

# LITERATURA, SEXO Y SUBVERSIÓN FEMENINA

EL VIAJE TRANSMEDIAL DE *FINGERSMITH* EN *AH-GA-SSI*

Arima León | Tesis doctoral | 2024  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria









**TESIS DOCTORAL**

**LITERATURA, SEXO Y SUBVERSIÓN FEMENINA:  
EL VIAJE TRANSMEDIAL  
DE *FINGERSMITH* EN *AH-GA-SSI***

*Arima León*

Las Palmas de Gran Canaria

2024







**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**ESCUELA DE DOCTORADO**

**PROGRAMA DE DOCTORADO**

**“ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS EN SUS CONTEXTOS  
SOCIOCULTURALES”**

**LITERATURA, SEXO Y SUBVERSIÓN FEMENINA: EL  
VIAJE TRANSMEDIAL DE *FINGERSMITH* EN *AH-GA-SSI***

Tesis Doctoral presentada por **Arima Romarey León González**

Dirigida por **José Ismael Gutiérrez Gutiérrez**

Las Palmas de Gran Canaria, a 16 de marzo de 2024

Fdo.-

La Doctoranda

El Director







## AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR

**D. JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ**, PROFESOR TITULAR DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, CLÁSICA Y DE ESTUDIOS ÁRABES Y ORIENTALES DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CON NIF.XXXXXXXXXX, CERTIFICA:

Que **Dña. ARIMA ROMAREY LEÓN GONZÁLEZ**, Titulada en el Máster Universitario en Cultura Audiovisual y Literaria y estudiante del Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales, con NIF. XXXXXXXXXX, ha realizado bajo mi dirección los trabajos de investigación correspondientes a la Tesis Doctoral “**LITERATURA, SEXO Y SUBVERSIÓN FEMENINA: EL VIAJE TRANSMEDIAL DE *FINGERSMITH* EN *AH-GA-SSI***”, que ha finalizado con el mayor aprovechamiento.

Revisado el presente trabajo, estimo que corresponde fielmente a los resultados obtenidos y quedo conforme con su presentación para ser juzgado por el Tribunal que sea designado para su lectura.

Y para que conste y surta los efectos oportunos, en cumplimiento de las disposiciones vigentes, firmo la presente autorización en Las Palmas de Gran Canaria, a 16 de marzo de dos mil veinticuatro.

EL DIRECTOR





## RESUMEN

En los últimos años se ha detectado un aumento en la producción cinematográfica de ficciones que abordan realidades lésbicas y bisexuales femeninas. Partiendo de un análisis sobre esta representación en el cine de autor/a, aparece *Ah-ga-ssi (La doncella)*, película dirigida por Park Chan-wook y estrenada en el 2016 que se basa en el hipotexto literario *Fingersmith (Falsa identidad, 2002)*, perteneciente a la trilogía neovictoriana de la escritora británica Sarah Waters. A partir de la intertextualidad, la interdiscursividad y diferentes teorías adaptativas, se realiza un viaje que, en términos de Pardo García, emerge desde la visión transescritural de *Fingersmith*, y su riqueza hipertextual, hasta el minucioso proceso transmedial de *Ah-ga-ssi*. En la novela surge un gran número de alusiones textuales y la reafirmación de un universo propio también autorreferencial, donde se plantean nuevas formas de mostrar las relaciones homoeróticas femeninas por medio de vínculos no romantizados. Asimismo, se debate sobre la posibilidad de que la voz pornográfica de la protagonista como escritora se encuentre emancipada del heteropatriarcado al que ha estado sometida por su tío Mr. Lilly.

En el proceso hacia el texto audiovisual, Park Chan-wook traslada la diégesis de la novela, contextualizada en la época victoriana, a la ocupación japonesa que sufría Corea en los años 30. Esto provoca una transformación estética y formal, además de una expansión de referentes culturales donde destaca el grabado *Tako to ama (El sueño de la esposa del pescador, 1814)*, del artista japonés Katsushika Hokusai, que funciona como elemento semiótico principal a lo largo de todo el filme. El uso de herramientas narrativas como el plano subjetivo dentro de las escenas sexuales hacen de *Ah-ga-ssi* una propuesta innovadora en la representación del sexo entre mujeres y un punto de partida para reflexionar sobre otras maneras de presentación del cuerpo lesbiano en el cine. No obstante, algunas decisiones creativas por parte de Park ocasionan una simplificación de las protagonistas con respecto a la versión literaria.

El acercamiento a un marco de sesenta películas permite descubrir la posible influencia de la mirada masculina en la representación de la sexualidad lésbica, sobre todo en aquellos filmes que, como *Ah-ga-ssi*, provienen de un hipotexto literario creado

por una mujer. Para ello, es fundamental la valoración del uso de estereotipos como el binomio *butch/femme* y el conflicto de crisis identitarias, así como el planteamiento visual de las relaciones afectivo-sexuales entre las protagonistas.

## ABSTRACT

In recent years, there has been an increase in the production of fiction films that deal with lesbian and bisexual female realities. Based on an analysis of this representation in auteur cinema, *Ah-ga-ssi (The Handmaiden)* appears, a film directed by Park Chan-wook and released in 2016, which is based on the literary hypotext *Fingersmith* (2002), part of the neo-Victorian trilogy by British writer Sarah Waters.

Settle on intertextuality, interdiscursivity and different adaptive theories, a journey is undertaken that, in Pardo García's terms, emerges from the trans-writing vision of *Fingersmith*, and its hypertextual richness, to the meticulous transmedial process of *Ah-ga-ssi*. The novel contains a large number of textual allusions and the reaffirmation of a self-referential universe of its own, in which he proposes new ways of showing female homoerotic relationships through non-romanticised links. It also debates the possibility that the pornographic voice of the protagonist as a writer is emancipated from the heteropatriarchy to which she has been subjected by her uncle Mr. Lilly.

In the process towards the audiovisual text, Park Chan-wook transposes the novel's diegesis, contextualised in the Victorian era, to the Japanese occupation of Korea in the 1930s. This provokes an aesthetic and formal transformation, as well as an expansion of cultural references where the engraving *Tako to ama (The Dream of the Fisherman's Wife, 1814)* by the Japanese artist Katsushika Hokusai stands out as the main semiotic element throughout the film. The use of narrative tools such as the subjective shot within the sexual scenes make *Ah-ga-ssi* an innovative proposal in the representation of sex between women and a starting point for reflecting on other ways of presenting the lesbian body in film. However, some creative decisions on Park's part lead to a simplification of the protagonists with respect to the literary version.

The approach to a framework of sixty films allows us to discover the possible influence of the male gaze on the representation of lesbian sexuality, especially in those that, like *Ah-ga-ssi*, come from a literary hypotext created by a woman. To this end, it is essential to evaluate the use of stereotypes such as the butch/femme binomial and the conflict of identity crisis, as well as the visual approach to affective-sexual relationships.





## *Agradecimientos*

Cuando ingresé en este programa doctoral, estaba convencida de que iba a encontrar en la investigación que desarrollaría la inspiración necesaria para afrontar mi primer largometraje de ficción, y no me equivoqué. Todavía no había terminado de diseñar el proyecto de tesis cuando leí por primera vez a la escritora canaria Natalia Sosa Ayala y enseguida *Tal vez*, que es cómo titulé el guion, surgió como la espuma de una ola en la orilla. Desde entonces han pasado siete años en los que he ido pivotando entre la salvaje jungla de la industria cinematográfica y el silencio ensordecedor de las bibliotecas. No ha sido un camino fácil y no lo habría podido completar si no es por el amor y el apoyo de quienes me rodean.

Quiero agradecer a mi director, el Dr. José Ismael Gutiérrez, por su paciencia y sus valiosas aportaciones a lo largo de todo este tiempo. También a aquellos profesores y profesoras que me estimularon a mejorar como investigadora y cineasta.

A mi familia por apoyarme y acompañarme de la mano hasta los mismísimos riscoscales y a Javi por ser la luz encendida cada noche que llegaba a casa. Ojalá no se apague nunca.

A Silvia, Tamara y Alejandro porque empezamos esta andadura juntas y nos convertimos en espejos unas de las otras en los que proyectar nuestras ideas, frustraciones y alegrías dentro y fuera de la vida académica.

A Saskia por estas hermosas portadas, por aceptar siempre los tiempos locos del cine y porque ahora mismo nos encontramos donde soñábamos estar con doce años.

A Cuadrilátero por haberme enseñado que no hay creación más pura que aquella que surge de la pasión, el amor y la libertad.





## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	18
1.1. Preámbulo.....	19
1.2. Marco teórico.....	24
2. <i>FINGERSMITH</i> : EL GERMEN TRANSESCRITO .....	49
2.1. Transtextualidad y transescritura en la narrativa de Waters.....	55
2.2. Pornografía y autoría: la voz de Maud .....	82
2.3. <i>Queerness</i> y espacios identitarios .....	106
3. CONSTRUYENDO <i>AH-GA-SSI</i> : EL VIAJE TRANSMEDIAL.....	128
3.1. El universo de Park Chan-wook.....	131
3.2. <i>Director's cut</i> : la mirada del autor.....	142
3.3. Transmedialidad en Park Chan-wook .....	146
3.3.1. El caso de <i>Bakjwi</i> .....	146
3.3.2. <i>Ah-ga-ssi</i> : semiótica y contexto histórico como viaje transmedial... 160	
3.4. Lesbianismo y trauma.....	184
3.4.1. El voyeurismo y la construcción del deseo en <i>Ah-ga-ssi</i> .....	184
3.4.2. El trauma: simplificando al personaje.....	197
4. REPRESENTACIÓN SUBVERSIVA DE LA SEXUALIDAD FEMENINA, ¿UNA CUESTIÓN DE MUJERES? .....	204
4.1. De la crisis identitaria a la diversidad de conflictos .....	214
4.2. Cuatro propuestas transmediales.....	261
5. CONCLUSIONES .....	279
6. REFERENCIAS .....	289

6.1. Bibliografía.....	288
6.2. Filmografía y otros recursos audiovisuales .....	309





1.

INTRODUCCIÓN



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Preámbulo

La representación de la sexualidad ha sido un motor dentro de mis procesos creativos desde el comienzo de mi trayectoria como directora cinematográfica, no solo desde el punto de vista visual sino también discursivo: los límites de sexo explícito, los cuerpos no normativos y la otredad o la necesidad de colectivos minoritarios de identificarse con personajes, conflictos y contextos son algunas de las premisas que sigo en mis proyectos. Por ende, como consumidora, reclamaba también en las carteleras y plataformas de vídeo bajo demanda películas que respondieran a estas características esenciales para analizarlas y que me valieran de referentes para continuar con la reflexión de mis obras. En la segunda década de los años 2000, fui detectando un incremento de ficciones cinematográficas donde se exploraban otras formas de proyectar la sexualidad femenina, especialmente en los personajes de identidad trans, lésbica o de género fluido, que iban adquiriendo una presencia cada vez más protagónicas y una manera diversa de presentarse a la audiencia generalista.

En un primer momento comencé la selección de las películas que supondría el objeto de análisis reuniendo un espectro bastante amplio, partiendo de filmes que contemplaran de alguna forma no normativa la sexualidad femenina, bien por el tipo de expresión sexual o de género, bien por la manera de recrear actos sexuales en la pantalla. No obstante, poco después sumé al paradigma sexológico la vinculación literaria de la obra audiovisual. Muchas fueron las películas y novelas que consideré para formar parte del cuerpo de la investigación. Al iniciar la búsqueda, partía de dos premisas: analizar la representación de la sexualidad femenina en el cine y estudiar los rasgos que vinculan la literatura y la cinematografía. Sin embargo, a lo largo de esta primera fase de la investigación, creí oportuno reducir el número de filmes limitando el análisis a películas estrenadas en los primeros veinte años del siglo XXI, y así me planteé una serie de preguntas: ¿Qué aspecto de la sexualidad femenina quiero investigar? ¿En qué tipo de cine quiero enmarcar el estudio? ¿Cómo está relacionada la literatura con las películas

que voy a seleccionar? Tomando estas cuestiones como referencia, establecí que el análisis de la identidad y la orientación sexual, además de determinadas prácticas sexuales de las protagonistas y la relación del cine con la literatura cubriría un trazado que iría desde la adaptación de una obra literaria hasta el uso de esta como parte del argumento de la película. De este modo, senté las bases de la primera fase del visionado y, poco a poco, fui definiendo lo que creía sería la lista definitiva. Por otro lado, intenté que las películas que formaran parte de esta investigación no fueran exclusivamente anglosajonas para poder tener una visión más global de la imagen que se estaba proyectando en el panorama cinematográfico de ficción en los últimos veinte años.

