

**LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA EN *EL AZUL ES UN COLOR CÁLIDO* Y LA  
*VIDA DE ADELE*. DE LA VIÑETA AL CINE:  
VISIONES IDEOLÓGICAS DE LA MUJER CON SEXUALIDAD NO  
NORMATIVA**

**LESBIAN CONFIGURATIONS IN *BLUE IS THE WARMEST COLOR* AND *LA  
VIE D'ADELE*. FROM COMIC TO FILM:  
IDEOLOGICAL VISIONS ABOUT WOMEN WITH NON-NORMATIVE  
SEXUALITY**

**Dirigido por:**

**Dra. Natalia Álvarez Méndez**

**Dra. Marta Sofía López Rodríguez**

**Máster Universitario en Literatura Española y Comparada, 2013/2014**

**Luis León Prieto**

## ÍNDICE

<b>I. Introducción</b>	Pág. 3
<b>II. Marco teórico e histórico</b>	
1. Los estudios de género. Introducción a las teorías literarias feministas	Pág. 6
2. El feminismo lésbico	Pág. 16
3. La representación lesbiana y bisexual en el cine	Pág. 20
<b>III. <i>El azul es un color cálido</i> y <i>La vida de Adèle</i></b>	
1. Aproximación sintética al cómic y al largometraje	Pág. 28
2. Visiones divergentes en el tratamiento de la historia	Pág. 32
3. Recepción del filme y polémica posterior al mismo	Pág. 35
<b>IV. Análisis textual y fílmico: la representación lésbica</b>	
1. Problemática social	Pág. 38
2. Problemática identitaria	Pág. 49
3. Problemática religiosa	Pág. 59
4. Estereotipos y prejuicios. Cuestionamiento de las reglas patriarcales	Pág. 69
5. Sexualidad y erotismo: visiones y polémicas	Pág. 77
<b>V. Conclusiones</b>	Pág. 87
<b>VI. Fuentes</b>	Pág. 91

## I. Introducción

*Y al viento furibundo de la concupiscencia,  
restalla vuestra carne como vieja bandera*

BAUDELAIRE

Este trabajo confronta la novela gráfica *El azul es un color cálido*, de Julie Maroh, con el filme *La vida de Adèle*, dirigido por Abdellatif Kechiche. Ambas obras reflejan la trayectoria vital de una adolescente francesa en nuestro pasado reciente, con el descubrimiento de una sexualidad que no es aceptada en su entorno y que la lleva a enamorarse de una joven artista. Tras este punto de partida, común en los dos formatos, el paso del tiempo influirá de manera diferente según la mirada de cada autor: tras la ruptura inicial entre ambas, en el cómic se entrevé la posibilidad de reconciliación en la pareja, que es interrumpida por la muerte, pero al mismo tiempo el amor prevalece más allá de la desaparición de la protagonista; en la película, en cambio, no se prevé ninguna esperanza de que la relación renazca y el filme en sí quedará como un capítulo inicial en la vida de la joven, con final abierto.

Este es, a grandes rasgos, el argumento de las obras que analizaremos en el presente trabajo, el cual se encuadra en los denominados «estudios de género», dentro de las líneas temáticas de investigación que fueron expuestas en el Máster Universitario en Literatura Española y Comparada. Bajo este punto de vista, que se engloba en la corriente de la crítica literaria feminista, las dos obras que nos ocupan entroncarán con la rama del «feminismo lesbiano», en virtud de su temática. No obstante, cabe señalar que la etiqueta de *lesbiano* es un tanto insuficiente para todos y cada uno de los matices

que pretendemos señalar en esta comparativa. Por ello, es preferible aludir, como se ha indicado en el título, a la «sexualidad no normativa», con todas las múltiples opciones que se cobijan en ella.

De modo preferente, en el marco de este tipo de sexualidad, nos detendremos en las visiones acerca de los personajes femeninos que protagonizan estas obras, si bien se prestará asimismo atención a ciertos caracteres masculinos con un rol más secundario. En cada visión de la historia, partiendo de la original para desembocar en su traslación, observaremos la carga ideológica que subyace en la manera en que los diferentes creadores la han expresado, aunque también resultará interesante observar si existe un proceso de cierta depuración ideológica entre el original literario y su recreación fílmica, y las razones que podrían haber llevado al mismo.

El estudio contiene, además de este apartado introductorio y las conclusiones finales, un bloque teórico y otro práctico. El primero consta de dos partes, la primera de las cuales se divide en tres epígrafes: el inicial, dedicado a desarrollar una breve panorámica sobre las principales teorías literarias feministas que han surgido en las últimas décadas; el segundo, a abordar el concepto del «feminismo lésbico»; y el tercero, a analizar cuáles han sido las representaciones cinematográficas que han ido apareciendo acerca de la mujer lesbiana y / o bisexual. La segunda parte del marco teórico, centrada ya en las obras a comparar, se inicia con una aproximación sintética hacia las mismas, para luego derivar en cómo la visión de la historia original ha variado en el proceso de adaptación. A raíz de esto, por último se calibra la recepción obtenida por el filme, con las diversas controversias que ha provocado.

El bloque práctico se basa en una comparativa entre el análisis de ambas obras, centrándonos en diferentes aspectos: las diversas problemáticas (social, identitaria, religiosa) que inciden en los personajes de la historia y su devenir; el campo de los

estereotipos y los prejuicios, centrándonos en si estos se rompen o se mantienen y cómo ello puede afectar al cuestionamiento de las normas patriarcales; por último, la visión del erotismo y la sexualidad, un controvertido asunto que ha sido, en mayor grado, el causante de las polémicas surgidas entre ambas versiones y en la recepción obtenida por el filme.

En virtud de este proceso comparativo, trataremos de obtener una serie de conclusiones válidas, intentando responder a algunos interrogantes: ¿en qué proporción varía el cambio de la visión original planteada por la autora en su cómic a la adoptada por el cineasta y su coguionista? ¿La carga ideológica de la obra original se desvirtúa a raíz de los cambios producidos en su adaptación? ¿Hacia qué nuevos derroteros quiere conducir el filme a sus potenciales espectadores /as? Y, desde esa perspectiva de género que es la que vamos a utilizar en el estudio, ¿pierde la historia algunos de sus elementos inherentes de feminismo lésbico en el proceso de reescritura fílmica? Estas son algunas de las principales cuestiones, dentro de muchas otras que se pudieran plantear, que deberían ser respondidas tras el desarrollo de los diferentes apartados del trabajo.

## II. Marco teórico e histórico

### 1. Los estudios de género. Introducción a las teorías literarias feministas

Existen dos grandes corrientes de crítica feminista, la anglosajona y la francesa. Por lo que respecta a la hispánica, no se trata de una tendencia afianzada, sino más bien deudora de la anglosajona. Fijando la vista en esta última, podríamos considerar a Virginia Woolf como su antecedente lejano, si bien no exactamente a la manera de madre espiritual, a partir de su conocido y pionero ensayo, *A Room of One's Own* (1929). Bajo la influencia de este punto de partida, se fue desarrollando lo que hoy se conoce como *crítica feminista* y que forma parte, sobre todo en países de habla inglesa, de un conjunto mayor, los *women studies*, tanto en el ámbito académico como en la literatura de divulgación.

El mayor impulso que ha recibido esta tendencia crítica ha venido a través del feminismo, movimiento que eclosiona a partir de la década de los sesenta del pasado siglo, a través de varias tendencias sucesivas: feminismo de la igualdad, de la diferencia y tercera ola feminista o posfeminismo. Asimismo, existirían cuatro corrientes teóricas principales en el movimiento: el feminismo materialista, los estudios lesbianos, la teoría de los géneros y la teoría de la diferencia sexual. Por lo que se refiere al término de *crítica feminista*, Elaine Showalter estableció una distinción entre este término y el de *ginocrítica*. En la primera denominación, la mujer actuaría como lectora de los textos para extraer de ellos las imágenes y estereotipos femeninos en la literatura, mientras que la segunda se centraría en el estudio de las mujeres como escritoras y la escritura femenina en general. Por otro lado, estaría la *historia literaria feminista*, que se ocuparía de valorar a las escritoras olvidadas de la Historia, descubriendo y recuperando

figuras que quedaron en un segundo plano. Es más un trabajo de investigación que de crítica.

Por otra parte, se podría establecer una clasificación basándonos en los conceptos de feminismo de la igualdad, del género o de la diferencia, que encontraron un lugar para manifestarse en las primeras y más influyentes obras de la crítica anglosajona, las que aparecieron entre finales de la década de los 60 y la de los 70 del siglo XX. Son conceptos presentes en *Thinking about woman* (1968), de Mary Ellman, *Sexual politics* (1970), de Kate Millet, *Literary Women* (1976), de Ellen Moers, *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter, y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Susan Gubar y Sandra Gilbert.

La dos primeras fueron pioneras en su día, fuentes de inspiración para las posteriores, si bien existen diferentes planteamientos en ambas. Mary Ellman se basa en lo que denomina *analogía sexual*, un concepto que determinaría estereotipos dicotómicos, como *hombre / fuerte* frente a *mujer / débil*, entre otros, y también habla de una *crítica fálica*, la que harían los hombres de las mujeres escritoras, tratando a sus obras con los mismos estereotipos que sufren las propias mujeres. Son esa clase de prejuicios los que han afectado a la valoración de las autoras y que forman parte de la misoginia literaria de algunos textos que Ellman pone de relieve.

También Kate Millet, en *Sexual politics*, se interesa por asuntos en relación con la igualdad y el género, pero desde una perspectiva más ambiciosa. Además de un estudio de crítica literaria, elabora un resumen de la historia de la emancipación femenina y de las razones que sostienen al patriarcado. No solo se centra en la historia literaria, sino que plantea cuál es la relación que existe entre los sexos desde el punto de vista político, pretendiendo demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de

política, y que las costumbres sexuales son un claro ejemplo de dominio y subordinación de la hembra ante el macho.

Tanto esta obra como, en menor medida, la de Ellman fueron motivo de inspiración para análisis posteriores, encuadrados en lo que Showalter llamaba *ginocrítica*, el estudio de la literatura escrita por mujeres. *Literary Women*, de Ellen Moers, intentó por vez primera describir la historia de la literatura escrita por mujeres como una corriente que transcurría en paralelo a la tradición imperante masculina. Para especialistas posteriores, como Toril Moi, la obra, siendo pionera en su campo, «abriría el camino para las historias feministas de la literatura que surgirían un año o dos después de que fuera publicada» (Moi, 1995: 65).

Sin embargo, Moi no considera que esta obra abriera nuevos caminos en el mundo de la crítica feminista, algo que sí logra Elaine Showalter en *A Literature of Their Own*, recorriendo la tradición literaria de las novelistas inglesas, desde las hermanas Brontë hasta la edad contemporánea. Y no se centra solo en las autoras célebres, sino también en rescatar a las olvidadas, proponiendo un nuevo modelo para estudiar la evolución de esta clase de literatura, en tanto que subcultura y tendencia separada de la escrita por hombres.

Showalter propone, asimismo, a esta literatura como perteneciente de forma simultánea a dos tradiciones, concepción similar a algunas de las ideas que incluyen Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*, un conjunto de estudios sobre las principales escritoras en lengua inglesa del XIX: Austen, Shelley, Eliot, Dickinson, etc. Y no se centran solo en su análisis, sino también en determinar la naturaleza de esta tradición femenina de aquel siglo y en aportar su propia teoría sobre la creatividad femenina.



Centremos ahora la atención en la crítica feminista francesa, término algo inexacto pero que se utiliza para definir el ideario de una serie de influyentes teóricas feministas francesas, o que han desarrollado su trabajo en ese país o en ese idioma, sobre todo para diferenciarlas de las angloamericanas, que se basan en parámetros diferentes y tienen del mismo modo diferentes objetivos. En el caso de la francesa, no se trata sencillamente de crítica literaria, va más allá, en un terreno movedizo que incluye la filosofía, el psicoanálisis, el ensayo, la confesión personal, etc. Los textos de estas autoras son de carácter híbrido. Sus bases difieren en gran modo de las de la escuela americana. Toril Moi, a este respecto, señala la gran importancia que tuvo el psicoanálisis en esta teoría, así como en la formación del feminismo francés, a diferencia de su equivalente norteamericano:

Mientras que el feminismo americano de los 60 había empezado por denunciar enérgicamente a Freud, el francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría una teoría emancipatoria sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista (1995: 105-6).

Moi también señala el *pesado* carácter intelectual de esta crítica, influenciada por filósofos como Marx, Heidegger o Nietzsche, así como por la teoría de la deconstrucción, lo cual limita la difusión de estos textos. Por lo que respecta a las autoras más representativas, comencemos por Hélène Cixous, cuya obra más célebre es *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, traducción española de una serie de textos con gran influencia en la crítica feminista de los últimos años. Sus escritos muestran ese carácter híbrido ya citado, entre la biografía, la crítica, la filosofía y el psicoanálisis, algo que la asemeja a las otras dos autoras en cuya figura nos

detendremos. La obra de Cixous es subjetiva y recurre en ocasiones al lirismo. A la hora de comentar la creación de otros escritores, a quien más espacio y entusiasmo dedica es a la brasileña Clarice Lispector.

La obra de Cixous parte de una crítica al sistema dual de pensamiento que, según ella, ha regido siempre la civilización occidental, y que, antes que dual, sería jerárquico, con listas de términos considerados opuestos, como *actividad / pasividad, padre / madre, sol / luna, razón / sentimiento*, una larga serie que incluye, claro está, el contraste *hombre / mujer*. Todas estas oposiciones confluyen en la jerárquica por naturaleza: *actividad / pasividad*, y la mujer siempre ha sido relacionada con la segunda parte. Con el fin de eliminar todos los mitos y prejuicios que se sostienen acerca no solo de las mujeres, sino también de los hombres, Cixous apoya la bisexualidad, no en el sentido de hermafroditismo, sino el concepto de localizar los dos sexos en un solo cuerpo, lo cual tiene por obstáculo el temor del hombre por ser mujer, su rechazo a la femineidad. Según la autora, bisexualidad y feminidad van juntas en esta teoría.

La bisexualidad también se puede reflejar en la escritura, lo cual Cixous encuentra por ejemplo en las obras de Kleist y Shakespeare, que son capaces de hablar por otros, de ser poseídos por otros y otras. No obstante, la escritura que a ese respecto más relevante le parece a Cixous es la de Clarice Lispector, por su capacidad de desapropiarse, que es lo que más enlaza con su ideal de bisexualidad. No llega a ser ni hombre ni mujer en sus textos, sino que se convierte en un autor de verdad, que está aparte y a la vez implicado. Cixous, en su obra teórica, anima de continuo a las mujeres a que escriban y se escriban, a que rompan a hablar.

La siguiente autora significativa es Luce Irigaray, cuyo principal impulso a la hora de guiar su obra es el de la *diferencia sexual*. Ella busca lo particular femenino, y sus principales influencias son la filosofía y el psicoanálisis, lo cual la diferencia de

Cixous, más deudora de la literatura, y de Kristeva, de la lingüística. No obstante, Irigaray condena el *falogocentrismo* del psicoanálisis y propone un nuevo orden femenino, que ha estado reprimido durante siglos por el modelo patriarcal. La sexualidad femenina debe ser redefinida, partiendo desde el placer del autoerotismo. El deseo femenino ha sido ocultado por el sistema occidental desde la antigua Grecia, por lo cual urge desenterrarlo.

Para expresar ese nuevo orden femenino, se requiere una nueva escritura femenina, que, no obstante, ella encuentra inspirándose en Nietzsche. Su discurso se propondrá eliminar las oposiciones y jerarquías clásicas de la filosofía. Una escritura que ella asemeja a la música, creando una nueva forma de argumentar y deconstruir el discurso. Apuesta por la fluidez, la pluralidad, el no quedarse en la dicotomía teoría / ficción. Aboga por una sintaxis femenina, que no se caracterice por la jerarquía, que se podría localizar en el lenguaje de las mujeres.

Respecto a otros factores del orden femenino, como la amistad entre mujeres o la relación entre madres e hijas, Irigaray distingue entre dos tipos de lo que ella llama *homosexualidad femenina*: la primaria, que se da entre madre e hija, y la secundaria, que es la que mantienen las mujeres entre ellas, ya sean hermanas o amigas. Le interesa más la primera, pues considera fundamental conocer y explorar el vínculo entre madre e hija. Para ella, sin embargo, ser madre no solo es procrear. Tiene que ver asimismo con la creatividad, ya sea respecto al arte, o a un estilo de vida, etc. De este modo, el proyecto principal que recorre las obras de Irigaray es el de hallar la *diferencia femenina*, su singularidad, y luchar contra el *falogocentrismo*.

Más dificultades se observan al afrontar la posición de Julia Kristeva, autora en la que el término *crítica feminista francesa* plantea una serie de problemas. Es la menos feminista de las tres, y evita definir *mujer* o *femenino*, huyendo de todo esencialismo.

De hecho, no se interesa por lo femenino en sí, sino por lo marginal y, dentro de ello, la figura de la mujer entra en el terreno de la marginalidad a la que ha sido sometida a lo largo de los años por el machismo imperante. Le interesa la disidencia: intelectuales, obreros, artistas, mujeres, etc. En este sentido, propone una teoría de lo marginal en el lenguaje, abogando por huir de la dimensión opresiva de la lingüística. Así pues, dados los terrenos en los que se mueve su pensamiento, ¿cabría hablar de *crítica literaria feminista* respecto a su figura? Desde luego que resulta algo complejo el juntarla junto a Cixous e Irigaray, pues ni define lo femenino ni se muestra a favor de una escritura femenina.

De este modo, habría que llegar a algunas conclusiones sobre la obra de estas tres autoras, con sus similitudes y diferencias. Respecto a las primeras, lógicamente sus referencias teóricas, su metodología, que beben del posestructuralismo, la revisión que llevan a cabo de las ideas de importantes pensadores, como Freud, Nietzsche o Lacan, y el hecho de fusionar disciplinas diferentes a la hora de establecer su ideario. Por lo que respecta a las diferencias, es relevante la visión que cada una ofrece respecto a la femineidad y la escritura femenina. Kristeva, que rehúye definir lo femenino como se acaba de remarcar, no cree en una escritura femenina, al contrario que Irigaray. Cixous se mostraría en una posición intermedia. Irigaray es, sin duda, la más feminista de las tres, mientras que Cixous se desplaza del concepto de feminidad al de bisexualidad. Todas ellas se acercan a la concepción de la mujer como aquello que es indefinible, y a Cixous e Irigaray les resulta asimismo complicado definir cómo es la escritura femenina. Estas autoras forman parte de una teoría general que incluye la literatura, y la escritura por encima de todo. Desde un punto de vista utópico, lo que se busca es la superación del *falologocentrismo*.

Finalizaremos este breve recorrido con la *crítica feminista hispánica*, término este que no es de uso corriente, pues no estamos ante una tendencia afianzada del todo. Se trata de una teoría deudora de la norteamericana, que no tiene apenas metodología propia. El término en sí contaría con una serie de objeciones. En primer lugar, es más que crítica, pues incluye asimismo la labor de difusión de escritoras olvidadas, la de las teorías de otros países y otra clase de textos entre el ensayo y la divulgación. En segundo lugar, el uso de *hispánica*, que no *española*, cuando nos referimos a un ámbito bastante amplio, que incluye la crítica realizada en Estados Unidos, la que se hace en España sobre literatura extranjera, la llevada a cabo en el ámbito hispanohablante, etc.

Se dividiría en tres modalidades: la *hispánica estadounidense*, que es sobre todo de carácter académico; la *española*, bien el análisis de obras nacionales por parte de críticos españoles, también académica, o bien el estudio de obras extranjeras y, especialmente, la difusión en España de métodos e ideas de la crítica de otros países, sobre todo del ámbito angloamericano; por último, la *crítica feminista de divulgación* se centraría en ensayos y artículos, fuera del ámbito académico y con mayor capacidad de difusión. De especial interés se muestran la primera y la tercera categorías. Respecto a la primera, es la faceta más importante, pionera y luego imitada en España. De la tercera, debe destacarse su capacidad de influencia en el imaginario cultural.

La americana se ocupa de analizar a escritoras españolas de la segunda mitad del siglo XX. Tenemos obras como *La escritura femenina en la posguerra*, de María del Carmen Riddel, sobre autoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga, o *Escribir, espacio propio. Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, de Geraldine C. Nichols. Estos estudios se plantean como objetivo la necesidad de valorar un corpus poco tratado y reconocido. Nichols expresa su desacuerdo por la falta de existencia de monografías sobre la narración femenina

española. Riddel añade que este olvido se debe al desfase que hace parecer rezagada a la literatura femenina y a la subversión que conlleva.

