

Representación sáfica en el cine

Lucía Celdrán Paredes

UCM 

Mar Marcos Molano

UCM <https://dx.doi.org/10.5209/cgen.95136>

Recibido: 18/03/2024 • Evaluado: 8/04/2024 • Aceptado: 20/06/2024

ES Resumen: A lo largo de la historia, el colectivo de mujeres homosexuales y bisexuales ha sido objeto de discriminación, estigmatización y opresión, siendo el cine —entre otros medios, pero sin duda el de mayor repercusión— reflejo de estas situaciones. Y es que, en muchos casos, las nuevas generaciones de mujeres *queer* tienen como máxima referencia en su proceso de autodeterminación lo que ven representado en la pantalla cinematográfica siendo víctimas de una extraordinaria negligencia institucional. Esta investigación analiza los principales problemas que decantan negativamente la balanza de la representación sáfica de las últimas décadas, desde un punto de vista no solo *queer* sino también feminista.

Palabras clave: Sáfica; misoginia; hipersexualización; *queerbaiting*; película *comfort*

ENG Sapphic representation in film

Abstract: Throughout history, the homosexual and bisexual women's collective has been the object of discrimination, stigmatization and oppression, with cinema —among other media, but undoubtedly the one with the greatest repercussion— reflecting these situations. In many cases, the new generations of queer women have as a maximum reference in their process of self-determination what they see represented on the movie screen, being victims of an extraordinary institutional negligence. This research analyzes the main problems that have negatively affected the balance of Sapphic representation in recent decades, not only from a queer but also from a feminist point of view.

Key words: Sapphic; misogyny; hypersexualization; *queerbaiting*; comfort movie.

Sumario: Introducción. 2. Estado de la cuestión. 2.1. La representación lésbica. 2.2. Representación bisexual. 3. Metodología. 3.1. Análisis de conceptos aplicados al objeto de estudio. 3.1.1. Hipersexualización. 3.1.2. Dinámicas de pareja dañinas e irreales. 3.1.3. *Queerbaiting* y escasez de tramas. 3.1.4. Escasez de tramas y *comfort movies*. 4. Estudio de casos. 4.1. “La vida de Adèle” (*La Vie d'Adèle*, 2013). 4.2. “La doncella” (*Ah-ga-ssi, The handmaiden*, 2016). 4.3. “La estación de la felicidad” (*Happiest Season*, 2020). 4.4. *Jennifer's Body* (2009). 4.5. “Dando la nota” (*Pitch perfect*, 2012). 4.6. *But I'm a cheerleader* (1999). 4.7. “Retrato de una mujer en llamas” (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019).

Cómo citar: Celdrán Paredes, L.; Marcos Molano, M. (2024). Representación sáfica en el cine. *Comunicación y género*, 17(1), e95136.

1. Introducción

Este estudio nace de la necesidad de estimular una renovación de la representación sáfica en el cine. Cuando una joven empieza a cuestionarse su orientación sexual suele acudir a los medios que conoce en busca de validación o reafirmación. De estos medios, el papel desarrollado por el cine es fundamental en la medida que crea historias y personajes con los que estas jóvenes pueden identificarse (Soto-Sanfiel et al, 2014; Bernárdez, 2015). Y aunque ya supone un gran paso sólo el hecho de que aparezca una mujer

queer en las historias que cuenta el cine, hay que reflexionar sobre el peso que tienen los personajes de esas historias, ya que en muchas ocasiones serán la base sobre la que estas jóvenes desarrollarán su sexualidad (Cohen 2001; Eyal y Rubin, 2003): cuando nunca se ha experimentado cómo es vivir una relación sáfica, lo que se ve representado en el cine es lo que se va a creer, de ahí el riesgo, puesto que las mujeres *queer* representadas en la gran pantalla suelen estar construidas primero, desde un punto de vista infatigablemente masculino y segundo, desde vagos estereotipos. Es por ello por lo que se hace necesario

revisar la representación sáfica en el cine, ya que, si bien gracias a la lucha del colectivo LGBTQ+ cada vez hay más mujeres sáficas en la industria, no es menos cierto que los personajes no evolucionan hacia una mejor representación, ajustada y actual.

De esta observación se derivan varias cuestiones que tienen que ver con la necesidad, en primer lugar, de establecer pautas que ayuden a la creación de personajes e historias de mujeres *queer* de forma sana y consciente y, en segundo lugar, de conseguir un mejor ejemplo cinematográfico de una realidad estigmatizada, que no solo servirá de referencia a generaciones venideras, sino de apoyo y respaldo a mujeres homosexuales y bisexuales saturadas de representaciones misóginas. ¿Cómo ver representado el deseo lesbiano a través de códigos cinematográficos que están llenos de presupuestos heterosexuales? (De Laurentis, 1989).

2. Estado de la cuestión

2.1. La representación lésbica

En 1931 se estrena en Alemania la primera película con temática sáfica: “Muchachas de uniforme” de Leotine Sagan y Carl Froelich. La película contaba la historia de una adolescente que, tras la muerte de su madre, es ingresada en un internado en el que se enamora de su profesora. Al declarar su amor es perseguida por la directora de la institución. Mientras en la versión americana la joven se suicida, en las versiones alemana e inglesa trata de suicidarse, pero sus compañeras la detienen (*Filmaffinity*, 2009). Esta película fue predecesora de otras tantas con representación lésbica dirigidas por hombres y realizadas desde un punto de vista dramático y derrotista: “La calumnia” (William Wyler, 1961), “La Zorra” (Mark Rydell, 1967) o “El asesinato de la hermana George” (Robert Aldrich, 1968) son solo algunos de los ejemplos que cuentan con mujeres lesbianas como personajes principales, todas ellas construidas desde una mirada negativa y catastrófica, involucrando persecuciones, rechazo, la figura del hombre heterosexual que le hace darse cuenta de que solo estaba confundida y que realmente no le gustan las mujeres, dinámicas tóxicas...; en ellas el personaje lésbico acaba muerto, bien por suicidio bien por accidente. Cabe destacar que en “El asesinato de la hermana George” aparece una escena en la que dos mujeres se acuestan, lo que le ganaría la calificación moral “X” en Estados Unidos.

