 18). El potencial deterritorializador de *La Vida de Adèle* como texto queer queda de este modo limitado, por continuar con el paradigma de la mujer como bella imagen y espectáculo para el hombre, y del deseo femenino como enigma insondable, contenido, y espectacular.

Como espero haber probado, si nos atenemos al modelo Mulveyiano de la Mirada masculina y los placeres escopofílicos, parece claro que Kechiche no dibuja una Mirada lésbica como tal, sino que utiliza un lenguaje cinematográfico convencional al despiezar el cuerpo de la mujer en hermosos primeros planos, enfatizando su rol como objeto –y no sujeto– de la Mirada deseante. El modelo de Mulvey, que asocia la Mirada con poder y dominación, deja los placeres visuales de numerosos espectadores –entre ellos, las lesbianas– sin categorizar, puesto que el único sujeto de la Mirada que ella concibe es blanco, hombre, y heterosexual. Y sin embargo, otra interpretación de ese abuso de los primeros planos en las escenas de sexo es posible. Siguiendo las ideas de la fenomenología de la encarnación de Vivian Sobchak (2004), o de la hapticidad del cine de Laura Marks (2002), podemos entender la obsesión de Kechiche con filmar cada ángulo (Myers, 2013), los labios sobre la piel (figura 18), y las manos aferrándose a la carne (figura 19) como una manera de enfatizar la tactilidad del cine, más allá de las jerarquías heteropatriarcales que impone un cine puramente visual basado en la diferencia sexual. Para Laura Marks, las percepciones hápticas que despierta un cine táctil como podría ser el de Kechiche no dependen de una dominación distante sobre la imagen representada, sino en las particularidades inmersivas de la misma, dando lugar a una cierta porosidad de los contornos del Yo, que se pierde dentro de la imagen cinematográfica (2002, p. xiii). Al priorizar las cualidades eróticas y hápticas del cine por encima de las interpretativas y visuales, las respuestas físicas que la textura cinematográfica, el color, o la forma despiertan en el cuerpo del espectador adquieren una dimensión política clave, particularmente cuando dicha conexión sensual entre el espectador y la imagen se establece con cuerpos generalmente “otrificados” en los discursos sociales, como puedan ser los cuerpos homosexuales, minusválidos, o trans.

3. Teresa de Lauretis, fantasías cinematográficas, y heteropatriarcado

Ya hemos visto que las ideas de Mulvey y Doane no son suficientes a la hora de conceptualizar las posiciones disponibles para la espectadora lesbiana de *La vida de Adèle*, de modo que voy a proceder a aplicar las teorías de Teresa de Lauretis sobre la fantasía fílmica para ofrecer una interpretación diferente. Entendiendo la fantasía no tanto como la consecución del objeto de deseo, sino como una puesta en escena del mismo en la que el sujeto también se representa a sí mismo participando en la escena imaginada, la autora localiza los placeres espectatoriales lésbicos en la intersección de los múltiples niveles narrativos de la fantasía. Al analizar *She Must Be Seeing Things* –que en España se llamó *Las alucinaciones de Agata*–, la filósofa italiana detectó en la narrativa una especie de reinterpretación sáfica de la escena primordial definida por Sigmund Freud¹ en la que las espectadoras están invitadas a participar en las fantasías voyeuristas de las protagonistas, disfrutando de sus Miradas y su deseo (De Lauretis, 1991b, p. 88). Esto es posible dado que, según Laplanche y

¹ La escena originaria o primordial describe el origen del individuo en la contemplación del coito de sus progenitores.

Pontalis, la fantasía y el deseo están unidas de manera intrínseca a través del auto-erotismo que se da en las primeras fases de desarrollo del infante. En este sentido, *La Vida de Adèle* no sólo invoca un cierto autoerotismo al solicitar a las espectadoras que se identifiquen con Emma o con Adèle, sino que también permite la aparición de placeres voyeuristas al mostrarle sus cuerpos desnudos manteniendo relaciones. “¿Cómo aparezco yo en la fantasía, qué lugar ocupo?” se preguntaría la espectadora lesbiana del filme de Kechiche.