En general, la crítica feminista anglosajona usa el método del *ubicar desubicando*, que consiste en ver qué tienen en común las escritoras de una generación o de un país, dejando aparte los posibles puntos en común con sus compañeros escritores, coetáneos o contemporáneos. Se las ubica en una tradición femenina, mientras se las desubica de la masculina, utilizando un método comparativo que rastrea rasgos comunes en las obras de todas ellas. No obstante, el método es algo empobrecedor, al no compararse también estas obras con las escritas por varones. Parece ser una crítica, con ansia revanchista, hacia el orden patriarcal o machista que ha ignorado a estas autoras.

Otro método utilizado por esta crítica es el de las entrevistas, que resaltan la condición de mujer de las escritoras, conduciendo a un análisis crítico de carácter pseudo-biográfico. La idea que subyace al uso de estos métodos es la aplicación de esquemas foráneos, que han sido concebidos para el estudio de otras literaturas, especialmente la británica y la estadounidense. Hay quien se pregunta si estas teorías tendrían validez para la literatura española y si no habría que crear otras propias, puesto que las foráneas se importan en bruto, sin transformación. Se hace necesaria una verdadera teoría literaria que supla estas carencias.

Existe una excepción a estas consideraciones, si bien se queda a la mitad del camino en sus logros. La *Breve historia feminista de la literatura española* es notable, y el primero de sus volúmenes tiene excelentes introducciones teóricas, pero acaba frustrando su empresa por su propio carácter colectivo. En su primer volumen, como se ha señalado, Rosa Rossi, Iris M. Zavala y Miriam Díaz-Diocaretz realizan tres

importantes acercamientos a las bases de una teoría feminista, y aquí reside la novedad, en poner en cuestión lo heredado.

La crítica feminista de divulgación, por otro lado, no se dirige al medio académico, sino que engloba una serie de ensayos, más subjetivos y naturales, que rechazan la erudición. Se ha dado un mayor auge en los últimos años, aunque en la década de los ochenta hay dos libros importantes: *La rateta encara (...)* de Patricia Gabancho, que apareció en 1982, y *Desde la ventana*, de Carmen Martín Gaité, de 1987. Son los primeros en citar en España a críticas como Moers o Showalter, y en plantear ciertas cuestiones fuera de ambientes académicos. El primero trata sobre autoras catalanas y el segundo sobre el punto de vista femenino en la literatura española, refiriéndose a algunas autoras clásicas y contemporáneas.

En resumen, la crítica literaria feminista se caracteriza por su eclecticismo, asentado sobre varias disciplinas. No se ha llegado a proponer una teoría del todo nueva, radical, si bien la francesa lo intentó, de forma utópica. Uno de sus problemas es que siempre se da por hecho que las mujeres van a reflexionar en sus obras sobre su propia condición femenina, lo cual puede llevar al peligro de una sobreinterpretación de las mismas. El enfoque femenino es lo que la aglutina, le da una apariencia de conjunto. Por encima de todo, uno de sus mayor méritos es el de haber modificado algunos clichés relacionados con la literatura escrita por mujeres, así como con las mujeres escritoras.

## 2. El feminismo lésbico

Si en el apartado anterior comprobamos cómo el feminismo es una entidad con sucesivas y múltiples tendencias, que tienen su correlato en diferentes corrientes teóricas, llega ahora el momento de ahondar en una de sus facetas, la que encaja con mayor precisión en el tipo de obras que vamos a analizar: el feminismo lesbiano. Al hablar, pues, de un movimiento con tantas caras como es el feminismo, conviene no generalizar. «Soy feminista, pero me gusta que los hombres me abran la puerta», puede asegurar alguna cantante famosa, posicionándose de cara a parte de su público al tiempo que utiliza su cuerpo como reclamo para ser «hetero-deseable». Feminista puede declararse una mujer que apoya prohibir la interrupción voluntaria del embarazo, o aquella otra que cubre partes de su anatomía bajo los preceptos de un culto creado por y para hombres. Quizá estos ejemplos sean un tanto extremos, pero debe quedar clara la heterogeneidad del movimiento feminista, así como de la del movimiento lésbico: dos realidades asociadas en el contexto de este capítulo, pero que no tienen por qué ir necesariamente unidas, por más que haya quien piense lo contrario.

*Lesbiana* se utiliza como insulto contra las feministas, incluso a día de hoy. Es decir, se usa para menospreciar al colectivo feminista que se entiende como dominante: el occidental, blanco, clase media-alta, heterosexual... Se recurre a este como epíteto negativo, al igual que otros que aparecen en el libro *Feminismo para principiantes* (2013), de Nuria Varela: marimachos, feas, insatisfechas... No en vano, las lesbianas también suelen ser tildadas de marimachos, feas e insatisfechas, por solo utilizar tres calificativos. Con todo, Varela señala en su texto cómo ya autoras pioneras del feminismo fueron atractivas, en todos los sentidos, y gozaron de relaciones satisfactorias con los hombres.



Resulta llamativo, cuando menos, que Varela no incluya en su obra, un ensayo de divulgación destinado, como indica su nombre, al público general, al menos un breve epígrafe dedicado al feminismo lesbiano. Eso sí, lo menciona al hablar de la llamada Tercera Ola: «A partir de 1975, el feminismo ya no volvió a ser uno, singular» (2013: 115). Esta postura entronca con la heterogeneidad antes citada. Añade la autora: «El respeto a la opción sexual trajo consigo el nacimiento de un feminismo lesbiano con identidad propia» (2013: 115). No es necesario entrar ahora en el debate de si es preferible hablar de *opción sexual* antes que de *orientación sexual*, si acaso mostrar cierta sorpresa porque Varela dedique mayor espacio a feminismos más recientes, como el ecofeminismo o el ciberfeminismo, antes que a ese feminismo lesbiano que se desarrolló al albur del feminismo radical de los 70.

Otro libro que ofrece un panorama general sobre el asunto es *Introducing Feminism*, de Susan Alice Watkins, Marisa Rueda y Marta Rodríguez. En este se indica cómo el movimiento feminista de los años 60, que apenas había nacido, se centró en la heterosexualidad, a menudo de forma militante. No querían perder apoyo público ante lo que se denominaba como «lavender menace» (amenaza violeta) del lesbianismo (1999: 112). El libro refleja la paradoja de cómo las lesbianas eran excluidas, pese a ser las mujeres más «centradas» en la mujer. Para algunas lesbianas, tanto entonces como hoy, su condición iba más allá de la preferencia sexual, para constituir una decisión social y política, alejada de los hombres, e incluso llegaban a plantear esta pregunta: «Are heterosexual women sleeping in the enemy camp?» (¿Están las mujeres heterosexuales durmiendo en el campo enemigo?). Una cuestión que las autoras tildan de «embarazosa», y lo es, pero por su concepción errónea acerca de considerar a los hombres como enemigos, un tópico bien aprovechado por los varones machistas, y por

ignorar a las mujeres bisexuales, algo en lo que coincide con el ensayo de Varela y con otros consultados.

Al margen de esta interpretación, las autoras señalan acertadamente cómo el feminismo lesbiano, en sus inicios, ayudó a muchas mujeres a *salir del armario* y reconducir sus vidas, debiendo afrontar prejuicios lesbofóbicos y un entorno hostil en lo referente a la custodia de los hijos, la inseminación artificial, el trabajo, etc. Problemas que se daban en los años 60 del pasado siglo y que se siguen repitiendo actualmente, pese a algunas mejoras legales y sociales. Ningún derecho es inmutable. Un asunto recién citado, como la reproducción asistida, se cuestiona a día de hoy bajo el pretexto de la crisis económica, aunque este no sea otra cosa que una cobertura para camuflar un determinado perfil ideológico. Por ello, el feminismo lesbiano, en constante evolución, sigue siendo tan necesario ahora como entonces. Una madre soltera heterosexual y una mujer lesbiana o bisexual, por poner un ejemplo, pueden perder derechos que afectan a ambas, y eso constituye un nexo de unión con mayor envidia que las diferencias surgidas de la heterogeneidad del movimiento.

Recientemente, ha surgido el concepto de *transfeminismo*, como opuesto al MFC (*Movimiento Feminista Clásico*), según indican Silvia L. Gil y Amaia P. Orozco en su artículo «Transfeminismo: ¿sujetos o vida en común?» Afirman que lo que ya no quieren es el «feminismo blanco, burgués y heterosexual», y anteponen a este un transfeminismo: «un movimiento en el que las lesbianas han sido protagonistas, sobre todo en la década de los 80, y con el que las mujeres transexuales dialogan desde los años 90» (2012: 159). Sin embargo, esta pretendida alianza entre lesbianas y mujeres transexuales no parece tener en cuenta otras posturas, como las de aquellas feministas lesbianas que veían con malos ojos la transexualidad llamada *Male to Female* (De hombre a mujer), porque se relacionaba con una femineidad evidente, se veía a estas

transexuales como a homosexuales en el armario, que pretendían cambiar su cuerpo para ajustarse al canon heterosexual, según señala Clare Hemmings en su libro *Bisexual Spaces* (2002: 105-9). Del mismo modo, se utilizaba la transexualidad femenina para ponerla en relación con las mujeres bisexuales, atacando ambos conceptos bajo una cierta fobia a la femineidad, relacionada con la heterosexualidad.

Gil y Orozco terminan su alegato de este modo: «A veces se reclama el feminismo como un nombre vacío; no podemos hablar de prostitución, ni de lesbianismo, ni del velo, porque sabemos que tenemos fuertes debates, y en aras de la unidad los solapamos» (2012: 160). Las autoras, que se definen como *activistas*, dan con el quid de la cuestión, la dicotomía *heterogeneidad / unidad* que siempre ha subyacido en el movimiento feminista, así como en el lesbiano. Su manifiesto, lo estimen así o no, está impregnado de un carácter utópico, tal cual pudiera haber existido en el feminismo radical de los 70, aunque con las lógicas transformaciones que han acaecido. También hay lesbianas blancas y burguesas, así como las obviadas bisexuales. También hay mujeres transexuales que trabajan en el negocio del sexo y que no compartirían las ideas sobre la prostitución de intelectuales feministas que nunca tuvieron la necesidad de *hacer la calle*. Y así hasta una inabarcable variedad.

Ante la imposibilidad de resumir un asunto tan rico y complejo con un mero prolegómeno al análisis de estas obras, ha sido mi intención presentar el concepto y marcar ciertos hitos históricos, y debates que actualmente siguen su discurso, reflejando diversas posturas políticas y sociológicas.

### 3. La representación lesbiana y bisexual en el cine

Cualquier persona que quiera tener una rápida aproximación a la historia de las representaciones homosexuales, tanto masculinas como femeninas, en el cine, bien podría comenzar con el visionado de *The celluloid closet* (Robert Epstein y Jeffrey Friedman, 1995), documental basado en el libro homónimo de Vito Russo. Narrado por una actriz públicamente reconocida como lesbiana, Lily Tomlin, el filme cuenta con la colaboración de numerosas estrellas de Hollywood, así como de escritores, guionistas, directores, productores, etc. Ciertamente su visión se limita sobre todo a la Meca del Cine, pero resulta una ayuda inexcusable a la hora de observar cómo ha evolucionado la imagen de la lesbiana y la bisexual (confundiéndose frecuentemente ambos términos) en la industria más poderosa del cinematógrafo.

Este documental, al que recurren los dos estudios principales que servirán de apoyo a este apartado, muestra cómo en los primeros años del cine, 1920-30, existía una mayor libertad a la hora de retratar ciertas realidades. La figura del homosexual, no obstante, era risible a la par que visible, reflejándose en los famosos *sissies*, nuestros *mariquitas*, que eran, como señala Ariadna Borge en *Sólo yo sé definirme*, «ridiculizados, vilipendiados, y representados como amanerados» (2012: 85). No obstante, al menos los homosexuales eran visibles, algo que no puede afirmarse con rotundidad respecto a las lesbianas, a menudo camufladas como «amigas íntimas», eufemismo que aún se utiliza en la actualidad.

En esa misma década, Borge Robles recoge el ejemplo de *The Pandora's Box* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), protagonizada por el ícono lésbico Louise Brooks, a quien se le atribuyó un romance con otra diva, Greta Garbo. La estudiosa dice que la temática aparece «de forma muy sutil y casi escondida» (2012: 87), respecto a la

predilección de la condesa por la protagonista, y que «el público espectador casi no puede intuir esa predilección de la condesa, sólo cuando bailan juntas» (2012: 77).

Sin embargo, ni siquiera referencias tan sutiles como estas serán permitidas cuando arrecie el vendaval del Código Hays, a partir de 1934, un sistema de censura creado tras una serie de escándalos en Hollywood, que habían soliviantado a diversas organizaciones cristianas, como refleja Luis Miguel Carmona en *Las cien mejores películas sobre lesbianismo* (2007: 15). Carmona afirma, no obstante, que antes de la entrada en vigor del código, y fuera de la industria estadounidense, se rodó «*Mädchen in uniform* (Leontine Sagan, 1931), la que puede ser considerada el primer largometraje exclusivamente lésbico de la historia», (Carmona, 2007: 15). Borge Robles también se refiere a este filme, que conoció un remake en 1958, diciendo que con él «se inaugura una serie de films ambientados en internados en los que el patriarcado está presente y la autoridad masculina se materializa en forma de la educación estricta y rígida que las alumnas reciben» (2012: 97).

Y no solo en internados. Ambos autores reflejan cómo el subgénero de lesbianas encerradas tiene varias ramas, ya se desarrolle en cárceles, conventos, colegios... Llegados tiempos más permisivos, el cine se valdría de este recurso para obtener una mirada de *voyeur* sobre la realidad de estas mujeres enclaustradas, para disfrute del varón heterosexual, ya fuera en filmes más «serios», como en otros eróticos o directamente pornográficos, asunto este al que nos referiremos en adelante, y que se tendrá muy en cuenta para el análisis de *La vida de Adèle*.

Décadas antes de que la sexualidad pudiera tratarse de forma explícita en la pantalla, especialmente sobre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, las representaciones lésbicas no desaparecieron del todo, pero sí se camuflaron y, sobre

todo, quedaron marcadas por un cariz negativo: ya desde la maldad, ya desde el estigma y la locura.

Difícil es olvidar al personaje de la señora Danvers en *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), una malvada que acaricia la suave ropa interior de su difunta ama, un ejemplo que aparece en *The celluloid closet* y que es una buena muestra de la profusión de asesinas, locas y seres marginales que representaban, veladamente, el deseo lésbico, y que, de acuerdo al fin moral perseguido por el Código Hays, debían ser castigadas al final de la película. En ocasiones, su maldad era sobrehumana, pues eran monstruos, en el sentido literal de la palabra: vampiras. Borge Robles recoge un ejemplo también aparecido en el documental, el de *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936), y señala la recurrencia de esta figura, la vampira lesbiana (2012: 77-78), que llegado el tiempo también sería explotada de forma erótica.

Tanto en el filme como en los dos ensayos se resalta asimismo el papel de la lesbiana como víctima de sí misma, que no asume el dolor de su culpa por ser como es y, con frecuencia, decide terminar con su propia vida. El ejemplo paradigmático es el filme *The children's hour* (William Wyler, 1961), basado en una obra teatral de Lillian Hellman, que el director ya había adaptado en 1936, pero por aquel entonces no tuvo otro remedio que eliminar cualquier referencia a la condición lésbica de sus protagonistas (Carmona, 2007: 15).

A finales de los años 60 desaparece la censura en Hollywood, y a partir de entonces el cine con personajes lésbicos o bisexuales comenzará a cobrar fuerza, si bien, en la mayor parte de las ocasiones el aumento fue más cuantitativo que cualitativo, aprovechando esa nueva libertad de expresión para rodar filmes en los que la condición sexual de sus personajes femeninos no era otra cosa que una faceta más para subrayar el erotismo, o aportar una nota exótica en el contexto de la trama. A otro nivel, en España

pudo comprobarse este factor tras retirar la pesada losa de la dictadura franquista, con la llegada del cine clasificado S.

Carmona dedica una parte sustancial de su estudio a este fenómeno, que no pasará a los anales del arte cinematográfico, pero sí tiene interés desde un punto de vista sociológico como muestra de la súbita liberación sexual que supuso tras décadas de represión franquista. No en vano, Carmona señala cómo algunos de estos filmes, de bajo presupuesto y factura no muy acabada, tuvieron excelentes resultados en taquilla, y entre ellos había algunos con ingredientes lésbicos, de títulos tan llamativos como *Sueca bisexual necesita semental* (Richard Vogue, 1982), o *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981). (2007: 23). Lejos de despreciar este tipo de cine, Carmona incluye algunas de estas películas en su selección de las cien mejores películas sobre lesbianismo, junto a otras más célebres a nivel internacional, como la saga *Emmanuelle*, o la de su pariente bastarda, *Emmanuelle negra*, cuyo safismo se basa en una estética publicitaria, próxima al *lesbian chic* que se nombrará en la parte final de este capítulo.

Tratándose, como no podía ser de otro modo, de una lista personal y subjetiva, Carmona sitúa a este tipo de películas junto a obras maestras como *The hours* (Stephen Daldry, 2002), cine lésbico de carácter realista y actual como *Goldfish memory* (Elizabeth Gill, 2003) o *Boys don't cry* (Kimberly Pierce, 1999), y alguna de las obras analizadas en el ensayo de Ariadna Borge, como *Aimée y Jaguar* (Max Färberböck, 1999). Combinaciones cuando menos heterodoxas, y que desde una perspectiva feminista bien pudieran valer una airada condena, pero ello no resta interés a la exhaustiva labor que realiza Carmona, ya no solo respecto a los filmes que enumera, sino también a motivos complementarios como listas de actrices declaradas como bisexuales (más a menudo) o lesbianas, festivales, galardones, etc.

Siguiendo una cierta cronología en este repaso, durante los años ochenta y noventa, años de mayor libertad ya tanto dentro de los filmes como fuera de ellos, hay representaciones lésbicas en filmes de calidad y globalmente conocidos, como *The color purple* (Steven Spielberg, 1985), que se mencionará asimismo en el siguiente apartado, *Fried green tomatoes* (Jon Avnet, 1991) o *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). Estas tres películas se caracterizan por abordar el lesbianismo en el sentido de *amistad íntima* que se comentaba antes (Borge Robles, 2012: 87), aunque la gradualidad con la que este se transmite a través de la pantalla varía según el caso. En los años ochenta, por otro lado, el VIH comienza a desatar una psicosis colectiva, mayoritariamente en el colectivo gay, algo que es reflejado en filmes de temática homosexual pero no en los lésbicos (Borge Robles, 2012: 81).

El paso del tiempo no frena la representación de la lesbiana o bisexual desde un punto de vista negativo, uno de cuyos mayores ejemplos, más o menos recientes, es la película *Basic instinct* (Paul Verhoeven, 1992), a la que Renée C. Hoogland dedica un capítulo en su ensayo *Lesbian configurations*. En el filme aparece una pareja de amantes: Roxy, que es lesbiana, y Catherine, bisexual, a quien solo vemos en escenas sexuales junto a un hombre que, como resultaba previsible, es el héroe viril de la historia (Hoogland, 1997: 33). La autora critica que la palabra *lesbiana* no aparezca una sola vez en todo el metraje, y concluye que la película es lesbófoba, recalando que director y guionista son hombres (Hoogland, 1997: 40), si bien Hoogland parece ignorar en sus conclusiones la condición sexual de la protagonista, quien podría verse como la construcción de la *bisexual perversa*, una figura no infrecuente en thrillers eróticos y películas de estilo similar.

Ya en el siglo XXI, siguen existiendo todas estas variantes, desde la lesbiana asesina, como la de *Monster* (Patty Jenkins, 2003), pasando por la heterosexual dudosa



que acaba regresando a su estado normativo, lo cual sucede en *Kissing Jessica Stein* (Charles Herman-Wurmfeld, 2002), hasta el filme que va a ocupar nuestro análisis, con una visión mucho más moderna y sensible pero, desde luego, no exenta de polémica.

La aparición de actrices que hacen pública su orientación sexual, sin tapujos, abarca en los últimos años desde las más veteranas representantes del *establishment* hasta las jóvenes promesas (Jodie Foster, Ellen Page), e incluso en una industria poco dada a estos movimientos, como la española, los medios de sociedad y equivalentes han *sacado del armario* a Elena Anaya, quien, hasta la fecha, no ha realizado un ejercicio de auto-afirmación, insuflando coraje a las adolescentes y jóvenes que sufren a causa de su identidad, a diferencia de algunas colegas de profesión en Hollywood.