En 1983 John Sayles dirige “Lianna” que cuenta la historia de Lianna, una mujer casada y con hijos que vive infeliz en su matrimonio a causa de la arrogancia de su marido. Al casarse, Lianna tuvo que abandonar la universidad porque su marido era su profesor de inglés; ya casada decide retomar sus estudios y asistir a clases nocturnas para conseguir su grado. Es entonces cuando, inesperadamente, se enamora de su profesora de psicología, con la que tendrá una relación amorosa que le hará descubrir sus auténticos gustos sexuales (Trujillo, 2017). Se considera esta película un punto de inflexión en cuanto a la representación sáfica en el cine, y bien es cierto que tiene un enfoque distinto a las películas previamente mencionadas ya que la relación de la protagonista con otra mujer no es su condena, sino su salvación. Tiene un punto de vista esperanzador y normaliza

por primera vez, la “salida del armario” de una mujer lesbiana, mostrando una sociedad que se preocupa más por la infidelidad a la pareja que por el hecho de que haya sido con otra mujer.

En 1985 Donna Deitch dirige “Media hora más contigo”, la primera película con una trama sáfica dirigida por una mujer lesbiana. Ambientada en los años 50, la película cuenta la historia de dos mujeres que se encuentran en un centro para mujeres en proceso de divorcio, donde viven durante los meses que dura la separación. En él la protagonista Vivian, profesora de literatura, y Cay, crupier que trabaja en un casino y que se está separando de su jefe, tienen un romance (Ebert, 1986). La película tiene dos constantes de carácter formal que la diferencian del resto: el tempo narrativo y la escena de sexo. En cuanto al tempo, se trata de una película *slowburn*: la directora transita con lentitud los momentos de duda y la etapa de negación de la protagonista de sucumbir a sus deseos sexuales por el qué dirán, el estigma y la homofobia. Desde el punto de vista narrativo, esta construcción temporal añade tensión y anticipa lo que acabará siendo la escena en la que mantienen relaciones sexuales. Lo que nos lleva al segundo aspecto diferenciador, la escena sexual. Con anterioridad, las escenas sexuales se representaban idealizadas, tratándolas como si fuera una coreografía que tiene como objetivo satisfacer las necesidades de un público masculino. En esta ocasión, la representación de la relación sexual es objetiva, y no tiene otro fin más que ser veraces y fieles a la realidad. Esto marcará un punto de inflexión, no tanto porque sirviera de ejemplo para las películas venideras, que durante muchos años siguieron ejecutando las escenas sexuales como hasta entonces, sino porque se empezó a ver la representación del sexo entre mujeres en el cine más convencional con una mirada más crítica:

El cine feminista, llamado también “contra-cine” es el que utiliza unas claves representativas, un lenguaje fímico que se supone que es diferente al de las narraciones masculinas porque aportan un punto de distanciamiento con la ficción para producir una forma de identificación que no sea masoquista y capaz de provocar la reflexión crítica (Bernárdez, 2015, 212)

A finales de los noventa, “But I’m a cheerleader” (1999, Jamie Babbit) sienta un nuevo precedente tratando una situación dramática desde un punto de vista cómico. Ante una trama que claramente podría haber estado marcada por el drama, la cineasta incorpora la ironía y un mensaje esperanzador, a la historia de una animadora, aparentemente heterosexual, que es encerrada a la fuerza en un campamento de conversión porque sus padres y amigos piensan que es lesbiana únicamente porque cae en los estereotipos que entonces se asociaban con las mujeres homosexuales. La película narra el viaje interior y la aceptación de una chica que ni se había planteado su sexualidad, dando otro punto de vista a este problema históricamente ignorado. En la última década encontramos un aumento de películas con representación lésbica, “Carol” (Todd Haynes, 2015), “Retrato de una mujer en llamas” (Céline Sciamma, 2019) o “Booksmart” (Olivia Wilde, 2019) son algunos ejemplos abarcando diversidad de géneros y tramas.

2.2. Representación bisexual

Partiendo de la base de que la opresión y discriminación es distinta entre mujeres homosexuales, que tienden a ser hipersexualizadas o reducidas al rol de villana; y mujeres bisexuales, que suelen ser invisibilizadas o encasilladas en el rol de promiscuas respaldado por una idea misógina –les gustan personas de todos los géneros automáticamente le gusta todo el mundo y por lo tanto tienen relaciones sexuales con todo el mundo–, la representación en el cine de estos dos colectivos ha sido muy distinta.

Tradicionalmente, los personajes homosexuales en las narrativas populares han sido caracterizados como enfermos, peligrosos, promiscuos, amorales, infelices y marginales: La teoría queer utiliza el concepto “sexismo queer” para criticar la normalización que se ha hecho del discurso de la homosexualidad a partir de los gays, que margina los intereses y preocupaciones de otras minorías sexuales (Villegas, Angulo y Liu, 2018, 90)

Antes de remontarnos a la primera película con un personaje bisexual femenino debemos mencionar que, debido a la época en la que se estrenaron las películas mencionadas a continuación, ningún personaje se denomina explícitamente bisexual. Además, en las que se trata nunca hablan de bisexualidad en sí, en la mayoría de las ocasiones en la que se representa una pareja de mujeres no empiezan la película siendo ambas abiertamente lesbianas/bisexuales, sino que una de las dos suele pasar por un proceso de declarar públicamente su homosexualidad: heterosexual –a veces incluso con novio/marido–, conoce chica lesbiana, se replantea las cosas y automáticamente pasa a ser su novia. No se profundiza en la autodeterminación y aún menos se

reflexiona sobre una posible bisexualidad del personaje (Lafuente, 2015). En diversas ocasiones incluso se llega a ensalzar este aspecto, por aquello de no etiquetar para no limitar.