El parecido entre *La vida de Adèle* y la obra de McLaughlin no termina ahí: la circulación entre posiciones de comando de la Mirada, solicitud, y exposición a la misma que de Lauretis detectó en *She Must Be Seeing Things* es también una constante en la película francesa (De Lauretis, 1991, p. 211). Tanto Emma como Adèle ocupan posiciones simultáneas de objeto y sujeto de la Mirada – si bien Adèle es dibujada por Emma en numerosas ocasiones, no hay que olvidar que fue ella quién se sintió primeramente atraída por Emma tras un encuentro casual en la calle, iniciando el juego de miradas que estará presente a lo largo de la película. Además, ambas crean imágenes de la otra; Emma pinta el cuerpo desnudo de Adèle (como Joe en *She Must Be Seeing Thing*, que es directora de cine y crea imágenes fílmicas de otras mujeres), y Adèle produce fantasías eróticas sobre Emma, al igual que Agatha, que fantasea sexualmente con Joe. De hecho, cabe destacar que es el sentimiento de Adèle de que “algo falta en ella,” y su búsqueda de identidad a través de la confirmación del deseo del Otro (en este caso Emma) lo que propulsa la narrativa, revirtiendo las ideas de De Lauretis sobre la fundamentación del cine narrativo en la búsqueda del falo perdido (sustituido por la mujer-imagen) por parte del hombre, constituido como protagonista edípico (1984, p. 148) La principal diferencia entre ambos filmes radica en que McLaughlin decide escenificar un juego de roles masculino-femenino entre las protagonistas, enfatizando la performatividad de dichos roles, mientras que Kechiche opta por un retrato más convencional de la subjetividad y la sexualidad femenina como tierna, suave, y bellamente artística.

Y sin embargo, las fantasías cinematográficas no dejan de estar histórica e ideológicamente motivadas, lo que implica que *La vida de Adèle* responde más a lo que los hombres imaginan cómo sexo lésbico (en gran parte influidos por la retórica de la pornografía) que a la realidad de las relaciones entre mujeres. La propia autora del comic en que está basada la película, Julie Maroh, ha declarado sentirse incómoda con las escenas de sexo, que definió como pornográficas, frías e irreales. “Lo que falta en el set de *La Vida de Adèle* son mujeres lesbianas,” escribió Maroh en su blog (2013).² Además, numerosas chicas lesbianas han criticado ciertas posiciones –el reverse cowgirl (figura 20), o la llamada tijera– como algo que nace de la fantasía de los hombres en vez de ser prácticas reales en el sexo entre mujeres; la erótica lésbica resulta particularmente vulnerable a la Mirada masculina, capaz de tornarla en un espectáculo voyeurístico para su disfrute (Cortiel, 2005, p. 116). Por ejemplo, estas críticas de una usuaria de la web feminista Jezebel.com, y de otra usuaria del foro LGTB Austrodaddle reflejan el descontento del colectivo lésbico con lo que se percibe como la falta de realismo de las escenas sexuales en *La vida de Adèle*:

² <http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/>

La obsesión de Kechiche con “la tijera” es su mayor error, no porque a algunas lesbianas no les guste esa posición, sino porque parece la única postura en la que pueden pensar aquellos que no tienen ni idea de cómo puede ser el sexo entre dos mujeres más allá de frotarse la una contra la otra (Ashton Cooper, 2013, traducción propia)³.

La escena muestra a dos mujeres follando de una manera que resultaría estimulante para un espectador que no espere ver “sexo queer.” [...] Los ángulos voyeuristas, los movimientos coreografiados... me hicieron sentir incómoda, y si soy honesta, aburrida (Kate, 2013, traducción propia)⁴.