Desde luego que el hecho de que lo haga o no es independiente por completo de su calidad como actriz. Estamos entrando en terrenos espinosos. Hay quien acusa a ciertas actrices, cantantes, modelos o famosas sin profesión conocida de fingirse bisexuales o lesbianas por motivos comerciales, para ganarse al llamado *mercado rosa*, u obtener un mayor número de fans con los que llenar sus conciertos. José Luis Romo titula un artículo reciente en el diario *El Mundo* de modo revelador: «Jugando a lesbianas para vender» (en Romo, 2014:14-15). Habla del *lesbian chic*, una herramienta promocional por la cual artistas de las que en ningún momento se ha dudado de su heterosexualidad, como Penélope Cruz o Shakira, hacen guiños de carácter lésbico en sus spots o videoclips. La presidenta de la FELGTB (Federación de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales), Boti G. Rodrigo, afirma en el mismo artículo: «Por un lado, que haya una visibilidad lésbica significa que hemos ganado una batalla; por otro, se desprende cierto machismo. Por ejemplo, nunca se ve a dos hombres en anuncios de este tipo» (en Romo, 2014: 14-15).

No es nada nuevo, lo mismo ocurría en el cine *S*, en la saga *Emmanuelle* o sucede en las decenas de páginas pornográficas que pueblan la red. Raquel Platero, en su artículo «Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas», se refiere al *lesbian chic* como «una manera de que las lesbianas entrasen en el ámbito del glamour gay, como marcadores de estilo y moda, tan opuesto a otras representaciones lésbicas, como la de las mujeres masculinas de clase trabajadora» (2008: 322). El lesbianismo y, más aún, la bisexualidad, corren el riesgo de verse como modas pasajeras, y como tal desvirtuarse.

Al margen de estas cuestiones más recientes, llega el momento de recapitular acerca de lo que supone el cine lésbico en sí, si existe como categoría consolidada. Lo cierto es que, a pesar de las loables aproximaciones de Carmona y Borge, no existe hasta la fecha una monografía que recoja en profundidad este tema, tal y como lamenta Borge en su ensayo (2012: 73). El libro de Carmona es de carácter divulgativo, y con sus numerosos datos aporta luz sobre un terreno por lo general invisible, pero no guarda un afán reivindicativo, antes bien se enmarca en una colección temática que pretende llegar al mayor número posible de lectores, con fotografías llamativas ya desde su portada. Por otra parte, Ariadna Borge presenta un trabajo de cariz académico, y el capítulo que dedica a este asunto concuerda con el tono militante que se desprende del conjunto de sus reflexiones.

Así, nos guiaremos por su estudio a la hora de detectar debilidades, y plantear posibles soluciones para el futuro de esta clase de películas. Borge critica que la historia del cine lésbico se haya asimilado a la del cine gay o *queer*, generando el consabido problema de la invisibilidad (2012: 74). El conflicto podría extrapolarse a una realidad más amplia, y es la de la representación de la mujer en el cine, y me refiero a un prototipo de mujer heterosexual, blanca, occidental y de clase media. Una imagen

estándar pero que, aun así, se encuentra infrarrepresentada no solo en los filmes, sino también en la industria del cine, en la que las mujeres tienen cuotas de poder bastante insignificantes. Y es un problema actual, que incluso recientemente expuso la actriz Cate Blanchett en la última edición del festival de Cannes. El machismo en la industria del cine provoca que la historia del cine lésbico quede ensombrecida por la del cine gay, y tan solo algunos hitos puntuales destaquen, como *The kids are all right* (Lisa Chodolenko, 2010), nominada a los premios de la Academia de Hollywood, o el filme del que se ocupa este trabajo.

Borge termina su epígrafe aludiendo a alguna de las teorías feministas que fueron expuestas al comienzo del bloque, como la *escritura bisexual*, de Hélène Cixous, a modo de herramienta de la que pueden hacer uso tanto hombres como mujeres, y un posible modo de superar dogmas y crear matices alejados del *falogocentrismo* (2012: 104). Del mismo modo que algunas de esas teóricas buscaban la *escritura femenina*, también podría existir una *escritura cinematográfica femenina*, que evitara los clichés y mostrara la realidad de lesbianas y bisexuales de forma realista y reflejara sus verdaderos problemas e intereses. Borge pone, como ejemplo de esta posibilidad, dos de las películas que analiza: la ya citada *Aimée y Jaguar*, y *When night is falling* (Patricia Rozema, 1995). Sin duda, sería deseable encontrar representaciones sensibles, de este calado, junto a las largamente explotadas vampiras, asesinas o dementes, aunque no se olvide el factor económico señalado en las líneas precedentes, un carácter estructural que favorece el control masculino en todas las fases del proceso fílmico, desde los proyectos escogidos hasta el resultado final que se ofrece al público.

### III. *El azul es un color cálido y La vida de Adèle*

#### 1. Aproximación sintética al cómic y al largometraje

El objeto de este capítulo es presentar de forma sucinta la obra a analizar, así como su adaptación fílmica. A continuación, veremos en grandes rasgos cómo la visión de la historia toma caminos divergentes en la película, si bien no es ahora pertinente el detenerse a analizar cada elemento y su variación, pues ese será el objetivo del próximo apartado. Finalmente, resulta necesario aproximarse a la recepción que este filme ha recibido por parte de público y crítica, ya desde su eclosión en el festival de Cannes de 2013, y la polémica posterior que le ha acompañado, principalmente a tres bandas: entre el director y la autora del original, entre el director y sus actrices protagonistas, y, la más previsible de todas ellas, la que tiene que ver con el modo en el que la película ha sido recibida en lo que suele conocerse con el nombre de *comunidad lésbica*, que la ha acogido con disparidad de opiniones.

Aunque estemos contrastando dos versiones de la misma historia, he preferido utilizar la conjunción copulativa y antes que remitir a una fórmula tal que *Cómic contra Película*, o incluso *Cómic vs. Película*, que nos llevarían a contemplar un símil pugilístico. No es un combate, ninguna de las dos miradas sobre la historia de esta pareja resultará vencedora, si acaso cada cual que lea una o vea la otra tendrá sus propias preferencias, acordes con su sensibilidad o su capacidad de identificación. Si hay algo de lo que, bajo mi punto de vista, no se puede dudar, es de que ambas constituyen obras de arte. No es una obviedad, es conveniente aclarar este punto porque hay quien todavía duda de que un cómic pueda serlo. Conviene hacerse eco de la frase con la que José Manuel Trabado abre su ensayo *Antes de la novela gráfica: clásicos del*

*cómic en la prensa norteamericana*: «De ordinario se presta poca atención a los soportes en los que una obra de arte toma forma» (Trabado Cabado, 2012: 9). En su introducción, Trabado Cabado, como indica en el propio título, realiza una labor un tanto arqueológica, al rastrear los orígenes de la actual novela gráfica, hallándolos en las páginas dominicales de la prensa estadounidense: «Lo paradójico del asunto es el hecho de que el lenguaje surgido en las cárceles de un espacio reducido (la página dominical) nutre la médula de ese otro formato que emergía de la liberación de los imperativos del espacio predeterminado (la novela gráfica)» (2012: 12). *El azul es un color cálido* surge, en efecto, de esa liberación, y es, en propiedad, una novela gráfica, término este que siempre otorga una pátina de respetabilidad ante el lector, ya por el mero rótulo de *novela*, mientras que el de *cómic* suele asociarse con algo más ligero, y menos canónico.

Escrito por Julie Maroh, se publicó en Francia en el año 2009, recibiendo diversos galardones, como el Premio Autor Novel del Salón del Cómic y de las Artes Gráficas de Roubaix, en 2010, y el Premio del Público del Festival Internacional del Cómic de Angoulême, en 2011. También en junio de 2011 apareció la primera edición en castellano. La segunda, en junio de 2013, lo haría justo después de que la película recibiera el máximo galardón en Cannes y algunos meses antes del estreno comercial de la misma en España. La obra, por caracterizarla de algún modo, se englobaría dentro del *bildungsroman* enraizado dentro de la literatura lesbica, algo a lo que se refiere Renèe C. Hoogland en su obra *Lesbian configurations*, a raíz del análisis de *The color purple* (1985), dirigida curiosamente por Steven Spielberg, presidente del jurado de Cannes que premió el filme. En efecto, el cómic muestra el proceso de desarrollo de una adolescente y encajaría sin problema en la etiqueta de *literatura lesbica*, que usaremos de forma amplia, si bien con motivo del análisis podremos comprobar que remite a realidades más complejas.

Frente a los cómics que dan lugar a adaptaciones fílmicas espectaculares o *blockbusters*, la obra de Julie Maroh es de naturaleza cotidiana, no carente de heroicidad, la que es necesaria para enfrentarse a un entorno hostil, que es menos evidente en la película. Volviendo a las palabras del especialista en novela gráfica Trabado Cabado, esta vez en un reciente artículo en prensa escrita, «la aparición de este formato sustituyó el mundo extraordinario de la aventura y la épica por la vida cotidiana, dejó a un lado los personajes heroicos y comenzó a narrar algo que se centraba en pequeños seres cotidianos, con sus derrotas también cotidianas» (En Fanjul, 2014:36). En efecto, la desgarrada historia de amor entre Adèle / Clem y Emma, con sus variantes en ambos formatos, se enmarca dentro de la vida diaria, a la vez que rompe con los tópicos asociados al cómic, que no es muy dado a acoger a autoras (con notables excepciones como la de Marjane Satrapi), ni mucho menos a relatar en sus páginas esta clase de historias.

Al margen de las quejas que la autora haya podido expresar respecto a la visión que el director de *La vida de Adèle* ha dado a su historia, hay una verdad innegable: el cómic hubiese quedado como un producto para tiendas especializadas, y un público especializado y receptivo hacia la temática lésbica/bisexual, de no ser por el empuje que le ha otorgado su laureada adaptación, que incluso ha logrado exponer su portada en los escaparates de grandes superficies, junto al membrete con la palma de Cannes. Nada que extrañar. El cine siempre ha constituido un *mass-media* de bastante mayor envergadura que el cómic, y ambos medios siempre han mantenido una relación de recíproco beneficio, con trasvases en una y otra dirección. La película de Abdellatif Kechiche, si bien por duración, temática y falta de prejuicios difícilmente podría haber llegado a ser un éxito masivo, sí ha conseguido que se hable de ella, y mucho. Puesto que todos los ensayos consultados para este trabajo coinciden en el problema de la

invisibilidad lésbica, al menos es un logro que incluso personas que jamás la verían, ni en el cine ni en formato doméstico, sepan identificarla.

Hablamos de *adaptación cinematográfica*, al ser un concepto genérico; no obstante, más bien nos encontramos ante un *motivo de inspiración* para el guión que han escrito el propio director y Ghalya Lacroix. En esta ocasión, la publicidad no engaña, y tampoco lo hacen los títulos de crédito, que especifican el guión del filme como *libremente inspirado* en el cómic de Julie Maroh. Es una declaración de intenciones que ya se percibe en el propio título, *La vida de Adèle* y el extraño subtítulo (*Capítulos 1 y 2*), que, además de crear una sensación de continuidad, a tono con el final abierto del filme y a diferencia de la novela gráfica, pudiera crear ciertas confusiones en el espectador por la similitud con filmes tan recientes como *Nymphomaniac* (Lars Von Trier, 2013) que sí está dividido en dos partes, o, un poco más alejado, *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004). No obstante, de cara al mercado internacional, al menos en la distribución en inglés vía Hollywood, se continuó manteniendo el original *Blue is the warmest color*, un título más poético, simbólico y que, sobre todo, conecta más con el juego cromático que se da, de forma ligera en la película y de manera mucho más marcada en el cómic.

Esta es tan solo la primera de una larga serie de diferencias. No es el objeto de este trabajo analizarlas todas, mucho menos en este apartado. Lo que se pretende ahora es ofrecer una panorámica de las visiones divergentes en la historia, con la ayuda de las declaraciones del propio director, que las justifica de un modo u otro. En el bloque de análisis textual y fílmico, la comparativa de motivos entre ambas versiones cobrará mayor relieve, para ver cómo reflejan la representación lésbica.

## 2. Visiones divergentes en el tratamiento de la historia

Existe una serie de técnicas recurrentes a la hora de hacer una traslación desde la literatura al cine. Respecto a *El azul es un color cálido*, hablaremos de *adaptación literaria*, aunque el hecho de reconocer al cómic como parte de la literatura todavía despierte hoy suspicacias. Por norma general, tratándose de novelas, hay un proceso de síntesis a la hora de convertirlas en guión cinematográfico: utilizando elipsis, suprimiendo diálogos, personajes e incluso capítulos enteros... La novela gráfica, como bien apuntaba Trabado Cabado, se libra de la cárcel que podía suponer la página dominical de un periódico para gozar de libertad respecto al número de páginas, temática... La obra de Julie Maroh no es larga, y concede mayor espacio a la ilustración que al texto. A priori, no tendría por qué sufrir demasiadas modificaciones para ser trasladada a la pantalla.

¿Cómo es posible que *La vida de Adèle*, entonces, tenga una duración de tres horas, que habitualmente se reserva a grandes relatos épicos o históricos, no a películas de cine independiente cuya historia pudiera ser resumida en la mitad del metraje? El director y su coguionista realizan un doble proceso: adición de numerosos elementos no presentes en el original (especialmente diálogos sobre diversos motivos artísticos), pero también eliminación nada menos que de uno de los dos planos temporales del cómic, cuya estructura de flash-back desaparece. La película es más lineal, aunque eso no quiere decir que no recurra a elipsis, para mostrar en el tiempo cómo se desarrolla la relación Adèle-Emma, y también el desarrollo profesional y psicológico de Adèle, que es el personaje que más interesa en el filme, no en vano aparece su nombre en el título. En el cómic, el nombre era Clementine, pero, según asegura el director en la revista *Imágenes*, «el cambio se debe a que quise mantener el nombre de mi actriz: creo que



este cambio la ha ayudado a fusionarse con su personaje y a mí con ella. Además, *Adèle* quiere decir *justicia* en árabe, y eso me gustaba» (En Casas, 2013:81).

Habría quien considere estas razones como un tanto peregrinas, pero, desde luego, se infiere cuál ha sido el personaje en el que más ha querido centrarse el director. Por el contrario, el de Emma pierde la doble faceta que protagonizaba en el cómic. En todo caso, el cambio que más críticas le ha valido al director, tanto por parte de la autora como por la de un importante número de espectadoras del filme, ha sido el tratamiento de la naturaleza lésbica. A este respecto, Abdellatif Kechiche también habla claro: «No tengo nada que decir sobre la homosexualidad a nivel militante. Durante toda la elaboración del film nunca me planteé que era una historia sobre dos mujeres. Tenía la necesidad de explicar la historia de una pareja, de la pareja en general» (2013:81).

Hay que agradecer la sinceridad del cineasta; no obstante, el desconocimiento del que parece hacer gala podría ser tildado incluso de candoroso. Una pareja de dos mujeres nunca es una pareja *en general*. Si así fuera, se habría llegado a la consecución de un momento que ahora se ve como utópico, y no sería necesaria la militancia que Kechiche rechaza. La película es una gran historia de amor, cierto. Pero, si esta se hubiese centrado por completo en la relación entre Adèle y su primer compañero masculino, y el personaje de Emma jamás hubiese aparecido en la narración, la historia hubiese sido diferente (y más convencional). *Chica-chico* no equivale a *chica-chica*. Solo hace falta mirar con poco detenimiento buena parte de los ensayos utilizados para este trabajo y podremos comprobar, además del estigma de la invisibilidad, que existe un doble estigma en la pareja del filme, una doble discriminación: por ser mujeres, y por ser lesbianas o bisexuales.

El hecho de que el director reduzca en su película los episodios discriminatorios, lesbofóbicos, a su mínima expresión, da fe de que él no quiere hacer lo que pudiera

haber sido una película-denuncia. Y, en efecto, parte de la crítica ha aplaudido el hecho de rebajar el nivel de militancia del cómic, como si el hecho de que una obra de arte sea militante o no tenga que ver con la calidad de la misma. Julie Maroh ha expresado públicamente su queja de que ha visto *pocas lesbianas* en el filme, y es de esperar que otras tantas mujeres compartan su visión. Esa es una de las polémicas a las que nos referiremos en el próximo apartado, aunque, sin ninguna duda, de lo que más se ha hablado ha sido de las escenas sexuales que recrea.

Lejos de la visión del pornógrafo que filma a dos mujeres practicando el sexo para solaz de los varones heterosexuales, Kechiche nos dice a qué aspiraba con estas escenas: «a mostrar lo que considero bello. Rodamos estas escenas como si fueran lienzos, esculturas (...) Era necesario verlas bellas, pero respetando la dimensión carnal» (2013:81). El símil no es baladí. El mundo de la pintura y la escultura gozan de gran importancia en el relato, algo que no aparecía en el cómic. En *La vida de Adèle* hay, en efecto, estatuas femeninas que aparecen en toda su rotunda carnalidad (sobre todo trasera), al igual que las protagonistas, y la propia Adèle posa como modelo para Emma, en uno de los escasos momentos de desnudez frontal del filme.

Ahora no es momento de dilucidar si la visión masculina del director condiciona el enfoque de esta clase de escenas, o incluso si se recrea en ellas. Lo que sí puede afirmarse es que, dentro del proceso de adición mencionado, las escenas de sexo son más, y más largas, que en el cómic. Y no solo entre ellas, sino también entre Adèle y alguno de sus amantes masculinos.

### 3. Recepción del filme y polémica posterior al mismo

En la clausura del festival de Cannes 2013, unas conmovidas y llorosas Lèa Seydoux y Adèle Exarchopoulos se abrazaron en el escenario a su director Abdellatif Kechiche, y esta emotiva, con su justa dosis de empalago, escena no hacía presagiar las tensiones y polémicas que iban a surgir entre el trío artífice de la película, especialmente en el caso de Seydoux y Kechiche. La controversia no solo reflejaría la incomodidad de las actrices ante algunos métodos del cineasta, sino también se centra en la recepción que ha tenido este filme, especialmente en dos factores: la manera de representar, o la falta de representatividad, de los personajes lésbicos, por una parte, y el modo de representar las escenas sexuales, por la otra.

En el artículo ya mencionado de la revista *Imágenes*, se señala cómo la supuesta complicidad entre director y actrices era minimizada por estas, que se habían quejado de su método a la hora de rodar las escenas de sexo. Seydoux, en una entrevista en *El país semanal*, va más lejos, al afirmar: «Kechiche es un genio, pero jamás volveré a rodar con él (...) El rodaje fue larguísimo (...) y resultó humillante a ratos. A veces me sentía en una trampa; otras, en una pesadilla» (En Mora, 2013: 79). Las quejas de la actriz se concretan en la dureza del rodaje, las múltiples repeticiones... No tanto en las escenas eróticas, para las cuales se valió de su amistad con Adèle Exarchopoulos. Nada nuevo en la historia del cine, que siempre ha contado con directores considerados genios pero que fueron duramente criticados por sus métodos obsesivos, como Stanley Kubrick, o incluso por torturar a sus actrices, ahí el caso más paradigmático es el de Alfred Hitchcock.

En el mismo reportaje, Kechiche recoge el guante y no se muerde la lengua, atacando a su actriz por lo que considera un arrebató de divismo: «Lèa nunca llegó a

entrar en el papel; no se atrevió a arriesgar porque se ha criado entre algodones y es un producto de la conservadora industria francesa. Sus palabras son una venganza doble: suya y de la industria» (2013:79). Semejante polémica supera incluso los límites de la prensa especializada, o simplemente divulgativa, para sumarse a los escándalos de Hollywood en las secciones del *corazón*, como el *Cocktail de famosos* de la revista *Fotogramas*, que se hace eco del cruce de exabruptos entre ambos: ella le llama «tirano, iracundo y manipulador»; él, simplemente, «pija», mientras que Julie Maroh se queja de la «falta de lesbianas» en el filme (En Royale, 2013:69).

Poco lugar para la sorpresa encontramos si, después de Cannes y de la explosión de esta tormenta, la carrera de la película en el circuito de galardones haya ido perdiendo fuerza. La película gozó de una excelente acogida crítica, obteniendo el primer puesto en la valoración del 2013 en la revista *Fotogramas*, respecto al cine extranjero, pero en diferentes entregas de premios ha sido ignorada. El olvido más flagrante llegaría en la propia Francia con los premios César, de los que se fue prácticamente sin galardón, a favor de un filme como *Les garçons et Guillaume á table!* (Guillaume Gallienne, 2013), que también trataba el tema de la orientación y la identidad sexual, pero de un modo cómico y, a mi parecer, bastante más desafortunado. No sería de extrañar, en ningún caso, que la industria haya castigado a Kechiche por sus declaraciones.