Este primer catálogo se dividía en tres grandes grupos: en primer lugar, películas basadas en una obra literaria, donde se incluían *Frida* (Julie Taymor, 2002), *Nånting måste gå sönder* (*Something Must Break*, Ester Matin, 2014), *The Diary of a Teenage Girl* (*Diario de una adolescente*, Mariel Heller, 2013), *Flores Raras* (*Luna en Brasil*, Bruno Barreto, 2013), *La vie d'Adèle* (*La vida de Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013), *La novia* (Paula Ortiz, 2015) y *Lost and Delirious* (*El último suspiro*, Léa Pool, 2001). En segundo lugar, películas que guardaran relación con la literatura, ya que sus protagonistas eran escritoras como *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Violette* (Martin Provost, 2013). Por último, aquellas sin vinculación a la literatura, pero necesarias para completar el estudio sobre la sexualidad femenina, como eran *Love* (Gaspar Noé, 2015), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2010) y *XXY* (Lucía Puenzo, 2007). A pesar de no poseer ninguna relación con el arte verbal, el tratamiento del poliamor y la intersexualidad eran una de las grandes ausentes en la bibliografía que había consultado hasta el momento y, por ese motivo, consideraba de vital importancia su inclusión.

Sin embargo, al iniciar el proceso de documentación de los filmes del primer grupo, encontré dos adaptaciones que no había contemplado hasta el momento: *Baise-moi* (*Fóllame*, 2000), de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, y *Ah-ga-ssi* (*La doncella*, 2016) de Park Chan-wook<sup>1</sup>. En la película francesa, las directoras realizan una

---

<sup>1</sup> A lo largo de la investigación, he ido encontrando distintas formas de escritura del título de la película de Park Chan-wook, apareciendo como “Ah-ga-ssi” (Lee 77), “Ahgassi” (González Murcia 10) y “Agassi” (Park, Sanders y Moonyoung 177). Con el fin de establecer un criterio único, he decidido optar por la versión “Ah-ga-ssi” ya que es de la manera en la que aparece en Internet Movie Database (IMDb), página web que comparte información sobre las películas y series, donde únicamente el equipo vinculado a la

interpretación fiel de las páginas de su libro original, aspecto que no es de extrañar, por un lado, debido a que Desportes es la autora de la novela homónima y, por otro, porque Coraline Trinh Thi es una artista que se dedica a la pornografía y muchas de las escenas de la película fueron rodadas con sexo explícito, tal y como se describían en el libro. Por el contrario, *Ah-ga-ssi* está planteada desde una transformación total de la obra original, la adaptación libre de *Fingersmith* (*Falsa identidad*, 2002) de la británica Sarah Waters. Ambas piezas audiovisuales me permitían analizar la relación entre la literatura y el cine desde dos propuestas completamente diferentes: una purista (*Baise-moi*) y otra transformadora (*Ah-ga-ssi*), pero ambas con un resultado rompedor, por el uso de la pornografía y la innovación argumental respectivamente.

Pardo García y Sánchez Zapatero han subrayado la rentabilidad que aún hoy en día siguen teniendo los estudios sobre trasvases filmoliterarios dentro del ámbito de la interdiscursividad<sup>2</sup> y del comparatismo.

La adaptación cinematográfica de obras literarias sigue constituyendo uno de los más fértiles campos de investigación del comparatismo. A pesar de que desde las últimas décadas el estudio de las relaciones filmoliterarias ha trascendido el mero trasvase del papel a la pantalla para ocuparse de otras cuestiones que exploran el modo en el que literatura y cine interaccionan mutuamente, los estudios adaptativos continúan teniendo una gran importancia dentro del ámbito interartístico (12).

A partir de esta reflexión, inserta en la introducción del libro *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, decidí establecer como punto de partida de la investigación la adaptación cinematográfica. En 2020, dentro del marco de las Jornadas de Nuevas Interpretaciones Artísticas y Confluencias de Medios en el Siglo XXI, realicé una primera ponencia concebida como el preámbulo del presente estudio titulada “*Ah-ga-ssi*, *Baise Moi* y la adaptación cinematográfica como acto de valentía”. En ella ponía en valor el tratamiento argumental que Park Chan-wook realiza al reescribir la historia de

---

producción —dícese empresa distribuidora, agente de ventas internacional o empresas productoras— tiene acceso para la escritura y/o modificación de la información vinculada a la película.

<sup>2</sup> Utilizo aquí conscientemente el vocablo *interdiscursividad* de la misma forma que lo hizo Cesare Segre: las “rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli” (111). Entre esos enunciados se encuentran los provenientes de la pintura, la música, los discursos científicos y el cine.

las protagonistas dándoles una libertad de la que habían sido privadas en la novela de Waters y cómo esto motivaba a los personajes de la película a tener más contacto y muestras de cariño, alejando a la audiencia de la errónea idea de percibir a una pareja de mujeres lesbianas como íntimas amigas. Además, en las representaciones de las escenas sexuales se emplea constantemente el plano subjetivo donde las protagonistas aparecen despeinadas, salivosas y sudorosas, disfrutando de la experimentación de un sexo que están descubriendo. Asimismo, en el caso de *Baise-Moi*, resalté la importancia de que Virgine Despentes y Coraline Thri Ti trabajaran desde la pornografía no como un elemento inocuo, ni con el fin de ser una provocación que generase morbo. En la propuesta de las directoras francesas, la pornografía es un desafío que consiste en volver visible lo invisible; es un combate iniciado desde las oprimidas, y por eso es tan importante la reivindicación de lo sexual como revolución.

A pesar del gran interés de ambas propuestas cinematográficas, al ahondar en el análisis transtextual y comparatista de *Ah-ga-ssi* y *Fingersmith*, reparé en que su complejidad era de tal magnitud que consideré oportuno centrarme en la interrelación filmoliteraria de estas dos obras, dejando a un lado lo que podían ofrecerme otras películas. Además, en ambas creaciones la identidad lésbica vertebraba la propuesta narrativa y, tratándose de un colectivo infrarrepresentado, estimé relevante mi contribución al respecto. Al explorar en las aportaciones teóricas a la obra de Waters, destacaré que, si bien el concepto de transtextualidad ha sido tratado en diferentes ocasiones, se observa la posibilidad de seguir profundizando en la complejidad de sus vínculos con algunos hipotextos no analizados hasta ahora y en la manera en la que, a través de estas conexiones, la autora es capaz de generar todo un entramado simbólico en su propio universo literario. Debido a la nacionalidad de la novelista, encontré gran cantidad de contribuciones académicas en inglés en torno a su obra, especialmente aquellas que abordan su primera publicación, *Tipping the Velvet (El lustre de la perla, 1998)*. Por el contrario, al tratar de encontrar bibliografía en español, pocos fueron los resultados. Ha sido la escasez de estudios en nuestro idioma otro de los motivos por los que orienté esta investigación a examinar la obra de Waters y su correspondiente traducción a la imagen filmica.

Respecto a la trasposición que hace Park Chan-wook de la novela británica al medio audiovisual, en un primer momento se percibe su riqueza en la diversidad de

herramientas creativas empleadas. Estos recursos, por un lado, apoyan algunas de las líneas discursivas trazadas por Waters y, por otro, potencian la narrativa cinematográfica. Por ejemplo, el uso del espacio escénico teatral para ilustrar el contenido pornográfico de los libros o el contexto histórico coreano para retratar la cuádruple subalternidad (mujer, lesbiana, pobre y colonizada) son algunos de los aspectos de *Ah-ga-ssi* que han motivado el análisis de este filme. Y es que la creatividad artística de Park Chan-wook es innegable. A lo largo de su filmografía ha mostrado a través de diferentes propuestas varios aspectos de la sexualidad femenina, llegando incluso a trabajar desde el complejo de Lolita en *Stoker* (2013), su única película producida en Estados Unidos y Reino Unido, donde una adolescente que acaba de perder a su padre se encuentra envuelta en una trama de asesinatos ejecutados por su carismático tío<sup>3</sup>. Aunque manteniendo una franja de edad similar en las protagonistas, Park da un paso más y en esta ocasión traspasa el imaginario anglosajón de *Fingersmith* al oriental de *Ah-ga-ssi*, consiguiendo implantar en su pieza un gran esteticismo, si bien alejado de lo que hasta ese momento constituía una línea narrativa muy marcada, sobre todo en películas instauradas en la espectacularidad de la violencia física. Esta vez la brutalidad se encuentra representada de forma sutil a través de castigos, amenazas y abusos retratados con un estilo filmico que contrarresta la rudeza y sin remarcar la agresividad de la acción, ya sea por la utilización de valores de plano o por la iluminación poco dramática (en vez de planos detalle en clave claroscuro). De esta manera, la violencia en *Ah-ga-ssi* queda enmarcada en los límites del propio argumento, además de quedarse soterrada en las páginas de los libros que el tío de Hideko (Maud en la novela de Waters) cataloga de forma obsesiva.

El presente estudio se estructura en función de las tres ramas principales que lo sostienen: la transescritura, la transmedialidad y la representación de la sexualidad lésbica, todas ellas fundamentadas a través de las teorías textuales, el análisis cinematográfico y la semiótica, visitadas siempre desde una perspectiva de género y *queer*. En este primer capítulo realizaré una aproximación teórica hacia todos los puntos destacables de la investigación y, una vez asentadas las bases, pasaré al examen exhaustivo del hipotexto de Sarah Waters con la intención de definir los rasgos distintivos

---

<sup>3</sup> Cabe mencionar que el guion de *Stoker* estuvo a cargo de Wentworth Miller y parece constituir un encargo, más que una obra personal debido a que, como iré mostrando a lo largo del tercer capítulo, en *Stoker* no se vislumbra ninguna de las inquietudes creativas y discursivas que caracterizan el resto de las obras de Park Chan-wook.

de la novelista británica para que, en el capítulo tres, se compruebe si estas se dan en el texto de Park Chan-wook y de qué manera. Para dimensionar el estudio también he incluido como cuarto capítulo el análisis de un cuerpo de sesenta películas producidas entre 2010 y 2020, es decir, a lo largo de una década, con el objeto de descubrir las tendencias representacionales dentro de la industria cinematográfica que aborda la identidad lésbica, y si *Ah-ga-ssi* se inclina hacia esa línea o, de lo contrario, propone una narrativa que se salga de la norma. Adicionalmente, como última indagación al fenómeno adaptativo, selecciono cuatro películas que provienen de un hipotexto literario para descubrir si los datos extraídos de *Ah-ga-ssi* se repiten por ser resultado del propio cambio de medio —del literario al audiovisual— o se trata de una especificidad del director de cine. Estas películas son *Carol* (Todd Haynes, 2015), *The Diary of a Teenage Girl*, *La vie d'Adèle* y *The Miseducation of Cameron Post* (*La (des)educación de Cameron Post*, Desiree Akhavan, 2018).

En virtud de esta determinación, entré a establecer como objetivos fundamentales evaluar la transposición de *Fingersmith* en *Ah-ga-ssi*, analizar de qué manera influye la mirada masculina del director Park Chan-wook en el relato creado por una mujer (la escritora Sarah Waters), identificar las características de la representación de la sexualidad lésbica en el cine a partir de sesenta películas y comprobar si los cambios establecidos entre los textos literarios y cinematográficos cumplen con un perfil determinado o dependen de la voluntad y de la idiosincrasia de cada director/a.