Teniendo esto en cuenta, la primera película con representación de mujeres bisexuales es “Las ciervas” (Claude Chabrol, 1968), un thriller que dista mucho de tener una visión positiva de las mujeres bisexuales, ya que están definidas en gran medida por las relaciones de poder:

La estructura de las relaciones lésbicas, tal como el cine las presenta, recrea la desigualdad social de personas heterosexuales, dentro de un mundo homosexual, motivo por el cual, los directores enfatizan cuestiones como la edad y la clase; es decir, una de las mujeres es siempre de mayor edad y rica con respecto a la otra, que generalmente es más joven” (Sosa, 2020, 19)

Aun así, muestra por primera vez a dos mujeres claramente bisexuales y trata su relación entre ellas como cualquier otra relación que puedan tener con un hombre (Lafuente, 2015). Esto quizá puede parecer insignificante ahora, pero en su momento no lo fue, y aunque presenta unas dinámicas cuestionables, sentó precedente para películas actuales con una visión más positiva, como pueden ser “Colette” (Wash Westmoreland, 2018) o “Shiva Baby” (Emma Seligman, 2020), en las que encontramos mujeres explícitamente bisexuales.

3. Metodología

Para elaborar este análisis se seleccionaron 7 películas de distintos géneros en diferentes décadas (desde la década de los 90 hasta 2020) como casos para realizar el estudio.

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR/A	GÉNERO
<i>But I'm a Cheerleader</i>	1999	Jamie Babbit	Comedia
<i>Jennifer's Body</i>	2009	Karyn Kusama	Terror
<i>Dando la nota</i>	2012	Jason Moore	Comedia musical
<i>La vida de Adèle</i>	2013	Abdellatif Kechiche	Romance/Drama
<i>La doncella</i>	2016	Park Chan-wook	Romance/Drama
<i>Retrato de una mujer en llamas</i>	2019	Céline Sciamma	Romance/Drama
<i>La estación de la felicidad</i>	2020	Clea DuVall	Comedia romántica

La elección de la muestra, fruto de una rigurosa selección entre muchos otros filmes posibles considerando películas tanto nacionales como internacionales, obedece a la necesidad de ejemplificar, en diferentes géneros y distintas cinematografías, lo que consideramos los principales problemas de la representación sáfica: la hipersexualización, las dinámicas de pareja dañinas e irreales, el “queerbaiting” y la escasez de tramas y las “comfort movies”. La metodología de análisis persigue mostrar estos cuatro conceptos como elementos configuradores en los filmes tanto en su génesis, como en sus procesos posteriores.

Nuestra investigación tiene como marco de referencia metodológico los trabajos realizados por Teresa de Laurentis en su aportación al género desde cuatro posibles auto-evidencias: la primera tiene que ver con entender el género como representación y sus implicaciones para los individuos; la segunda, con la comprensión de que la representación del género es su construcción; la tercera en su visión del proceso permanente de construcción del género en los “aparatos ideológicos del Estado: en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y hasta, por cierto, especialmente, en el feminismo” (De Laurentis, 1987, 9) y, por

último, por la construcción de una noción de género afectada precisamente por su deconstrucción por que el género “no es solo el efecto de la representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (De Laurentis, 1987, 9)

3.1. Análisis de los conceptos aplicados al objeto de estudio

3.1.1. Hipersexualización

La hipersexualización en el cine sáfico es un patrón fácil de reconocer, sobre todo en la década de 2000. La mayoría de los personajes sáficos, tanto mujeres individualmente como parejas, son planos y estereotipados, pero sobre todo comparten una imagen hipersexualizada. El inicio de la normalización del lesbianismo y la bisexualidad en el cine se realizó desde un punto de vista masculino, con un público objetivo de hombres cisheterosexuales, para saciar sus fantasías, en un contexto claramente misógino que objetivaba a las mujeres (Sánchez, 2019). Por otro lado, la hipersexualización ha perdurado en el cine hasta la actualidad debido a que, durante años, la sutil homofobia institucional ha invisibilizado la sexualidad de mujeres *queer* que no caen en los estereotipos de mujer lesbiana masculina alegando que “no parecen sáficas”. Esto hace afirmar a las personas que no forman parte del colectivo LGBTQ+ que cuando veían una pareja de mujeres no quedaba claro si eran pareja o solo amigas muy cariñosas también resultado de una homofobia y misoginia interiorizada “... en tanto que el deseo de una mujer hacia otra igual que ella, es una amenaza radical al régimen heterosexual” (Sosa, 2020, 45).

En el cine se ha recurrido repetidamente a la *hipermasculinización* con el razonamiento de buscar el máximo parecido a una pareja heterosexual, haciendo muy masculina a una de las dos mujeres de la relación, y así dejar claro que son pareja, lo cual desde un punto de vista crítico no tiene sentido pero es el razonamiento de parte de la sociedad; otro recurso del que se suele hacer uso es incluir escenas sexuales explícitas para reafirmar al espectador que, efectivamente, no son amigas que se dan la mano por la calle, tienen citas y se dan besos. Este hecho ha sembrado un pensamiento generalizado en las mentes masculinas de que las relaciones sáficas giran única y exclusivamente en torno al sexo, por lo que al representarlas en sus obras lo hacen a través de esta mirada. Y claro que en las relaciones sáficas reales las mujeres mantienen relaciones sexuales, pero no como las representadas, las que vemos en pantalla están hechas para satisfacer al espectador (masculino) mientras que en las reales las satisfechas son ambas mujeres.