¿Y la reacción del público? Otra revista, *Cinemanía*, en su versión digital, lanzaba una encuesta entre lesbianas sobre la película, y las respuestas, además de otras entresacadas a través de las redes sociales, reflejan la opinión, más o menos general, de que «se nota que las actrices son heterosexuales», o de que «los besos que se dan son propios de heterosexuales», como si la práctica del beso variara según orientaciones. En todo caso, parecen seguir la senda del «faltan lesbianas» enarbolado por la propia

autora. No obstante, para que quede constancia del carácter algo sensacionalista de ese medio, un vídeo de la escena erótica central del filme fue colgado allí en una sección llamada «Los diez mejores desnudos femeninos de 2013», y el vídeo llevaba el enlace a una web de contenido pornográfico.

Dentro de la dicotomía *butch / femme*, sacada a colación por Judith Butler en *Gender trouble* (1999) y presente en la mayoría de ensayos sobre estos temas, la pareja protagonista es *femme-femme*, al margen del pelo corto y teñido de Emma. Como señala Pilar Villalba Indurria en su artículo «¿Techos de cristal o armarios de doble fondo?», «si la mujer lesbiana es femenina, guapa y visible, su aceptación es mayor porque resulta ser objeto de morbo para los hombres» (2008: 166). El morbo, sobre todo el despertado por las escenas sexuales, ha sido sin duda un incentivo a la hora de atraer al cine a personas que, de otro modo, no se habrían interesado por el filme.

No obstante, quien fuera a ver la película con ánimo morboso posiblemente sufriría una severa decepción al tener que esperar nada menos que una hora y quince minutos para llegar a la primera, y más larga, escena sexual entre ambas, y por el camino habría tenido que soportar conversaciones sobre Sartre o *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, unos prolegómenos que poco tienen que ver con los de cualquier película pornográfica en que se explote el deseo lésbico para disfrute del varón. Premios, escándalos, morbo, ingredientes todos ellos que han condicionado la recepción de un filme cuya calidad, por otro lado, lo justifica en sí mismo.

## IV. Análisis textual y filmico: la representación lésbica

### 1. Problemática social

El pasado viernes 23 de mayo, el joven de 22 años Elliot Rodger colgó un vídeo en el portal Youtube, titulado *Retribution*. En este, que él mismo protagonizaba, expresaba su deseo de ejecutar su «venganza contra la humanidad» y exponía sus motivos para llevarla a cabo: «Las mujeres le dan su afecto, su sexo, su amor a otros hombres, pero nunca a mí. Tengo 22 años y aún soy virgen, ni siquiera he besado nunca a una chica.» No solo arremetía contra las chicas de su universidad por rechazarle, también contra otros hombres que sí poseían vida sexual activa, los «guays» del campus, afirmando que sentiría un «gran placer» en matarlos «a todos».

La grabación daba cuenta de otras amenazas e improperios, surgidos de sus sentimientos de rabia, provocados por el rechazo y por lo que él entendía como una situación injusta, de insatisfacción permanente. Al día siguiente, siete personas murieron, incluyendo al atacante, y otras siete resultaron heridas en un tiroteo en una zona universitaria y de ocio, en la ciudad de Santa Bárbara (California). El sospechoso era hijo de Peter Rodger, asistente de dirección de la exitosa película *The hunger games*, que, en una macabra coincidencia, trata sobre una sociedad distópica en la que varios jóvenes son obligados a luchar hasta la muerte, como símbolo de la sumisión al Estado. Su propio padre afirmó que sospechaba de su hijo, quien llevaba ya varios años en tratamiento psiquiátrico (<http://www.elmundo.es/internacional/2014/05/24>).

La razón de extraer esta noticia y colocarla a modo de prólogo no ha sido de carácter morboso, para reflejar simplemente una tragedia como las que cada cierto tiempo surgen en Estados Unidos, ni para robarle una serie de líneas al asunto que de

verdad interesa, el análisis comparado entre cómic y película. La problemática social de *El azul es un color cálido* y *La vida de Adèle*, que constituye el terreno de este epígrafe, se nutre, entre otros factores, de la presión social. Y, sin intentar justificar en absoluto una matanza que quizá se hubiese evitado con un adecuado seguimiento médico, sí querría poner de relieve la consideración de que sus raíces profundas se hunden en la presión social, verdadero *leit-motiv* que subyace en el rencor y la inquina de la confesión de Rodger a través de internet.

La presión social se manifiesta a través de múltiples vías de coerción, más o menos evidentes. Sean cuales fueren, siempre tienden hacia lo «heteronormativo», sobre todo en comunidades gregarias, como es la universitaria en este suceso, y como es la escolar en película y cómic. Rodger, a juzgar por sus palabras y por las fotografías en las que aparece, era un chico heterosexual y no exento de atractivo físico. A simple vista, alguien *normal*. No obstante, el odio que fue almacenando en su interior se debía, básicamente, a no haber tenido relaciones sexuales *cuando se supone que debería haberlas tenido*. Estamos hablando de una cultura occidental, de clase media-alta, que marca los tiempos a sus jóvenes, a través de diversos métodos, en especial uno: los *mass-media*. Y, entre estos, sobresale la industria del cine, a la que irónicamente pertenece el padre de Rodger.

Existe incluso un subgénero de Hollywood, comedias de adolescentes (varones) que desean por todos los medios iniciarse en el sexo (con una pareja del sexo opuesto) y, hasta que no lo consiguen, quedan como estúpidos, aunque no lo sean, como los *no-guays*, parafraseando la expresión usada por Rodger. ¿Acaso podría verse como sorpresa que tanto este como otros jóvenes se encuentren presionados, si bien por fortuna no todos llegan a canalizar su odio a través de la destrucción?

En *El azul es un color cálido* y *La vida de Adèle*, la presión social no llega a estos extremos, pero se percibe fácilmente, al menos en algunas escenas clave. Vamos a comenzar el análisis por el estamento educativo, más en relación con los luctuosos hechos de Santa Bárbara, y que constituye uno de los pocos ejemplos en los que Kechiche parece respetar el espíritu denunciador de Maroh, a la hora de reflejar un episodio de discriminación.

Tanto en el cómic como en el filme se refleja un ciclo, que protagonizaría Adèle / Clem, la cual se acercaría primero hacia su amante masculino, Thomas, con la aprobación y el impulso de su grupo de amigas, y tras la ruptura con este comenzaría su relación con Emma, con la desaprobación, suspicacias e incluso alguna airada reacción por parte de aquellas. La presión social empuja al sexo, pero solo al sexo normativo. «Soy una chica, y las chicas salen con chicos», se dice a sí misma Clem (Maroh, 2009: 20). Ante lo cual, sus amigas no pierden la ocasión de preguntarle si ha tenido sexo con él. Una vez descubren a Clem en compañía de Emma, la misma amiga que le había presionado para acostarse con su novio la rechaza y las demás secundan su postura con el silencio. Tiene que ser otro marginado, su amigo homosexual Valentín, quien le diga lo obvio: «Al menos ahora sabemos que no eran de verdad tus amigas» (2009: 64).

En el filme, esta última escena se conserva, aunque a través de un proceso de dilatación, al igual que otras. Se hace más larga y virulenta, con un mayor grado de violencia entre Adèle y sus amigas, tanto desde el punto de vista verbal como el físico. Da la impresión de que Kechiche y su coguionista se acercan más a la realidad en su visión, pues, aun cuando la sangre no llega a aparecer, como en el caso de Rodger, se refleja la violencia del acoso escolar por motivos de orientación sexual o identidad de género, un problema candente que puede tomar giros bastante más drásticos que el simple vacío al que Adèle es sometida por las que tomaba por amigas suyas.



En todo caso, la amistad se puede escoger, mientras que la familia viene ya dada y la única libertad posible al respecto es la opción de romper con ella. Las figuras del padre y la madre varían de una versión a otra. Los padres de Emma, que aparecen en el filme con mucho mayor peso que en el cómic, son presentados como personas cultivadas y tolerantes, oponiéndose a la visión que se da de los de Clem en el cómic y de los de Adèle en la película. En esta, no obstante, el carácter dicotómico en las parejas de progenitores no alcanza la fuerza que podría haber tenido por el menor peso en la trama de los padres de Adèle, que además no se manifiestan tan claramente a favor de la discriminación como los del cómic.

En *El azul es un color cálido*, los padres de Clem aparecen en dos planos temporales, del mismo modo que lo hace Emma. En el relato principal, narrado en forma de flash-back, sus padres son presentados como algo conservadores y protectores, con ciertos matices. Al contrario de lo que podría esperarse, es la madre de Clem la que hace comentarios despectivos sobre el Orgullo LGTB. Cuando Emma le pregunta que por qué no les dice la verdad, su pareja responde: «No sé cómo reaccionaría mi padre... ¡Pero deberías oír lo que dice mi madre de los homosexuales!» (2009: 123). Por el contrario, los padres de Emma aparecen de forma testimonial en el cómic, pero su hija sí se refiere a ellos, a modo de contraste: «Los míos son tolerantes, esto nunca fue un problema» (2009: 123).

Tanto en una versión como en la otra, Emma queda camuflada como la «amiga íntima», esa figura tan recurrente en las representaciones lésbicas y bisexuales, como pudimos comprobar en el capítulo segundo. Es decir, una amiga presentada además con la característica positiva de ayudar a Clem/Adèle con sus deberes, lo cual aumenta su valoración ante los padres, a pesar de su aspecto bohemio y su pelo azul. El padre, previsiblemente presentado como más materialista, le pregunta con mayor o menor tacto

si el mundo del arte tiene salida económica (2009:122). En la película, además, le pregunta por su inexistente novio, otorgando mayor fortaleza a la mascarada.

Tras la comida con los padres, podemos apreciar la gran diferencia entre ambas visiones. Mediante una brusca elipsis, en el filme vemos a Adèle y Emma en el cuarto de la primera, practicando sexo sin pudor, al igual que en las demás escenas eróticas, pero reprimiendo, durante el orgasmo, el grito que hubiese puesto en alarma a sus padres. En el cómic no aparece la relación sexual pero sí lo que podría ser el momento posterior, con ambas abrazadas y desnudas. Por absurdo que resulte, Emma decide bajar, desnuda, a por un vaso de leche y es descubierta de esta guisa por la madre de Clem, que va a avisar al padre y ambos echan a Emma, ante lo cual Clem decide acompañarla e independizarse a la fuerza, yendo a vivir con sus más tolerantes y receptivos padres (2009:123-130).

Estos ni siquiera tienen diálogo en el cómic pero la película, siempre dispuesta a alargar ciertas secuencias en perjuicio de otras, hace que Adèle cene con ellos y Emma, antes de la escena de la comida con sus propios padres. Los de su novia resultan tan alternativos, como si su personalidad se hubiese escogido *ad profeso* para oponerla a la de los de Adèle, que en conjunto parece un poco forzada, en un estilo involuntaria o, quizá, voluntariamente cómico. El padre, de hecho, ni siquiera es su padre, sino su padrastro, y no le importa cumplir con roles más asociados a la figura materna, como el de cocinero. Adèle y Emma se pueden besar delante de ellos, y cenan a base de vino blanco y ostras, un marisco cuyas connotaciones metafóricas ya aparecían en *The celluloid closet* a raíz de una célebre escena de *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960). El modo en que Emma indica a Adèle cómo comer una ostra resulta una alegoría tan obvia que no requiere mayor comentario.

Kechiche, haciendo un paralelismo, también corta la escena familiar de forma brusca para insertar otra en la que las novias están practicando sexo de forma más atrevida, al encontrarse en un terreno más favorable hacia su libertad. A la hora de establecer algunas conclusiones sobre las representaciones paternas en uno u otro formato, llama la atención el hecho de que la denuncia de la discriminación sea bastante más explícita en el cómic. Kechiche, que había recreado un connato de violencia entre Adèle y sus compañeras de instituto, por el contrario es más indulgente respecto a la visión de los padres: tanto los de Emma, idílicos, como los de Adèle, que no sospechan nada y resultan bastante más fáciles de engañar. Maroh muestra otro tipo de violencia, la violencia familiar, que guarda parecido con el acoso escolar pero es más grave aún, porque afecta a la vida más íntima del adolescente o la adolescente, a su propio hogar.

Si Clem es expulsada de su casa, expulsada por amor a Emma, a quien no quiere abandonar, la presión social se expone aquí con toda su fuerza, algo que no parece preocupar al cineasta, quien, como pudimos comprobar por sus declaraciones, no se muestra muy interesado en mantener un tono militante y prefiere reflejar las amarguras del amor antes que las de una familia quebrada por la libre expresión de este. En el cómic, además, aparece otra faceta de los padres, tras la muerte de su hija. Surge el arrepentimiento, y también el rencor. Además, los roles se intercambian. Si, en vida, Clem temía en mayor grado la opinión de su madre, tras su fallecimiento esta acoge a Emma con calidez, aunque tal vez no haya habido aquí transformación, sino respeto a la voluntad póstuma de su hija; el padre, sin embargo, solo puede extraer su rabia culpando a Emma de su muerte (2009: 27). Al margen de las ideas religiosas o morales, como las que podremos analizar en otro apartado, da la impresión de que a los padres de Clem les cuesta aceptar la noción de Emma como parte de su *familia*, como integrante de su círculo más cerrado. Y esta idea, de hecho, se extrapola a otros sectores de la

sociedad, a entidades jerárquicas con un concepto de *familia* tan poco flexible como el que manejan sus padres, provocándose un conflicto en espacios públicos por ese rechazo a ser admitida dentro del núcleo familiar.

Esto sucede claramente en el cómic, en el desenlace. Clem está ingresada en el hospital, con carácter grave, y Emma pregunta al doctor por su estado. El médico le pregunta si es de la «familia», y ante la respuesta de que es su «pareja», el facultativo responde que solo puede hablar con su «familia», mientras que tilda a Emma, una vez más, de «amiga» (Maroh, 2009: 146). Tenemos aquí un claro ejemplo de restricción a la orientación sexual en los lugares públicos, financiados por el Estado. Tan claro resulta que escenas análogas se han venido repitiendo en las representaciones lésbicas y bisexuales durante las últimas décadas. En la actitud del doctor, que se escuda bajo normas de tipo burocrático, puede percibirse cierto atisbo de prevaricación, proyectando sus prejuicios bajo una apariencia profesional y aprovechándose de la limitada autoridad que ostenta en ese recinto para menospreciar la relación de Emma y Clem, ignorando a la primera ya que, al parecer, no puede expulsarla de allí. En el subsiguiente funeral por su amada, en cambio, sí aparece admitida, aunque permanezca en una discreta segunda fila, y no entre los familiares que expulsaron a su novia del seno paterno (2009:154).

La gestión de los lugares públicos es uno de los factores en los que más se hace patente la presión social, debido a la invisibilización que en los mismos, por norma general, afecta a las sexualidades no normativas y a la expresión de estas mismas. Salvando ciertos espacios-santuario, bastante específicos y que aparecen tanto en el cómic como en la película (bares de ambiente gay o lésbico, manifestaciones como la del Orgullo LGTB, exposiciones artísticas de vanguardia), la mayor parte de lugares públicos no son demasiado receptivos a relaciones de naturaleza diferente a lo acostumbrado. Esto no quiere decir que, por necesidad, deba surgir en estos el rechazo,

incluso de carácter violento, ante quienes transgreden las normas no escritas, pero sí suele aparecer el extrañamiento, las miradas impertinentes que convierten a su potencial receptor en una suerte de fenómeno de circo, un *freak*.

Algo así sucede en la escena de la cafetería en *El azul es un color cálido*, una de las que más cambios sustanciales padecen en la versión fílmica. En el cómic, se sitúa hacia la mitad del relato, cuando Clem y Emma aún no están saliendo, tan solo conociéndose. Después de que Clem haya sido rechazada por su supuesto círculo de amigas, Emma la consuela en dicho establecimiento. Es un juego secuencial de frases entrecortadas y silencios, con varios planos detalle de partes de sus cuerpos y manos entrelazadas, que se corta cuando Emma dice: «Clem. En la barra hay dos tipos que nos miran raro. Creo que será mejor irse» (2009: 89). De este modo, la intimidad del momento se interrumpe por la presencia de dos espectadores no deseados, dos hombres que las observan no desde el rechazo indignado, sino con una sonrisilla burlesca, tal vez *excitada*.

Nada de esto sucede en *La vida de Adèle*. La escena de la cafetería, en esta, es lo que, en términos cinematográficos, se conoce como el clímax de la película, el momento de mayor tensión y emotividad, en el desenlace, que refleja la ruptura definitiva (¿o no?) de la pareja. En un *crescendo* emocional, Adèle y Emma primero se informan mutuamente del rumbo que han tomado sus vidas. Emma ya ha rehecho la suya, pero Adèle quiere retomar la relación y no se limita a coger su mano, también la lame, chupa sus dedos, hasta que ambas se besan apasionadamente, pero llega un momento en que Emma se detiene. Bañadas en lágrimas, terminan separándose. Es una secuencia con un potencial erótico mucho más elevado que la del cómic y, sin embargo, pese a que en ningún momento se alude al lugar donde están bajo la etiqueta de lésbico o similar, no

son interrumpidas en ningún momento. Y, si hay alguna mirada indiscreta posada en ellas, la ignoran, al igual que lo hace la cámara.

Es decir, al cineasta no le interesa demasiado reflejar la discriminación, como hemos comprobado. Su intención es narrar la historia de amor y desamor entre las dos jóvenes, por lo que, en el momento climático de la misma, el tiempo parece detenerse para ellas, y también parecen rodearse de una burbuja protectora, inmunes a lo que piense el resto del mundo. Es por ello que, aparte de los espacios privados en los que se desarrolla el grueso de la relación entre ambas, el cineasta escoja enmarcar varias escenas en un mundo profesional que se considera más abierto, más liberal e incluso libertino, como es el artístico más experimental y vanguardista. Allí, rodeadas de personajes que se salen del ámbito normativo, ya sea respecto a la sexualidad o respecto a cualquier otro factor, pueden desarrollar su relación sin sentirse intrusas.

Pero no solo el espacio público puede ser hostil. Es algo que comprobamos a raíz del análisis de las figuras paternas en ambas versiones. En el cómic, de modo especial, el espacio físico privado de Clem tiene algo de castrador, en el sentido de la vigilancia a la que es sometida en el domicilio paterno, y ni siquiera su propia habitación constituye un refugio inviolable, algo observable a raíz de la escena sexual que protagonizan Emma y ella en la misma. Cuando Clem regresa a su hogar, tras la fracasada experiencia erótica con Thomas, su madre está allí esperándola. «Mi madre y su insomnio crónico», piensa ella, lamentándose (2009: 23). Como sometida a un Argos con mil ojos que no bajase nunca la guardia, la joven sufre la presión en su propio ámbito íntimo, y tan solo al amparo de la noche, y de su cama, es capaz de masturbarse pensando en Emma (2009: 18). Finalmente, se verá obligada a buscar un espacio más proclive a la libre expresión tanto de su sexualidad como de sus sentimientos, el cual encontrará al amparo de los padres de Emma.

A lo largo del epígrafe se ha hecho un sucinto repaso a aquellos aspectos de la problemática social que afectan a las protagonistas de esta historia, en cualquiera de sus dos versiones. Finalmente, querría referirme a un concepto que forma parte intrínseca de la mayoría de conflictos citados: la «presunción de heterosexualidad». Del mismo modo que existe la «presunción de inocencia», cabría decir que *todo el mundo es heterosexual hasta que se demuestre lo contrario*. Hay excepciones, desde luego, merced a lugares tan marcados como bares de ambiente, manifestaciones, eventos artísticos, o a comportamientos tan estereotipados como la excesiva femineidad en los hombres o el exceso de masculinidad en las mujeres. Cuando, en el filme, el padre de Adèle pregunta a Emma por su novio, pueden calibrarse dos opciones: o él ha sido objeto de un embuste, o bien ha dado por hecho que Emma es heterosexual y, además, con pareja. La bisexualidad no se estima en estos casos, siendo un aspecto poco conocido, y no poco negado en ocasiones. La presión social es sutil y en muchas ocasiones parece inofensiva. Un simple comentario previsible, como la pregunta *¿Tienes novio/a?*, según quién la formule, forma parte de ese proceso de «presunción de heterosexualidad», una especie de corsé clasificatorio que puede provocar cierto ahogo.

Es mi intención concluir volviendo la mirada hacia el principio, hacia la triste noticia relacionada con Elliot Rodger. Cabría preguntarse que por qué escogí como prólogo un suceso de carácter heterosexual, cuando día tras día, tanto en las naciones más avanzadas ideológicamente como en aquellas que no lo son, hay otras tragedias de jóvenes y adolescentes, que no acaban con otra vida que la suya propia y que tal vez encajarían mejor en el molde de este trabajo. A mi juicio, no es una cuestión de orientaciones o identidades, es algo que afecta también a aquellos y aquellas que gozan del denominado «privilegio heterosexual», y que tiene que ver con las expectativas de la sociedad ante cada uno de sus miembros.