## 1.2. Marco teórico

Después de establecer los parámetros de lo que en un primer momento concebía como adaptación cinematográfica, vi necesario sumergirme en lo que Javier Pardo García considera la “jungla terminológica” (Pardo García, “De la transcripción...” 43) de la teoría relativa a la interrelación textual que se da en el trasvase de un texto literario a otro audiovisual. Dentro de los objetivos establecidos no se contempla el análisis sobre la teoría textual. Los términos de los que haré uso a lo largo de la investigación serán una forma de evidenciar algunas carencias y prejuicios relacionados con el concepto de adaptación cinematográfica. Este es el motivo por el que centro el fundamento teórico de



la relación filmoliteraria de las obras objeto de estudio en las aportaciones desarrolladas por el investigador Javier Pardo García que, a lo largo de varios artículos y capítulos de libro, trata de buscar una convergencia terminológica entre algunos de los grandes teóricos de la materia como Gérard Genette, Robert Stam (“Beyond Fidelity...”, “Introduction...”), Lubomír Doležel y Richard Saint-Gelaise (Adaptation...”, *Fictions*).

La manifestación de la adaptación cinematográfica se entendía como un acontecimiento unidireccional; sin embargo, Pardo García (“De la transescritura...”) propone un modelo cuadrangular que amplía la definición de las relaciones transtextuales. Antes de introducir el modelo de la ficción transmedial, Pardo García presenta el modelo triangular, el cual será fundamental para el estudio de la protodiégesis de Sarah Waters. Cabe destacar notablemente dos términos que arrojan luz al camino del análisis de la adaptación, que son los de *reescritura* y *transescritura*. Ambos conceptos han sido abordados por José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García en el libro *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010). El primero pone de manifiesto la importancia de la noción de reescritura en el proceso de adaptación, sobre todo en aquellas películas en las que “el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación” (Pérez Bowie, “Sobre reescritura...” 26). El segundo término es definido por Pardo García “como la migración de universos diegéticos entre obras, es decir, la transferencia de los mundos posibles (personajes, acción, cronotopo) de un texto a otro” (“De la transescritura...” 54).

Ayudando la hipótesis de Pérez Bowie, Pardo García plantea en el mismo libro que la adaptación puede llegar a considerarse una suerte de reescritura crítica (“Teoría y práctica...” 51); para ello parte de las ideas planteadas por Peter Widdowson sobre la concepción de las novelas posmodernas como *contemporary re-visionary fiction*, que, a su vez, son respaldadas por el concepto de *re-visión* desarrollado por la escritora Adrienne Rich (1929-2012) en su artículo “When We Dead Awaken: Writing as Re-vision” (“Cuando las muertas despertamos: escribir como re-vision [1971]”), donde lo define como “el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica” (Rich 47), lo que supone apropiarse de los textos canónicos y utilizarlos para abrir paso a las nuevas formas de creación donde la realidad de las

mujeres esté incluida, ya que para la teórica estadounidense era una manera crítica de inclusión feminista. A partir de la premisa de Rich, Peter Widdowson añade que el objetivo de re-visionar se puede conseguir no solo con el distanciamiento de las lecturas convencionales que se han hecho hasta el momento, sino también a través de la acción de “‘re-writing’ past fictional texts” (497); sin embargo, y como Pérez Bowie deja constancia, “la labor reescritural va mucho más allá de la mera reelaboración de un texto precedente” (“Sobre reescritura...” 29). Como ejemplificaré en el primer capítulo, la novela de Sarah Waters, *Fingersmith*, cumple con los parámetros que Widdowson identifica como ficción revisionista contemporánea, dado que este tipo de producción literaria *contesta* a los textos del canon, es decir, se produce una suerte de *escritura-espejo* donde la realidad del texto se percibe tal y como es, sin estar contaminada por una perspectiva tradicionalista (Widdowson 501); no son una visión moderna de un pre-texto, sino todo lo contrario: hacen alusiones al mismo para resaltar la relación (Widdowson 502); también generan un distanciamiento para identificar los discursos que poseen los textos y que están interiorizados por las personas receptoras (Widdowson 503); fluctúan entre el pasado y el presente, definiendo tres clases de ficción revisionista en función de si la acción se mantiene en el pasado al que hacen referencia, si es trasladada completamente al presente o si se mezclan ambos períodos (Widdowson 504); señalan a los lectores y las lectoras cómo los textos pasados escriben un punto de vista de la Historia que no siempre corresponde con la verdad de lo sucedido (Widdowson 505). Como último rasgo fundamental de las ficciones revisionista contemporáneas, Peter Widdowson remarca la motivación político-cultural (505).

Como apunta este autor, ya Gerald Prince comentaba en el prefacio de *Palimpsestes* (*Palimpsestos*, Genette, 1962) que “[a]ny text is a hypertext . . . any writing is a rewriting” (Prince, cit. en Widdowson 499); por lo tanto, la hipertextualidad no supone un tipo de literatura, sino que es una *condición previa* de la literatura en sí misma (Widdowson 499), pues se entiende por hipertextualidad la vinculación (manifiesta o no) entre un texto A (hipotexto) y un texto B (hipertexto) (Genette 14). Esta es la razón por la que no comparto la idea mal concebida de que, al transformar un texto literario en otro audiovisual, este último pierde valor como texto individual.

En “De la transescritura a la transmedialidad: Poética de la ficción transmedial” (2018), a partir de este concepto de reelaboración textual, Pardo García desarrolla lo que

él denomina ficción *transescritural* (modelo triangular) y ficción *transmedial* (modelo cuadrangular). El primer tipo de ficción puede referirse a tres subcategorías: ficción expansiva (transficción), ficción reproductiva (imitación) y ficción transformativa (reescritura). Por otro lado, la ficción *transmedial*, alude a la transmediación, “la adaptación de una diégesis a otro medio” (Pardo García, “De la transescritura...” 67) y la transmedia, “la expansión de una diégesis en otro medio” (Pardo García, “De la transescritura...” 67).

Ya explicaba Pérez Bowie que “[t]eóricos como Thierry Groesteen o André Gaudreault prefieren utilizar el término *transescritura* para referirse a ese trasvase de materiales ficcionales de un medio a otro” (“Sobre reescritura...” 36), a pesar de que en el texto original de André Gaudreault y Philippe Marion, “Transécriture et médiatique narrative. L’enjeu de l’intermedialité” (“Transescritura y mediática narrativa: el envite de la intermedialidad”, 1998), los autores hacen uso del concepto *transescritura* sin llegar a conceder una definición clara de su significado, aunque sí hablan “sobre los problemas complejos de intermedialidad que plantea la adaptación, la reescritura, la transescritura o, quizá, la transemiotización” (“Sobre reescritura...” 41). Este fenómeno de la transescritura puede formularse como una expansión; por consiguiente, entra en acción la transficcionalidad, concepto propuesto por Richard Saint-Gelais en 1999 y que, en palabras de Pardo García, se produce “cuando un mismo universo diegético se desarrolla más allá de las fronteras del texto: no se trata tanto de un texto que se imita o transforma sino de un universo ficticio que se prolonga o expande en otros textos” (Pardo García, “De la transescritura...” 49). La transescritura también puede entenderse como una reescritura si se realiza una acción transformativa (transposición en el caso de Genette y versión para Saint-Gelais) (Pardo García, “De la transescritura...” 59).

El modelo triangular tiene lugar cuando la transficción, la reescritura y la imitación se relacionan creando, a su vez, tres híbridos. Por un lado, la transficción (expansión) y la reescritura (transformación) dan lugar a la versión, concepto saint-gelaisiano que Pardo García define como “una expansión que pretende reemplazar al relato original añadiendo la perspectiva de otro personaje . . . una interpretación diferente de la historia . . . o modificando directamente la historia” (“De la transescritura...” 49). Al mismo tiempo, la transficción (expansión) y la imitación (reproducción) dan origen a la simulación, término que Pardo García extrae de Genette a partir de “forgerie

(falsificación)” (“De la transescritura...” 44), una de las tres formas de hipertextualidad imitativa que desarrolla el teórico francés. Por último, cuando la reescritura (transformación) y la imitación (reproducción) tienen relación dando lugar a la recreación, planteamiento extraído de la idea de desplazamiento generada por Lubomír Doležel, que Pardo García define como “una versión diferente [de la protodiégesis], rediseñando su estructura y reinventando su historia para dar lugar a un antimundo polémico” (“De la transescritura...” 46), y es en el “[d]esplazamiento heterodiegético en el que descansa la transescritura” (“De la transescritura...” 63). Tal como se apreciará en el capítulo dos, el modelo triangular de Pardo García me permitirá conocer la profundidad y riqueza transescritural de la novela de Sarah Waters y ayudará también a visualizar con mayor facilidad si esta suerte de patrimonio textual de la obra literaria británica se respeta y/o representa de alguna manera en la transformación hacia la diégesis cinematográfica de la obra realizada por Park Chan-wook.

Como mencionaba, poca ha sido la bibliografía en español que he podido consultar a propósito de la obra de Waters. La tesis de Ariadna Serrano Bailén que lleva por título “La reescritura del victorianismo y la significación de la locura en *Tipping the Velvet*, *Affinity* y *Fingersmith*” (2018) me ha servido para obtener un análisis profundo de uno de los subtemas más importantes de la novela de Waters: la locura; al igual que el Trabajo de Fin de Máster de Laura Montiano Morales ha sido fundamental para facilitarme el camino hacia los trabajos de los teóricos y las teóricas especializados en la obra de Waters, como puede ser Claire O’Callaghan, de la que hablaremos a continuación, o contribuciones como *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (*La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, 1979) de Sandra M. Gilbert y Susana Gubar, o “‘Better a Prison ... than a Madhouse!’: Incarceration and the Neo-Victorian Fictions of Sarah Waters”, de Mari Hughes-Edwards, capítulo incluido en el libro *Sarah Waters and Contemporary Feminisms* (2017), editado por Claire O’Callaghan y Adele Jones. Asimismo, el artículo —traducido al español del italiano por Sara Rodríguez Bonal— denominado “¿Historia de quién? Sarah Waters y la modernidad de la novela histórica” (2008), por María Micaela Coppola, nos aporta algunas ideas esenciales para entender plenamente la obra de Waters. También menciona el concepto *herstory*, ahondando así

en la perspectiva de género y *queer* que la autora británica proyecta en sus novelas<sup>4</sup>. Además, Coppola asemeja algunos pasajes de Waters con la visión de una cámara cinematográfica (142).

Del mismo modo, han sido imprescindible las contribuciones teóricas a los textos de Sarah Waters desde una perspectiva *queer*, donde destaco nuevamente a Claire O'Calaghan con la edición ya mencionada, *Sarah Waters and Contemporary Feminisms*, y *Sarah Waters: Gender and Sexual Politics* (2017), además de “Sarah Water's Victorian Domestic Spaces; or the Lesbian in the Attic” (2014), artículo que toma como *leitmotiv* el libro de Gilbert y Gubar. Adicionalmente, he tenido en consideración las aportaciones de Rosario Arias, Mark Llewellyn, Saartie Tack y, por último, más vinculada al concepto pornográfico de la novela, de Susana Onega, que realiza un análisis exhaustivo de *Fingersmith* en “Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Water's *Fingersmith*” (2020). También ha servido la tesis “Appropriating, Adapting and Performing: New Considerations of Identity, Genre and Authorship in the Fiction of Sarah Waters” (2016), donde su autora, Joane Bishton, enfoca gran parte de su estudio sobre las novelas de Sarah Walters desde la perspectiva *queer*, dedicando espacio a analizar las adaptaciones tanto cinematográficas —principalmente la que estuvo a cargo de la BBC<sup>5</sup>— como literarias en torno al universo del *fan fiction*<sup>6</sup>.