3.1.2. Dinámicas de pareja dañinas e irreales

Para entender cuál es el problema de cómo se retratan las relaciones sáficas en obras audiovisuales, hace falta entender un punto clave: las relaciones entre dos mujeres no son iguales que las relaciones entre un hombre y una mujer, porque, aunque ambas estén basadas en un vínculo romántico, las relaciones sáficas comparten además un *trauma*

bond: vínculo que surge entre dos personas que han pasado por experiencias traumáticas parecidas a lo largo de su vida y se apoyan mutuamente ya que es más fácil empatizar con otra persona que pasó por lo mismo. Dos mujeres *queer* que estén saliendo no solamente comparten amor la una por la otra, sino que también comparten el trauma común de haber crecido en una sociedad cisheteropatriarcal en la que han sido no solamente oprimidas por su condición de mujeres, sino que también lo han sido por ser *queer* (Pelayo, 2011). Cabe destacar que las mujeres homosexuales no han pasado exactamente el mismo tipo de trauma que las mujeres bisexuales, pero ambas conocen el sentimiento de ser rechazada, invisibilizada y maltratada por la sociedad. Partiendo de esta base, el problema de cómo se retratan las dinámicas de una relación entre dos mujeres en el cine es que lo hacen de manera irreal, ya que en la gran mayoría de los casos están determinadas por dinámicas de relaciones heterosexuales, en las que no se contempla la sororidad y se ven determinadas por problemas a los que no se tienen que enfrentar realmente las mujeres *queer* en sus relaciones.

3.1.3. Queerbaiting y escasez de tramas

Se conoce como *queerbaiting* cuando se adoptan características y actitudes que se suelen asociar con el colectivo LGBTQ+ para conseguir atención de miembros del colectivo pero sin provocar el rechazo del espectador hegemónico. Cuando este término se utiliza para referirse a alguna obra es porque, durante el proceso de promoción o incluso a lo largo del filme, se quiere transmitir que hay uno o varios personajes *queer* para atraer la atención en redes y entre el público LGBTQ+, aunque realmente no se dé ningún tipo de relación no-cisheterosexual y no se desarrolle ningún personaje del colectivo. La práctica de este recurso de comercialización únicamente facilita la invisibilización del resto de personajes *queer* y en este caso sáficos, influenciando incluso a personas cisheterosexuales a apropiarse de estéticas y recursos de expresión que históricamente han pertenecido al colectivo LGBTQ+ anteriormente, y en algunos casos también en la actualidad, utilizados para identificarse entre miembros del mismo colectivo para protegerse de violencias y agresiones externas sin necesidad de exponerse.

El uso masivo de *queerbaiting* se debe a que las personas del colectivo LGBTQ+ siempre que puedan, apoyarán las películas que contienen tramas o personajes *queer*, para así alentar a las productoras a realizar un mayor número de obras con representación sáfica y tener más posibilidades de obtener un personaje o trama que les represente en la gran pantalla de forma realista: “El motivo por el que la audiencia LGTB+ o, en general, la audiencia sensibilizada hacia cuestiones de diversidad sexual se ve atraída por estos subtextos homoeróticos es la falta de suficiente representación positiva real y no estereotipada” (Sánchez y García, 2020, 98) Es por ello por lo que, las redes sociales se inundan de interacciones cuando se rumorea o se publicita que en una película próxima a su estreno aparecerá un personaje *queer*. Pero una vez se estrena la película y las personas LGBT confirman que realmente no hay ninguna trama del colectivo ya es tarde, puesto

que para ratificarlo hay que ver el producto cuando la rentabilidad económica ya se ha realizado. El cine hegemónico utiliza esta técnica comercial para mejorar su imagen y aumentar sus beneficios, al tiempo que perpetúan modelos de heteronormatividad dentro de las producciones cinematográficas (Sánchez y García, 2020).

3.1.4. Escasez de tramas y comfort movies

Si se habla desde un punto de vista histórico sobre homosexualidad o bisexualidad en mujeres, es normal que el resultado sea dramático, incluso en la actualidad hay homofobia y resulta muy necesario representarla para dar visibilidad al problema. La dificultad se contempla cuando la gran mayoría de obras con estos personajes giran en torno o se ven definidas por un ataque homófobo o por la homofobia generalizada. Obviamente no todas las películas que tienen personajes sáficos son dramas, aunque sea el género predominante, también hay filmes de otros géneros como *romcom*, *thriller*, *musical*..., cuyas protagonistas son mujeres *queer*. Pero que sean de otro género no hace que queden exentas de estar definidas por la homofobia, ya sea porque se desarrollan en un centro de terapia de conversión o en la casa de unos suegros homófobos. Resulta difícil ver estas obras sin tener presente la discriminación que sufren las mujeres lesbianas y bisexuales, incluso para personas que hayan pasado por situaciones parecidas pueden ser estresantes (aunque la trama sea cómica). Esto desemboca en una falta de *comfort movies* para las mujeres *queer*. Una *comfort movie* es una forma de denominar a películas que el público gusta de ver para relajarse y desconectar de la realidad. Suelen ser películas con tramas ligeras, finales felices y personajes que simpatizan con el público, incluso los villanos, y no importa tanto la fidelidad con la realidad o la calidad de la trama, sino que prima la estética y el trato de temas universales: el amor, la amistad, la familia... Actualmente en el cine sáfico hay películas de este género para la mayoría de las mujeres del colectivo y, aunque muchas sáficas las consideren *comfort movies*, realmente no lo son en esencia, por lo que son un claro ejemplo del problema existente en el cine de mujeres *queer*.

4. Estudio de caso

4.1. “La vida de Adèle” (*La Vie d’Adèle*, 2013)

La película cuenta la historia de una adolescente de 15 años que cuestiona su orientación sexual tras tener una insatisfecha relación con un hombre y conocer a una artista abiertamente homosexual. La película abarca toda su relación, desde su primer beso hasta la última vez que se ven, retratando a la perfección el problema existente en el cine con la hipersexualización sáfica: desde el inicio de la película, vemos reflejado el interés de Adèle por Emma cuando se masturba pensando en ella; en el juego sexual que tratan de llevar a escondidas en mitad del restaurante, o en la escena final donde todos los cuadros de la exposición representan mujeres desnudas, algunas manteniendo relaciones sexuales incluyendo uno de la propia protagonista.

Si la hipersexualización está presente durante toda la película, encontramos la máxima expresión

hipersexualizada a mitad del metraje, cuando se nos presenta un acto sexual altamente explícito de 10 minutos de duración. Desde el uso de planos detalle a la propia duración de la secuencia, este aspecto de la película resulta incómodo de ver, es como si estuviéramos ante el visionado una película pornográfica, es poco realista y representa lo que un hombre heterosexual imagina que es una relación sexual lésbica.