Cada sociedad concreta posee un marco en el que se encuadra, el cual tiene bastante que ver con la herencia religiosa, como se comentará en el epígrafe dedicado a ese tema. Quien no cumple con cada una de las etapas establecidas en dicho marco es susceptible de sufrir presión, más o menos tolerable según el caso. Hay quienes asumen su condición de *oustiders*, ya sea por motivos de identidad, gustos, aficiones, creencias... E incluso pueden hacer de ello su bandera. Otros, ya sea por la rabia de no alcanzar lo que consideran el «Olimpo de la normalidad», por envidia o soledad, se quiebran y, en pocos pero muy mediatizados ejemplos, expulsan su rabia a través de la violencia. No es mi intención, quede claro, convertir a asesinos en figuras duales de víctima-verdugo, pero sí llamar la atención sobre la importancia de que la sociedad en bloque relaje esta presión y la compense con herramientas como la educación. Tal vez si las compañeras de Adèle / Clem hubieran aprendido cómo surge la diversidad, no hubiese sido necesario que la expulsaran de su grupo gregario.



## 2. Problemática identitaria

En el apartado anterior, el principal objeto de análisis fue la problemática social y cómo esta misma afecta a espacios públicos, principalmente, pero también privados, como por ejemplo el domicilio familiar. Los de esta última clase serían recintos, en teoría, íntimos, pero sobre los que los personajes tampoco tienen un control absoluto, ni siquiera en aquellas partes asignadas para el disfrute de su vida personal. «Un cuarto propio», que diría Virginia Woolf. Por ello, en este epígrafe es necesario trascender lo material y viajar todavía más hacia el interior, hacia las regiones más profundas del subconsciente, en la línea psicoanalítica que era tan debatida, en especial, por las estudiosas de la escuela francesa.

Al tratarse, como ya señalamos en su momento, de una variante del *bildungsroman*, que muestra la evolución durante la adolescencia y juventud de Clem / Adèle en ambas versiones, resulta lógico que la vida interior que más se refleje sea la de este personaje. El molde de la relación entre ambas mujeres es conocido, si bien no se lleva tan al extremo como en otras representaciones: *mujer adolescente insegura / mujer joven pero auto-afirmada*. Dentro de las múltiples dicotomías que operan en filme y cómic, considero que esta es la que más se acerca a la relación entre ambas. No hay elemento de jerarquía, ni tampoco una diferencia considerable de edad, como sucedía en los subgéneros de internados, conventos o similares. Aun así, podríamos considerar a Emma en cierto modo como su «maestra». Y, ante los ojos de los padres de su novia, también la causa de su perdición, al menos en el cómic (2009: 27).

Ahora bien, antes de aceptar la guía que va a ofrecerle Emma, Clem / Adèle pasa por momentos de duda, algo inevitablemente asociado con el período de la adolescencia. En la obra ya citada *Lesbian configurations*, Rennée C. Hoogland se

refiere, al igual que cuando analizaba *The color purple*, al término *bildungsroman* al hablar de *The bell jar* (1963), de Sylvia Plath. Alude, asimismo, a la noción de adolescencia como época de experimentación sexual, concepto cuya procedencia estaría en la escuela psicoanalítica freudiana (1997:66) y describe este período, tomando las palabras de Kristeva, como un lugar incompleto que está abierto a todas las posibilidades (1997:69).

Desde luego que, en ese proceso de dudas, la mayor de todas ellas es la que tiene que ver con la aceptación de su sexualidad, pero no solo esa. La película se llama *La vida de Adèle* y, en ese sentido, también se centra en otros aspectos que pueden preocupar a cualquier adolescente: el futuro cercano, con las múltiples conversaciones sobre el terreno laboral, la política, etc. Todos estos factores son tenidos en cuenta pero, lo asuma o no el cineasta, el discurso acerca de la orientación sexual es algo predominante.

A diferencia de lo acontecido en otras representaciones lésbicas y bisexuales, Clem / Adèle no acude a un psicoanalista, ni a ningún especialista similar. Pero vuelca sus sentimientos, sus temores y alegrías, en un compañero mudo que no puede cuestionarla moralmente de ningún modo: su diario, convenientemente forrado en tapas azules en el cómic (2009:8). Su función va mucho más allá de lo personal, puesto que sirve como un recurso narrativo, una variante de la técnica del *manuscrito encontrado*, que permite a Emma reconstruir la vida de su amada, a través de un flash-back. Más que manuscritos, estos diarios se consideran una pieza única, un tesoro encontrado. Así lo expresa Clem en una carta póstuma, al inicio: «Le he pedido a mi madre que deje en mi escritorio para ti lo que me es más precioso: mis diarios» (2009:6).

Antes de comenzar su relación con Emma, la experimentación de la protagonista se centra en dos figuras. La primera, como es obvio, es la de Thomas, lo que podría

llamarse la *dirección correcta*. La cuestión es que, antes de practicar sexo con él (en el filme) o tan solo intentarlo (en el cómic), Clem / Adèle ya se ha cruzado con Emma, en un contacto sin palabras, meramente visual pero muy significativo. Tanto que, dentro del terreno onírico que se relaciona de forma tan estrecha con el psicoanálisis, Emma la visita durante sus sueños, y la masturba, en ambas versiones, con variantes: en el cómic, siempre más simbólico respecto a los colores, la mano azul que se desliza bajo sus pantalones es la de Emma, aunque en realidad encubra la suya propia (2009:18); en el filme, más realista y explícito, Adèle siente recibir el contacto de su cuerpo y sus besos, pero es su propia mano la que se auto-explora. Al tratarse no solo ya de un espacio privado, sino también de una hora a la que es poco probable que sea interrumpida, la libertad que encuentra es mayor. Por otro lado, no es su parte racional la que le impulsa a llevar a cabo ese acto, sino los deseos reprimidos en su subconsciente. Es por ello que, cuando se despierta, se pregunte: «Pero, ¿qué es lo que me pasa?» (2009:19).

Estas preguntas, y otras, se las hace en el cómic, utilizando los recursos que el formato le proporciona, como los cuadros de texto, o *bocadillos*, los iconos que expresan sus emociones, etc. El filme utiliza otro tipo de lenguaje, más sobrio y parco en esos pequeños matices. La relación con Thomas comienza después de este sueño, así que, aunque en el cómic se observa de manera mucho más nítida, resulta evidente que se aferra a él como reacción ante la visión que tuvo, amén de la presión social de las amigas a la que ya nos referimos. No resulta extraño que, a continuación, en el cómic no pueda mantener relaciones sexuales con él (2009:22). En la película sí, pero Adèle permanece ausente durante las mismas, le da la espalda al hombre, de modo literal, y le miente sobre su satisfacción. Cabe señalar, además, que la figura del amante masculino sufre variaciones de una versión a otra, algo que podrá resultar de interés al analizar otros aspectos de la comparativa.

La segunda figura en que centra su experimentación es otra de sus amigas, a priori más abierta que el conjunto general de las mismas. Clem / Adèle, como resulta lógico, busca otras personas con las que poder identificarse: «¡Tiene que haber otras chicas que sientan lo mismo que yo!» (2009: 33). En el cómic, es tímidamente besada en los labios por esta amiga, a la vez que unos reveladores rayos se muestran saliendo de su entrepierna (2009: 34). En la película, el beso es algo más prolongado, dentro de la tónica general. También más largo es el que Adèle le devuelve con posterioridad en el aseo de mujeres del instituto, un lugar también en su doble faceta de público y, a la vez, privado, vetado a priori para el género masculino, lo cual permite una intimidad mayor entre ellas, a diferencia de lo que sucede en el cómic, con un encuentro en las taquillas del pasillo (2009: 37).

Sin embargo, cuando la joven cree haber encontrado un alma gemela, es cuando sufre su rechazo. La amiga confiesa que actuó en un arrebato, no como muestra de lo que siente por ella, ni de su identidad o modo de vida. Quizá fuera así en realidad. O, tal vez, dentro de su propia fase de experimentación, su amiga no quisiera asumir el valor de su gesto y, por ello, lo niegue. No queda claro, y el personaje no vuelve a tener relevancia en la trama. En todo caso, la escena podría enmarcarse en el tópico de una mayor afectividad entre las mujeres. Siempre extrañaría menos, y sería más aceptado, que dos amigas se besaran en los labios antes que lo hicieran dos amigos, del mismo modo que sería más común verlas paseando del brazo o cogidas de la mano. Dentro de la estereotípica visión de las «amigas íntimas», resulta complejo valorar el alcance de cada gesto. Por ello, la protagonista debe buscar un espacio en el que, de forma previsible, sí vaya a encontrar personas con sus mismos sentimientos. Ese lugar, desde luego, es el denominado «bar de ambiente».

Y comienza primero por el «ambiente» homosexual masculino, al cual es guiada por su amigo Valentín. Tanto en el cómic como en el filme, nada más entrar en el recinto ve a dos hombres besándose, lo cual constituye la señal de que ha entrado en un lugar *seguro*, aunque todavía no sea el que, en propiedad, le pertenece (2009: 44). Y, al ser así, aparece el tedio, la incomodidad. En la película, el cineasta recurre en cierto modo a la redundancia: el ambiente gay es *más* gay que en el cómic y, cuando Adèle observa a través del cristal a un grupo de mujeres con las que sí podría identificarse, no duda en abandonar el espacio para encontrar, al fin, a la que hasta ese momento se había constituido en una suerte de amada platónica, con una presencia intangible, ligada al mundo de los sueños antes que al real.

Adèle entra en el bar de «ambiente» lésbico casi como si descendiera a uno de los niveles del Infierno en la *Divina Comedia* de Dante. Hay una clara manipulación en el trasvase cómic-filme. En el primero, el bar es un sitio mixto, con hombres y mujeres, aunque cierta inclinación lésbica (2009: 46). En la película, es femenino en exclusiva, pero rico en mujeres de tendencia marcadamente masculina, e incluso actitud desafiante, el prototipo *butch*, como Sabine, la novia de Emma, un personaje que en la adaptación es vaciado por completo de su significado. ¿Es un cambio con relevancia? Digamos que Kechiche otorga una visión más binaria sobre esta clase de espacios. Maroh todavía mostraba una comunidad más diversa, conviviendo en tolerancia. En *La vida de Adèle*, por una parte está el ámbito gay, y por la otra el lésbico, y ambos se encuentran más sexualizados de lo que se veía en el cómic.

¿Dónde quedarían, pues, aquellos otros espacios que no encajaran en la distinción *gay / lésbico*? Clare Hemmings, en su obra ya aludida *Bisexual spaces*, dedica la mayor parte de sus páginas, en concordancia con el título del ensayo, a elucubrar sobre si es posible establecer un espacio bisexual, o si los y las bisexuales no

tendrían otra opción que integrarse en aquellos catalogados para gays, lesbianas, o heterosexuales. La autora alude a ciertos ejemplos que ha vivido en persona o sobre los que ha investigado, como conferencias, reuniones o grupos específicos, pero no llega a citar un espacio permanente, de encuentro, como pudieran ser estos que aparecen en ambas versiones. No deja de ser una carencia, puesto que lugares de estas características pueden ayudar a resolver la problemática identitaria. El conflicto, en muchas ocasiones, se produce cuando ese mundo pequeño y tolerante, muchas veces idealizado, sale al encuentro del mundo *real* y acontece la colisión.

Eso sucede tanto en una obra como en la otra, cuando, de regreso al instituto, Clem / Adèle se encuentra con que ese ser andrógino y de pelo azul, que difícilmente pasaría desapercibido, aparece por sorpresa en su día a día para esperarla a las puertas del edificio, con las consiguientes mofas de sus compañeros, mucho más evidentes en el cómic (2009: 53) y la posterior y ya comentada escena de ruptura. Tras esta pelea, en el cómic aparece una fase bastante común en estos procesos de adolescencia, la de auto-negación: «YO NO SOY LESBIANA» (2009:64). En la película, poco dada a reflejar estas dudas, no se percibe dicha fase pero sí, como en el cómic, un momento de confesión por parte de Emma en un entorno salvaje y adecuado, un parque que parece aislarlas del resto del mundo.

La trayectoria de Emma varía en algún ligero matiz, también. En el cómic, dice: «Cuando me di cuenta de que me atraían las chicas me guardé el secreto en lo más profundo de mi ser» (2009: 76). En el filme: «Probé con los dos. Salí con chicos, chicas y me di cuenta de que prefería a las chicas». Es decir, se produce un paralelismo entre Emma y Adèle, pero la primera ya habría fijado su sexualidad, mientras que la segunda estaría en proceso. Un proceso que, no obstante, cuando finaliza la película no resulta evidente que se haya cerrado, a diferencia de lo que sucede en el cómic. En el filme, tras

esta confesión de Emma, casi sin dilación se pasa a su primer encuentro sexual, y no hay preámbulos. Ambas están ya desnudas, besándose, en toda su carnalidad al igual que las estatuas de la exposición que visitaron antes de su estancia en el parque.

En el cómic, por el contrario, hasta llegar a esa escena Clem todavía tendrá que afrontar una serie de dudas, de angustias y de deseo reprimido que vierte en las líneas de su diario. Pero no estará sola, contará con la ayuda de su verdadero amigo, Valentín, otro personaje que, pese a tener los mismos años que ella, acepta de forma más abierta su condición sexual. Actúa como su confesor, a lo largo de los años, y está ciertamente infrutilizado en el filme. Y, tras el momento de la relación sexual, es Emma a quien le surgen dudas sobre la veracidad del amor que siente Clem por ella: «Clem, tú no eres homosexual. Esto se te pasará» (2009:100). Sorprendente y contradictoria reacción, ver a este personaje recurriendo al conocido tópico de «es solo una fase», que suele utilizarse como arma arrojada tanto contra lesbianas como bisexuales.

Pero no es el único tópico que Emma plantea en relación con Clem. Si bien el término *bisexual* jamás aparece en el cómic, Emma expresa un temor que es común en lesbianas respecto a sus novias bisexuales: el de ser abandonadas por un hombre. Lo dice de este modo: «Acabarás encontrando a un chico que te guste y todo te empujará a estar con él. Seréis felices y yo quedaré como una idiota» (2009:105). ¿Cabría plantearse que considera a Clem como bisexual o, más probable, tan solo como una adolescente heterosexual, confundida, atravesando una fase de indefinición? En el cómic, sin embargo, Clem no solo no se define como bisexual, sino que, ya asentada su relación con Emma, asume su lesbianismo e incluso bromea acerca de este y los tópicos a los que se asocia: «¡Menudo topicazo! La lesbiana que juega al fútbolín con sus amigos masculinos» (2009:119). La predicción de Emma no se cumple: Clem no la

abandona por un hombre pero, a la hora de cometer una infidelidad, sí escoge a uno, en ambas versiones de la historia.

En los dos casos se trata de un compañero de trabajo en su escuela pero, mientras que en el cómic es una figura anónima, de quien ni siquiera se enseña el rostro, para significar así la escasa importancia que tiene para la protagonista (2009:137), en la película el personaje está más desarrollado. Lo que no varía es el sentimiento que alberga el personaje de haber cometido un error, motivado por el tedio y las previsibles diferencias en una relación de varios años. La película, que narra con mayor profundidad el desarrollo profesional tanto de Adèle como de Emma, resalta las diversas sensibilidades que implican una y otra vía laboral: la de Emma, relacionada con el mundo del arte moderno, con sus traiciones e intrigas; la de Adèle, enseñando a leer y a escribir a niños pequeños. Inmersas en estos dos mundos con pocos nexos de contacto, el sentimiento de soledad aparece sobre todo ante la protagonista. «Me sentía tan sola», se lamenta Adèle cuando se ve obligada a confesar delante de Emma. Esta, al ver que su profecía se ha cumplido, al menos en parte, enfurece ya no solo por la traición, sino creyendo que Adèle busca algo que ella no puede darle: «Te folla, ¿no? Te gusta eso». Siendo su reacción violenta en ambas obras, lo es más en el filme, tanto desde un punto de vista físico como verbal: « ¡Eres una puta!», repite una y otra vez.

Tras una ruptura tan abrupta, en el filme no vuelve a vislumbrarse una posibilidad de que retomen la relación, algo deseado tan solo por Adèle, puesto que Emma rehace su vida con Lise, una mujer que en la película aparece por primera vez embarazada, y por lo tanto el bebé que tenga lo será también de Emma: «Es mi familia», afirma esta, una frase bastante militante, fuera consciente o no el director de ello. Frente a lo cual, el sentimiento maternal de Adèle, si lo tuviera, se manifiesta a través de la relación que tiene con sus pequeños pupilos, poco más que bebés a su vez. Esto por lo



que se refiere al filme, pero en el cómic el asunto de la maternidad, así como la posibilidad de reconciliación, aparecen unidos y en la misma secuencia.

En su reencuentro en la playa, Clem vuelve a sentirse en paz, tan solo por el hecho de estar junto a ella. Se pregunta: « ¿Qué puede faltarle a esta felicidad?» (2009:143). La respuesta se la imagina creando en su mente la figura de un niño azul, que juega a construir castillos de arena junto a su hipotética madre, Emma. Ese es el sentimiento de eternidad que percibe Clem en ese instante, truncado por su ataque fatal. No obstante, a diferencia de la incertidumbre que provoca el filme con su desenlace, en la historia de Clem al final el amor permanece, y en sus palabras póstumas agradece a Emma que le haya «salvado de un mundo de prejuicios y morales absurdas» (2009:153). El personaje muere, pero antes ha vivido: una vida plena, gracias a la relación con ella, que le ha hecho madurar como persona y realizarse por completo. Es un desenlace optimista, mucho más que el del filme, y no solo por el tema del amor eterno.

Cabe concluir que, en ambas variantes de la historia, la forja de la identidad es un puntal clave del relato, a través, sobre todo, del personaje de Clem / Adèle, que es el que posee un arco evolutivo con más matices. En el caso del cómic, ya no solo estaríamos hablando de un *bildungsroman*, sino de una historia cerrada, con planteamiento, nudo y desenlace: la historia de su vida. La película cambia ese concepto, de ahí el subtítulo de *Capítulos 1 y 2*. Con su final abierto, deja al espectador preguntándose por cuál será el camino que seguirá Adèle a partir de ese entonces: ¿acabará con el personaje masculino que sale en su busca, cumpliéndose las teorías que Emma expuso en el cómic? ¿«Saldrá del armario» como bisexual, suponiendo que se encuentre más cómoda definiéndose en esa línea? ¿O, simplemente, optará por la

soledad, una opción tan respetable como cualquier otra y que aparece reflejada en varias secuencias de la película?

Sería necesaria una continuación fílmica para poder saberlo, opción que en todo caso parece improbable que sucediera con el mismo equipo, a raíz de las polémicas surgidas. Como resultaba previsible, la película incide menos en la problemática identitaria que el cómic. Este muestra de forma más clara la evolución de su personalidad, con las numerosas digresiones que Clem se plantea a sí misma, a través de su diario o no, que los guionistas podrían haber adaptado a través de una voz en off que planeara a lo largo del relato, pero no quisieron recurrir a esa licencia artística, quizá por el abuso al que ha sido sometida por cierta clase de cine. En el caso de Clem / Adèle, la definición resulta más complicada que en el de Emma. Como hace Ariadna Borge en el título de su libro, tal vez deberíamos recurrir a la fórmula *Sólo yo sé definirme*.

Y, sencillamente, hay quien prefiere no definirse: tal vez porque considera que no es posible hacerlo, tal vez porque, de este modo, crea que va a contracorriente de la sociedad, con afán subversivo. No es así. Rechazar las etiquetas se acaba convirtiendo en una etiqueta más. A mayor diversidad, más etiquetas, es un hecho natural que debieran comprender quienes critican la «sopa de letras» en la que parece haberse convertido el conjunto de orientaciones e identidades de cada persona.

### 3. Problemática religiosa

Pocos meses después de alcanzar la categoría de Sumo Pontífice en abril del 2013, durante un vuelo y ante varios periodistas, el papa Francisco lanzó una frase que pocos hubieran esperado, a pesar de los gestos de cambio que dejó entrever ya desde su proclamación: «¿Quién soy yo para juzgar a un gay?» Ninguna declaración revolucionaria, pero algo que no se hubiese esperado de sus dos predecesores. Y, donde dijo *gay*, podría leerse *lesbiana*, *bisexual*, *transexual* o cualquier otra persona que no encaje en la ortodoxia de la jerarquía eclesiástica. El mensaje de Francisco podría interpretarse como que «también ellos son hijos de Dios» y, no en vano, también entre ellos y ellas hay practicantes del cristianismo en todas sus variantes, así como de otras religiones.