Por otro lado, para hacer posible un estudio en profundidad sobre la transtextualidad en la obra de Waters, ha sido de vital importancia la lectura de obras que Waters ha utilizado como referentes en *Fingersmith*. Este es el caso de las novelas

---

<sup>4</sup> Desarrollado en el marco de los movimientos feministas, el término *herstory* comprende aquellos testimonios y relatos que, en lugar de estar escritos por hombres, son elaborados por mujeres reflejando su experiencia. Quien primero popularizó la expresión fue la poeta y activista estadounidense Robin Morgan en el libro *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* (1970), del que es editora.

<sup>5</sup> Me refiero a la miniserie de TV *Fingersmith* (Aisling Walsh, 2005), basada en la novela homónima de Waters.

<sup>6</sup> La *fan fiction*, aunque impulsada a finales de la década de los 30 por las admiradoras y los admiradores de géneros literarios populares como la ciencia ficción, quienes elaboraban sus propios relatos que publicaban en revistas impresas, se ha trasladado actualmente a Internet. En muchas páginas web y en las redes sociales, los y las *fans*, según Bishton (70), “manipulate the source text and invent stories beyond the ending that was given them by the originating author” (70). En este sentido, es evidente el potencial como autora de Waters para influir en las nuevas formas en que su obra se presenta a las actuales generaciones de lectores orientándola hacia una hibridez textual que amplifica su significado. Por otra parte, Karen Hellekson y Kristina Busse han documentado que, desde sus orígenes, las mujeres han sido las principales productoras y consumidoras de este tipo de literatura (75).

victorianas *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens (1812-1870), *The Woman in White* (*La dama de blanco*, 1860) y *I Say No* (*La respuesta es no*, 1882) de Wilkie Collins (1824-1889), *Agnes Grey* (1847) de Anne Brontë (1820-1849), *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë (1816-1855) y el poemario *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems* (1820) del romántico John Keats (1795-1821). En cuanto a obras contemporáneas, cabe destacar los cuentos de la periodista y narradora británica Angela Carter (1940-1992) en *The Bloody Chamber* (*La cámara sangrienta*, 1979) y su novela *Nights at the Circus* (*Noches en el circo*, 1984). Como mostraré a través de varios de sus críticos, también es importante destacar la relación que establece Waters con *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (1978), donde Carter define el término de “moral pornographer” y que Waters emplea para modelar el personaje de Maud y las prácticas literarias que comienza a desarrollar al final de la novela. Como últimas referencias transtextuales, he querido destacar tres piezas que, junto con *I Say No* de Collins, no se han contemplado hasta el momento como hipotextos de *Fingersmith* y que se corresponden con las otras dos novelas que conforman la trilogía victoriana, *Tipping the Velvet* y *Affinity* (*Afinidad*, 1995), cuya lectura ha favorecido el entendimiento de la estructura de la diégesis creada por Waters y la correcta interpretación de su discurso *queer*. En último lugar destaco *The Beggar's Opera* (*La ópera del mendigo*, 1728) de John Gay (1685-1732), por ser un caso bastante singular, pues se trata, junto a *Oliver Twist*, de una de las pocas referencias explícitas que Waters realiza en la novela, pese a lo cual ninguno de los trabajos teóricos en los que se fundamenta la presente investigación contempla la relación transtextual de *Fingersmith* con la obra de Gay.

En cuanto al estudio de la pornografía en la novela de Waters, Claire O'Callaghan en el capítulo “Beyond the ‘Sex War’: Sex, Pleasure and Pornography in *Fingersmith*”, de su libro *Sarah Waters. Gender and Sexual Politics* (2017), resume las distintas interpretaciones que diversos teóricos y teóricas han realizado a propósito del desenlace de *Fingersmith*, privilegiando el debate a la cuestión de si la perspectiva autoral que Maud comienza como escritora pornógrafa es producto de la influencia patriarcal a través de la figura de su tío o, por el contrario, sus escritos estarán formados desde una óptica feminista y *queer*. Para inclinar la balanza hacia un enfoque u otro, me he centrado en las reflexiones sobre la autoría de Virginia Woolf (1882-1941).

A la hora de abordar los componentes cinematográficos del trabajo adaptativo de Park Chan-wook, es fundamental como primer paso escudriñar en el concepto de autoría en el cine. En el caso de España, en una obra cinematográfica comercial —tal y como se registra en el Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA)— se deben reconocer cuatro autores/as: quien esté a cargo de su dirección, de la escritura del guion, de la composición de la banda sonora original y de quien firme la dirección de fotografía. No obstante, en los estudios cinematográficos el autor —utilizando aquí el masculino a propósito— continúa considerándose el director del proyecto. De acuerdo con David Bordwell y Kristin Thompson, existe una problemática en torno a la atribución de la autoría en la producción cinematográfica:

la autoría se define por la posesión del control y la toma de decisiones, ya sea por parte de un individuo o de un colectivo. Pero la producción cinematográfica de estudio asigna tareas a tantos individuos que a menudo resulta difícil determinar qué es lo que decide cada uno de ellos. ¿Es el productor el autor? En los primeros años del sistema de estudios de Hollywood, el productor podía tener muy poco o nada que ver con el rodaje. ¿El guionista? En Hollywood, el guion se podía transformar por completo durante el rodaje. Así, ¿es esta situación similar a la de la producción colectiva, con un grupo como autor? No, puesto que la división del trabajo del estudio no permite que los trabajadores de la película tengan objetivos comunes y compartan la toma de decisiones (30).

Lo que terminan concluyendo ambos estudiosos es que, a pesar de las diferentes personas que interviene en el proceso de producción, el director de una película es el autor pues, “controla todos los estadios de la producción que más directamente afectan a la imagen y el sonido de una película” (Bordwell y Thompson 30). No obstante, aun postulando esta concepción autoral, los teóricos explican tres de los significados que aparecen adheridos al concepto de autor: el que lo concibe como “colaborador en la producción” y que posee un amplio conocimiento de los procesos de producción que le permiten intervenir en la ejecución de la obra (37); el que lo ve como “personalidad”, en el sentido de que tiene una forma propia de hacer cine que lo hace reconocible (37), y, por último, el autor como “grupo de películas”, entendiendo por tal “un sistema de relaciones entre varias películas que llevan la misma firma” (38).

En su artículo “The Auteur Theory and the Perils of Pauline” (1963), Andrew Sarris sitúa el inicio de la llamada *politique des auteurs* (política de los autores) en el texto “Un certaine tendance du cinéma français”, que François Truffaut (1932-1984)

publicó en 1954 (26), donde el cineasta ubica la emancipación del cine francés del estadounidense a partir de la Segunda Guerra Mundial (Truffaut 15) y comenta que su escrito

se limite à l'examen d'une certaine forme de cinéma du seul point de vue des scénarios et des scénaristes. Mais il convient, je pense, de bien préciser que les metteurs en scène sont et se veulent responsables des scénarios et dialogues qu'ils illustrent. ... Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus (Truffaut 25).

Con estas palabras, Truffaut pone el foco de la autoría cinematográfica en el director, pues es quien posee la visión de la película. La política del autor o la teoría del autor surge alrededor de *Cahier du Cinéma* y el movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague* donde “[u]n *auteur*, por lo general, no escribe los guiones materialmente, sino que consigue imprimir su personalidad en los productos de género o estudio, trascendiendo las limitaciones del sistema estandarizado de Hollywood” (Bordwell y Thompson 480). No obstante, Sarris aclara que debería de ser fluida y con matices en vez de algo radical (28-9) y es que

32

[t]he auteur theory is ultimately a critical theory, and not a creative theory. The artist does not worry about technical competence, personality, or interior meaning, nor about imitating nature or the objective correlative, nor about form and content. These are all critical terms which enable critics to interpret the works of artists for the benefit of the (critics') readers. The point of view of the critic is always different from the point of view of the creator (30).

Esto entronca con las palabras de James Naremore en su libro *An Intervention without a Future: Essays on Cinema* (2013):

Critics need to understand the phenomenon of the author dialectically, with an awareness of the complicated, dynamic relationship between movie history, institutions, and artists, and with an appreciation of the aesthetic choices made by individual agents in particular circumstances (30-1).



En 2016 Quentin Tarantino daba una charla en el School of Theatre, Film & Television de Ucla y recordaba en ella su experiencia en el laboratorio de proyectos del festival de cine Sundance donde el director de cine británico Terry Gilliam le explicaba a propósito del trabajo del director/a: “It’s not your job to create your vision, it’s your job to have a vision” (Tarantino). Teniendo en cuenta esta sutil diferencia, quien dirige un filme ha de tener muy clara cuál es la intención artística del mismo y saber comunicar a su equipo cómo está definido el planteamiento creativo de la película para que todos los profesionales que actúan en el proceso de producción lo lleven a cabo tal y como la persona que dirige lo ha concebido.

Es a partir del capítulo tres que abordo el trabajo de Park Chan-wook retomando las explicaciones de Pardo García a propósito de la transmedialidad. Para ello hay que basarse en cuatro puntos opuestos: reproducción y transformación, expansión y adaptación (Pardo García, “De la transescritura...” 68). Dentro de este cuadrado terminológico, por un lado, se dividen las ficciones transmediáticas (expansión), que, a su vez, se contemplan en complemento y suplemento, según conserven o transformen, respectivamente (Pardo García, “De la transescritura...” 68) y, por otro, las ficciones transmediadas (adaptación) que se subcategorizan entre traducción o transmediación imitativa y transducción o transmediación reescritural. Tanto para la transducción como para la traducción es necesario que lo acompañe “un adjetivo que especifique el medio al que se traduce el original” (Pardo García, “De la transescritura...” 68-9). Teniendo en cuenta que Pardo García define la expansión como “el alcance de [un] protomundo rellenando sus huecos o construyendo su prehistoria o posthistoria” (“De la transescritura...” 46), llego a la conclusión de que el ejercicio realizado por Park Chan-wook corresponde más hacia una adaptación transformativa, ya que “vuelve a contar la misma historia de forma nueva o diferente” (“De la transescritura...” 44), convirtiéndose así en una transducción cinematográfica de la novela de Sarah Waters.

En el panorama de las teorías adaptativas destaca también la aportación de Julie Sanders con su libro *Adaptation and Appropriation* (2006), donde define la apropiación como el proceso de transformación de una fuente anterior de la que no queda clara su referencia en el texto resultante al convertirse en “a wholly new cultural product and domain” (26) y a la adaptación como una práctica transposicional que supone una revisión (18), a lo que añade que

It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation ... Adaptation is frequently involved in offering commentary on a sourcetext. This is achieved most often by offering a revised point of view from the 'original', adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized (18-9).

Esta última parte en la que habla acerca de dar voz a las personas silenciadas y marginadas guarda mucha relación con el concepto de re-visión explicado anteriormente. Por su parte, Linda Seger compara a la persona que afronta una adaptación cinematográfica con un escultor recatando las célebres palabras de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), quien decía que realmente él no esculpía su ángel sino todo lo que estaba alrededor del mismo, por lo tanto, el adaptador/a esculpe alrededor del drama que existe en el texto original para que este perdure en un nuevo medio (2). Asimismo, realiza una interesante aproximación sobre la vinculación de las adaptaciones cinematográficas de hipotextos literarios con el carácter comercial de las obras ya que de ello depende el beneficio económico de las productoras que las llevan a cabo (4).

El uso de la literatura como inspiración para contar historias a través de la gran pantalla constituye una posibilidad casi inmediata a su propia concepción. Es por esta razón que siempre se estudia la relación de la narrativa de la novela y su influencia en el relato cinematográfico. No obstante, este nexo no se puede analizar exclusivamente en el campo teórico de la imagen como traducción visual de las palabras, o del guion como adaptación de la novela, debido a que existe otro viaje también motivado por la aportación de la novela al cine desde una óptica más pragmática. Aprovechando uno de los ejemplos que ocupará el tercer capítulo del presente estudio, quisiera hacer referencia a la influencia de corrientes artísticas surgidas a partir de la novela como germen para la propuesta de la actuación cinematográfica que llevan a cabo actores y actrices en la actualidad. Con el fin de entender esta ligazón me remontaré al final del siglo XIX donde la conexión entre el naturalismo de Émile Zola (1840-1902) con su novela *Thérèse Raquin* (1867), y la dramaturgia de Antón Chéjov (1860-1904) se hace evidente.