Esta clase de críticas, combinadas con el lenguaje visual que el director franco-tune-cino emplea para rodar las escenas de sexo nos llevan a plantearnos de quién es la fantasía que vemos en pantalla. ¿De *Adèle*, de Emma, o más bien de Abdellatif Kechiche, como insinúa Manohla Dargis (2013)? Al contrario que en *She Must Be Seeing Things*, en *La vida de Adèle* no todas las posiciones espectatoriales son femeninas, puesto que muchas espectadoras lesbianas no se sienten invitadas a participar en las fantasías heteronormativas imaginadas por Abdellatif Kechiche. En este caso, la idea de que las espectadoras se encuentran inmersas en un escenario fantasmático subjetivo en lugar de una performance preparada y ensayada, o ante un objeto de contemplación voyeurística (De Lauretis, 1991b, p. 83) queda eliminada no sólo por el alto nivel de estilización de las escenas sexuales, sino también por su condición de irreales fantasías heteropatriarcales. En ese sentido, la concepción de los placeres espectatoriales como enteramente subjetivos de De Lauretis parece algo voluntarista, porque niega en cierta medida la existencia de significados y mensajes inscritos directamente en el texto, mensajes que generalmente reproducen las ideas del patriarcado.

4. Conclusiones

Para concluir, me gustaría enfatizar que lo que falta en ambas interpretaciones del placer cinematográfico es la presencia de la espectadora lesbiana real, cuyos deseos pueden ser o no activos, masculinos o femeninos, y verse complicados o no por su existencia social. La sexualidad y las fantasías eróticas no son sólo fruto del inconsciente del individuo, como parece afirmar De Lauretis, sino que dependen también de lo que la sociedad dicta como aceptable y deseable, y es aquí dónde las teorías de Michel Foucault resultan de particular interés para los estudios fílmicos. Ello explica por qué, en este caso, tanto las decisiones de casting como el lenguaje cinematográfico utilizados por Kechiche a la hora de rodar las escenas de sexo – fantasías cinematográficas hijas del deseo de un hombre – vienen en gran parte condicionados por la retórica del patriarcado y la Mirada masculina, negando la construcción de una Mirada y de una espectadora específicamente lesbiana para *La vida de Adèle* si seguimos el modelo Mulveyano. Sin embargo, como espero haber probado, otras alternativas al paradigma de la Mirada desarrollado por Laura Mulvey y

³ <http://jezebel.com/blue-is-the-warmest-color-and-the-lesbian-experience-1459688416>

⁴ <http://www.autostraddle.com/blue-is-the-warmest-color-the-male-gaze-reigns-supreme-203158/>

Mary Ann Doane pueden proporcionar un marco interesante a la hora de entender tanto la representación del cuerpo de la mujer y de otros colectivos en el cine, como los diferentes placeres ofrecidos al espectador –o, en este caso, espectadora–, que no tienen por qué nacer únicamente de la contemplación voyeurista del objeto en pantalla, solicitando la presencia de otros sentidos como el oído, el olfato y, particularmente, el tacto.

Quizás la única manera de teorizar la existencia de la espectadora lesbiana pase por una combinación de postructuralismo y psicoanálisis, pero de un psicoanálisis que deje de concebir el deseo en relación con el escenario de la castración, de un psicoanálisis que deje de contemplar el erotismo femenino como supeditado y originado en el deseo masculino. Si, tal y como Toril Moi afirma, el miedo a la castración no es otra cosa que la negación del ser humano de aceptar nuestra finitud temporal, ontológica y sexuada (2004, p. 84), entonces podremos entender *La vida de Adèle* más allá de las escenas sexuales, y empezar a verla como lo que yo creo que es realmente: un filme sobre la búsqueda de la confirmación de la propia identidad a través del Otro, una historia mítica de descubrimiento de la inevitable contingencia del ser humano, que condena cualquier conexión intersubjetiva real al fracaso, afirmando el *il n'y a pas de rapport sexuel* del que hablaba Lacan.