Su frase fue recibida en algunas comunidades como un ligero soplo de aire fresco pero, dentro de cúpulas y estamentos eclesiales que todavía no se posicionan al ritmo de algunos de los mensajes que transmite el papa, se prefiere incidir en los asuntos morales, antes que en otros más acuciantes como la pobreza o la desigualdad. En el semanario *Alfa y Omega*, editado por el Arzobispado de Madrid, un reciente artículo, con el llamativo título de «El PP traiciona a la familia», arremetía contra la llamada «ideología de género». El articulista criticaba que en varias comunidades autónomas, gobernadas por dicho partido, se estuviesen aprobando sin demasiada propaganda leyes como la que recibió el beneplácito del Parlamento de Galicia: «Ley por la igualdad de trato y la no discriminación de lesbianas, gays, transexuales, bisexuales e intersexuales (sic.)» (En Méndez, 2014:18). El autor, que expresa su malestar ya en el mero hecho de transcribir el nombre de la ley, acusa al Gobierno de

continuar con la ideología del presidente socialista Zapatero, traicionando así la confianza de un sector de sus votantes.

Sin embargo, pese a estos intentos del arzobispo de Madrid, Rouco Varela, por ejercer presión, lo cierto es que la sociedad española ha experimentado una evolución en sus costumbres morales. La mayor parte de la misma se sigue considerando católica pero, sobre todo, «católica de eventos», poco dispuesta a cumplir con los rígidos preceptos morales de la Iglesia, en un país que queda muy lejos ya de ser la «Reserva Espiritual» del franquismo. Al comienzo de este bloque se hablaba de la presión social pero es de justicia reconocer que, en algunas naciones con hondas raíces religiosas como esta, la sociedad también ha sabido volverse más tolerante y diversa, aceptando con bastante unanimidad leyes que conducen hacia la igualdad legal y adelantando en este camino a otras con mayor raigambre laica, como la vecina Francia, escenario del cómic y la película.

Ni *La vida de Adèle* ni mucho menos *El azul es un color cálido* pudieron hacerse eco de un acontecimiento posterior a su aparición, la aprobación del matrimonio entre personas del mismo sexo en el país galo, a comienzos del 2013, en medio de un clima de crispación que provocó incredulidad en quienes tenían a la República Francesa por un país bastante más avanzado en ciertos aspectos. En España, cuando una ley similar se aprobó en junio del 2005, hubo una manifestación multitudinaria en contra, pero de carácter familiar, pacífico, con presencia masiva de niños y con payasos y otras atracciones para su entretenimiento. En Francia, además de multiplicarse las protestas, también aumentó la violencia, a través de grupos de extrema derecha que propiciaron disturbios, escraches, amenazas de muerte hacia los diputados o a través de las redes sociales, etc. Visto en retrospectiva, cabría preguntarse si Maroh o Kechiche hubieran aprovechado un acontecimiento tan histórico y revelador en sus respectivas obras, al

igual que sí utilizan otras referencias históricas o políticas como telón de fondo de las mismas.

Por lo que se refiere al elemento estrictamente religioso de ambas obras, no resulta fácil descubrirlo de modo superficial. Ninguna de las protagonistas se presenta como una persona religiosa, ni siquiera creyente. Lo que, sin duda, subyace en la trama, como hemos podido comprobar en anteriores análisis, es lo que podría llamarse «sustrato religioso». Poco importa, como acabamos de señalar, que la sociedad francesa sea laica o sea conocida como tal, si, a la hora de aprobar leyes que vayan en contra del ideario de la jerarquía católica, se producen masivas manifestaciones de rechazo e incluso una conflictividad que no se vio en naciones más tradicionalmente señaladas como religiosas, lo que sería el caso de la nación española. Las creencias tienen hondas raíces dentro de la sociedad y son las que suelen generar presión hacia aquellos miembros que se desvían de las mismas.

Si hay algo que caracteriza ya no solo a la Iglesia católica romana, sino a la gran mayoría de los credos, es su obsesión por controlar el sistema educativo o, al menos, influir en él. El instituto al que acude Clem / Adèle es laico, mixto y en el filme se incide en su carácter multiétnico, pero esa condición no evita los prejuicios y estereotipos que sus alumnos y alumnas expresan. Claro que el sistema educativo no puede cargar con toda la culpa por ello. En un reciente debate sobre la educación en el programa *Cuarto Milenio*, se afirmaba que «la escuela instruye, pero la familia educa» (<http://www.cuatro.com/cuarto-milenio/programas/temporada-09/t09xp36>). Dentro de ese mismo espacio, Enrique de Vicente acuñaba el término «edu-castración» para referirse al modo en que, en su opinión y en la de otros, el sistema limita la capacidad intelectual del alumnado. Desde la perspectiva que nos ocupa, tal vez cabría añadir que la limitación también puede ser personal, expresiva y afectiva.

Por lo que se refiere a la Iglesia católica, la paradoja educativa en que incurre es evidente. Como pudo comprobarse en la alusión a la Ley de Igualdad del Parlamento de Galicia, así como sucedió con la asignatura de Educación para la Ciudadanía, se opone frontalmente a la enseñanza de cualquier materia que eduque en la tolerancia y la diversidad, pues en su opinión no es más que adoctrinamiento; por otro lado, la propia asignatura de Religión, más allá de su carácter histórico y cultural, no deja de ser un compendio de dogmas y adoctrinamiento en sí misma.

Poco importa, pues, que los y las estudiantes del instituto que aparece en ambas versiones no acudan a clases de Religión o no vivan en un ambiente religioso, pues las reacciones de hostilidad que observamos en la historia, tanto en ese recinto como en otros, están arraigadas en el ADN, por así decirlo, de nuestra cultura judeocristiana y son difíciles de controlar incluso por aquellas personas que se tienen por no creyentes. Ciertamente que la actitud hacia el sexo se ha relajado mucho en el período de la adolescencia, y en ello tuvo bastante relevancia el Mayo del 68 que no en vano se desarrolló en Francia, pero ese mayor espíritu tolerante, como pudimos comprobar, solo se da para empujar a parejas de sexo opuesto a mantener relaciones sexuales.

Ciertos sectores más tradicionales de la Iglesia siguen apostando por la educación segregada, ahora conocida bajo el eufemismo de «educación diferenciada», lo que, irónicamente, recuerda a aquellas representaciones fílmicas y literarias ambientadas en conventos, internados de señoritas y similares, que eran tan propensos a la recreación de tramas lésbicas. A comienzos del siglo XX, de hecho, hubo intelectuales en España que atacaban a la Iglesia atacando, a su vez, a la homosexualidad, pues consideraban a la educación segregada como un foco para fomentar lo que entendían como un vicio. Así lo expresó la célebre Institución Libre de Enseñanza, que defendía la coeducación, la cual, lejos de «desvirilizar» a los

adolescentes, evitaría la precocidad sexual y «regeneraría» la raza, como señalan Francisco Vázquez García y Richard Cleminson en su ensayo *Los invisibles* (2007: 157), en oposición a «los ritos de paso pederásticos entre colegiales» y «la asechanza de la sodomía en los internados», que ya habían preocupado a los moralistas de la Contrarreforma (2007: 143).

Incluso entre aquellos pensadores regeneracionistas, con fama de liberales, había dos conceptos interiorizados, como son el del «pecado» y, con mayor carga negativa, el del «pecado contra natura». Ambos continúan presentes hoy y eso es algo que sí reflejan ambas versiones, aunque sea de modo oblicuo. En el epígrafe anterior asistimos a todo el proceso dubitativo por el que pasaba Clem / Adèle, cuya interiorización se observaba de forma más nítida en el cómic a través de recursos como el diario, los recuadros de texto que encerraban su pensamiento, etc. El propio término al que aludíamos antes aparece de forma literal en su diario: «Me siento perdida, sola, en el fondo de un pozo. No sé qué hacer, tengo la impresión de que todo lo que hago es contra-natura... Contra mi naturaleza» (2009: 25).

Compárese esta actitud con la expresada por su amigo Valentín, quien sí acepta plenamente su sexualidad: «Es horrible que te enseñen que está mal enamorarte de alguien solo porque tenga el mismo sexo que tú» (2009: 85). Esa *enseñanza* de la que habla Valentín es una por la cual él mismo tendría que haber pasado, para superarla, al igual que la propia Emma, quien también atravesó su propia fase de dudas pero, en su caso, tuvo a unos padres comprensivos a su lado que equilibraron las ideas recibidas fuera de su familia. Para Emma, no es la religión la que puede salvar al ser humano y, por extensión, al mundo: «Sólo el amor puede salvar a este mundo. ¿Por qué debería avergonzarme amar?» (2009: 67).

La sexualidad de la mujer, y su placer dentro de la misma, han sido tradicionalmente negados por las religiones patriarcales, que han impuesto todo tipo de tabúes a ese respecto así como hacia manifestaciones similares, del tipo de la menstruación. El control sobre esta clase de asuntos se da no solo respecto a las mujeres. Tomemos el ejemplo de la masturbación, práctica también conocida como *onanismo* en referencia a Onán, que en el libro del Génesis derramaba su semen sobre la tierra para así no dar hijos a la mujer de su hermano, Tamar, lo cual desagradó a Dios y le provocó la muerte (1989: 62). Por analogía, un hecho derivado de problemas con la descendencia en el mismo clan terminó asociándose al acto de la masturbación. Si el Dios de Judá se enfurece porque Onán desperdicia su semen es porque contraviene el mandato que aparece en el mismo libro inicial de la Biblia: «Sed fecundos y multiplicaos, poblad la tierra y sometedla» (1989: 23). El fin del coito era la reproducción y la continuación de la estirpe, de manera patrilineal. La masturbación ha seguido siendo atacada por los estamentos religiosos hasta el día de hoy, en ocasiones con el apoyo de teorías científicas de dudosa ascendencia.

Eso por lo que respecta a la masturbación masculina. La femenina no se menciona, pero sí aparece en el cómic y la película, dentro del proceso básico de adolescencia, que conlleva la auto-exploración del cuerpo y el descubrimiento del propio placer. Existen, además, lecturas de la Biblia heterodoxas, como la que da Ariadna Borge en *Sólo yo sé definirme*. La autora comienza su obra trasladando unos versículos del libro de Rut (2012: 15). Más adelante, en su epígrafe «La religión judeocristiana y la heteronormatividad: el comportamiento antinatural y el pecado del lesbianismo», Borge explica su elección de ese fragmento, que incluye la promesa de fidelidad de Rut hacia su suegra, Noemí, mediante unas palabras de Paul Tournier: «los



estudiosos del Antiguo Testamento suelen coincidir en que esta promesa de Rut inspiró el juramento formal que se hacen los novios en la ceremonia de boda» (2012: 139).

Jesucristo no nos legó ninguna palabra acerca de la homosexualidad, masculina o femenina, y del Nuevo Testamento Borge solo rescata una confusa alusión en Romanos, que podría condenar a «las mujeres que trocaron el uso natural en uso contra la naturaleza», pero asegura que hay diversas interpretaciones de cara a la traducción, como suele suceder en los estudios bíblicos (2012: 137). Por lo que respecta a la edición que manejamos para este estudio, se dice:

Por esto Dios los abandonó a sus pasiones vergonzosas, pues, por una parte, sus mujeres cambiaron las relaciones naturales del sexo por otras contra la naturaleza. Por otra, también los hombres, dejando las relaciones naturales con la mujer, se entregaron a la homosexualidad, hombres con hombres, cometiendo acciones vergonzosas y recibiendo en su propio cuerpo el castigo merecido por su extravío (1989: 1598).

En esta última traducción queda poco lugar para la duda. Se condenan ambos usos no naturales, estableciendo un paralelismo aunque resulta más evidente en el caso de los hombres, puesto que, como señalaba asimismo Borge, la sexualidad de las mujeres no se tiene por relevante en la Biblia y se comprende mal (2012: 138). Frente a las limitaciones que impone el credo judeocristiano, en *La vida de Adèle* aparece un personaje inventado para el filme, Joachim, una especie de bohemio que afirma sin pudor haber tenido relaciones sexuales con hombres y mujeres, y a partir de ahí comienza una disertación sobre la diferente naturaleza del placer en ambos.

Se habla del orgasmo femenino como una «experiencia fuera del cuerpo», un «arrebato místico» a la manera de los éxtasis de Santa Teresa de Ávila. Además, recupera el mito de Tiresias, que recoge Robert Graves en su obra *Los mitos griegos*. El

célebre adivino, que fue transformado en mujer y luego volvió a convertirse en hombre, fue consultado por Zeus sobre quién gozaba más en el acto sexual, si mujeres u hombres, ante lo que contestó: «Si en diez partes divides del amor el placer, / una parte va a los hombres, y nueve a la mujer», una revelación que le costó perder la vista por castigo de Hera (2009: 407).

Las reflexiones de Joachim sobre la calidad del éxtasis femenino que se ve reflejado en las obras de arte, como las pinturas (o el de Santa Teresa imaginado por Bernini), suponen una alusión metafílmica al tema de esta clase de placer visto por el artista masculino, del mismo modo que el cineasta está intentado reflejarlo en su filme. Es el tema de la «mirada a otro mundo», como afirma el personaje. Se nos presentan, pues, dos esferas religiosas contrapuestas, la grecolatina frente a la judeocristiana, y, dentro de esta última, diversas interpretaciones respecto a sus escrituras o la tradición artística asociada, que desafían la visión más ortodoxa de la sexualidad y, en especial, de la femenina, un misterio que provoca reacciones múltiples y contradictorias.

Se exponía al comienzo de este epígrafe cómo, si bien una cantidad importante de miembros de nuestra sociedad se siguen considerando católicos, la mayor parte de este grupo son «católicos de eventos» y habría que añadir que ciertos eventos religiosos están perdiendo su privilegiada posición, como puede verse en la caída del matrimonio cristiano frente al civil. Lo mismo sucede en otras naciones europeas, como es el caso de Francia. Asimismo hemos mencionado cómo el debate del matrimonio entre personas del mismo sexo en Francia no llegó a ser reflejado en ambas obras al suceder con posterioridad a las mismas. No obstante, en el cómic sí se utiliza la manifestación del Orgullo como medio para reivindicar derechos, lo cual resalta una de sus pancartas: «Mismos deberes, mismos derechos» (2009: 69). En el filme, además de presentar este acto como un espacio de libertad y visibilidad para sus participantes, se prefiere incidir

en su faceta carnavalesca, con profusión de música, alcohol y personas disfrazadas o desnudas, apoyando más la imagen que los grandes medios suelen transmitir de un evento que tiene, por un lado, su componente festivo, pero que en lo básico no es más que una manifestación de signo político.

De entre todos los ritos básicos que suelen marcar ciertos momentos en las vidas de los cristianos, aun en el caso de que en el resto de su existencia se muestren como no practicantes, el desenlace del cómic refleja el que más temor infunde, ya que es un ritual preparatorio para un mundo desconocido, el del Más Allá: un funeral, el de Clem. Ya se indicó cómo Emma había sido aceptada en el mismo, pero en un discreto segundo plano y no entre aquellos *seres queridos* que sin embargo expulsaron a la finada de su hogar, del mismo modo que el Señor expulsó a Adán y Eva del Paraíso por su pecado (2009: 154). Cabría preguntarse, como en otros casos de fallecimiento inesperado, si el personaje realmente quería formar parte de esa ceremonia, pero no parece que dejara indicación al respecto. Algunos ritos religiosos, como este, dan la impresión de celebrarse por cierta inercia y, claro está, por la presión social y familiar, cuya voluntad se impone a la de quien ya no puede exponer la suya por haber abandonado este mundo.

Aunque el cómic concluye con el fallecimiento de la protagonista, no podríamos considerarlo un desenlace trágico. Si no religioso, al menos es espiritual, a su manera. «Dios es Amor», reza una de las máximas del catolicismo; en esta historia, el Amor se convierte en un dios, que conduce a quienes siguen su senda hacia la eternidad. En sus palabras póstumas, Clem parece incurrir en una contradicción, al afirmar: «El amor no puede ser eterno, pero nos hace eternos...». Y, a continuación: «El amor que hemos despertado continuará su camino más allá de la muerte» (2009: 155). Así pues, ¿es eterno o tan solo conduce a la eternidad?

De lo que no cabe duda es que el cómic hace gala, en especial en esta parte final, de un romanticismo casi místico, que contrasta con la visión más realista del filme, en el que el amor se rompe y el final abierto de la historia nos impide saber si llegará a resucitar en algún momento. La última página del cómic resulta especialmente llamativa, una única viñeta sin texto que muestra la línea del horizonte, con la playa en primer plano y al fondo el mar (2009: 156). El mar, además de asociarse al color azul que vertebra este relato, es uno de los elementales de la naturaleza y un símbolo que puede representar tanto la vida como la muerte, un espacio de tránsito hacia otra realidad, como la laguna Estigia por la cual pasaban los fallecidos hacia el Hades en la mitología grecolatina. Una última imagen bien escogida, si es este concepto el que se intenta transmitir.

#### 4. Estereotipos y prejuicios. Cuestionamiento de las reglas patriarcales

A lo largo de este trabajo hemos ido descubriendo todo un catálogo de conceptos estereotipados, tópicos y prejuicios hondamente asentados en la sociedad y reflejados por los medios de comunicación de mayor alcance. El presente epígrafe intentará profundizar de forma sucinta en cómo estos mismos aparecen en las obras a comparar. Por lo que respecta a la segunda parte del encabezamiento de este apartado, el origen de esas reglas patriarcales podría ponerse en relación con la tradición judeocristiana de la que se ha hablado con anterioridad, ya desde sus patriarcas judíos y las estrictas leyes morales que impusieron siguiendo el dictado de Yahvé.

En los albores de aprobarse en España la ley del matrimonio entre personas del mismo sexo, uno de los emblemas que el movimiento propagandístico en contra de la misma utilizó fue una cita del Génesis, un tanto adaptada a la época contemporánea pero que en la Biblia decía así: «Dios creó al hombre a su imagen, / a imagen de Dios los creó, / macho y hembra los creó» (1989: 23). Sin embargo, no fue una creación simétrica, por cuanto la mujer fue creada a partir de la costilla del hombre, con el consiguiente concepto de subordinación. El modelo de pareja de Adán y Eva queda expuesto a la transgresión a través de las uniones del mismo sexo e incluso otros conceptos más modernos y desconocidos, como el de «relaciones abiertas», «poliamor», etc. Cuando la sociedad quiere comprender nociones que no encajan en lo tradicional, trata de amoldarlas de alguna manera y así, si una pareja la forman dos hombres, una de las primeras elucubraciones será cuál de los dos desempeña el rol de la mujer, y viceversa en el caso de las parejas de mujeres.

A este respecto, hemos comprobado cómo la gran mayoría de estudios relacionados con el lesbianismo recogen la distinción *butch / femme*, que básicamente

respondería a la variante *masculina / femenina*. Desde luego que hay lesbianas *butch* tanto en *La vida de Adèle* como en *El azul es un color cálido*, hombrunas tanto en el aspecto como en el comportamiento normativo que se espera de un varón; no obstante, en lo que se refiere al peso específico en la trama, las «camioneras» tradicionales son poco más que figuras decorativas en el filme, mientras que en el cómic solo destaca el personaje de Sabine, que no despierta simpatías y funciona como antagonista de Clem.

El cineasta utiliza a esta clase de mujeres masculinizadas a modo de figurantes cuando quiere subrayar cierto tipo de «ambiente», como en el bar, en la fiesta artística o en la manifestación del Orgullo. Cuando Adèle se adentra como neófito dentro del bar, su primer encuentro es con una mujer que podría pasar por un hombre y que, en efecto, actúa como pudiera haberlo hecho uno, tratando de seducirla. En el cómic, el personaje de Sabine es el prototipo de *butch*, como ya se indicó. Es la pareja de Emma, a la que inició en «la cultura gay» (2009: 77). Emma le debe bastante a Sabine y esta, al verse desplazada por Clem, arremete contra esta última, porque la considera «un rollo de una noche» (2009: 113).

El ataque de Sabine hacia Clem, no con violencia física pero sí gestual, se debe ya no solo a la infidelidad de Emma, sino a la desconfianza que Clem le suscita. Es posible que la considere una adolescente heterosexual o bisexual, que no quiere una relación estable y que terminará abandonado a Emma, tal y como esta última también sospecha. Por otro lado, Sabine representa el estereotipo de la «lesbiana militante», que aparece en televisión dando la cara por el colectivo y provoca este comentario en la madre de Clem: «¡Esa hasta se ha rapado la cabeza! ¡Qué fea, Dios mío!» (2009: 72). El pelo corto, o incluso rapado al estilo militar, es sin duda alguna el símbolo más característico que el imaginario popular utiliza para identificar a una mujer lesbiana, sea o no con acierto. Uno de los amigos de Clem dice, respecto a Emma: «¡Habría que estar

ciego para no fijarse en ella, con ese pelo!» (2009: 53). En ambas versiones, es tildada de «marimacho».