El naturalismo desarrollado por el escritor francés provocó un cambio de paradigma artístico que generó la necesidad de una evolución en los sistemas de trabajo actoral cuyas técnicas, hasta la fecha, habían sido exageradas o excesivamente declamadas. De acuerdo con Isaac Butler, la escena rusa que comenzó a interpretar las

obras de Chéjov no era capaz de ejecutar sus escenas creando una simbiosis entre el texto y la forma de interpretar esas realidades:

Actors mostly declaimed their lines, trying to impress the audience with oratorical displays instead of playing their parts. When trying to be naturalistic, they imitated better actors from the previous generation. Theatrical convention had so taken root that even outstanding artists suffered when they tried to resist it (28).

Esta nueva corriente dramática coincide con el momento en el que Konstantín Stanislavski (1863-1938) y Vladimir Nemiróvich-Dánchenko (1858-1943) deciden abrir El Teatro del Arte de Moscú, donde no solo buscarán refrescar la escena rusa, sino también incentivar la pedagogía de un nuevo sistema de trabajo (Bartlett, 324). No fue hasta que Chéjov comenzó a trabajar con Stanislavski que se pone en marcha una nueva forma de entender la interpretación más contenida, tratando de conectar con la emoción de los espectadores y espectadoras. Este cambio de fórmula interpretativa viene dada a través del trabajo conjunto en el montaje escénico de *Chayka (La gaviota)* de Chéjov estrenada en 1896. La obra fue rechazada totalmente por el público asistente y no fue hasta dos años más tarde, bajo la dirección de Stanislavski, que dieron con la clave para llevar a escena textos naturalistas, suponiendo así un antes y después en la historia de la interpretación actoral.

Pasados los años, fruto de la resistencia de los intérpretes de su compañía a continuar las propuestas experimentales de Stanislavski, el director decide abrir distintos centros para la investigación (Whyman, 9-10). Entre sus alumnos se encuentran Richard Boleslavski (1889-1937) y María Uspénskaya (1876-1949), que tiempo después viajan a Estados Unidos a difundir “el sistema Stanislavski”. A sus seminarios asiste Lee Strasberg (1901-1982), fundador junto al cineasta Elia Kazan (1909-2003) del Actors Studio, un espacio de formación actoral de referencia que cambió, a su vez, la manera de entender la interpretación cinematográfica que hasta entonces se ejecutaba en la gran pantalla, más semejante a la teatral. Algunas estrellas hollywoodienses que se formaron a través del estudio de Strasberg fueron Marlon Brando (1924-2004), James Dean (1931-1955), Marilyn Monroe (1926-1962) o Al Pacino. El modo de interpretar de esos días no se puede decir que sea el mismo, pero sí que gracias al Actors Studio, las enseñanzas de Stanislavski supusieron la base del estudio de la interpretación cinematográfica. Con el

propósito de adentrarme en el contexto histórico que rodea la diégesis propuesta por Park Chan-wook, tomé como referencia el libro *A Concise History of Modern Korea: From the Late Nineteenth Century to the Present* (2010), escrito por Michael J. Seth, donde no solo se exponen los hechos históricos de la Corea de los años 30, sino que también se explican las claves fundamentales para entender la realidad colonial impuesta por el Imperio Japonés. También utilizo el estudio de Rhee Suk-koo sobre la presencia cultural japonesa en Corea en el filme de Park Chan-wook, donde muestra un especial interés en la erótica, tema fundamental para comprender el devenir *queer* y la construcción de los personajes. *Ah-ga-ssi* cuenta la historia de Sook-hee, una joven coreana que pertenece a una familia de falsificadores y estafadores a la que le proponen un gran golpe: hacerse pasar por la doncella de una rica heredera llamada Hideko y ayudar a que se enamore de un charlatán que finge ser conde. De esta forma, el falso conde Fujiwara se casaría con Hideko a escondidas, la haría pasar por trastornada para meterla en un manicomio y así quedarse con la fortuna de Hideko, dando a Sook-hee y a su familia una pequeña parte. El primer giro argumental llega cuando se descubre que en el verdadero plan Hideko y Fujiwara pretenden aprovechar el parecido entre Hideko y Sook-hee para cambiar sus identidades y que sea la ladrona quien ingrese en un psiquiátrico para que ellos huyan libres con todo el dinero. Con lo que ambas mujeres no contaban es que se enamorarían perdidamente; así que el segundo giro surge cuando ambas deciden aliarse para timar a Fujiwara y ser ellas las que escapen hacia Shanghái con la herencia de Hideko.

El filme se divide en tres actos: un primero cuenta la historia desde la perspectiva de Sook-hee; un segundo completa información desde el punto de vista de Hideko, y un tercero narra la aventura de ambas para fugarse con el dinero. A lo largo de la narrativa, el sexo es un elemento que está presente en todo momento. El hecho de que este se enmarque en una relación homosexual no implica en ningún momento una dificultad, alejando así el conflicto que vertebra el argumento de la habitual crisis de identidad vinculada a la homosexualidad y centrándolo en un enfrentamiento de intereses que se agrava en el momento en el que ambas protagonistas se enamoran. De esta manera, Park Chan-wook inicia la relación entre ambas jóvenes construyendo su deseo de una forma orgánica, con elementos muy característicos de la representación del enamoramiento entre dos personas, indistintamente del género con el que se identifiquen. Algunas estrategias (visuales e interpretativas) que componen la propuesta son las miradas

esquivas, el titubeo provocado por el nerviosismo frente a la persona amada y declaraciones indirectas de sus sentimientos.

Con el objetivo de entender el viaje de las protagonistas hacia la liberación, sobre todo la sexual, será necesario crear una línea de análisis a partir de los elementos relacionados con el colonialismo japonés que se exponen como herramientas de represión. La investigación también se centrará en ilustrar la manera de representar la disidencia en su evolución, desde el contexto opresivo donde habita hasta llegar al exilio. Dentro de las referencias de la cultura nipona que Park utiliza para construir su discurso sobre la opresión, aparece la obra pictórica *Tako To Ama (El sueño de la esposa del pescador, 1814)*, del artista japonés Katsushika Hokusai (1760-1849). Este grabado constituirá la pieza pictórica clave para la relación semiótica entre el animal del pulpo y el personaje de Kouzuki, tío de Hideko —Mr Lilly en la novela de Waters—. Para entender dicha conexión, ha sido necesario el estudio de la obra a partir de las aportaciones de Andreas Marks y Edmond de Goncourt en *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks, 1680-1900* (2010) y en *Hokusai* (1896), respectivamente.

A lo largo del proceso de investigación, iniciado en 2017, han existido dos barreras fundamentales para encontrar estudios que aborden de alguna manera la propuesta de Park Chan-wook. Por un lado, la película fue estrenada comercialmente en 2016, por lo que no había pasado tiempo suficiente para que se publicaran y, por otro, debido a la barrera del idioma, dado que carezco de conocimientos de coreano. No fue hasta 2018 que comenzaron a ver la luz diferentes aportaciones en inglés que me permitieron acceder a un análisis más exhaustivo de la obra en cuestión. Algunos de los artículos y capítulos de libros fundamentales para el desarrollo de este punto de la investigación han sido “In Another Time and Place: *The Handmaiden* as an Adaptation” (2018) por Shin Chi-Yu y “From Victorian England to Colonial Korea: Desire and Subversion in Chan-wook Park’s *Ah-ga-ssi (The Handmaiden)*” (2018) por Lee Seungyeon, donde se analizan las hibridaciones y conexiones culturales entre las culturas asiáticas y las occidentales. Por otro lado, “Secondary Pleasures, Spatial Occupations and Postcolonial Departures: Park Chan-wook’s *Agassi/The Handmaiden* and Sarah Waters’s *Fingersmith*” (2019), por Park Heebon, Julie Sanders y Chung Moonyoung. A estos trabajos podemos agregar “Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization

in Park Chan-wook's *The Handmaiden*" (2020), por Chung Moonyoung y Park Heebon, que también nos adentra en la expresión cultural coreana, pero más actualizada hacia el *Hallyu* u Ola coreana que facilita la expansión de la cultura hacia la internacionalización.

Como contrapunto a la línea creada en estos artículos, resultó decisiva la teoría de Kim Soo Yeon en su "Unethical Adaptation: Indigenization and Sex in Chan-wook Park's *The Handmaiden* (2016)" (2020), donde trata de desmontar la propuesta de Park Chan-wook a partir de su falta de compromiso con el retrato de la colonización (4) y la delimitación de la relación entre las protagonistas a un carácter exclusivamente físico (6). Además, Kim Soo Yeon destaca de la película la supresión de la que considera la trama principal del libro: "a rethinking of motherhood, equal relationship, and even pronography" (7). Estas ideas me resultaron útiles para analizar los aspectos que Kim comenta en su artículo; sin embargo, una vez examinada *Ah-ga-ssi* y atendiendo a las aportaciones citadas anteriormente, la visión colonial sugerida por el director es más compleja que la expuesta por Kim Soo Yeon, pues la crítica surcoreana reduce la presencia del colonialismo a dos escenas donde se presentan dos grupos de soldados japoneses, sin tener en cuenta la aparición de una cultura híbrida que surge a partir de la presencia nipona en el territorio colonizado que desgranaré a lo largo del tercer capítulo.

En cuanto al segundo punto donde destaca la vinculación exclusivamente en el espectro físico entre Sook-hee e Hideko, cabe señalar que esta característica es fundamental para la presentación y reflexión del deseo femenino, pues Kim Soo Yeon, al hablar de sexualización (6), no tiene en cuenta que la cámara no está colocada desde la perspectiva del espectador (masculino) sino desde el lugar de las protagonistas, descubriendo una el cuerpo de la otra. Asimismo, si bien es cierto que Park aumenta el carácter erótico de la escena al situarla en una bañera —siendo en el hipotexto el cuarto de Maud (Hideko)— para comparar el erotismo de la escena de Park con el texto de Waters, Kim solo menciona el relato de Sue (Sook-hee) pues, tal y como explicaré, posee un planteamiento muy inocente de la situación, en contraposición al de Maud (Hideko), que, debido a su constante contacto con la pornografía, reconoce la excitación sexual del momento: "I think of the tarnish on the silver—I think my breath must have made it wet and set it running" (Waters, *Fingersmith* 255-6)<sup>7</sup> o "May a lady taste the fingers of her

---

<sup>7</sup> "y pienso en la plata deslustrada; creo que mi aliento la habrá humedecido y activado" (Waters, *Falsa identidad* 289).

maid? She may, in my uncle's books.—The thought makes me colour” (Waters, *Fingersmith* 256)<sup>8</sup>. Por último, Park Chan-wook elimina el giro argumental relacionado con el cambio de identidad de las jóvenes al nacer como resultado de un pacto entre sus madres biológicas, el cual hubiese aumentado considerablemente el metraje de un filme, que ya de por sí dura casi dos horas y veinte minutos. Es habitual encontrar películas que seleccionan partes o tramas concretas del hipotexto para poder desarrollarla en el medio cinematográfico con sus tiempos y particularidades narrativas. Es el caso también de la novela *The Miseducation of Cameron Post* (*La (des)enseñanza de Cameron Post*, 2012) escrita por Emily M. Danforth, cuya versión cinematográfica a cargo de Desiree Akhavan en 2018 y con el mismo título trata exclusivamente la tercera parte del hipotexto, donde a su protagonista Cameron la internan en una escuela cristiana para reconvertir su homosexualidad, suprimiendo del relato fílmico la experiencia vital a propósito de una niñez y adolescencia como lesbiana. Además, al igual que en el caso de *The Miseducation of Cameron Post*, tanto Akhavan como Park aprovecharon diferentes herramientas cinematográficas que permitían una reminiscencia de lo que habían eliminado. En el caso de *The Miseducation*, la directora optó por incluir *flashbacks* recordando momentos del pasado, aunque estos solo fuesen del pasado inmediato y no la niñez. En *Ah-ga-ssi*, Park se apoya en la semiótica para aunar temas presentes en la novela de Waters como la locura heredada, la vinculación de la maternidad y la muerte en un personaje y en un objeto: la tía de Hideko y la cuerda con la que se suicidó, la cual Hideko guarda como un tesoro en el interior de su ropero.

