

Investigaciones Feministas

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/infe.84334>

El cuerpo femenino negro como campo de batalla identitario: *Girlhood*, de Céline Sciamma

Ignacio Pablo Rico Guastavino¹

Recibido: Octubre 2022 / Revisado: Mayo 2023 / Aceptado: Junio 2023

Resumen. Introducción y Objetivo. En octubre de 2014 se estrena en Francia, su país de origen, la película *Girlhood*, de la realizadora y guionista Céline Sciamma. El tercer largometraje de la directora plantea un discurso, inusual en el paradigma euroamericano contemporáneo, a propósito de la capacidad y limitaciones de la mujer negra para afirmarse como sujeto de deseo, oponiéndose frontalmente al determinismo habitual en la producción cinematográfica actual. **Metodología.** El análisis filmico y los estudios culturales, especialmente la teoría *queer*, sirven para aproximarse a las claves cinematográficas y filosóficas del filme. **Resultados.** A través de estrategias formales y estéticas, y sirviéndose tanto de las políticas de la identidad como de la teoría *queer*, Sciamma imagina a una heroína, Mariem, susceptible de desmontar las diferentes expectativas que su familia y la sociedad han depositado en ella. **Conclusiones y Aportes.** En términos de realización filmica y montaje, el modo en que Sciamma decide filmar a Mariem en diferentes contextos de su vida sirve para cuestionar la genealogía de toda una historia de la representación negra femenina colonial y, a un mismo tiempo, para imaginar una política del cuerpo femenino negro en pantalla que rompe con el paradigma vigente en el cine contemporáneo.

Palabras clave: género; Sciamma, Céline; análisis filmico; teoría queer; políticas de la identidad; mujeres negras; estereotipos.

[en] The Black Female Body as an Identity Battlefield: Céline Sciamma's *Girlhood*

Abstract. Introduction and Objective. In October 2014, *Girlhood*, from the filmmaker and screenwriter Céline Sciamma, was released in its country of origin, France. The filmmaker's third feature film poses a discourse, unusual in the contemporary Euro-American paradigm, on the ability of black women to assert themselves as subjects of desire, opposing head-on the common determinism in current film production. **Methodology.** Film Analysis and Cultural Studies, especially queer theory, serve to approach the cinematographic and philosophical keys of the film. **Results.** Through narrative and aesthetic strategies, and drawing on both identity politics and queer theory, Sciamma imagines a heroine, Mariem, capable of dismantling the different expectations that her family and society have placed on her. **Conclusions and Contributions.** In terms of filmmaking and editing, the way Sciamma chooses to film Mariem in different contexts of her life serves to question the genealogy of black colonial film representation and, at the same time, to imagine a politics of the female black body on screen, in opposition to the current paradigm in contemporary movies.

Keywords: gender; Sciamma, Céline; film analysis; queer theory; identity politics; black women; stereotypes.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico: la representación visual del cuerpo femenino negro. 3. Metodología: análisis filmico y estudios culturales. 4. Sujetos de deseo, sujetos deseados. 4.1. Una política del cuerpo femenino negro. 4.2. Liberación del cuerpo. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rico Guastavino, I. P. (2023). El cuerpo femenino negro como campo de batalla identitario: *Girlhood*, de Céline Sciamma, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 14(1), 167-178.

1. Introducción

Girlhood (*Bande des filles*, Céline Sciamma, 2014) es una producción cinematográfica francesa estrenada en su país de origen el 20 de octubre de 2014. La plataforma de información cinematográfica *Sensacine* detalla de la siguiente manera sus principales líneas argumentales:

«La historia se centra en Mariem (Karidja Touré), una chica de dieciséis años que vive su vida como una sucesión de prohibiciones. La censura ejercida por su barrio, la ley establecida por los niños, el callejón sin

¹ Grupo de Investigación consolidado en Artes Visuales y Estudios Culturales (GIAVEC), Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España).
ignacio.rico@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1923-6569>
Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=axmkTjIAAAAJ>

salida que le muestra la escuela... Pero todo cambia cuando se encuentra con un grupo de chicas que han reclamado su libertad. Junto a ellas, Marieme conocerá los códigos de la calle, la violencia, la amistad y el valor de la juventud» (s.f.).

Se trata, en definitiva, de un drama de partición episódica que sigue las dubitativas andanzas de Mariem (Karidja Touré), adolescente hija de inmigrantes y vecina de una *banlieue* parisina. La subjetividad del personaje central se halla atravesada no solamente por las categorías a las que se adscribe ella en términos identitarios –mujer, negra, de clase social humilde–, sino por las distintas relaciones que establece con los demás, tanto en lo que respecta al deseo o rechazo por aquellos que la rodean, como en lo referente a las cambiantes jerarquías que definen su compleja realidad cotidiana.

El periplo de Mariem, búsqueda persistente de redefinir su autopercepción personal –¿es quien se supone que quiere ser o tan solo lo que la sociedad espera de ella?–, tiene no poca relación con aquello a lo que Teresa de Lauretis se refería como el afán de «reconstituir el cuerpo femenino sexualizado como un cuerpo para el sujeto y para su deseo» (De Lauretis, 1994, p. 200). De una manera no necesariamente sistemática, la teoría *queer* emerge en *Girlhood* como el marco desde el cual plantear la «creación de una contranarrativa que pueda reconstituir una subjetividad Negra real, y que incluya un análisis de las relaciones de poder entre las mujeres negras y blancas, así como entre diferentes grupos de mujeres negras» (Hammond, 2004, p. 305). La pubertad, territorio donde el ser humano se halla en un período crucial de (auto)definición, se erige en *Girlhood* en espacio de descubrimiento personal, que posibilita para Mariem no solamente la rebelión contra la hegemonía sociocultural, sino el cuestionamiento automático de toda certeza sobre sí misma. Es ella un individuo cuya identidad está sometida –y, tal como apuntan las imágenes de todos estos filmes, siempre lo estará– a un proceso de mutación permanente, como si se tratara de una obra en continua creación.

Estas transformaciones están íntimamente ligadas a una noción transversal del individuo, una intersección donde se cruzan –sin que ninguna categoría prepondere por encima de otras, como se verá posteriormente– la edad, el género, la clase social o la adscripción étnica. No puede entenderse a Mariem, en este último sentido, sino como *sujeto*, en términos similares a los que se ha referido la teórica feminista Avtar Brah:

«La subjetividad –el lugar donde se desarrollan los procesos que dotan de sentido a nuestra relación con el mundo– es la modalidad en la que la precaria y contradictoria naturaleza del sujeto-en-proceso se significa o *experimenta* como identidad. [...] la identidad nunca está fija, ni es singular; es más bien una multiplicidad de relaciones en constante transformación» (Brah, 2004, p. 131).