No obstante, si obviamos su peinado y el color del mismo, Emma no deja de ser una mujer femenina, tanto en el cómic como, sobre todo, en la película, merced a la actriz escogida para el papel, de una belleza delicada y que el público asocia a otros roles de marcado acento femenino, ya sean de princesa o de doncella. Tanto en el filme como en el cómic, el color del pelo de Emma sirve como un indicador del paso del tiempo. Desde luego que en la obra de Maroh se aprecia mejor, al combinar dos planos temporales, mientras que en la película, cuando Emma pierde el tinte de su cabello, se convierte en una figura andrógina y casi infantil, muy semejante al niño transexual que protagoniza el filme *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011).

Si bien el objetivo principal de este trabajo es analizar cómo se representan las sexualidades no normativas de la mujer en estas obras, resultará más satisfactorio complementarlo con la visión que las mismas nos otorgan respecto a algunas figuras masculinas que tampoco cumplen la tradición «heteropatriarcal» y deben enfrentarse a similares planteamientos estereotipados. Entre estas, la más relevante es la de Valentín, que en el cómic se erige como el tercer personaje con mayor desarrollo, aparte de la pareja principal. En el filme, como ya se indicó, pierde peso en la trama y sirve especialmente como instrumento para que Adèle conozca el «ambiente» y, por lo tanto, a Emma.

Respecto a los hombres, la equivalencia de la fórmula *butch / femme* sería algo semejante a *femenino / masculino*, invirtiendo la noción de «pluma» y respetando así, en cierto modo, la estructura de una pareja heterosexual. Ante una pareja de hombres, una pregunta que suele surgir, como ya se indicó al comienzo, es la de: «¿Quién es la mujer?» El estereotipo del «mariquita», como comprobamos en la sección referida al

cine, está lo suficientemente asentado, por antigüedad y popularidad, como para que la visión más extendida del homosexual, que no del bisexual, sea la de un hombre afeminado y a quien se presupone un rol pasivo en las relaciones sexuales.

En oposición a ese tópico, surge el contra-estereotipo del «macho», de actitud marcadamente masculina y asociado a ciertos códigos, como el cuero, uniformes, etc. El personaje de Valentín, en ambas versiones, queda en un término medio. Masculino en apariencia, es una figura ambigua, como la propia Emma y otras que aparecen, y que se mueve entre dos mundos: el de sus amigos gays y el «ambiente», por un lado, y el de sus amigos heterosexuales en el instituto y otros lugares. Entre los primeros, se comporta tal y como es, pero entre los segundos todavía guarda las apariencias, recurriendo a comentarios tranquilizadores como «yo no me fijo en el culo de los amigos» (2009: 118).

Valentín lanza esta frase en el contexto de una partida de fútbol que juega con sus amigos y Clem. Este juego es una versión miniaturizada del fútbol, considerado el deporte homófobo por excelencia y que además suele utilizarse como marca de género, ya desde la primera infancia. De hecho, a raíz del Mundial de Fútbol en Brasil del presente año se le preguntó a una modelo de la nación anfitriona, que declaró: «En mi país, la tradición es que los niños jueguen al fútbol y las niñas a la moda». Ante esta simple, a la par que elocuente, declaración, resulta muy significativa la escena que se produce cuando Valentín se queda a solas con uno de sus amigos. Este le pregunta: «¿Lo has contado? ¿A Clem o a alguien? (...) Se me fue la borrachera de golpe cuando pasó». Y Valentín responde: «No. Dijiste que guardara el secreto (...) ¡Nadie me había besado nunca tan bien!» (2009: 118-119).

En unas pocas viñetas, pues, se expone otro tópico bien conocido, el del alcohol como vehículo para desinhibir a supuestos hombres heterosexuales (o mujeres) y



hacerles expresar sus verdaderos sentimientos, un tópico que tiene su poso de realidad. En este caso, a diferencia de otros, el amigo de Valentín está asustado pero no arrepentido de su acción y se muestra de acuerdo con que estuvo bien. Al margen de los besos, ni el cómic ni el filme exploran más profundamente la sexualidad entre hombres, como sí lo hacen respecto a las mujeres.

Lo que sí puede afirmarse es que ambos formatos evitan caer en el tópico, antes bien muestran hombres con diferentes sensibilidades, o diferentes masculinidades tal vez sería el término más preciso. Y esto también puede aplicarse a los personajes heterosexuales. En el caso de Thomas, el hipotético primer novio de Adèle / Clem, hay ciertas diferencias en uno y otro relato. En el cómic, cuando ambos caracteres se conocen, hay una viñeta en que ambos aparecen de perfil y no se perciben diferencias notables entre el rostro de uno y el del otro, salvo una sombra de vello facial en el de Thomas (2009: 11). La ambigüedad del personaje llega a tal punto que, en la frustrada escena erótica entre ambos, podemos comprobar cómo se recoge el cabello en un moño idéntico al que utiliza Clem en otras partes del cómic (2009: 21).

No sucede lo mismo con el Thomas de *La vida de Adèle*, de pelo más corto y rasgos más marcados. En una conversación entre Adèle y este, ella declara su amor por la lectura, mientras que él afirma solo haber leído un libro completo: *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, que comprendió a través de la mediación de un profesor. «Eso está más allá de mi entendimiento», declara. Sin responder al estereotipo del adolescente insensible e inculto, que solo se deja guiar por sus hormonas, Thomas es la figura adecuada para establecer un contraste con Emma, ya que con ella Adèle podrá conversar sobre Sartre, sobre cine en versión original, o sobre cualquiera de las artes en general. Él, negando la imagen del «chico duro», incluso suelta una solitaria lágrima en

la escena en que Adèle rompe la relación. Una escena ciertamente llamativa por su brevedad, dentro de un filme que tiende a alargar hasta las secuencias más banales.

Pero, además de Valentín y Thomas, personajes ya presentes en el cómic, en el filme se introduce otro inédito, el de Samir, que aparece transcurridas ya dos horas del metraje, en la fiesta artística, y cuya función no parece del todo clara. Es un hombre masculino, de rasgos árabes. Tal vez por influencia del origen tunecino del cineasta, la película alberga mayor variedad étnica y racial respecto a sus personajes, aunque tan solo el de Samir tenga mayor peso en los diálogos y un ligero desarrollo argumental. Nada más comenzar su charla con Adèle, le plantea una serie de preguntas de tipo personal, lo cual podría resultar un tanto impertinente: «¿Llevas mucho tiempo con las chicas? ¿Emma es la primera o hubo otras? ¿Es diferente a los chicos?» Su actitud podría tomarse como fruto de la curiosidad, debido a su desconocimiento del asunto, si bien da la impresión de que está calibrando hasta qué punto es estable la orientación sexual de la joven, para saber si tendría alguna posibilidad con ella. No en vano, uno de los tópicos más extendidos sobre las lesbianas es que, si no les gustan los hombres, es porque no han conocido al adecuado. Una postura dicotómica, que obvia cualquier alusión a la bisexualidad.

De hecho, el propio Samir encarna un tipo de virilidad acorde con su profesión de actor en películas de acción. El director franco-tunecino parece lanzar con este personaje una crítica velada al mundo de Hollywood, a través del estereotipo del árabe como terrorista, como villano recurrente para esa clase de filmes. En la misma escena de la fiesta, se establece una especie de paralelismo entre dos planos: por una parte, sentadas, Emma y Lise charlando y riendo, de forma íntima; por otra parte, Adèle y Samir de pie, bailando. Cabría plantearse si lo que el director pretende es señalar la senda que va a seguir cada pareja. Sabemos que, en efecto, Lise y Emma acaban juntas,

pero, en el caso de Samir y Adèle, no es algo que suceda en pantalla, tan solo es una posibilidad que queda abierta. Sin embargo, no parece que sea así. Durante su baile, en el que apenas hay contacto físico entre ellos, Samir trata de retener su atención pero Adèle arroja miradas de desasosiego hacia la posición de Emma, aunque intenta disimularlas.

Este personaje masculino desaparece de la historia entonces, y no la retomará hasta los cinco minutos finales de la película, durante la exposición de Emma, en lo que podría parecer el momento «apropiado», tras la agria ruptura entre ambas en la cafetería. Comienzan una conversación, luego interrumpida, y Adèle, que se queda sola en un mundo en el que no da la impresión de sentirse cómoda, decide marcharse, sin mirar atrás. Samir sale en su búsqueda, sin saber qué dirección tomar, y el final del filme nos deja con la elucubración de si finalmente habría un encuentro entre ellos y qué podría suponer el mismo. Con un desenlace menos ambiguo, quizá, podríamos haber asistido a la confirmación de un tópico más propio del cine comercial: el «rescate» de la lesbiana por parte de un hombre que, sin ser un héroe de acción, al menos sí representaba esa figura para ganarse la vida, con lo cual su virilidad queda fuera de duda. Lo cierto es que, a juzgar por la actitud de Adèle, habría que considerar su acción más bien un «intento de rescate».

En todo caso, la creación específica de este personaje para el filme, en detrimento de otros como el de Valentín, no se debe a motivos casuales, así como el desarrollo del maestro de escuela que se convierte en amante de Adèle, una figura anónima en el cómic. ¿Existe, por así decirlo, una «bisexualización» del personaje central en la película? No creo que sea posible ofrecer una respuesta rotunda a ese interrogante; ahora bien, el epígrafe siguiente será el marco adecuado para plantearse esa y otras cuestiones. En el presente, hay que extraer la conclusión sobre en qué

formato se refleja de forma más nítida el empleo de los prejuicios y estereotipos, en especial de aquellos que sostienen la estructura «heteropatriarcal» que los principales protagonistas de estas obras se atreven a cuestionar. En base a la serie de ejemplos expuestos, sin duda el cómic se centra de modo más profundo en este aspecto.

Si acabamos de referirnos al desenlace de *La vida de Adèle*, por contraste podríamos regresar al de *El azul es color cálido*, ya que en este el término *prejuicios* está empleado de forma literal, en el eco de las palabras de Clem que son como el legado que le transmite a Emma y que aparecen llenas de agradecimiento: «Me has salvado de un mundo de prejuicios y morales absurdas, ayudándome a realizarme por completo» (2009: 153). Si no ha logrado vencer la batalla contra su enfermedad, al menos la protagonista sí aparece como triunfadora al haberse despojado de tan pesada carga, con la ayuda del amor que Emma siente por ella.

## 5. Sexualidad y erotismo: visiones y polémicas

El año 2013 fue fecundo en lo que se refiere a filmes que podrían categorizarse dentro del llamado «queer cinema», con aportaciones de calidad que triunfaron ya no solo en festivales y certámenes de temática específica, lo cual sería algo previsible, sino en algunos de los mayores eventos cinematográficos del año. En Francia, dos producciones nacionales coincidieron en el Festival de Cannes y ambas fueron galardonadas: una, la que nos ocupa; la otra, *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013). Así lo señala Philip Engel en su reseña de este último filme para la revista *Fotogramas*:

En el pasado Festival de Cannes, mientras *La vida de Adèle*, de Abdellatif Kechiche, una historia de amor entre dos chicas, se alzaba con la Palma de Oro, Alain Guiraudie, igual de aplaudido por la crítica, se erigía en Mejor Director de Un Certain Regard con este film explícitamente gay. Mientras, en París, una multitud vociferaba contra el matrimonio para todos (2014: 115).

La etiqueta de *explícita* también se hizo extensible, en la mayor parte de las críticas, a su compañera de palmarés. En este contexto fílmico, cuando se habla de películas explícitamente gays o lésbicas, se suele referir, de modo prioritario, al componente sexual, al margen de que esté justificado o no. El filme de Guiraudie, al igual que el de Kechiche, es una historia de amor, de *amour fou* que se diría en Francia, con un mayor componente de irracionalidad y violencia. Sin embargo, buena parte de las críticas han preferido centrarse en su descripción del sexo como actividad libre y anónima, que se practica en el lago que sirve de marco a la historia. Un entorno proclive a la promiscuidad, que es uno de los grandes prejuicios y estigmas en contra de los homosexuales y bien podría haber formado parte del anterior epígrafe. Con un relato

así, la desnudez y el sexo se convierten en un elemento natural. Lo que diferencia al filme de Guiraudie de otros de tema semejante es su decisión de utilizar un par de planos con sexo explícito, en nada diferentes de los de cualquier producción pornográfica, salvo en el contexto en que se insertan. El cineasta francés sigue así la senda de otros autores europeos que introducen este componente de, por así decirlo, «porno arty», como también en el mismo año sucedió con Lars Von Trier y su ya citada *Nymphomaniac*.

El asunto que compete a este apartado es, como hemos podido comprobar, muy proclive a opiniones viscerales y a polémicas varias. Con todo, a la hora de valorar *L'inconnu du lac*, da la impresión de que los dos insertos en primer plano, de una felación y una masturbación, no solo no aportan ningún matiz a la historia sino que aparecen desencajados de la misma, al resultar evidente que las partes del cuerpo que aparecen no son las de los actores protagonistas. Al centrarse preferentemente en el falo, se produce una cosificación del cuerpo masculino, equivalente a la que suele sufrir el femenino en las películas pornográficas destinadas a un público heterosexual, como señala Paloma Ruiz Román: «Convertidas en objetos de cuerpos fragmentados y fetichizados, cada parte es explícita y grotescamente indicada cual diana: manos que abren rectos hasta la dilatación antinatural, labios vaginales salientes y coloreados, bocas que dibujan enormes círculos perfectamente diametrados, etc.» (2008: 225).

La autora acierta al referirse al adjetivo *antinatural* en un contexto diferente al que habíamos señalado en apartados anteriores. En efecto, la pornografía creada para el varón heterosexual suele incurrir en toda clase de exageraciones, algunas de ellas en verdad «contra natura». Viendo *La vida de Adèle*, nada de esto se observa. No se percibe ningún plano, como en el filme de Guiraudie, que pudiera impactar al

espectador más «convencional», aunque en Estados Unidos haya recibido la restrictiva calificación de NC-17, que suele suponer la muerte comercial de un filme.

A diferencia de las páginas web pornográficas de las que Ruiz Román ofrece una reducida lista en su artículo y que suelen responder a nombres ofensivos como «lesbianas cerdas» o «mis putitas» (2008: 224), cualquier persona que visionara *La vida de Adèle* pensando encontrar un contenido semejante quedaría decepcionada. En la línea de un jocoso comentario aparecido en un foro a raíz del filme, cabe señalar que, en una película tan llena de conversaciones artísticas y / o filosóficas como de platos de espaguetis, habría espacio para el aburrimiento antes de llegar a la primera y más larga secuencia sexual entre las protagonistas, hacia la mitad del metraje.

Pero la mayor parte de acusaciones que han recaído sobre el cineasta han sido por considerarlo en cierto modo un *voyeur*, algo que guarda buena lógica teniendo en cuenta el elemento en sí *voyeurístico* que siempre ha caracterizado al cinematógrafo. Uno de los genios más insignes de este arte, Alfred Hitchcock, lo resumió con precisión en su filme *Rear Window* (1954), con su protagonista convirtiéndose él mismo en *voyeur* de varias historias paralelas, a las que accedía a través de las ventanas de un bloque de viviendas. La pantalla del cine o de cualquier otro soporte en que veamos las películas hace la función de esas «ventanas indiscretas» del título. *Voyeur* es cualquiera que se convierta en espectador de una vida ajena sin ser percibido, pero el término tiene una connotación más sexual, como los «mirones» que, en *L'inconnu du lac*, se ocultaban en los arbustos para poder observar a otros hombres practicando sexo.

Siempre ha habido cineastas que han sido grandes *voyeurs*, sin que eso afectara a la calidad de sus películas. En el caso de Abdellatif Kechiche, regresando al tema de los prejuicios, parece haber tres objeciones a la idoneidad de su figura como adaptador de esta historia: es hombre (si bien su coguionista es mujer), presuntamente heterosexual y,

un dato que no puede obviarse, de origen árabe. No resulta osado aventurar que, si la autora del cómic pudiera haber realizado una lista de posibles nombres para adaptar su obra, el de Kechiche no hubiera estado en primera posición. Ahora bien, si tan solo las mujeres pudieran versionar o analizar historias relativas a mujeres lesbianas o no, entonces el margen para el comentario sería estrecho y poco variado, y este mismo trabajo de investigación no tendría el menor sentido. Ahora, veamos algunas diferencias entre las visiones de Maroh y Kechiche.

*El azul es un color cálido* es una obra con cierto espíritu adolescente, acorde a la juventud de su autora. El elemento autobiográfico se deduce, incluso sin necesidad de conocer las declaraciones de Maroh o algunos detalles sobre su propia vida. El sexo, pues, es un componente de autoconocimiento y, más allá de las impersonales representaciones lésbicas de la pornografía que antes se citaban, la única escena sexual entre Clem y Emma está profundamente anclada en el amor que ellas sienten, a través de recursos como la repetición: «Te amo. Te amo. Te amo. Te amo» (2009: 94). En el filme, las escenas sexuales entre ambas son tres y se concentran en la parte central, estratégicamente colocadas. El sexo se utiliza asimismo como marca temporal pues, una vez que la relación comienza a enfriarse, no vuelve a aparecer. Al margen de la desigual longitud de las tres escenas, ambas tienen en común, a diferencia del cómic, que los únicos sonidos que aparecen son gemidos, gritos y algunos ocasionales azotes que se propinan mutuamente. Las secuencias no están subrayadas por esa suerte de voz en off que en el cómic constituyen las palabras del diario de Clem. Parece que no hay necesidad de palabras, tan solo habla su pasión.

Gran parte de la polémica y el revuelo que han acompañado a esta clase de escenas se ha debido, sencillamente, al desconocimiento general sobre la sexualidad de la mujer, especialmente la sexualidad que practican las mujeres entre sí. Regresando al



artículo «¿Techo de cristal o armarios de doble fondo?», de Pilar Villalba Indurria, estas carencias se resumen en una de las frases que podemos extraer de su estudio: «La mujer no tiene sexo» (2008: 168). En efecto, la sexualidad de la mujer siempre ha sido negada. Otro de los testimonios que la autora recoge nos deja una duda recurrente: «Muchos preguntan cómo se hace el amor sin un hombre» (2008: 168). La película parece responder a esta cuestión, de forma extendida y contundente. *La vida de Adèle* es realista pero no explícita. Son conceptos diferentes. Se pueden lograr escenas sexuales de gran verismo sin necesidad de enfocar los órganos genitales. Por el contrario, la pornografía, como hemos señalado, no se caracteriza por su realismo, ciertamente. En este género, cuando hay escenas sexuales entre mujeres, suelen aparecer falos artificiales, o *dildos*, que en muchas ocasiones tan solo son la antesala de la llegada del falo real, que se convertirá a partir de su aparición en el eje alrededor del cual girarán las dos (o más) figuras femeninas. Tanto en el cómic como en el filme no se utilizan este tipo de elementos, así como las relaciones sexuales entre las dos mujeres no se interrumpen por la llegada de un tercer factor masculino. Antes bien, la variedad de posturas y prácticas eróticas que desempeñan parecen incluso poseer ciertos rasgos didácticos de cara al espectador o a la espectadora, presumiendo el posible desconocimiento que la mayoría alberguen hacia las mismas. Hemos resaltado la ausencia de signos fálicos cuando ambas están juntas, pero sus secuencias sexuales no son las únicas del filme. La primera escena de sexo en el mismo, aparte de la onírica masturbación, sería la que protagonizan Thomas y Adèle.

Al igual que en el cómic, esta escena se presenta, antes que como un deseo cumplido para la protagonista, como fruto, por un lado, de sus confusiones internas y, por el otro, de la presión social de sus amigas, que la apremian para que se acueste con el joven. Frente a la frustrada secuencia del cómic, en la que el preservativo de color

azul se erige en símbolo de un coito no consumado (2009: 21), en el filme sí llegamos a presenciar ese acto, tan realista como los anteriores y en el cual, sí, aparece el falo. A diferencia de *L'inconnu du lac*, eso sí, su presencia es fugaz, ocupa un espacio marginal en el plano y por ello se debe realizar un atento visionado para percibirlo. Si el estilo es similar, realista, el desenlace no es el mismo, como podemos comprobar leyendo el rostro de Adèle. No vuelve a haber secuencias de esta clase en el filme. Durante su *affaire* con su compañero de trabajo, tenemos que intuirlos. En todo caso, las relaciones de la protagonista con estos hombres son bastante más evidentes que en el cómic, en el cual o bien no existen o bien se ocultan tras una capa de anonimato.