Esto de por sí es motivo de peso para revisar la representación de la que es una de las películas sáficas más reconocidas, aunque lo más decantable se produjo tras el rodaje de la película, cuando las actrices denuncian las decisiones del director y declararon que se sentían como prostitutas. Ellas mismas reconocieron que la escena mencionada tardó en grabarse 10 días y que las prótesis de silicona vaginales que ambas utilizaban hacían tanto daño a sus genitales hasta el punto de llorar y colapsar en el set (Suau & Guzmán, 2019).

Es evidente que película no responde a una buena representación sáfica, si es la película sáfica más famosas de la historia es porque es alabada por el público cisheterosexual masculino, llegando a recibir una Palma de oro en Cannes en 2013. No es difícil entender por qué se ha convertido en una de las películas sáficas más problemáticas y una de las más odiadas por parte del propio colectivo de mujeres homosexuales y bisexuales, de hecho, el filme podría ser referencia de los apartados siguientes, se ha analizado en el concepto de hipersexualización por resultar el más evidente.

4.2. “La doncella” (*Ah-ga-ssi*, *The handmaiden*, 2016)

La doncella es un filme que trata el tema de la venganza, las relaciones de poder y las clases sociales. Su estructura narrativa cuenta con varios *plot twists* y un romance sáfico, que nace de la sororidad tras la traición. Cuenta la historia de una ladrona llamada Sook-Hee que es contratada por un estafador con el objetivo de engañar a una poderosa heredera, Hideko, y quedarse con su riqueza casándose con ella, pero a la vez, sin que Sook-Hee lo supiera, Hideko estaba previamente aliada con el estafador para que la sacase de la situación de abuso en que vivía por parte de su tío. Sin embargo, mientras que ambas guardaban su respectivo secreto, acaban manteniendo relaciones sexuales, lo que desemboca en que desarrollen sentimientos la una por la otra. Finalmente deciden confesarse una a otra y diseñar un plan para matar tanto a su futuro marido como a su tío. Tras ejecutar el plan, consiguen huir del país para casarse entre sí y acabar manteniendo relaciones sexuales de nuevo. La película presenta una línea temporal no lineal, haciendo un uso constante de *flashbacks* a distintos puntos del pasado de los personajes.

Lo que a simple vista podemos destacar que comparte esta película y “La vida de Adèle”, es que la acción está altamente determinada por las relaciones sexuales entre las protagonistas; la diferencia es que, aunque en ambas están representadas de forma explícita la problemática en “La doncella” no es la misma que hemos visto en el análisis anterior: el inconveniente en esta segunda película no reside

en lo explícito de las escenas sexuales cuyo punto de vista podría calificarse de *voyeur* evidenciando la figura masculina de la dirección, sino que, mediante la trama, se introduce una figura masculina en la relación entre las dos mujeres. Llama la atención el contraste de cómo hablan del trauma que tiene Hideko desde su infancia con las cosas que rodean lo erótico, sin embargo, en la escena final, Sook-Hee incluso hace uso de unas bolas chinas. Es por ello que al analizar esta películas da la impresión de que el propio director estaba tan centrado en ejecutar las escenas sexuales que olvidó el propio pasado traumático de Hideko, es decir, el trauma está tan presente en su vida que hace un plan para matar a su tío y quemar todos los libros que le hacía leer, para después escapar del país con una identidad falsa, pero sin embargo llegado el momento de mantener relaciones sexuales, no muestra problema con el sexo en sí. Ello puede ser, bien porque el director inconscientemente considera que el sexo sin un pene no es sexo completo o bien porque prioriza las escenas sexuales a la coherencia de la trama. Sea cual sea, ejemplifica cual es el principal problema con la visión que tienen los directores hombre sobre cómo son las relaciones entre mujeres lesbianas, que frecuentemente son reducidas exclusivamente al ámbito de lo sexual.

4.3. “La estación de la felicidad” (*Happiest Season*, 2020)

La película cuenta la historia de una pareja de chicas, Abby y Harper, que tras años saliendo juntas van a pasar por primera vez las navidades a casa de Harper, donde Abby pretende pedirle matrimonio, pero al llegar descubre que Harper no ha salido del armario con sus padres quienes no saben que ellas son pareja. Durante la estancia de Abby en la casa familiar vemos un maltrato constante por parte de Harper, quien desde un punto de vista egoísta está más centrada en mantener su imagen ante sus padres que en el bienestar de su pareja. A pesar de tratarse de una comedia romántica de navidad, el público sáfico no disfrutó como esperaba de este filme y pese a que la directora afirmara que es semi-autobiográfica la historia justifica, sobre todo al final, comportamientos de maltrato, abuso psicológico y celos, debido a la situación de estrés de la protagonista.

La piedra angular de esta historia es el reconocimiento familiar de la sexualidad de Harper con su familia, y si bien cada persona tiene sus tiempos y sus circunstancias, el hecho de preservar la apariencia normativa y permanecer en el armario puede justificar el estrés, pero no el maltrato. Así, desde que llegan a la casa familiar de Harper, ésta empieza a menospreciar los problemas de Abby y tildar de exageradas sus apreciaciones sobre la conducta de su pareja. La trama presenta un tercer personaje, una exnovia de Harper del instituto, a quien ella sacó del armario a la fuerza cuando se empezó a rumorear que eran novias; conforme pasan los días y bajo el yugo de Harper, Abby empieza a apoyarse en este personaje, que entiende la situación en la que se encuentra y la ayuda a animarse. Cuando Harper se entera de esta amistad discute con Abby sobre esto, enfadándose sin motivo real; mientras, ella ha estado teniendo pequeños acercamientos al que fue

su novio de adolescente, quien claramente tiene intenciones de intentar algo con ella de vuelta. Cuando Abby le pregunta sobre esto, la trata de loca y le dice que deseché esa idea. Toda esta situación explota al final de la película, cuando la hermana de Harper, en medio de una discusión, anuncia en la reunión familiar que Harper y Abby son pareja, a lo que la primera responde negándolo rotundamente, rompiendo así el corazón de Abby, quien iba a proponerle matrimonio durante esas mismas vacaciones. Y es aquí donde encontramos el verdadero problema: tras esta serie de maltratos, justificados por el estrés, todo lo ocurrido se sublima en una sencilla disculpa que conduce al “final feliz”. De este modo, lo que podía ser una *romcom* clásica en potencia se vio relegado por esta falta de sororidad y comprensión en una pareja sáfica. El aspecto positivo que aporta esta película es la inclusión de otros personajes *queer* —la ex de Harper y el mejor amigo de Abby—, que plasman la realidad de los círculos de amigos de las personas *queer*, que suelen ser otras personas del colectivo LGBTQ+, una vez más justificados por el *trauma bond*.