Abordar a personajes femeninos negros desde ópticas críticas que cuestionen las formas de violencia estructural lleva, a menudo, hacia una aproximación timorata y, en consecuencia, contraproducente para las intenciones de dichos filmes. El máximo problema lo hallamos en un aspecto concreto: ante la hipersexualización del cuerpo femenino negro (Matthews, 2018), los cineastas optan por una cierta «política del camuflaje», desglosada en estrategias basadas en el «silencio» y el «disimulo» de la sexualidad negra, como se explorará en este artículo. En las antípodas de dicho planteamiento, *Girlhood* decide construir formalmente la subjetividad desde la sexualidad o, más concretamente, desde la expresión explícita de los mecanismos del deseo entre los cuerpos; es decir, modelar un modo de agencia llamado a poner en solfa esos mecanismos sistémicos que pretenden someter a Mariem a modos de estar en el mundo –individual y colectivamente– previamente pautados y sólo en apariencia fruto de un pacto entre individuo y sociedad.

Para esta labor, Sciamma se confía al lenguaje corporal de sus actrices, que se despliega en una sucesión de encuentros, desencuentros, bailes y peleas; pero, sobre todo, articula su mirada a partir de la «plástica del montaje» (Burch, 2008, p. 41) operada por la directora y sus colaboradores. Del encuentro entre *performance* y forma cinematográfica, que hace tambalearse los relatos que mantienen los personajes a propósito de su presunta sexualidad, emerge una poética de los cuerpos, atenta tanto a la constitución mutante de estos –ya sea a causa de imposiciones externas o de decisiones autónomas– como a la relación que mantienen con el mundo. Así pues, de esta poética surge el impulso de confeccionar una política capaz de responder a una pregunta clave en la historia de la representación visual femenina negra, que Sciamma atina a plantear con precisión: ¿desde dónde se articulan las acciones y discursos a los que da forma y voz la mujer negra?

2. Marco teórico: la representación visual del cuerpo femenino negro

Se necesita una perspectiva histórica en relación a la representación del «cuerpo negro» con tal de comprender en profundidad la importancia cultural y expresiva de *Girlhood*; es decir, hasta qué punto existe un tratamiento revulsivo de la corporalidad de la *femme noire* con respecto a las estéticas predominantes en el pasado. La académica Filah-Bakabadio ha acertado a componer un contexto cultural para la Francia de los primeros 2010, y que bien puede servirnos para situar *Girlhood* en un terreno abonado a la revisión de los estudios sobre la negritud en el país:

«Grupos de presión, como el Council for the Representation of Black Associations (CRAN) y las asociaciones caribeñas pedían entonces una mejor representación de las experiencias negras en la narrativa francesa. Las instituciones públicas también abren sus puertas a narrativas minoritarias. Exposiciones como *Présence Africaine* y *L'invention du sauvage* (Thuram et al. 2011-2012) en el Musée du Quai Branly, series de televisión como *Toussaint Louverture* o la fundación de un Memorial de la Esclavitud en Nantes, muestran que la sociedad francesa está considerando necesaria la representación del pasado de las minorías [...]» (2015, p. 217).

La aportación particular de Sciamma dentro de este interés renovado del que se hace eco la autora, podría ser definida como una reacción al estatuto histórico del cuerpo negro en la tradición cultural europea. Y este estatuto se cimenta en una expulsión del negro hacia los confines de la otredad –asumiéndose que es la aceptación de una agencia subjetiva lo que nos convierte en personas a ojos de los demás (Taylor, 1989)– que tiene lugar a través de dos procedimientos: la fragmentación anatómica y el hieratismo. A propósito del primer proceso, señala Filah-Bakabadio:

«Los cuerpos esclavos y coloniales han sido definidos como arquetipos de una fisicidad negra, fragmentados en partes (piel, estatura, musculatura, cráneo, etc.) [...] los cuerpos fueron enmarcados para representar la alteridad y las subjetividades ocultas [...]. Una dualidad entre cuerpos disciplinados sobreexpostos y la invisibilidad de su subjetividad» (2015, p. 221).

Visualizar la otredad significa definirla. Esta segmentación del cuerpo, y su negación de cualquier posibilidad motriz queda reflejada en la fotografía decimonónica colonial. Dicho estatismo dominaba, sintomáticamente, las puestas en escena de los «zoológicos humanos» –así lo recoge el título colectivo *Zoos Humains* (2002)–. Las posturas dirigidas y desnaturalizadas marcan la dirección de esta antropología del otro; una labor de cosificación cuya intención era primordialmente clasificatoria, transformando a los cuerpos en espacios vacíos en los que aplicar representaciones a conveniencia de la empresa colonial que las motivaba. Estas fotografías vivirían un segundo amanecer cuando, en su regreso a territorio europeo, terminarían por convertirse en «pósters y postales» susceptibles de «personificar a los colonizados y la grandeza de los imperios» (Gilroy, 2014, p. 14-15).

Evidentemente, este arco atraviesa la propia génesis del cine en Europa, aún bajo la sombra del pensamiento colonial, el cual alumbraría las primeras ficciones desarrolladas en parajes «exóticos». A propósito de la negritud, y a causa de su expansión por el África negra, Gran Bretaña nos facilitaría ejemplos más estimulantes para la intención de este texto que el cine francés, entonces centrado en el norte africano, mayoritariamente árabe. Interesa particularmente *Bosambo* (*Sanders of the River*, Zoltan Korda, 1935), que según Shlomo Sand exhibe las primeras secuencias de mujeres africanas con los pechos desnudos; algo impensable entonces por completo si se tratara de mujeres caucásicas, manifestando así una condescendencia racista, un afán documental que lleva a filmar al no-blanco –y no solamente al no-euroamericano– con la aparentemente respetuosa distancia de quien graba una pieza zoológica con voluntad informativa (Sand, 2004, p. 439).