Del mismo modo que se emprende una comparativa entre *Fingersmith* y otras novelas neovictorianas de Waters, se contrasta *Ah-ga-ssi* con otras películas de Park, principalmente el tratamiento diferencial que aplica en los asuntos relacionados con la violencia, la venganza y el trauma y, para ello, tomo como referencia los estudios “Residual Selves: Trauma and Forgetting in Park Chan-wook’s *Oldboy*” (2009) de Joseph Jonghyun Jeon, “Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness in Films by Park Chan-wook” (2009) de Steve Choe y “Reopening Wounds: Processing Korean Cultural Trauma in Park Chan-wook’s *Oldboy* and *Sympathy for Lady Vengeance*” (2022) de Emma Koontz. También cotejo la adaptación de *Ah-ga-ssi* con *Bakjwi* (*Thirst*, Park Chan-wook

---

<sup>8</sup> “¿Puede una ama degustar los dedos de su doncella? Puede, en los libros de mi tío. La idea hace que me suban los colores” (Waters, *Falsa identidad* 290).

2009), basada en la novela *Thérèse Raquin* de Émile Zola, tomando las aportaciones de Holly L. Collins y de Warren Johnson para confrontar ambas películas.

En este punto, quisiera destacar algunas de las ideas dentro de las teorías *queer* que han sido utilizadas en este estudio con el fin de apoyar el análisis del lesbianismo tanto en la novela de Waters como en la película de Park Chan-wook. En primer lugar, la identificación de la persona *queer* a partir del reconocimiento externo que Judith Butler trabaja en *Bodies that Matter. on the Discursive Limits of "Sex"* (*Cuerpos que importan. sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, 1993) es fundamental para entender otro concepto a través del artículo "'The Darkness Is the Closet in Which Your Lover Roots Her Heart': Lesbians, Desire and the Gothic Genre" (2008), donde Sarah Parker presenta la idea de *the lesbian panic*, desarrollada por Patricia Juliana Smith. En *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction* (1993), la profesora norteamericana define el pánico lésbico como

the disruptive action or reaction that occurs when a character—or, conceivably, an author—is either unable or unwilling to confront or reveal her own lesbianism or lesbian desire. Typically, a female character, fearing discovery of her covert or unarticulated lesbian desires—whether by the object of her desires, by other characters, or even by herself—and motivated by any of the factors previously described, lashes out directly or indirectly at another woman, resulting in emotional or physical harm to herself or others (Smith 2).

De acuerdo con este acercamiento, Sarah Parker relaciona la reacción física de esta actitud con el terror generado a consecuencia de la lectura de novelas góticas (7). Este efecto de pánico aparece en *Fingersmith* en dos situaciones principales: durante el encuentro sexual de Maud y Sue y durante el "juego" de las enfermeras en el manicomio, pero, tal como se verá, desaparece en la propuesta de Park. Por último, Smith reconoce el origen de su teoría en la idea de *homosexual panic* propuesta por Eve Kosofsky Sedgwick, que en su libro *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) lo formula como "the most private, psychologized form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure of homophobic blackmail" (Sedgwick, *Between Men...* 89) y "the modern, intrapsychic, potentially almost universal extension of the secularization of homosexual anathema" (Sedgwick,



*Between Men...* 162). Sin embargo, Smith no contempla la posibilidad de aplicar este concepto a la realidad de las mujeres homosexuales por la brecha que existe en cuanto a su expresión sexual a lo largo de la historia (6), además de por su condición de objeto dentro del patriarcado, a diferencia de la de los hombres, que, si se jugaban algo, era el estatus social:

What is at stake for a man in Sedgwick's model is this status in the male power structure; to enact a sexual preference for another man is to forfeit one's subjectivity. Yet this model does little to explain the dynamics of lesbian panic, for under this system, the threatened loss of subjectivity that impels a man to homosexual panic is the normative condition of women, the objects of exchange. As objects, women cannot construct a parallel system of exchange of men beyond the occasional erotic triangle, other than in narratives that do not aspire to verisimilitude (Smith 6).

Como apuntaba al inicio de la introducción, en las últimas décadas se ha experimentado un crecimiento exponencial en el número de películas protagonizadas por personajes que forman parte del colectivo LGTBQI+. En *Lesbian Cinema after Queer Theory* (2019), Clara Badbury-Rance sitúa la razón del crecimiento de la presencia de personajeslésbicos en las políticas socioculturales y en los estudios sobre sexualidad (X). Este aumento se comprueba con hechos como la creación en 2010 de un nuevo premio denominado *Queer Palm* en el Festival de Cannes, donde han sido premiadas tres películas protagonizadas por mujeres con relaciones homoeróticas: *Carol*, *Les vies de Thérèse* (Sébastien Lifshitz, 2016) y *Portrait de la jeune fille en feu* (*Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma, 2019). Además, en dos ocasiones el premio principal del festival se lo llevaron *La vie d'Adèle* y la reciente *Titane* (Julia Ducournau, 2021). Aunque esta categoría se puede entender como excluyente, ya que apoya la tendencia de crear un género a partir de una realidad identitaria, en este caso el “cine *queer*”, es cierto que proporciona un espacio para la visibilidad de películas que, de lo contrario, serían fagocitadas en marcos de exhibición tan importantes como es el caso mencionado de Cannes. No obstante, esta arma de doble filo puede generar alrededor de estas etiquetas una serie de terminologías imprecisas, razón por la cual Badbury-Rance cuestiona el verdadero significado del “cinelésbico” (1). Al utilizarse este concepto, no queda claro si se hace referencia a un conjunto de películas protagonizadas por personajes lesbianos, que trata el lesbianismo como temática central o, como también sucede con la etiqueta de

“cine de mujeres” o “cine *queer*”, porque los filmes están realizados por directoras lesbianas. A este asunto de las clasificaciones por género u orientación sexual, Alicia Malone añade que

[t]here are also quite a few directors who eschew the modifier of “female” or who have rejected the notion of their films being called “feminist.” And the quotes used from critics and authors mainly come from white men. All of this demonstrates how female filmmakers (and our experiences of film as a whole, including who has historically written about film) have been limited by the barriers of gender, race, and sexual orientation (14).

Badbury-Rance incluye otro problema de representatividad del lesbianismo en el medio audiovisual (principalmente en el cine), donde, casi en exclusiva, se identifica la orientación de mujeres homosexuales a través de la exhibición de escenas relativas a la práctica sexual. Por lo tanto, no lo considera un progreso real para la visibilidad del colectivo (Badbury-Rance 141). Al mismo tiempo, Katharina Lindner explica en su libro *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality* (2017) que, si bien el género se puede evidenciar a través de aspectos físicos, la sexualidad también podría manifestarse por medio de estereotipos (21). Lo cierto es que la normatividad imperante provoca en la audiencia la presunción de heterosexualidad en cualquier personaje de ficción, sin cuestionarse otra identidad u orientación sexual de las mujeres que aparecen en la pantalla. Y es que la hegemonía hetero no se basa únicamente en un ámbito sexual, pues, tal y como apuntan Laurent Berlant y Michael Warner, “[l]a heterosexualidad implica tal cantidad de prácticas que no son sexuales que, en este momento, es inimaginable un mundo donde este compendio de normas hegemónicas no sea dominante” (242). En el caso de las relaciones homosexuales entre mujeres, existe una segunda dificultad: romper con la idea de “amistad romántica” que lleva siglos ensombreciendo el deseo sáfico.

De acuerdo con Cristina Domenech, la “amistad romántica” estaba normalizada debido a que en el siglo XVIII se consideraban a las mujeres “carentes de deseo carnal” (63). Es por ello que era habitual que dos mujeres mantuviesen una relación donde tenían cabida los besos, declaraciones de amor e incluso el hecho de compartir cama (Domenech 63). Esta tendencia prosiguió en el siglo XIX donde, según Lillian Faderman, se percibía

a la mujer como asexual (150). Por otro lado, Martha Vicinus explica que “women’s intimate friendship were divided into two types: sensual romantic friendships and sexual Sapphism” (XVII). A pesar de que estas relaciones se entendían desde un prisma cándido, la pornografía desarrollada a lo largo del período dieciochesco contribuyó a que la sexualidad lésbica se determinase como un objeto de deseo de los hombres (Vicinus XVII).

Por otro lado, Lindner también resalta la tensión que existe entre la crítica feminista surgida de la asunción de que, si una imagen es creada por un hombre, será opresiva para la mujer (17). Lejos de asumir este hecho como verídico, Lindner afirma que no siempre una mujer directora realiza una película alejada de estereotipos (18). Ariadna Borge Robles explica en *Solo yo sé definirme* una serie de modelos preestablecidos que han supuesto una constante a lo largo de la historia del cine protagonizado por o con personajes lesbianos. Conviene señalar que la utilización del binomio *butch/femme*<sup>9</sup> supone una constante que suele traer una propuesta argumental concreta: la crisis de orientación sexual donde una *butch* enseña a la *femme* —que hasta ese momento se ha identificado como heterosexual— el mundo lésbico y la “convierte”. Tomando las palabras de Lindner y Borge Robles, quisiera mencionar una película que, a pesar de ser un filme producido con un equipo femenino casi en su totalidad, se dan los clichés más extendidos en la narrativa audiovisual. Es el caso de *Below Her Mouth* (Stephanie Fabrizi, 2016), donde el argumento de la película se reduce a la “marimacho” que seduce a una mujer “feminizada” y supuestamente heterosexual, cambiando no solo de orientación sexual, sino también modificando su manera de vestir hacia unas formas más masculinas, con lo que se genera toda una transformación del personaje. Sin embargo, Borge Robles atiende a una nueva tendencia que observa en las nuevas propuestas narrativas:

Todos estos clichés creados por el patriarcado, desde la lesbiana en el armario, pasando por el sujeto marginal, el objeto de la mirada, la recluida o la heterosexualizada son contestados por una nueva identidad. Este nuevo sujeto emerge gracias a la posibilidad

---

<sup>9</sup> *Butch* y *femme* son dos términos enraizados en la cultura estadounidense a partir de la década de los 50 que designan dos modelos contrapuestos de mujeres lesbianas. La *butch* (vocablo inglés equivalente a las palabras españolas *marimacho*, *machona*, etc.) se caracteriza por su comportamiento masculino, mientras que la *femme* (término francés para *mujer*) se distingue por tener una identidad y una apariencia muy femeninas. A esta última también se le llama en el argot *lipstick lesbian* o “lesbiana de pintalabios”.

de estas mujeres de decirse, de crearse a sí mismas. No obstante, las lesbianas también caminan solas, intercambian roles, ya no son s[o]lo pasivas, ellas toman las riendas de sus destinos (102-3).

El concepto de autodeterminación resuena en nuestra sociedad más que nunca y la aproximación hacia las palabras de Borges Robles es cada vez más evidente: ficciones audiovisuales donde las heroínas lesbianas se construyen, no solo desde la complejidad, sino a partir de una interpelación que atañe a aspectos que van más allá de su sexualidad. Además, aparecen en diversos géneros cinematográficos como la comedia o el terror. Algunos ejemplos recientes los tenemos en *The Perfection* (*La perfección*, Richard Shepard, 2019) o *Booksmart* (*Súper empollonas*, Olivia Wilde, 2019).