5. Bibliografía

- BERGER, JOHN (2002). *Ways of Seeing*. Londres, Inglaterra: British Broadcasting.
- CHAFFEE, KATHRYN (2015). *Blue Desire: Narrative Structure, Gaze And Intertextuality In Abdellatif Kechiche's Blue Is The Warmest Color* (Tesis de Master), University of New Mexico, Estados Unidos.
- COOPER, ASHTON (2013). Blue is the Warmest Color and the Lesbian Experience. *Jezebel*. Recuperado de <http://jezebel.com/blue-is-the-warmest-color-and-the-lesbian-experience-1459688416>.
- CORTIEL, JEANNE (2005). Impure Bodies: American Pornography and Lesbian Corporeality. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 30(1/2), 113-125.
- DARGIS, MANOHLA (2013). Seeing You Seeing Me: The Trouble With 'Blue Is the Warmest Color'. *New York Times, Arts and Leisure*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/the-trouble-with-blue-is-the-warmest-color.html>.
- DE LAURETIS, TERESA (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic and Cinema*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- (1991). Film and the Visible. En *Bad Object Choices* (ed.), *How do I Look? Queer Film and Video* (pp. 223-264). San Francisco, Estados Unidos: Bay Press.
- (1991b). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. California, Estados Unidos: Bay Press.
- DOANE, MARY ANN (1982). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen* 23(3-4), 74-88.
- (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.

- (1989). The economy of desire: the commodity form in/of the cinema. *Quarterly Review of Film and Video* 11(1), 23-33.
- ETTINGER, BRACHA (2006). *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- EVANS, CAROLINE y GAMMAN, LORRAINE (1995). Reviewing Queer Viewing: Gaze Theory Revisited. En Richardson, Colin, y Burston, Paul, *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture* (pp. 13-56). Oxford, Inglaterra: Routledge.
- FREUD, SIGMUND (1953-74). Three Essays of Sexuality. En Strachey, James, y Freud, Anna, *Freud 1953-74*, vol. 7 (pp. 125-243). Londres: Hogarth.
- IRIGARAY, LUCE (1985). *This Sex Which Is Not One*. Traducido por Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.
- KATE (2013). Blue Is The Warmest Color: The Male Gaze Reigns Supreme. *Austrodaddle*. Recuperado de <http://www.autostraddle.com/blue-is-the-warmest-color-the-male-gaze-reigns-supreme-203158/>
- KRAUTHAKER, MARION (Julio 2015). Etouffer le rire de la Méduse, détourner son regard: Le Bleu est une couleur chaude de la BD au film. En *Scopophilia. Genre et politiques du regard*. Seminario llevado a cabo en la Universidad de Lausanne, Francia.
- KRISTEVA, JULIA (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- KRZYWINSKA, TANYA (2006). *Sex and the Cinema*. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- MARGOLIS, ELEANOR (2013). Blue is the Warmest Colour is gratuitously dramatic. *The News Stateman*. Recuperado de <http://www.newstatesman.com/lifestyle/2013/12/lez-miz>
- MARKS, LAURA U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- MAROH, JULIE (Abril 2013). Les coeurs exacerbés. Adèle's blue. Recuperado de <http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/>.
- MOI, TORIL (2004). From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again. *Signs*, 29(3), 841-879.
- MULVEY, LAURA (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen* 16(3), 6-18.
- (1981). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*. *Framework* 15-16-17, 12-15.
- MYERS, EMMA (2013). The Way of the Flesh. *Guernica Magazine*. Recuperado de <https://www.guernicamag.com/daily/emma-myers-the-way-of-theflesh/>.
- SOBCHACK, VIVIAN. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (1997). Displacement and the Discourse of Woman. En Holland, Nancy J. (Ed.), *Feminist Interpretations of Jacques Derrida* (pp. 43-72). Pennsylvania, Estados Unidos: Pennsylvania State University Press.
- STACEY, JACKIE (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

WILLIAMS, LINDA (2014). Cinema's Sex Acts. *Film Quarterly*, 67(4), 9-25.

WILTON, TAMSIN (1995). *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Londres, Inglaterra: Routledge.

WITTIG, MONIQUE (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston, Estados Unidos: Beacon.