Ya sea para representar personajes del África negra –*Yao* (Philippe Godeau, 2019)–, como para acercarse a las comunidades racializadas en nuestro continente –*Amin* (Philippe Faucon, 2018)–, la ficción europea actual ha optado muy a menudo por una representación del cuerpo negro no muy distante ni distinta, en el fondo, de la de *Bosambo* (*Sanders of the River*, Zoltan Korda, 1935): la ilustración tímida de costumbres con una cámara que jamás se adentra en los ritmos de la vida que bulle. Los cineastas a menudo parecen decir que no podemos entender al otro, tan solo limitarnos a observar y asentir. Ante estas ideas que separan al cuerpo colonizado del cuerpo colonial, o ya en nuestro presente, al cuerpo del migrante o del afrodescendiente del cuerpo del europeo blanco, Gilroy afirma la existencia de una «doble conciencia» que llamaríamos afroeuropea. El error que cometen quienes niegan la posibilidad de una doble conciencia africana y europea se basa en que, entre dos ensamblajes culturales,

«[...] siguen atrapados en una relación antagonista marcada por el simbolismo de los colores, que se suma al poder cultural manifiesto de su maniquea dinámica central (blanco y negro). Estos colores sostienen una retórica especial que ha pasado a asociarse con un lenguaje de nacionalidad y pertenencia nacional, así como con los lenguajes de la «raza» y de la identidad étnica» (Gilroy, 2014, p. 14).

Con tal de constatar la singularidad de un trabajo como *Girlhood*, la idea predominante que se observa en la cultura cinematográfica *mainstream* contemporánea –dentro del paradigma euroamericano– está en las antípodas de la propuesta de Sciamma. Según estos cines, la identidad negra se compondría de una suma de compartimentos estancos e invariables –raza, género...–, y el sujeto habría sido doblegado bajo la fuerza de dichas categorías inamovibles. Entre otros, podemos plantear ejemplos tan disímiles en sus intenciones como los que nos ofrecen *Samba* (Olivier Nakache y Eric Toledano, 2014), *Figuras ocultas* (Hidden Figures, Theodore Melfi, 2016), *Desmelenada* (Nappily Ever After, Haifaa Al-Mansour, 2018), o *Casa ajena* (His House, Remi Weekes, 2020), pertenecientes a cinematografías diversas –Francia, EE.UU., de nuevo EE.UU.,

y Gran Bretaña, respectivamente— y a géneros distintos —la *dramedia* social, el *biopic*, la comedia romántica y el fantástico—. Si algo hay en común entre todas ellas es el hecho de que sus personajes se hallan oprimidos bajo el peso de una negritud definida siempre en negativo, es decir, en oposición al resto del mundo. De este modo, los personajes jamás demuestran una capacidad real para actuar o relacionarse, sino que funcionan como motores de fuerzas históricas que hacen de ellos la encarnación de agentes de cambio o de conservación en diferentes períodos históricos. De ahí el tratamiento de corte documental, distanciado, cuando los cineastas se disponen a filmar costumbres no originarias de Europa.

3. Metodología: análisis filmico y estudios culturales

Este artículo se halla en la intersección entre el análisis filmico y los estudios culturales de raíz poscolonial.

En lo que respecta al análisis filmico, nos ceñimos a las categorías y modalidades analíticas exploradas por Lauro Zavala (2010) en su genealogía del análisis filmico. El planteamiento metodológico combina un análisis interpretativo —centrado en los valores de la imagen y la puesta en escena— con un análisis de corte instrumental, dada la importancia de inscribir la producción analizada en un marco cultural, y así comprender en profundidad sus diversos condicionantes ideológicos. Este último sesgo estaría, a su vez, ligado indisolublemente a la plasmación de la negritud en pantalla, por lo cual ambos modelos analíticos resultan necesariamente complementarios en nuestro estudio. En referencia a la necesidad de vislumbrar la naturaleza de los relatos en sí mismos, será esencial efectuar una puntual aproximación de orden narrativo.

A propósito de los estudios culturales y poscoloniales, nos centramos en los importantes trabajos teóricos llevados a cabo por diferentes académicos. Entre ellos, los de la feminista francesa Sarah Filah-Bakabadio, quien ha desempeñado análisis centrados en la representación audiovisual del cuerpo de la mujer negra en los cines europeos, o los de la profesora estadounidense Evelynn Hammond, fundamental para entender la configuración política de la mujer negra en la cultura occidental. No obstante, los esfuerzos de ambos se hallan ligados a la obra fundamental de Paul Gilroy, profesor del University College de Londres, titulada *Atlántico negro* (1993), la cual nos permite vislumbrar los procesos de intercambio cultural entre la juventud negra de Estados Unidos y Francia.

4. Sujetos de deseo, sujetos deseados

Al comienzo de *Girlhood*, un conjunto de chicas negras, ataviadas con el equipamiento propio del rugby, avanzan hacia una cámara que las realza —ante un paisaje difuminado, o sea, exento de protagonismo— hasta colapsar el encuadre. Se suceden los travellings y paneos por sus extremidades tensas, sus miradas aguerridas, y el desplazamiento de sus cuerpos incesante a un lado y a otro del encuadre. Por primera y no última vez en *Girlhood*, dos cabezas enfrentadas ocupan el centro de la composición, expresando una rivalidad lúdica que obtendrá reflejos disímiles a lo largo del metraje (Figura 1). Deberían destacarse tres aspectos determinantes de este prólogo: el hecho de que nunca volvamos a ver a Mariem, la heroína, jugar un partido; el uso del ralenti, un recurso que no tendrá presencia ulterior dentro del largometraje; y la utilización de una banda sonora extradiegética para acompañar las imágenes con una cadencia que remite al videoclip, «ritual poético, tecnológico, de un avance sin rumbo» (Jones, 2011, p. 48).



Figura 1. Fuente: *Girlhood*.

Estas tres cualidades del prólogo otorgan no solamente un carácter onírico a la escena, sino que la imbuen de una cualidad sintética y alegórica: toda *Girlhood*, con esos equipos obligados a estar en liz buscando el lugar más apropiado para sí mismos en el terreno de juego, compendian la película. Por encima de cualquier otra motivación que podamos apreciar en el metraje de *Girlhood*, Sciamma está decidida, desde el mismo prólogo a problematizar lo que el entorno inmediato de Mariem y la propia Mariem pretenden entender sobre su alcance como sujetos. Y ese alcance también implica determinadas limitaciones, ligadas en este caso a una comprensión cultural de la sociedad por parte del personaje eminentemente gregaria: la pertenencia a un grupo –la familia, la pandilla escolar, o el cártel para el que termina distribuyendo droga– como único modo de lidiar con una cotidianeidad eminentemente violenta.