En 2022 Francisca Ribes Pericàs publica *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales en el cine de Hollywood*, un análisis con un cuerpo de estudio mucho más amplio que el anterior de Borges Robles donde analiza principalmente el estereotipo de lesbiana como asesina o monstruo/vampira. A partir de ahí, me planteé la importancia de completar esta investigación con un capítulo que revisara un amplio espectro de películas producidas recientemente para comprobar el contenido de las producciones cinematográficas con personajes lesbianos. Y es que una de mis primeras observaciones fue que, a la vez que aumenta la diversidad de representaciones en la gran pantalla, la constante del cuerpo lésbico como reclamo del deseo masculino también perdura. Recordando el artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (“Placer visual y cine narrativo”, 1971), Laura Mulvey destacaba el carácter escopofílico que el cine proporciona (367), desarrollándose el placer de la mirada entre los binomios “activo/masculino y pasivo/femenino” (370). Mulvey clarificó con su trabajo la mirada masculinizada del espectador, el concepto del voyerismo y el funcionamiento del cuerpo de la mujer como un objeto. Más allá del estudio semiótico del cuerpo femenino como elemento narrativo, esta cosificación convierte a los personajes en planos, sin trascendencia y, como determinaba Mulvey, pasivos. Según las palabras de Geetha Ramanathan, esto es en parte debido a que “[c]ommand over the aesthetic scene has seldom been possible for women, the male artist being exemplary of the creative principle. In film this situation has been exacerbated by the pleasure of the visual lying in the female” (10). Por lo tanto, la pasividad de la figura de la mujer de la que habla Mulvey

no se restringe exclusivamente delante de las cámaras sino también detrás, donde el concepto de autor como hombre y genio sigue prevaleciendo.

Todos estos aspectos sobre los que distintas teóricas han ido reflexionando a lo largo de los años suponen un elemento fundamental para la evolución de la representación cinematográfica de los cuerpos y las realidades homoeróticas porque, de acuerdo con Teresa de Lauretis,

el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideologías *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (63).

Por este motivo, Bàrbara Ramajo nos recuerda en su publicación *El fantasma lesbiano* (2023) la importancia de la muestra si no, fidedigna, al menos que se acerque de la diversidad que supone la identidad lesbiana, igual que como cualquier otra identidad.

En “Critically Queer” (“Críticamente subversiva”, 1993), Judith Butler explica otra problemática añadida a la que se enfrentan las mujeres homosexuales en la gran pantalla y es la creencia de que la figura masculina siempre tiene que estar ligada al hecho sexual de una mujer, aunque el hombre no se encuentre presente. Butler habla de la “lógica *imaginaria*” (“Críticamente...” 76) de la heterosexualidad, donde solo se concibe que una mujer desee a un hombre o que, si esta desea a una mujer, sea porque se identifica con la figura masculina. Esto supone un dilema porque

[p]or un lado, no hay una feminidad con la que identificarse, lo cual equivale a decir que la feminidad podría ofrecer un conjunto de formas de identificación, tal y como pone de manifiesto la proliferación de las posibilidades individuadas de la lesbiana *femme*. Por otro lado, asumir que las identificaciones homosexuales “se reflejan” o se replican mutuamente difícilmente describe las dinámicas y complejas relaciones gays y lesbianas (Butler, “Críticamente...” 76).

Sobre la base de estas ideas, me planteé la necesidad de incluir como punto en este análisis, además de la posición y el carácter de la mirada con respecto al cuerpo exhibido, la manera en la que se relacionan los personajes femeninos y si esto incide en su

simplificación. Por lo tanto, para el presente estudio, no solo analizaré la narrativa desde un punto de vista visual, sino también desde la construcción de los personajes: sus identidades como lesbianas, la subjetividad y complejidad de la relación entre las protagonistas, cómo se comportan ante la resolución de un conflicto y, en el caso particular de *Ah-ga-ssi*, su vinculación con el trauma.

A propósito del cuestionamiento que Lindner hace en su libro, pongo en duda si realmente la representación subversiva de la sexualidad femenina es de verdad un tema de exclusiva vinculación a las mujeres creadoras. Para responder a esta pregunta, pretendo obtener del análisis de otras obras audiovisuales —que aborden las relaciones homoeróticas y que también hayan realizado el viaje del medio literario al cinematográfico—, características específicas y compararlas con *Ah-ga-ssi*. Hasta llegar a *Ah-ga-ssi*, he realizado un visionado de más de cien películas a lo largo de la historia del cine y, al igual que Borges Robles, empecé a reconocer ciertas similitudes ya no solo en cuanto a los estereotipos sino también relacionados con la manera de presentar el cuerpo lesbiano y bisexual en pantalla y el tipo de cuerpo, entre otras cuestiones. También advertí que en pocas películas se hace uso de la herramienta narrativa del plano subjetivo cuando las escenas sexuales están protagonizadas por personajes lesbianos. En *Ah-ga-ssi* se observará cómo sí se recurre constantemente a este tipo de planos para construir la relación de deseo entre ambas protagonistas. De acuerdo con David Bordwell y Kristin Thompson, el plano subjetivo se define “cuando el encuadre de uno de los planos nos incite a tomarlo como la visión de un personaje” (214), lo que provoca en la audiencia una identificación mayor con el personaje y ayuda a un mejor entendimiento de sus motivaciones, conflictos y toma de decisiones. Para el análisis que fundamenta este estudio, será vital puntualizar esta característica debido a la extrema escasez de narrativas visuales que construyan desde la subjetividad de las protagonistas las escenas sexuales entre mujeres.

Por último, de acuerdo con Annette Kuhn, el psicoanálisis, el formalismo y la semiótica han sido ramas teóricas de las que el feminismo se ha valido para el estudio de todo lo que concierne a la figura de la mujer en su proyección cinematográfica, y es que “el objetivo del método estructuralista/semiótico adecuado a la teoría feminista del cine consistiría en sacar a la luz los procesos por los que se llega a constituir a la mujer en

mito, en un significante fijo en las prácticas textuales de construcción del significado”  
(Kuhn 91).







2.

*FINGERSMITH:*

**EL GERMEN TRANSESCRITO**

## 2. *FINGERSMITH*: EL GERMEN TRANSESCRITO

Llevado a un prisma transtextual, el estudio de *Fingersmith* supone un viaje literario por todas las referencias textuales con y sin contrato hipertextual<sup>10</sup> que Sarah Waters utiliza en su novela. Como explicaré en este capítulo, gran parte de la literatura de la que bebe la autora británica ayuda a la construcción de la diégesis de su obra. Algunas de las conexiones hipertextuales más evidentes nos llevan a textos como *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens o *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins y otras más sutiles como la extracción de la simbología de la flor del lirio que utiliza Angela Carter en el relato “The Bloody Chamber” incluido en *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), donde trabaja la representación simbólica del falo masculino como metáfora del contexto de opresión patriarcal que sufre su protagonista, y el poema narrativo *The Eve of St. Agnes* (*La víspera de santa Inés*, 1820) de John Keats, que hace alusión al blanco virginal de una doncella. Del mismo modo, la propia autora conecta entre sí sus tres obras neovictorianas a través de referencias que servirán también para comprender el tejido transtextual elaborado en *Fingersmith*.

El arduo proceso de hipertextualidad que existe en el trabajo literario de Waters podría considerarse una práctica transescritural ya que, como Pérez Bowie explica, la reescritura, si se recuerda el modelo triangular de Pardo García, correspondiente a uno de los subtipos de la ficción transescritural (“De la transescritura...” 54), “no tiene que efectuarse necesariamente sobre una obra individualizada sino que puede llevarse a cabo también sobre un género o un estilo determinados” (Pérez Bowie, “Sobre reescritura...” 25). Este teórico añade que la reescritura es

una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; . . . un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar

---

<sup>10</sup> Cuando Gerard Genette introduce en *Palimpsestos* el concepto de contrato o pacto hace referencia a una relación hipertextual explícita o implícita entre el hipotexto y el hipertexto.

con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente (“Sobre reescritura...” 27).

Esta es la manera de proceder de Waters, que parte de unos referentes literarios victorianos para producir sus obras. Atendiendo nuevamente a la manera en la que Adrienne Rich entendía el término de *re-visión* dentro de la crítica literaria feminista, este se plantea como la acción de “conocer los textos del pasado y conocerlos en forma distinta a como han sido divulgados hasta ahora” (48). Waters inserta en el contexto histórico literario de la Inglaterra del siglo XIX la realidad *queer* que suponía en su gran mayoría un agujero negro representativo dentro de la literatura victoriana. Sarah Parker explica que la reina Victoria ni siquiera concebía la relación entre mujeres como algo posible; por eso el lesbianismo no estaba contemplado en la Criminal Law Amendment Act de 1885 (Parker 4). A este respecto, Serrano Bailén apunta a que el interés de Waters

por la historia cultural y social del siglo XIX así como una recreación fidedigna de la misma conduce al lector hacia una realidad paralela en la que la homosexualidad femenina es posible. En esta realidad inventada, el marco histórico cobra tal autenticidad que la ficción del argumento y de los personajes se difumina (48-9).

No hay que olvidar que en 1995 Waters publica su tesis doctoral titulada “Wolfskins and Togas: Lesbian and Gay Historical Fictions, 1870 to the Present”, la cual versaba sobre la presencia de la homosexualidad en la literatura británica desde finales del siglo XIX hasta el presente de su investigación. En ella incluía tanto los textos que tratan de alguna manera el tema como la presencia de representantes como la poeta Safo (ca. 650-610 a. C.- 580 a. C.) o escritores y escritoras que fueran homosexuales. Por lo tanto, con Waters se comprueba la afirmación de Pardo García según la cual “cuanto más idéntico al modelo sea el universo presentado, más subversiva será su lectura a contrapelo y más descarado el deseo de suplirlo o sustituirlo” (“Teoría y práctica...” 52). Waters tiene un amplio conocimiento del contexto histórico que maneja en su novela traduciendo así en un rigor histórico social y literario a través de los detalles formales, las alusiones a vestimentas, la disposición de la ciudad y la descripción de la sociedad del momento.

Esto demuestra que la incorrecta idea sobre la simpleza de los procesos adaptativos literarios no es más que un prejuicio infundado en la falsa creencia de que existe realmente una obra original en su totalidad. Las novelas sensacionalistas están

reconocidas como las antecesoras de las novelas de detectives, pero ¿acaso no se encuentran rasgos de la novela de detectives en *Edipo Rey* o *Hamlet* para descubrir al asesino de sus respectivos padres? José Antonio Pérez Bowie apunta que las prácticas adaptativas se basan en la “heterogeneidad y complejidad” (“Sobre reescritura...” 23) y *Fingersmith*, tal y como irá evidenciando, es un trenzado hipertextual lleno de riqueza y, a su vez, de originalidad.

Para demostrar el patrimonio textual de *Fingersmith*, a lo largo de este capítulo voy a revisar, no solo la trilogía en la que se enmarca la novela sino también a autores como John Keats, los victorianos ya mencionados —Dickens, Collins o las hermanas Brontë—, Angela Carter, John Gay o Henry Spencer Ashbee (1834-1900), cuyo legado literario ha servido tanto para la recreación de temáticas y citas como para la inspiración del personaje de Mr Lilly. El desarrollo de la actividad literaria relativa a la pornografía que realizaba Ashbee bajo el seudónimo “Pisanus Fraxi” es tan extenso que trataré su vinculación en un subapartado independiente.

52

La primera trilogía de Waters, que se compone de *Tipping the Velvet*, *Affinity* y *Fingersmith*, se contextualiza en el movimiento *neovictorian fiction*, *faux-victorian* o *After Dickens*. Para Mariaconcetta Costantini, los autores y las autoras de esta nueva ola “have contributed to keeping alive the interest in the Victorian past, but they have also introduced some thematic and formal innovations which require critical attention” (17). En el caso de Waters, resalta a primera vista la cuestión *queer*, aunque se encuentra siempre influenciada por otros factores, como las diferencias sociales o el acceso a la educación de sus heroínas. No obstante, Waters prefiere definirse como autora de novela histórica antes que de novela lésbica (cit. en Parker 17)<sup>11</sup>, aunque algunos conocedores de su obra, como Mitchell o Letissier, consideran que la autora no se enmarca exclusivamente en dicho movimiento literario neovictoriano por la contextualización histórica de esta trilogía en el siglo XIX. Mitchell especifica que Waters toma las convenciones genéricas de las novelas góticas y sensacionalistas victorianas<sup>12</sup> realizando

---

<sup>11</sup> A propósito de la identidad autoral *queer*, Emma Parker comenta que a partir del cambio de siglo “several authors refuse labels like ‘lesbian authors’ and ‘lesbian literature’ on the grounds that they do not want their authorial identity or work to be defined solely in terms of their emotional and erotic lives” (204).