Es posible que buena parte de las polémicas y el descontento que el filme ha producido en parte de la comunidad lésbica se deban a esta razón. ¿Es Adèle lo «suficientemente» lesbiana como para contentar a las seguidoras más «fundamentalistas» del cómic? A pesar de que sus relaciones con los hombres se describan como más breves e insatisfactorias que las que tiene con Emma, resulta probable que un sector del colectivo así lo crea. Y a ello habrá ayudado la actitud del cineasta, que conscientemente ha querido deslucir un tanto la pátina militante de la obra original. En esta, Clem se convierte en un icono, una figura en la que se puedan reflejar un buen número de adolescentes lesbianas, hambrientas de referentes en una sociedad que invisibiliza o distorsiona los modelos que podrían seguir.

En cambio, si aceptamos que la protagonista ha sufrido cierto proceso de «bisexualización», entonces las jóvenes de esta condición sí podrían sentirse identificadas. No es algo que pueda afirmarse con rotundidad, debido al brusco desenlace de la película y al hecho de que Adèle no se defina a sí misma, quizá porque no tenga claro cómo hacerlo. Es algo en lo que se diferencia de Emma, en ambas versiones: en el cómic, primero tiene una relación con Sabine, luego con Clem; en la

película, su itinerario es circular en tanto que, tras romper con Adèle, regresa junto a su antigua pareja, Lise.

Cualquiera que sea la transformación que el personaje central haya podido experimentar en la traslación entre ambos formatos, hay un factor sin duda positivo, como ya se indicó al hablar por primera vez de las controversias Maroh-Kechiche. Dentro de la invisibilidad de referentes ya mencionada, este filme surge como un rayo de esperanza, que trasciende el reducido circuito de los festivales y certámenes de cine LGTBI para atraer incluso al público que nunca estuvo especialmente interesado en filmes de esta temática. El asunto del *voyeurismo* podría cuestionarse, pero la desnudez no se queda en su concepto literal. Las actrices desnudan asimismo sus sentimientos, tal vez debido a esa presión de la que a posteriori se quejarían, y es por ello que se hacen creíbles, en general. Siempre habrá personas que no se reconozcan, pese a su esfuerzo, lesbianas que afirmen: «Eso no es así en la vida real. Eso no es lo mismo que yo hago con mi pareja o con mi ligue». Los diferentes puntos de vista enriquecen la crítica de este filme, pero no debería olvidarse que el cine siempre fue una «fábrica de ilusiones» y que aspirar al realismo absoluto resulta una quimera. Incluso los documentales se manipulan.

Lo que no puede ser motivo de controversia es que la mirada del cineasta es mucho más digna que en ejemplos ya mencionados, como el *lesbian chic* o la ambigüedad sáfica como el ingrediente morboso de un thriller. La orientación sexual no se utiliza aquí para vender refrescos, ni como elemento de excitación para grupos de adolescentes que jamás estarían dispuestos a soportar un filme tan conscientemente anti-comercial como este. *La vida de Adèle* incluye el sexo y el desnudo de la mujer, sí, pero también lo dignifica dentro de una relación amorosa entre iguales. Si luego cada espectador o espectadora particular se siente libre para recibir un estímulo erótico ante

esas escenas, eso en nada afecta a la calidad del filme ni a la sinceridad de la historia que trata.

La cámara, en ocasiones, se recrea con el cuerpo de las actrices y esto no es algo que el director niegue, sino que se puede deducir a través de sus declaraciones. En el capítulo tercero ya habíamos anotado cómo Kechiche se refería a esas escenas como si fueran «lienzos» y que debían respetar la «dimensión carnal». La carnalidad, en efecto, es un componente esencial en el filme. Poco antes de la primera escena sexual entre ambas, las protagonistas visitan una galería de arte en la que la cámara nos muestra una serie de rotundos desnudos traseros de estatuas, de estilo grecolatino, o de figuras femeninas en cuadros. Las generosas curvas que abarcan la pantalla permanecen muy alejadas de lo que a día de hoy se considera el canon de belleza, con su obsesión por la delgadez. Parece que el cineasta quiere comulgar con la visión del erotismo de esos antiguos artistas y es una idea que lleva a la práctica en sus planos.

La marmórea piel de Lèa Seydoux se adecua perfectamente a la de las esculturas que habían desfilado ante nuestros ojos. Cuando las dos mujeres se abrazan, desnudas, y se acarician mutuamente, la parte central de sus cuerpos unidos se convierte en una circunferencia casi perfecta, símbolo de una carnalidad gozosa que celebra un tipo de belleza que, si bien muy válido para «alfombras rojas» de festivales y otra clase de pasarelas, no termina de ser normativo, al igual que el tipo de escenas en que se representa. A diferencia de las películas pornográficas, *La vida de Adèle* no parece especialmente interesada en el desnudo frontal, mucho menos en planos explícitos como los que suele utilizar ese tipo de cine. Frente a ello, son mayoría los planos de desnudos traseros, a semejanza de los ya citados en el museo de arte, pero no solo de desnudos. Por ejemplo, los que muestran a Adèle tumbada en la cama, de espaldas, vistiendo un

chándal o pantalón de pijama que realzan esta parte de su cuerpo como si se tratara de un escorzo.

Por el contrario, en el cómic las figuras se muestran menos escultóricas y más estilizadas. Los desnudos, menos frecuentes, suelen aparecer en plano general y los primeros planos se prefieren reservar, incluso en las escenas eróticas, para reflejar los rostros de las protagonistas y sus diferentes expresiones: placer, amor, duda... Los efectos artísticos del cómic se consiguen a través de otros recursos, en especial el juego de colores que subyace a toda la historia. Sin abandonar el tema pictórico, cabe señalar cómo, en la película, el único desnudo claramente frontal de Adèle no es gratuito, sino que aparece en un momento clave, cuando Emma le está realizando un retrato que tendrá un cierto papel tanto durante su relación como tras la ruptura de esta. Además de en su amada, Adèle se convierte así en su «musa y fuente de inspiración», tal y como señala la propia Emma durante un brindis en su fiesta. Según afirma Joachim, las pinturas de Emma sobre Adèle reflejan el placer de la mujer, algo que la artista ha podido tanto experimentar en su persona como presenciar en la de su pareja, frente a otros pintores masculinos que han intentado reflejarlo a través de su experiencia, su deseo o su mera imaginación.

En la exposición que cierra el filme, la nueva pareja de Emma, Lise, le dice a Adèle: «Sigues aquí». Está aludiendo a que la mayor parte de los lienzos se basan en su figura. En el cómic, aunque Emma también es artista, esta faceta de la representación humana no aparece. Si en este se mostraba, en el desenlace, el tema de la inmortalidad a través del amor, en el filme lo hace el de la inmortalidad a través del arte. Adèle, y con ella su recuerdo, siguen existiendo en los cuadros de Emma y, tal vez, su figura se inmortalice en los mismos cuando ambas hayan desaparecido, como una suerte de Dorian Gray en femenino.

En conclusión, resulta evidente que ha habido cambios en el tratamiento de estos asuntos, pero mejor sería tomar con cautela unas polémicas que, como suele suceder en la actualidad tanto respecto al cine como a otras artes, en muchas ocasiones son desproporcionadamente espoleadas durante un par de meses, para luego desaparecer y ser sustituidas por otras. La recepción, por otra parte, también se relaciona con las expectativas de cada creador. En el caso de Julie Maroh, da la impresión de que tenía en mente un prototipo de lectora muy específico para su obra; en el de Kechiche, que trabaja en un proyecto de gran presupuesto y con una estrella internacional al frente, el espectro receptivo debe, lógicamente, ampliarse.

Al margen de que la recreación de los desnudos y las secuencias eróticas encaje en mayor o menor grado con la sensibilidad de cada espectador, sería muy constructivo que la difusión que ha tenido este filme sirviera para, además de promover la tolerancia y la diversidad, arrojar un concepto más natural sobre la sexualidad de la mujer (en todos sus conceptos, desde el placer hasta las infecciones de transmisión sexual), superando unos prejuicios que no solo se dan en hombres. Si este objetivo se cumpliera al menos de modo parcial, ensombrecería buena parte de las controversias.

## V. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado dar respuesta a aquellos interrogantes que planteábamos en el apartado introductorio, mediante la exposición, en primer lugar, de un comprimido pero necesario marco teórico y, en segundo lugar, de un ejercicio comparativo entre ambas obras a través de una serie de núcleos temáticos de notable interés en las mismas. Respecto al primer bloque, la enumeración de las teorías literarias feministas más relevantes nos proporcionó la base sobre la cual iba a girar esta investigación, concretando posteriormente conceptos y realidades necesarios para esta, como son el feminismo lésbico y la historia de las representaciones de las mujeres lesbianas y bisexuales en el mundo del cine. Todavía sin entrar en materias más prácticas, fuimos adelantando la configuración de las obras a debatir, algunos factores sobre la adaptación fílmica y la repercusión que esta misma tendría, tanto para los componentes del equipo artístico como para el público en general.

A partir del segundo bloque ya podemos ir perfilando las conclusiones, de forma coherente con el título del trabajo y su intención de valorar las representaciones lésbicas y, en general, de mujeres con sexualidad no normativa, que aparecen en estas obras, ya sea desde una perspectiva ideológica o no. En este sentido, cabe destacar de entrada que nos encontramos ante una adaptación voluntariamente etiquetada como «libre». Todas las adaptaciones suelen serlo y, en este caso, no se está cayendo en la redundancia, sino en el deseo expreso por parte de los responsables del filme (en especial su director, coguionista y en cierto modo *auteur*) de señalar que no tienen por qué respetar el espíritu del original. De una obra intimista, de culto, destinada a un público bastante especializado, se pasa a una película con una estrella en ciernes y una futura promesa en el reparto, y cuyos ingredientes la denotan como candidata a múltiples galardones.

Ambas son historias de amor, de eso no cabe duda. Pero la «libre inspiración» que Kechiche ha ejercido sobre el cómic ha desembocado en la depuración ideológica de dicho amor, por así expresarlo. En *El azul es un color cálido*, ya no solo la relación Emma-Clem, sino también la relación de la propia Clem con su fuero interno, los demonios y las dudas reflejados en su diario, adquirirían un tono emotivo a la par que militante. La obra de Maroh es una mirada feminista y en femenino: los personajes masculinos más «tradicionales» apenas pronuncian palabra y solo el también discordante Valentín alcanza algo de desarrollo.

*La vida de Adèle*, en un hecho que se deduce tanto del visionado del filme como de las declaraciones de su director, no pretende convertirse ni en un emblema ni en objeto de halagos por parte de la comunidad LGTB, a pesar de la considerable visibilidad que su mera existencia y repercusión ya han supuesto. Es una película que parece mostrarse cómoda con la etiqueta de «artística», a raíz de las múltiples referencias de cariz intelectual que aparecen en su largo metraje, en detrimento de los elementos ideológicos del original. Muestra el arte dentro del arte, en unas reflexiones que superan con creces la intención de la autora de la novela gráfica. Se crean personajes masculinos específicamente para la adaptación, a la vez que otorga mayor relieve a otros presentes en la vida de Adèle, cuyas experiencias afectivo-sexuales se vuelven más complejas que las de Clem.

Ni en una ni en otra versión se evitan ciertos tópicos y estereotipos asociados en especial a las mujeres lesbianas y ya bastante arraigados en la sociedad en general a la que tanto Maroh como Kechiche pertenecen, pero es sobre todo el cómic el que destaca en el reflejo de las diversas problemáticas que afectan a estas sexualidades no normativas, como la presión social en sus diversos estamentos, los conceptos religiosos de pecado y «contra natura» que se asumen incluso aunque no se compartan esas



creencias y el complejo mundo interior de la protagonista, con sus luchas encontradas y el proceso de auto-aceptación que va desarrollando desde su adolescencia hasta las palabras póstumas que le dedica a Emma. El cómic, con sus evidentes tintes autobiográficos, parece concebir la escritura de forma catártica, al igual que la función que el diario representa en la historia. Desde luego que en la película no se percibe esa conexión entre el director y su personaje.

Por lo que respecta a las polémicas planteadas entre ambas obras, buena parte de las mismas responderían a la consabida tónica de magnificación de los *mass-media*, a la que no pueden escapar tampoco los filmes más independientes y laureados, así como al enfrentamiento estilo David contra Goliat entre el «cineasta-autor» y los magnates de la industria francesa junto a una actriz a la que él considera como protegida de estos. Mayor interés para este análisis proporcionan las controversias sobre la utilización de desnudos y escenas sexuales por parte del director. Si en el cómic estas se reflejaban dentro del estilo delicado y algo *naive* de la obra, en el filme ganan en realismo, aunque haya quien considere lo contrario, y los cuerpos de las actrices parecen encuadrarse más dentro de un conjunto escultural o *tableaux vivant* antes que servir para la mera excitación del espectador/a en la intimidad de sus domicilios. A este respecto, la representación de dichas escenas permanece lejos de lo que suele estilarse en otras más explícitas y pertenecientes al mundo de la pornografía para consumo, a priori, heterosexual masculino.

Estas son las principales conclusiones que pudieran extraerse dentro de la extensión requerida por este trabajo, si bien la riqueza de una y otra obra podría propiciar un desarrollo más dilatado. Es mi intención concluir el presente estudio arrojando una mirada hacia el futuro respecto a ambas obras, una empresa arriesgada pero que podría constituir un colofón apropiado a estas líneas. Hay que considerar que

Abdellatif Kechiche, al restar relevancia a la orientación sexual de las protagonistas de su película, tal vez pretendía evitar titulares como los que, de todos modos, han aparecido en la prensa, hablando con cierta hipérbole de «la mejor película de lesbianas de la historia del cine». Etiquetas de este calibre corren el riesgo de acabar siendo excesivamente reductoras, pero, más allá de la evidencia de que el filme ha quedado entre los mejores del pasado año, también queda claro que irá a engrosar, con todos sus matices, las filas de aquella historia de las representaciones sexuales no normativas en la mujer que se había expuesto dentro del primer bloque.

Una historia breve, puesto que el cine es de las artes más jóvenes. Sin embargo, todavía más reciente es el género de la novela gráfica, por lo general asociada a una clase de historias muy diferentes a la que Julie Maroh expone en la suya. Sirva su caso como un precedente que no solo diversifica la temática y alcance de este medio de expresión, sino que también dignifica lo que, de considerarse un simple «tebeo», difícilmente podría estimarse en base a su calidad literaria. Calidad que, según el criterio personal utilizado en este estudio, existe y por ello le otorga la consistencia necesaria para sustentar este trabajo.

*León, a 29 de junio de 2014*

## VI. Fuentes

### 1. Obras citadas

BORGE ROBLES, Ariadna (2012). *Sólo yo sé definirme. Análisis de las representaciones lésbicas en When Night is Falling, Aimée y Jaguar y Loving Annabelle*. Oviedo: KRK Ediciones.

BUTLER, Judith (1990 [2007]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity)*. 1ª ed. 1990. Barcelona: Paidós.

CARMONA, Luis Miguel (2007). *Las cien mejores películas sobre lesbianismo*. Madrid: Cacitel.

GIL, Silvia L. y Amaia P. Orozco (2010 [2012]). «Transfeminismo: ¿sujetos o vida en común?» *El Orgullo es Nuestro*. 1ª ed. 2010 en el periódico *Diagonal*. 157-160.

GRAVES, Robert (1960 [2009]). *Los Mitos Griegos (The Greek Myths)*. Barcelona: RBA.

HEMMINGS, Clare (2002). *Bisexual Spaces. A Geography of Sexuality and Gender*. New York: Routledge.

HOOGLAND, Renée C. (1997). *Lesbian Configurations*. New York: Columbia University Press.

MAROH, Julie (2009 [2013]). *El azul es un color cálido (Le blue est une couleur chaude)*. 1ª ed. 2009. Madrid: Dibbuks.

MOI, Toril (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

- PLATERO, Raquel (2008). «Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas». *Lesbianas, discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina. 307-338.
- RUIZ ROMÁN, Paloma (2008). «Una pornografía de ellas sin ellas: la representación de la sexualidad lesbiana en internet». *Lesbianas, discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina. 213-232.
- La Santa Biblia* (1989 [1999]). 1ª ed. 1989. Madrid: San Pablo.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2012). *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VARELA, Nuria (2005 [2013]). *Feminismo para principiantes*. 1ª ed. 2005. Barcelona: Ediciones B.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y Richard Cleminson (2007 [2011]). *Los Invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939* («Los Invisibles». *A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*). 1ª ed. 2007. Granada: Editorial Comares.
- VILLALBA INDURRIA, Pilar (2008). «¿Techo de cristal o armarios de doble fondo?». *Lesbianas, discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina. 139-172.
- WATKINS, Susan Alice, Marisa Rueda y Marta Rodríguez (1992 [1999]). *Introducing Feminism*. 1ª ed. 1992. Cambridge: Icon Books.

## 2. Filmografía

*El Celuloide Oscuro (The Celluloid Closet)* (1995). Dir. Rob Epstein y Jeffrey Friedman. Lily Tomlin. ZDF, Cannel Four Films, HBO, Arte, Sony Pictures Classics, Brillstein-Grey Entertainment y Telling Pictures.

*Los Chicos Están Bien (The Kids Are All Right)* (2010). Dir. Lisa Chodolenko. Annette Bening, Julianne Moore, Mark Ruffalo. Focus Features, Gilbert Films, Saint Aire Production, Artist International, 10th Hole Productions, Antidote Films y Mandalay Vision.

*El desconocido del lago (L'inconnu du lac)* (2013). Dir. Alain Guiraudie. Pierre Deladonchamps, Christophe Paou, Patrick d'Assunção. Les Filmes du Worso, Arte France Cinema, M141, Films de Force Majeure.

*Espartaco (Spartacus)* (1960). Dir. Stanley Kubrick. Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons. Bryna Productions.

*Guillaume y los chicos, ¡a la mesa! (Les garçons et Guillaume, à table!)* (2013). Dir. Guillaume Gallienne. Guillaume Gallienne, André Marcon, Diane Kruger. Gaumont, LGM Films, Rectangle Productions, France 3 Cinema, Don't Be Shy Productions.

*Kill Bill. Partes 1 y 2* (2003 y 2004). Dir. Quentin Tarantino. Uma Thurman, David Carradine, Daryl Hannah. Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu.

*Nymphomaniac. Partes 1 y 2* (2013). Dir. Lars Von Trier. Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Stacy Martin. Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Heimatfilm, Film i Väst.

*Tomboy* (2011). Dir. Céline Sciamma. Zoé Héran, Malonn Lévana, Jeanne Disson. Hold Up Films, Arte France Cinema, Lilies Films, Canal +.

*La ventana indiscreta (Rear Window)* (1954). Dir. Alfred Hitchcock. James Stewart,  
Grace Kelly, Wendell Corey. Paramount Pictures, Patron Inc.

*La vida de Adèle (La vie d'Adèle)* (2013). Dir. Abdellatif Kechiche. Léa Seydoux,  
Adèle Exarchopoulos, Salim Kechiouche. Wild Bunch, Quatuor Sous Films,  
France 2 Cinema, Scope Pictures, Vertigo Films.

### 3. Medios de comunicación

CASAS, Quim (2013). «*La vida de Adèle: Una historia de pareja*», *Revista Imágenes de Actualidad*, (Noviembre/2013), 80-81.

ENGEL, Philipp (2014). «Estrenos de Autor: *El desconocido del lago*», *Revista Fotogramas*, (Abril/2014), 115.

FANJUL, Cristina (2014). «Literatura con renglones torcidos», *Diario de León*, (5/5/14), 36.

JIMÉNEZ, Íker (2006). *Cuarto Milenio*, Cuarzo, Milenio 3, «La conspiración de la educación», (<http://www.cuatro.com/cuarto-milenio/programas/temporada-09/t09xp36>), [15/5/14].

MÉNDEZ, José Antonio (2014). «El PP traiciona a la familia», *Semanario Alfa y Omega*, (5/6/14), 18.

MORA, Miguel (2013). «Léa Seydoux. El zarpazo de la princesa herida», *Revista El País Semanal*, (20/10/13), 76-80.

«La policía busca la conexión entre un vídeo colgado por un joven en Youtube y la matanza en California», (24/5/14), (<http://www.elmundo.es/internacional/2014/05/24>), [27/5/14].

ROMO, José Luis (2014). «Jugando a lesbianas para vender», *La Otra Crónica de El Mundo*, (12/4/14), 14-15.

ROYALE, Kirk (2013). «Cocktail de famosos», *Revista Fotogramas*, (Diciembre/2013), 68-69.