La evidente alienación en la mirada de Mariem se difumina e, incluso, llega momentáneamente a desaparecer, cuando la cámara de Sciamma permite que fluya una interacción de orden sensual entre los cuerpos de Mariem y sus compañeras, alcanzando un nivel de compenetración corporal que la joven jamás alcanzará en ninguno de sus escauceos con varones. En la coda que cierra el prólogo vuelve a hallarse la mejor plasmación de ello. La victoria en el partido de rugby culmina en un paneo que celebra los cuerpos, exaltados por su triunfo: es el lenguaje físico de las jóvenes el que cobra el protagonismo de este plano; un movimiento –el de la cámara– subyugado a otro movimiento –el de las actrices–. Lejos de la codificación estética que ha decidido que el arte manifiestamente político en torno al cuerpo negro ha de ponerlo a este bajo cuarentena, como afrontando así siglos de sobreexposición y explotación, emerge en *Girlhood* la idea de que las «las sexualidades lésbicas Negras [o, digamos también, *queer*] pueden ser leídas como una expresión que reclama al despreciado cuerpo Negro femenino» (Hammond, 2004, p. 309).

Es precisamente este problema al que apela *Girlhood*, al menos en lo que respecta a su análisis de la intersección entre género y raza: las «construcciones de discurso» y los «silencios construidos en torno a las relaciones de la raza con identidad y subjetividad en la práctica de las homosexualidades y en las representaciones del deseo hacia el mismo sexo» (De Lauretis, 1991, p. VIII). Pero para comprender la extensión de esta voluntad, primero debe ahondarse en la política del cuerpo femenino negro, acaso el núcleo estético y discursivo de la película.

4.1. Una política del cuerpo femenino negro

Cuando el prólogo de *Girlhood* llega a su fin y la pantalla se oscurece para dar por finalizado el episodio, comienzan a emerger de ese silencio ciego voces femeninas animadas. El plano empieza a clarear, y las dueñas de dichas voces también se materializan ante los espectadores. Como sucediera en el partido de rugby que abre el metraje, las chicas caminan seguras hacia la cámara, conquistando con la frontalidad de su avance el espacio escénico hasta ocuparlo al completo. Este dominio se quiebra cuando, finalizando su caminata, deban atravesar el umbral de un territorio codificado según una norma tácita, no escrita, vertical y basada en la tradición: el ascendiente del hombre negro sobre el cuerpo de la mujer negra. En el momento en que llegan a la zona de los bloques de la *banlieue*, la cámara abandona la frontalidad y se sitúa detrás de ellas, a la par que las voces se silencian.

La primera manifestación de lo masculino en las imágenes de *Girlhood* no podría resultar más elocuente: los hombres se sientan en las escaleras –puertas de acceso al mundo de la *banlieue*–, entre sombras, esquinados en el encuadre pero, a la luz del efecto que tienen sobre las protagonistas, amenazantes para ellas. El silencio de Mariem –quien pronto se separa del grupo, erigiéndose desde entonces en personaje central del filme–, la inclinada línea de acción que atraviesa su espina dorsal, es la negación misma de la posibilidad del deseo del cuerpo por otro cuerpo. Pese a que *Girlhood* relate, solo en apariencia, la búsqueda de la emancipación de Mariem por cauces económicos, una corriente subterránea anima la narración y empuja a la protagonista en sus acciones: el anhelo de la comunicación sensual con otros cuerpos, susceptible de quebrar momentáneamente las estructuras opresivas –familiares, escolares, laborales– con las que ella ha de lidiar.

La puntual presencia de la dominación masculina siempre se halla estrechamente ligada a unas mecánicas de opresión sobre el cuerpo de la mujer. El primer beso de Mariem tiene lugar no a plena luz, sino en el escondite que ofrece un portal dentro del restrictivo espacio de la *banlieue*: el encuentro en mitad de una oscuridad que es menos íntima que clandestina. El castigo que recibe en un momento dado su mejor amiga, Lady (Assa Sylla), por haberse metido en una pelea, es ser despojada de su cabello, por parte de un padre que remarca así su autoridad sobre la hija y, en concreto, sobre su feminidad, que evidentemente le avergüenza. En *Girlhood* atendemos, ateniéndonos a la terminología usada por Hammond, a la lucha contra la representación de la sexualidad de la mujer negra entendida «como una ausencia» (2004, p. 305).

La dominación del *macho* sobre cualquier expresión de deseo por parte de la *hembra* queda establecida a través del uso de líneas de composición de geométrica rigidez, las cuales establecen la relación de orden vertical que mantienen los hombres con respecto a las mujeres. Aunque en el primer encuentro entre Abou (Djibril Gueye), el narcotraficante, y Mariem, este entra en el plano que ocupa ella de manera engañosamente esquinada, el plano-contraplano, con él de pie y ella sentada, traza las directrices de la nueva relación que se establece entre ambos. Cuando Mariem le rechace, finalmente, y él le grite significativamente: «¡Baja tu

mirada!», es nuevamente la rigidez compositiva, y la de los propios cuerpos, la que configura la puesta en escena. Por otro lado, el primer encuentro con el violento hermano de Mariem enfrenta, en una misma línea, la cabeza de él y la de ella; aunque él permanece tumbado, en posición horizontal, su cuerpo atraviesa el plano de izquierda a derecha, y la tensa violencia estalla cuando ahoga con su brazo a Mariem.

La agresividad de los hombres aparece como castigo o amenaza ante el incumplimiento de lo que sexualmente estos esperan de Mariem: el hermano, la castidad; Abou, el libre acceso a la sexualidad de la joven. En el instante de mayor violencia de *Girlhood*, la comentada escena del ahogamiento, el rostro masculino del hermano opaca el plano; le sigue un plano con ella, en horizontal, dominada por la línea vertical que trazan los brazos de él, oprimiendo su garganta (Figura 2). Sobrevuela todas estas escenas una percepción del *slut shaming* que Abbey Lincoln apreciaba, ya en los años sesenta del pasado siglo, como connatural a la percepción de la mujer negra por parte del hombre negro:

«Por extraño que sea, he escuchado que muchos machos Negros adultos se han hecho eco de que la feminidad negra es la caída del hombre Negro, ya que ella (la mujer Negra) es «malvada», «difícil de tratar», «dominante», «sospechosa» y «estrecha de miras» [...] A medida que avanza el tiempo, he aprendido que esta descripción de mis madres, hermanas y compañeras se utiliza como base y excusa para que el hombre Negro las entierre posteriormente en las arenas del olvido. Por tanto, la madre Negra y ama de casa, como la joven polifacética, están llamadas a sufrir tanto psíquica como emocionalmente cada humillación que una mujer pueda sufrir» (1970, p. 82).

O, en palabras de Pat Robinson, «el cuerpo de la mujer ha de ser suprimido [...] cuando el macho, agresivamente fálico, ha decidido que necesita poder sobre otros [...]» (1970, pp. 119-200).



Figura 2. Fuente: *Girlhood*.