4.4. *Jennifer’s Body* (2009)

Esta icónica película de la cultura *queer* cuenta la historia de dos amigas de la infancia en el instituto: Jennifer, animadora y triunfadora; Needy, marginada y secretamente enamorada de Jennifer pese a que ésta tiene novio. Una noche, tras ir a un bar con música en directo y que se provocase un incendio, Jennifer se va con los integrantes de una banda de música con los que aparentemente ha ligado y acaban realizando un ritual satánico con ella, ya que pensaban que era virgen. El rito sale mal y Jennifer queda poseída por un espíritu maligno. A partir de ese día, empieza a desarrollar características sobrenaturales, como superfuerza o regeneración, y guiada por este espíritu maligno comienza a matar chicos para obtener energía. En un momento de euforia e intimidación Jennifer confiesa a Needy todo lo que está ocurriendo, aterrorizada, Needy intenta alejarse de Jennifer. Durante el baile de graduación, Needy encuentra a su amiga devorando a su novio, a quien mata delante sí. Días más tarde, Needy va a buscar a Jennifer a su casa y tras un forcejeo en un ataque de rabia la acaba matando, por lo que es juzgada y encerrada en un centro de menores donde se descubre con el tiempo que Jennifer mordió a Needy antes de morir, traspasándole así el espíritu maligno que habitaba en ella.

Si bien la película muestra un romance sáfico con un giro sobrenatural, incluso diciendo explícitamente que hay una tensión sexual homoerótica entre ellas en una de las primeras escenas de la película, en ningún momento se evidencia su condición sáfica. El problema principal de esta película viene determinado por el *queerbaiting* en tanto que su promoción que recoge la escena en la que Jennifer y Needy se besan, justo después de que Jennifer se quemase la lengua con un mechero. Tanto esta imagen como esta escena fueron el principal elemento de promoción del filme, cuando realmente no tiene tanto peso en la historia como otras escenas que pueden compartir las actrices. Además, durante todo el *trailer* se insinúa el romance entre ellas, sin embargo, llaman amistad a la relación que mantienen. A pesar

de esto, esta película sigue siendo muy popular entre mujeres sáficas, pero esto es principalmente por la tensión que se palpa durante toda la película, aunque busquen tratar la relación entre las dos chicas como una mera amistad, por la estética y por las frases más icónicas del filme se intuye una relación sáfica: “You’re killing people +No, I’m killing boys”.

4.5. “Dando la nota” (*Pitch perfect*, 2012)

En contraposición al *queerbaiting* explícito que encontramos en la película anterior, aquí se da un *queerbaiting* más sutil. La película cuenta la historia de un grupo femenino de canto *acapella* universitario y su recorrido hasta llegar a la final de una competición nacional. La protagonista, Becca, ingresa en la universidad y, a pesar de ser una persona que prefiere pasar el tiempo sola produciendo música, se ve envuelta en el grupo de canto y, consecuentemente, en una hermandad. Ella y sus compañeras practican, discuten y hacen las paces durante el curso escolar, mientras van participando en distintos certámenes clasificatorios para conseguir un puesto en la final nacional, arrebatando el triunfo a las veteranas del grupo de las Bellas. Durante ese tiempo su relación con las chicas se ve reforzada y finalmente acaban ganando con un *mash-up* inspirado por la propia Becca.

En esta película encontramos lo que para muchas mujeres *queer* es el mayor *queerbaiting* cinematográfico de los últimos años: los dos personajes involucrados en esta no-pareja serían Beca, la protagonista, y Chloe, una de las dos veteranas de las Bellas. La presencia sáfica se evidenciaría para el público cuando Becca y Chloe comparten una escena en la que ambas están desnudas cantando en las duchas comunes del campus de la universidad, en las que Chloe parece hechizada por Beca; este embelesamiento se mantiene durante toda la película, en la que los personajes no solamente comparten miradas cómplices, sino que se priorizan la una a la otra y muestran gestos de intimidad compartida. Estas actitudes no solamente se mantienen en las secuencias —hay dos películas más de esta franquicia— sino que se acentúan, llegando incluso a decir literalmente que Chloe le hace sentir a Beca “sexualmente confundida”. Y aunque pueda parecer que esto es un romance de combustión lenta queda completamente denegado por un personaje: Jesse, el interés romántico de Becca en esta franquicia. A lo largo de la primera película cuentan cómo se conocen y se enamoran; en la segunda parte muestran cómo su relación se ha afianzado, aunque en la tercera parte Beca dice que rompieron debido a la distancia, puesto que vivían en distintas ciudades. El romance entre Jesse y Beca hace que la carpeta bautizada por los fans como “Bechloe” —Beca y Chloe— no sea una posibilidad para los guionistas, sin embargo, es muy popular en redes sociales, llegando incluso a tener su propia categoría de *FanFics* —historias ficticias escritas por fans sobre personajes o personas famosas—. Cabe destacar que las actrices que interpretan a Beca y a Chloe han afirmado que para ellas “Bechloe” es *real*, aunque no sea *canon*¹.