Siempre evaluadas por la mirada del hombre –quien, a su vez, como Abou, pretende «domesticar» la mirada femenina–, Mariem persigue des-cosificarse, «reconstituir un cuerpo sexualmente femenino como cuerpo para el sujeto y su deseo» (Hammond, 2004, p. 310). Cuando comience a trabajar, en el último tercio del filme, para el narcotraficante Abou, y mientras se cambia de ropa en la parte trasera del coche de uno de sus compañeros, los ojos de este se clavan en ella a través del espejo retrovisor. Si en *Girlhood* los espejos devuelven una imagen, es la de la ilusión o la pesadilla despertada por la atención masculina: la hermana pequeña de Mariem, soñando su futuro cuerpo, se mira en ese espejo donde la propia Mariem se observaba minutos atrás, desencantada de sí misma.

El cuerpo de Mariem es percibido únicamente, por los hombres, a través de su potencial sexual, convirtiéndolo en para la mujer que lo encarna en un territorio de restricción, represión y peligro. El consejo de la protagonista para su hermana pequeña es muy claro: debe usar camisetas holgadas, ocultar que ha dejado de ser una niña para –a ojos de los hombres– no convertirse nunca en una mujer.

El descubrimiento del cuerpo masculino por parte de Mariem, aunque la muestre como sujeto de deseo, está dominado también por el mismo tipo de líneas rígidas que hemos visto anteriormente: Ismaël (Idrissa Diabaté), el novio, permanece tras Mariem, quien lo acaricia y descubre el cuerpo desnudo de este por primera vez. Mariem se hace, pues, sujeto de deseo: su rostro preside desde atrás el plano, su cuerpo lo atraviesa en vertical, y le pide a él que se desnude. Acaricia una mano y el torso: la Mariem vertical sobre el Ismaël horizontal. Volvemos a la intimidad, pero también a la rigidez de composición y al hieratismo de los cuerpos; se repiten estrategias de composición similares cuando Mariem confiese al propio Ismaël sus problemas con Abou.

Esta problemática geometría del deseo emerge de manera determinante cuando, tras huir Mariem del traficante, Ismaël se ofrece a casarse con ella, «adecentarla» socialmente a través del matrimonio. En otras palabras: adueñarse de su cuerpo. Un instante que nos remite a una escena breve pero clave de *Girlhood*: aquella en que la pandilla de amigas se encuentra con una ex compañera que ahora ha formado una familia. A sus espaldas lleva un bebé, como si se tratara de una nueva ramificación de su propio cuerpo.

Es narrativamente relevante el hecho de que Mariem, tras haber abandonado a su pandilla, ya integrada en ese entorno masculino que anteriormente le había provocado inseguridad y temor, se deshaga de su colgante, con el nombre VIC, al despedirse: aquel regalo de Lady le abría la oportunidad de configurar una nueva identidad subjetiva, a la que ahora parece renunciar. VIC es, en otras palabras, la Mariem que podía permitirse desear. Sola frente a un espejo que mira con recelo, el plano secciona sus ojos primero y, más tarde, sus labios –segmentando por primera vez sus rasgos, y otorgándoles así una unidad anatómica que manifiesta su carácter de objetos que prepara para el deleite visual ajeno, como el ideal colonial propiciaba–.

El cambio estético de Mariem en el último tercio, cuando comienza a trabajar para Abou, y que la impulsa a ocultar sus pechos y cortar su pelo para disimularse entre los hombres, viene motivado por su negativa a someter su sexualidad a las expectativas masculinas sobre la apariencia que debe mantener; pero también es un modo de disimularse, de «silenciarse» y «ocultarse».

Hacia el final del metraje, en la fiesta de Abou, Mariem recupera ese estatismo del que se había desembarazado; sus músculos solo reviven la capacidad de disfrutar a través del movimiento cuando baila con una amiga suya, es decir, con alguien del mismo sexo. Las miradas cargadas de deseo y la tensión entre ambas se diluyen cuando Abou irrumpe en el encuadre, invadiéndolo e imponiendo su orden sexual (Figura 3); en otros términos, devolviendo a Mariem a su rigidez. Cuando Hammond señala que «este cuerpo femenino Negro colonizado tiene tanto potencial sexual que no tiene ninguno en absoluto» (2004, p. 305), debe entenderse su meditación como un cuestionamiento del modo en que la hipersexualización en los imaginarios populares de la mujer negra –ya sea para limitarla o para su explotación erótica– han acabado desactivando toda posibilidad de escritura de un relato identitario negro y femenino en torno a la subjetividad sexual.



Figura 3. Fuente: *Girlhood*.

Cuando Mariem golpea a su hermana, castigándola por haberse sometido a las mismas dinámicas de violencia física y sexual de las que ella ha llegado a formar parte, está invocando en cierta manera los fantasmas de la «política del silenciamiento» (1992, pp. 251-274) de Evelyn Brooks Higginbotham y de la «política del ocultamiento» (1989, pp. 915-920) de Darlene Clark Hine. Si la primera es una estrategia que opta por la negación de toda expresión sensual como modo de acallar el tópico de la «negra inmoral» al que aludía Abbey Lincoln, la segunda, en palabras de Hine, tiene que ver con el «secreto», es decir, con la invocación de una «invisibilidad autoimpuesta necesaria para mantenerse firme» (1989, p. 915). Pero optar por silenciarse y ocultarse supone, a todos sus efectos, negarse la posibilidad de narrar la sexualidad propia.

4.2. Liberación del cuerpo

Las protagonistas de *Girlhood* son descendientes de una cultura negra gala muy concreta: aquella que ha visto aflorar revistas de moda y cosmética como *FashizBlack*, *Brune* o *Première Dame*. Publicaciones cuyos ideales de belleza tienen menos que ver con la «doble conciencia» afroeuropea a la que se refería Gilroy que con «la admiración por los afroamericanos, y el deseo de ser francesas en términos negros» (Filah-Bakabadio, 2015, p. 219). Las lectoras «tienden a pensar que, por vestir los tacones altos de Rihanna o los encajes de Beyoncé, participan de su autoafirmación como afrofrancesas» (Filah-Bakabadio, 2015, p. 220). En definitiva,

una iconografía del empoderamiento negro esencialmente transnacional, que atraviesa la cultura popular tanto en lo que concierne al mercado de la cosmética como al audiovisual.

Volviendo sobre las ideas gestadas por Gilroy, cabe señalar a propósito de esto que «el cuerpo puede ser considerado como un espacio para la circulación de imágenes [...]» (2014, p. 221). No en vano, es otra industria, la del narcotráfico, aquella que obliga a Mariem, hacia el final del metraje, a embutirse en un *outfit* cuya peluca rubia, altos tacones negros y vestido ceñido carmesí, que remite a una cultura en la que, mientras «los discursos –artículos, entrevistas– celebran la hibridación y las identidades europeas negras, las imágenes presentan tipos de cuerpo todavía definidos por la industria de la moda [...] versiones negras de los mismos códigos estéticos» (Vance, 1989, p. 1). En consecuencia, debe entenderse a la protagonista de *Girlhood* y su viaje de afirmación como sujeto de deseo como un proceso inevitablemente limitado por un sistema de imágenes al que su cuerpo sirve de vía de circulación.

Los cuerpos femeninos negros de *Girlhood*, supervivientes a la intemperie de un mundo hostil, se relacionan a través de dos estrategias: la violencia –que media toda relación entre mujeres y hombres, como se ha detallado– y el baile –que media toda relación entre mujeres–. Es en el baile, fundamental para su consolidación afectiva como grupo, donde encontramos la decidida contestación de Sciamma a esa Historia del cuerpo negro hierático y segmentado de herencia colonial: el baile es movimiento y, aún más que eso, exaltación de ese mismo movimiento y de sus posibilidades. En el breve viaje en autobús que comparten Mariem y sus nuevas amigas, la protagonista parece camuflada, con su sudadera violácea, entre los asientos del bus del mismo color, y la propia composición la distancia de Lady y de su banda, que no dejan de gesticular, gritar y reír.

Mariem aprende al lado de ellas a vulnerar el silencio y la inexpresiva quietud que ha dominado su vida hasta entonces. Precisamente, un baile es el nexo de unión de ella con el grupo, casi a modo de ritual iniciático que marca el camino hacia la amistad. Mientras viajan en metro, se establece entre Mariem y sus futuras compañeras una conexión íntima que tiene lugar cuando la heroína comienza a mover su cuerpo siguiendo el ritmo que marcan sus acompañantes. La expresión jovial a través del movimiento sella el rumbo hacia una nueva relación entre ellas.

La verdadera posibilidad de convertir el cuerpo en el espacio de la «exploración, el placer y la agencia» (Vance, 1989, p. 1) únicamente aflora en las relaciones –más sensuales que sexuales– entre cuerpos femeninos. Cuando Mariem pasa tiempo con Lady, Adiatou (Lindsay Karamoh) y Fily (Marietou Touré), la rigidez anteriormente analizada se quiebra para dar lugar al caos de los cuerpos que se rozan, se funden en abrazos, o mutan en un constante movimiento. El encuadre y el desplazamiento de la cámara establecen la comunicación que se produce entre estos cuerpos cinéticos.

A lo largo de *Girlhood*, se repite en diversas ocasiones –al inicio del partido de rugby o en el primer encuentro de Mariem y Lady, por ejemplo– una arquitectura interna del plano que enfrenta dos rostros, a menudo para expresar rivalidad. Sin embargo, en una escena Sciamma disloca la tensión de las faces enfrentadas recurriendo a una variación de la misma composición visual, generalmente empleada en el medio fílmico con fines adversativos. Cuando Mariem y Lady pasan su primera noche en el hotel, el cuerpo oscuro de la segunda emerge de la blanca espuma de la bañera; la sensualidad crómica, basada en el contraste, viene seguida de un encuadre que enfrenta el rostro de ambas pero que, en lugar de marcar una oposición, las aproxima emocionalmente. A través del recurso a la profundidad de campo, las líneas enfrentadas, en colisión, dan paso a líneas paralelas (Figura 4).



Figura 4. Fuente: *Girlhood*.

La cámara y la composición revelan, a medida que avanza el metraje, una atracción más intensa entre los cuerpos de Mariem y Lady que entre los de Mariem y su pareja, Ismaël. Sin siquiera plantearse, ambas están

comenzando a «cuestionar cómo las sexualidades y los sujetos sexuales son producidos por los discursos dominantes para luego interrogar las reacciones y resistencias a estos mismos discursos» (Hammond, 2004, p. 311). Cuando Mariem vence a una contrincante en la pelea que devuelve, en apariencia, la dignidad arrebatada a su humillada amiga Lady, esta última atraviesa el encuadre con tal de abrazarla y agradecerle su victoria, arrastrada hacia ella por una fuerza diríase magnética. En la secuencia subsiguiente, un travelling recorre los rostros, brazos y torsos del grupo de chicas: todas mantienen contacto físico con alguna de sus acompañantes, apoyándose en hombros o agarrándose de cinturas ajenas. Son cuerpos de exultante alegría, cálidos y en fricción permanente.

No obstante, la cúspide, en términos formales y de representación, de la armonía física entre Mariem y Lady llega a la ficción cuando ambas bailan juntas una misma coreografía. La manera en que Sciamma filma la danza es de indudable relevancia: a través de un descenso vertical desde el rostro de las chicas hasta su cintura, la realizadora captura el movimiento en todo su fulgor juvenil, prestando atención a las diversas partes de su anatomía, pero sin desglosarlas –como hicieran las representaciones coloniales– del cuerpo, al que la cámara vuelve en planos generales que afirman su totalidad como conjunto. Al paneo vertical se le suma, un plano más tarde, otro horizontal: la cámara fluye desde Lady a Mariem, y de vuelta a Lady, para alternar entre una y otra, más tarde, recurriendo ya al montaje. Este deslizarse de la cámara como un «llamamiento a lo visual y lo visible» en cierto modo «se despliega como respuesta al legado de silencio y represión» (Hammond, 2004, p. 312).

Dicha fisicidad performativa, nuevamente ensamblada en el dispositivo formal, reaparece en la reunión de despedida de la pandilla de amigas. Los cuerpos yacen, descansando, reposados, en una variedad de posturas que paradójicamente invocan las ideas de movimiento y vitalidad: no hay rastro de las líneas rígidas que articulaban la composición en los encuentros mujer-hombre. Juntas, mezcladas todas ellas, la cámara no puede filmar un cuerpo sin que otro se filtre en el mismo plano (Figura 5).