Este fenómeno se da como resultado de algo llamado codificación *queer* (*queer-coding*). La codificación *queer* se produce cuando se construye un personaje cisheterosexual a partir de estereotipos, actitudes y estéticas históricamente pertenecientes al colectivo LGBTQ+. En este caso encontramos a una chica poco preocupada de su imagen y con intereses socialmente asociados al género masculino, que comparte una complicidad sin precedentes con otra chica con un perfil hipersexual tras un encuentro íntimo desnudas en unas duchas. Si en otras películas anteriores no se hubiera creado esta dinámica estereotipada, esta relación podría incluso llegar a haber pasado desapercibida, pero resulta evidente en el contexto cinematográfico sáfico.

4.6. *But I’m a cheerleader* (1999)

Esta película cuenta la historia de Megan, una animadora que afirma amar a su novio, pero prefiere mirar a sus compañeras cuando entrenan. Su familia empieza a sospechar que pueda ser lesbiana y aunque ella lo niega la mandan a un centro de terapia de conversión llamado New Directions. Allí, guiada por la directora del centro trata de corregir su conducta, pero esto se ve truncado cuando se cuenta de que efectivamente es homosexual pues empieza a gustarle una compañera del centro llamada Graham. Ambas empiezan a desafiar las leyes del centro y, tras una serie de riesgos y altibajos, finalmente consiguen huir juntas interrumpiendo la ceremonia misma de graduación de Graham. Esta película supone un punto de inflexión en la historia del cine sáfico — con la participación de íconos LGBTQ+—, gracias a una trama fresca y esperanzadora, con un final feliz que incluye la aceptación de los padres de Megan y cómo estos acuden a charlas para informarse y entender mejor a su hija. Lo que definitivamente le asegura la etiqueta de *comfort movie* en la comunidad sáfica es que es fácil identificar que está hecha para el disfrute del público *queer*. Ridiculizan los estereotipos que se habían creado sobre la comunidad, así como la ideología de los centros de conversión vistiéndolo al personaje con una camiseta en la que se puede leer “straight is great” (hetero es genial).

Se trata de una película divertida y fresca, aunque los temas que trata pueden despertar traumas en cierta parte de la comunidad. El hecho de que ridiculicen las prácticas que se realizan en las terapias de conversión es una idea extraordinaria, por lo de ridículas que pueden llegar a ser, pero no dejan de ser campos de trabajo de la actualidad. Una parte del colectivo sáfico desgraciadamente ha tenido que sobrevivir a este tipo de centros o, en su defecto, han sido amenazadas con ser internadas en algún momento de su vida, y aunque no lo parezca, son prácticas más comunes de lo que se podría pensar: el Obispado de Alcalá de Henares practicaba sesiones clandestinas de terapias de conversión de la homosexualidad en 2019 (Borraz, 2022). Es por esto por lo que, banalizar las actividades que se hacen en este tipo de centros puede alejar esta película y otras como “La (des)educación de Cameron Post” (Desiree Akhavan, 2018) de lo que entendemos como *comfort movie*.

¹ Se llama *canon* a las carpetas que se confirman como reales.

4.7. “Retrato de una mujer en llamas” (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019)

Se trata de una de las películas mejor considerada por la comunidad sáfica de la “Generación Z” lo que nos permite reflexionar sobre cómo una película tan devastadora, puede ser la película confort de tantas mujeres *queer*. Ambientada en 1770, esta historia nos presenta a Marianne, una artista que es contratada para pintar el retrato de una mujer que no se había dejado retratar por ningún otro artista anteriormente, Héloïse. Para ello viaja hasta la isla en la que vive, con la intención de retratarla sin que ella se dé cuenta, diciéndole que vino a trabajar como su cuidadora a raíz de la preocupación de su madre por su salud. Así van conociéndose Marianne y Héloïse: durante el día la sigue a todos lados haciendo pequeños borradores y por la noche trata de pintarla en secreto. Al principio Héloïse se muestra distante, no quiere saber nada de Marianne, pero poco a poco van consiguiendo conectar y se van abriendo la una a la otra. Es así como nace su historia de amor. Cuando Marianne tiene el retrato terminado, le cuenta la verdad a Héloïse y le enseña su retrato, a lo que ella le contesta que le parece que no tiene vida. Esto lleva a Marianne a destruirlo para comenzar de nuevo, esta vez con Héloïse como modelo. Conforme avanza el tiempo crece la tensión entre ellas y el amor de la una por la otra, hasta que finalmente el retrato está terminado y es la hora de que Marianne parta. Antes de despedirse, Marianne le escribe una carta en la página 28 de un libro que compartieron para que pueda recordarla, y finalmente se separan. Años más tarde, en una galería de arte que Marianne visita, se encuentra de frente con un cuadro con el rostro de la mujer que amó y ama, ella está sentada y a su lado hay una niña que se intuye que es su hija, pero lo más importante, la mano de Héloïse sujeta un libro, suficientemente entreabierto como para leer el número 28.

Buena trama, buena representación, buen desarrollo de personajes, buena estética, buenas dinámicas en la relación..., estamos ante una extraordinaria *confort movie*, excepto por un factor que es usado en muchas películas sáficas para añadir dramatismo al filme: la veracidad histórica. Por ser fieles a la realidad histórica en películas de época, la pareja sáfica no puede tener un final feliz, el espectador lo sabe desde el principio. A las mujeres sáficas se les presenta una pareja en la que verdaderamente encontrar respaldo y amor, para luego arrebátárselo articulándolo en una película de época. Este patrón se repite en títulos como “Ammonite” (Francis Lee, 2020), “Elisa y Marcela” (Isabel Coixet, 2019), o “La favorita” (Yorgos Lanthimos, 2018).

5. Conclusiones

El estudio de los casos analizados ofrece una serie de reflexiones en torno a cada uno de los conceptos trabajados. La revisión de la hipersexualización, hace plantearnos si se desarrolló con anterioridad el sentimiento de potestad que tiene la sociedad para reducir las relaciones sáficas a las relaciones sexuales entre mujeres, o fue la representación que encontramos en el cine que utiliza este recurso para la satisfacción del público masculino, perpetuando la imagen errónea y artificial de las mujeres *queer*.