Teniendo en cuenta la constante esta exaltación de los cuerpos y el juego, no extraña que la escena más significativa de la película sea en apariencia un mero interludio lúdico, como si de un videoclip inserto en el metraje se tratara. La canción *Diamonds*, hit de la estrella pop barbadense Rihanna, acompaña un primer plano del rostro de Lady, y se inicia así una *performance* dancística y musical que hace de la canción una reinterpretación del eslogan afroamericano «Black Is Beautiful» (Camp, 2015), entendido desde el énfasis en un origen común que da forma a una misma cultura visual. Moviéndose bajo la luz, magnificando la simbiosis cromática entre el filtro azul y las pieles negras, la cámara amplía y acerca el encuadre alternativamente con tal de destacar tanto a las figuras individuales y su movimiento como al grupo. Todas bailan juntas pero, a la vez, cada cual marca su ritmo y desarrolla sus movimientos. Mariem y Lady se convierten en efigies de una identidad visual afrofrancesa que emerge de una relación transnacional entre Francia y las modas afroamericanas. Sciamma nos recuerda que:

Las identidades colectivas son irreductibles a la suma de las experiencias de los individuos. La identidad colectiva es el proceso de significación por el cual lo común de la experiencia en torno a un eje específico de diferenciación, digamos la clase, casta o religión se inviste de un significado particular (Brah, 2004, p. 132).

Podría asegurarse que la identidad colectiva que se sella a partir de esta apropiación de la canción de Rihanna –en la que las voces de Mariem y sus amigas terminan sonando por encima de la música, imponiéndose significativamente a ella– borra lo que hay de individual en las identidades de cada una de las jóvenes; pero, a su vez, e inevitablemente, conserva trazas de lo que son cada una de ellas.

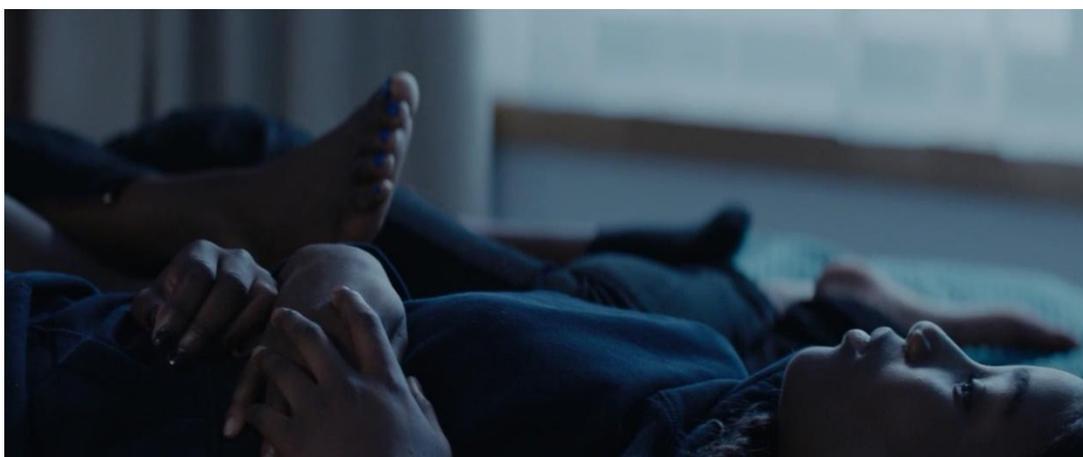


Figura 5. Fuente: *Girlhood*.

No obstante, a ojos de Sciamma no existe la posibilidad de una conciencia política sobre la experiencia compartida de los cuerpos negros en *Girlhood*, y por tanto, el concepto sororidad queda fuera de los márgenes de esta ficción. El término que figura en el título original de la película, «bande», obtiene un matiz muy distinto. Una de las acepciones que más se aproximan al contenido del filme, según el diccionario de L'Académie Française, se refiere a un «grupo de soldados alineados bajo la misma bandera».

En cualquier caso, la cuestión fundamental es: ¿por qué, al menos en los términos a los que se han referido algunas grandes feministas del siglo XX, la «bande» dista de la idea de «sisterhood»? A ello se refiere bell hooks en estos términos:

«Se nos enseña que las mujeres son enemigas «naturales», que la solidaridad nunca existirá entre nosotras porque no podemos, no debemos, y no nos unimos. Hemos aprendido bien estas lecciones... Debemos aprender el verdadero significado y valor de la Sororidad» (1984, p. 43).

Mariem y Lady, pese a la amistad que acaban trabando, parecen hallarse atrapadas en esta noción de la natural enemistad entre las mujeres. En una pelea contra una pandilla de chicas rival, Lady es humillada cuando su contrincante –otra muchacha negra– la deje semidesnuda y los presentes graben su cuerpo con las cámaras del teléfono móvil. La venganza perpetrada por Mariem nos deja constancia de la alienación de la heroína y sus compañeras, que terminan operando en el mismo territorio de la violencia sexual que ellas han tenido que sufrir desde que sus cuerpos se desarrollaron. El puño de Mariem se alza con el sujetador roto de su enemiga en un gesto de triunfal alienación.

La banda de amigas es para Mariem, por tanto, una vía de autoconocimiento y reconocimiento, pero no su destino último. Al final de *Girlhood*, Sciamma toma la decisión de acercarse a Mariem, quien ha renunciado tanto a su grupo de chicas como a los escarceos con el mundo del narcotráfico, filmándola de espaldas, como si ya no pudiera reconocerla, ni saber lo que cabe esperar de ella. El plano se aleja de la protagonista y se sitúa ante un paisaje indeterminado por el efecto del desenfoque (Figura 6). Entonces, ella atraviesa el encuadre de lado a lado, con la mirada cargada de certeza, y lo cruza camino de un futuro que Sciamma no quiere o no puede relatar. *Girlhood* termina, por tanto, apuntalando la necesidad de una reconfiguración política de la subjetividad de la mujer negra, pero sobre todo, con este final abierto se esboza una esperanza de que las nuevas generaciones sean capaces de recoger el testigo de corrientes de pensamiento y activismo previas – esencialmente, las múltiples derivaciones de la teoría *queer*– con tal de construir unas políticas que se pregunten por los mecanismos culturales susceptibles de llevar a una definitiva liberación agencial de la mujer negra.



Figura 6. Fuente: *Girlhood*.

5. Conclusiones

Mariem, protagonista de *Girlhood*, se caracteriza, en términos audiovisuales e identitarios, no solamente por el hecho de ser un personaje mutante, permanentemente sumergido en la potencialidad adolescente, sino también por el modo en que los diferentes rasgos que la configuran como sujeto –principalmente, los referentes a su género o a su raza– nunca se solapan. Céline Sciamma parece haber tenido en mente a Judith Butler cuando ésta escribía que se debe evitar someterse al modelo que «establece relaciones paralelas o analógicas entre el racismo, la homofobia y la misoginia» (Butler, 2002, p. 43).

No podemos entender a Mariem solo como mujer, así como no podemos entender a Mariem únicamente como negra. Sciamma se esfuerza en que la percibamos como mujer y negra a un mismo tiempo, fruto de la intersección donde se cruzan unas determinadas fuerzas históricas que explican el lugar que ocupa ahora

entre sus congéneres: maltratada por un hermano mayor violento, acechada en centros comerciales por dependientes blancas, orientada a la cultura de *gueto* en una Francia que ha fracasado al abordar el reto del multiculturalismo.

Pero, según los recursos audiovisuales empleados, ¿quién es realmente Mariem? ¿Es la chica apocada que llega a casa cada tarde como temiendo ser escuchada y vista? ¿Es la alumna que comienza a robar el dinero a sus compañeras para ganarse un respeto entre sus amigas? ¿Es la tierna novia de Ismaël? ¿O es quizás la traficante de drogas que, colaborando con una banda masculina, ha cortado su cabello y disimulado sus pechos? A la vista de lo estudiado, y pese a que Sciamma trabaja con una narración lineal, no debemos pensar en los sucesos de *Girlhood* en términos diacrónicos o temporales, sino como una posibilidad de contemplar diferentes facetas de un mismo personaje en fuga permanente. *Girlhood* no es un *Bildungsroman*, la narración de un camino hacia la madurez, sino la historia de una heroína que da vueltas sobre sí misma hasta que, en el último plano, decide proyectarse hacia un futuro que queda más allá de lo que la cineasta quiere —o puede— explicarnos. Mariem es todas esas «personas» a un mismo tiempo:

«[...] la identidad puede ser entendida como ese mismo proceso por el cual la multiplicidad, contradicción, e inestabilidad de la subjetividad se significa como dotado de coherencia, continuidad, estabilidad; como dotado de un núcleo —un núcleo en transformación constante pero núcleo al fin y al cabo— que en un momento dado se enuncia como el Yo» (Brah, 2004, p. 131).

Es a partir precisamente de su agencia sexual, de esta potencialidad proteica de sus cuerpos, como Mariem y, hasta cierto punto, el resto de la banda de chicas a la que ella pertenece, marcan la diferencia en *Girlhood*. Para comprender mejor este contraste y, especialmente, la relevancia del filme de Sciamma para la constitución de un discurso político maduro a propósito de los cuerpos negros, conviene recurrir a las palabras de Elsa Dorlin y Marc Bessin:

«[Las identidades] no son prerequisites políticos: al contrario, se desarrollan en las luchas y llaman a una coalición de movimientos (feminista, antirracista, gay, lésbico, trans) que solo puede darse en torno al compromiso político y no en torno al *ethos* sexual o a la solidaridad de identidades (de sexo, color, etc.)» (2005, pp. 20-21).

Si una película francesa, cercana en el tiempo a *Girlhood*, como es *Venus negra* (*Vénus noire*, Abdelatif Kechiche, 2010), pretendía establecer un diagnóstico acerca de la Historia de la representación del cuerpo negro y cómo afecta esta a las subjetividades negras, Sciamma renueva esa mirada al pretérito y la somete a escrutinio desde una sensibilidad contemporánea. Por todo ello, podría concluirse que *Girlhood* cuestiona, a partir de su modo de filmar los cuerpos negros femeninos y la interacción entre ellos, problemáticas históricas con respecto a la subjetividad y a la corporalidad negras; pero, sin ánimo de establecer una solución política a dichos conflictos, se limita a la labor de diagnosticar, y nunca a la de iluminar un porvenir. Como deja claro el significativo plano que cierra la obra, Céline Sciamma no desea postular una «política de la articulación» de la identidad (Castro-Borrego, 2016), sino que su papel es, más bien, señalar la acuciante necesidad de la misma.

Referencias bibliográficas

- Bancel, N.; Blanchard, P.; Boëtsch, G.; Deroo, É.; Lemaire, S. (2002). *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. París: Éditions La Découverte.
- Bessin, M.; Dorlin, E. (2005). Les Renouvellements générationnels du féminisme: Mais pour quel sujet politique. *L'Homme et la société*, 158, 11-27.
- Bobo, J.; Hudley, C.; Claudine, M. (Eds.). *The Black Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Brah, A. (2004). Diferencia, diversidad, diferenciación. En Traficantes de Sueños (Eds.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 107-136). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Madrid: Paidós.
- Camp, S.M.H. (2015). Black Is Beautiful: An American History. *The Journal of Southern History*, 81(3), 675-690.
- Castro-Borrego, S.P. (2016). Polymorphous Eroticism: New Paths to Survival in Black Women's Writings. *RCEI*, 73, 89-102.
- De Lauretis, T. (1994). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dictionnaire de L'Académie Française. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0430>
- Filah-Bakabadio, S. (2015). Inventing the Esthetics of the Afro-modern Body: French and the Atlantic Circulation of Beauty. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 8(2), 216-229.
- Gilroy, P. (2014). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.

- Hammond, E. (2004). Black (w)holes and the geometry of a Black female sexuality. En C. Hudley y C. Michel (Eds.), *The Black Studies Reader* (pp. 301-315). Nueva York: Routledge.
- Higginbotham, E.B. (1992). African American Women's History and the Metalanguage of Race. *Signs*, 17(2), 251-274.
- Hine, D.C. (1989). Rape and the Inner Lives of Black Women in the Middle West: Preliminary Thoughts on the Culture of Dissemblance. *Signs*, 14(4), 915-920.
- Hooks, bell (2016). Moving Beyond Pain. *Blog bell hooks Institute*. <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>.
- Jones, K. (2010). Mutaciones musicales. Antes de Hollywood, más allá de Hollywood y contra Hollywood. En J. Rosenbaum, A. Martín, N. Brenez *et al* (Eds.), *Mutaciones del cine contemporáneo* (pp. 177-201). Madrid: Errata Naturae.
- Lincoln, A. (1970). Who Will Revere the Black Woman? En T. Cade (Ed.), *The Black Woman. An Anthology* (pp. 80-93). Chicago: Plume & Nal Books.
- Robinson, P. (1970). A Historical and Critical Essay for Black Women in the Cities. En T. Cade (Ed.), *The Black Woman. An Anthology* (pp. 199-210). Chicago: Plume & Nal Books.
- Sand, S. (2004). *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- Sensacine (s.f.). Ficha de la película *Girlhood*. <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-220471/>
- Solinas, P.G. (1992). *Popolazioni e sistemi sociali. Linee di ricerca in etnodemografia*. Roma: Nuova Italia Scientifica.
- Vance, C. (1989). Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality. En C. Vance (Ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (pp. 1-28). Londres: Pandora.
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 30, 65-69.