En lo que respeta a la presencia de dinámicas dañinas entre parejas de mujeres *queer*, estas películas determinan el ejemplo que tendrán las nuevas generaciones de jóvenes que buscan en el contenido de entretenimiento modelos a seguir de parejas sáficas, ya que se encontrarán unas relaciones irreales, marcadas por el conflicto y la tragedia. Perpetuar conductas de maltrato por el valor que puedan aportar a la trama tiene consecuencias más graves de lo que se podría determinar en primera instancia. Por su parte, el *queerbaiting* y la codificación *queer*, aunque a veces puedan ser inintencionadas por falta de conocimiento sobre la representación LGBTQ+, traen consigo la invisibilización de la verdadera representación, lo que hace que las películas con tramas y personajes ejemplares queden opacadas por producciones de este tipo. Por último, el realismo histórico es una de las excusas más repetidas y sufridas en el sector del cine sáfico, pues si bien es necesario anclar las representaciones en sus contextos de referencia, no es menos cierto que es el contexto el que determina la propuesta sáfica.

Por estas y otras razones que escapan a este estudio, consideramos que es fundamental revisar la representación sáfica cinematográfica en la actualidad porque se han ido perpetuando a lo largo de los años, tanto por parte de la industria como por parte del propio colectivo de mujeres *queer*, representaciones sáficas alejadas de la realidad. Esto puede ser resultado del recelo del colectivo a elevar críticas fundamentadas y que la industria deje de realizar producciones sáficas. Es por ello por lo que se ha alabado a personajes que no representan fielmente la realidad sáfica, con la esperanza de que el éxito de las películas con tramas *queer* alentase a las propias productoras a crear más películas con personajes distintos y bien representados.

Comprobamos no obstante que esta situación está cambiando en los últimos años —con un punto de vista más crítico traído de la mano de la Generación Z—, en los que se evidencia que el público LGBTQ+ ya no transige con una representación sáfica irreal o dañina. Es por lo tanto momento de legitimar el cambio no sólo para que las jóvenes se acerquen a representaciones acordes con el colectivo sino porque las mujeres *queer* merecen historias y personajes veraces en los que verse reflejadas, y en los que puedan apoyarse sin que se les recuerde los problemas que afrontan diariamente. En este sentido, deberían priorizarse tramas esperanzadoras y personajes con los que sea más fácil proyectarse, pues de esta manera las personas LGBTQ+ obtendrían una película confort en tanto que las personas que no forman parte del colectivo tendrían una forma más sencilla de acercarse a una realidad *queer*, con la que les fuera más sencillo empatizar.

Tras revisar la situación actual y analizar las películas objeto de estudio, una solución para la problemática actual que venimos refiriendo sería incentivar la presencia de mujeres *queer* en los equipos de guion y de producción, puesto que hemos comprobado que la mejor representación sáfica se encuentra en las películas dirigidas o participadas de mujeres *queer*, con una narrativa alternativa que dista mucho de los discursos falocéntricos que ocupan la industria. Contar una realidad sáfica nace de la necesidad de presentar historias y personajes sáficos

reales y no estereotipados. El verdadero cambio llegará cuando las dinámicas de pareja sean veraces, el diseño de personajes no gire alrededor de estereotipos arrastrados en el tiempo y cuando se revelen por igual todos los aspectos de una relación sáfica, no solamente los sexuales.

6. Referencias bibliográficas

- Bernárdez, A. (2015). *Mujeres en medios. Propuesta para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid, Fundamentos.
- Borraz, M. (2022, abril 20). *El Gobierno de Ayuso deja impunes las terapias para 'curar' la homosexualidad del Obispado de Alcalá*. El Diario. https://www.eldiario.es/sociedad/gobierno-ayuso-deja-impunes-terapias-curar-homosexualidad-obispado-alcala_1_8925140.html
- Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication and Society*, 4(3), 245-264.
- De Laurentis, T. (1987). *Technologies of gender. Essay on Theory, film and fiction*. Indiana University Press.
- Ebert, R. (1986, junio 6). *Desert Hearts*. RogerEbert.com. <https://web.archive.org/web/20051025113243/http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19860606%2FREVIEWS%2F606060301%2F1023>
- Eyal, K., & Rubin, A. (2003). Viewer aggression and homophily, identification, and parasocial relationships with television characters. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 47(1), 77-98.
- Lafuente, M. (2015). *La representación de la bisexualidad en el cine*. Sida Studi. <https://salutsexual.sidastudi.org/resources/inmagic-img/DD74987.pdf>
- FilmAffinity. (2009, Abril 17). FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film891402.html>
- Pelayo, I. (2011). *Imagen filmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Universidad Complutense de Madrid Servicio de publicaciones <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47677>
- Sánchez-Soriano, J. J. y García-Jiménez, L. (2020). La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine blockbuster de Hollywood. El uso del pinkwashing y el queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 95-116. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>
- Sánchez del Pulgar, R.M. (2017) "Homosexualidad latente en el cine del siglo XX" *Femeris*, Vol. 2, nº2 (99-118). <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3760>
- Sosa Vilchis, S. (2020) "De suicidas, monstruosas y seductoras: las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano. La imposibilidad del deseo homoerótico entre mujeres". Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/22749>
- Soto-Sanfiel, M.T., Ibiti, A., & Palencia-Villa. (2014). La identificación con personajes de lesbianas: recepción de audiencias heterosexuales y homosexuales desde una aproximación metodológica mixta. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 275-306. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1012>
- Suau, F., & Guzmán, P. (2019). *Abuso y explotación sexual: el crudo backstage de "La vida de Adele"*. POUSTA. <https://pousta.com/abuso-y-explotacion-sexual-la-vida-adele/>
- Trujillo, P. M. (2017, Febrero 11). *Lianna. Vamos a hablar de cinema*. <https://trujillopatriciocinema.blogspot.com/2017/02/lianna.html>
- Villegas-Simón, I., Angulo-Brunet, A. y Liu, K. (2018) Homofobia y Recepción de Personajes Lésbicos en Narrativas Audiovisuales, *Disertaciones*, 11(1), 90-109. <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.5016>

Financiación: Esta investigación no recibió financiación externa.

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incurso/as en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.