<sup>12</sup> Tomando en consideración el amplísimo rango temporal en el que se ha ido desarrollando la novela gótica, resulta fundamental especificar que Waters trabaja a partir de la novela gótica victoriana. Irina Rață habla de un primer período más cercano al gótico clásico, que va desde finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX, y una segunda ola a finales del siglo XIX, donde los temas recurrentes iban “from the familiar

un trasvase estilístico sin remarcarlo, pues lo hace de una manera silenciosa (122). No obstante, no todas las alusiones a la literatura victoriana en las que se basa Waters son discretas: desde el comienzo de *Fingersmith*, la autora referencia explícitamente la novela *Oliver Twist*, una de las obras más universales de Charles Dickens, situándola en un teatro que Sue visita de niña. Esta escena en concreto apoya la teoría de Letissier, según la cual la teatralidad se entiende “as a useful link between Dickens and ‘After Dickens’” (304), es decir, en el movimiento literario neovictoriano, ya que el teatro era una parte fundamental de la cultura y la sociedad de la época (Letissier 304). Otras razones que inducen a Letissier a encuadrar la obra de Waters, especialmente *Fingersmith*, en la órbita del fenómeno *After Dickens* son el título en sí, el retrato de la ciudad de Londres y la orfandad de las protagonistas (306). Costantini, por su parte, apunta como recurso habitual en la narrativa de Waters el empleo de conceptos propios de la jerga del contexto histórico victoriano (18); en este caso, la expresión de “fingersmith”, que hace referencia a un/a ratero/a, un/a carterista; por lo tanto, se estrecha la relación entre la realidad de Sue Trinder y la de *Oliver Twist* (Letissier 306). Como ejemplificaré en el próximo subapartado, existen otros elementos que emparentan la narrativa de Sarah Waters con la de Dickens, como la nobleza de sus protagonistas, la atmósfera hostil derivada de la pobreza o el carácter irónico de la expresión literaria.

Asimismo, Letissier considera que Waters se sumergió “into the London of *Oliver Twist* in a thespian way, both vocally and sartorially” (306)<sup>13</sup>. No obstante, Costantini afirma que el entramado intertextual con el que trabaja Waters es mucho más complejo de lo que parece a simple vista:

[S]he creates a series of ‘internymic’ relations with nineteenth-century texts, and makes recourse to narrative strategies that evoke specific Victorian works and genres . . . But her historical method is more than a means of expressing nostalgia or satisfying the demands of the cultural marketplace (18).

---

themes of the eighteenth century Gothic fiction to the tropes of mystery and supernatural, madness, doubling, hereditary curses, psychological and physical terror and the uncanny” (105). Es en estas materias donde se establece el argumento de *The Woman in White*.

<sup>13</sup> En el apartado “*Queerness* y espacios identitarios” explicaré el motivo por el que sería un error reducir a Londres, dentro del entramado de la literatura de Sarah Waters, como simple referencia intertextual dickensiana en vez de como un elemento semiótico con una carga mucho más profunda para el diseño de sus protagonistas.

Si bien es cierto que en el momento en el que Waters comienza a publicar su obra —finales de los años 90— la novela histórica parecía estar muy vigente en el panorama literario, cabe destacar una vez más el carácter crítico que Waters imprime a su producción. Ya no solo introduce la cuestión lésbica, sino que en cada una de sus obras ahonda en otras temáticas con el mismo criticismo. Por ejemplo, en *Tipping the Velvet* explora las relaciones sociales con el *drag king* y la prostitución; en *Affinity* profundiza en el contexto carcelario y en *Fingersmith* trabaja la presencia de la pornografía.

A pesar del evidente vínculo que *Fingersmith* posee con las novelas sensacionalistas (*sensation novels*), como se puede comprobar en los giros argumentales y en los intercambios de identidades, Mitchell saca a relucir algunas diferencias con respecto a este género. Una de las premisas de la literatura sensacionalista es la presencia de un personaje que hace las veces de investigador —como ya comentaba anteriormente, en esta narrativa se encuentran los orígenes de novela de detectives—, elemento que se registra, por ejemplo, en el personaje de Walter Hartright en *The Woman in White*, de Wilkie Collins, y en el de Robert Audley en *Lady Audley's Secret* (*El secreto de Lady Audley*, 1862), de Mary Elisabeth Braddon (1837-1915). Estos hombres, que se ofuscan en descubrir secretos, enmendar errores y restaurar el orden patriarcal, podrían verse representados en Christopher Lilly (Mitchell 139), especialmente si se entiende como figura que personifica el patriarcado en la vida de Maud. Sin embargo, a causa de su falta de interés por cualquier actividad que no esté relacionada con la elaboración de su índice, Mr Lilly se aleja de la figura del “detective” que Mitchell describe, desapareciendo así este rol en las nuevas formas que Waters propone en este tipo de novela sensacionalista (Mitchell 140).

En cuanto a la novela gótica, Sarah Parker explica que el género gótico “has been associated with the unconscious mind and the compulsion to articulate what is 'unspeakable' or represented” (7). Parker también lo vincula con las teorías freudianas del sueño: “this genre grants the reader a safe encounter with fear, titillating them with repressed desires that are distorted through the medium of fantastic or supernatural fiction” (8). Esta relación con el sueño conecta de forma directa con las pesadillas que sufre Maud constantemente.

Por otro lado, aunque no encuentro similitudes suficientes como para relacionar *Fingersmith* con el género de novela de folletín, si se atiende a la aportación de Juan Frau

recogida en *Poética del folletín: La fórmula del relato inacabable* (2009) es importante considerar su relación a partir de la vinculación con Wilkie Collins y Charles Dickens. El primero publicó por entregas su novela *The Woman in White* en la revista *All the Year Round*, fundada por el propio Dickens (Frau 60) y, aunque normalmente no se concibe como novela de folletín, Frau coloca a *Oliver Twist* como “uno de los mejores folletines que se han escrito” (72). A partir de la definición de las características escritas por Frau (72), algunos de los rasgos identitarios del género que sí aparecen en *Fingersmith* son las protagonistas huérfanas, el suspense, la anagnórisis y la jerga específica del momento, pero, tal y como se apreciará con el análisis, los personajes están muy lejos del maniqueísmo y el carácter azaroso que también forman parte de este tipo de novelas.

Después de precisar la naturaleza transcrita de *Fingersmith*, la cual analizaré en el apartado de “Transtextualidad y transcritura en la narrativa de Waters”, quisiera introducir los dos grandes temas restantes que atañen a la novela objeto de estudio: la pornografía y la homosexualidad. En “Pornografía y autoría: la voz de Maud”, a partir de las ideas cruzadas del antiporno y el proporno, debatiré la aparente contaminación patriarcal que Maud padece como autora de literatura pornográfica. Además, para definir mi postura, me centraré en las consideraciones que Virginia Woolf presenta en su conferencia “Profession for Women” (1931) y la manera en la que Maud reniega de su condición femenina desde que era una niña, antes de sufrir la tiranía de Christopher Lilly. Por último, en “*Queerness* y espacios identitarios” realizaré un viaje por varias definiciones que ayudan a entender la importancia del vocablo *queer* y por aquellos espacios cuya simbología alberga tanto castigo, represión y sufrimiento como cobijo, experimentación y ternura. El análisis sobre los tres vértices fundamentales que sustentan el trabajo de Sarah Waters me ayudará a comprender si en su viaje hacia la película, Park Chan-wook rescata de alguna manera los discursos políticos de la escritora o, por el contrario, solo recurre a la palabra como fuente de inspiración.

## 2.1. Transtextualidad y transcritura en la narrativa de Waters

Como explicaba en el primer capítulo, Peter Widdowson concebía las ficciones contemporáneas revisionistas como una forma de reescritura y explicaba cinco

características que consideraba definitorias de este tipo de literatura. En primer lugar, en este estudio de la literatura inglesa se entiende que estas ficciones resultan una suerte de escritura-espejo (501). En el caso de *Fingersmith*, encuentro esta intención discursiva en el planteamiento de la relación entre Maud y Sue. Tanto en la literatura como en el cine ha sido una constante la percepción de las relaciones femeninas homoeróticas como una amistad entre mujeres; sin embargo, Sarah Waters se desmarca de esa representación tradicionalista y los muestra tal y como son: una vinculación romántica. En segundo lugar, lo que para Genette sería un contrato, es decir, alusiones a los textos relacionados (Widdowson 502), en *Fingersmith* se formula a partir de la referencia a *Oliver Twist* desde el comienzo de la novela y, como se verá, ayuda a la contextualización de la sociedad del momento y a la construcción del personaje de Sue, tanto por su carácter ingenuo —al igual que Oliver— como por el entorno delictivo que la rodea. Otro punto que señala Peter Widdowson, y que me parece particularmente relevante, es el distanciamiento (503), no hasta el punto del *verfremdungseffekt* brechtiano<sup>14</sup>, pero sí que mediante la desromantización de la relación amorosa entre Sue y Maud los lectores y las lectoras no terminan de empatizar con ninguno de los dos personajes hasta el final de la novela. Esa tentativa resulta efectiva a lo largo del relato porque, al contarse la historia desde la perspectiva de ambas protagonistas, quienes reciban el texto tienen la posibilidad de entender la postura de cada una, con lo que se esquivo la dicotomía mujer buena/mujer mala.

Quedan dos aspectos que Widdowson propone dentro del carácter reescritural de las ficciones contemporáneas revisionistas. Uno es el modo en que la Historia se presenta sin corresponderse siempre con la verdad de lo sucedido y la otra es la motivación político-cultural que los textos encierran (105). Resalto estas características porque, en el caso de *Fingersmith*, coinciden con la implantación de la realidad *queer* de Sue y Maud, cubriendo un agujero de ausencias en las novelas victorianas en cuanto a la representación lésbica se refiere y mostrando, por ende, un posicionamiento político al respecto —deliberado o no— por parte de la autora.

---

<sup>14</sup> Tal y como explica Elena Serrano Bertos, “[m]ediante el procedimiento teatral del *Verfremdungseffekt* —efecto de distanciamiento o efecto de extrañamiento— propio del teatro épico —*episches Theater*— [desarrollado especialmente por el dramaturgo y director de escena teatral Bertolt Brecht], se pretendía romper la ‘ilusión’ y la posibilidad de ‘identificación’ con los actores y la trama . . . [con] un valor social de denuncia” (49).



La propuesta de Widdowson es la perfecta antesala para precisar la forma de operar de la teoría transescritural en la novela de Sarah Waters porque, a pesar de haber avanzado las influencias genéricas de *Fingersmith* en la introducción de este capítulo, muchas son las conexiones textuales que quedan por desentrañar en el libro. No obstante, resulta de vital importancia visitar la terminología que Pardo García desarrolla en su modelo triangular para justificar la transescritura en *Fingersmith*. A modo recordatorio, Pardo García indicaba que la transescritura puede manifestarse a través de una transficción (expansión), una reescritura (transformación) y una imitación (reproducción), y que, a partir de su correlación, surgen tres híbridos: versión, simulación y recreación. Si se comprende la reescritura como una acción transformativa de la protodiégesis y la transficcionalidad como una acción expansiva, se podría entender *Fingersmith* como una transescritura de recreación, pues, si se tiene en cuenta el mundo de la protodiégesis que desarrolla Waters con sus obras —mayoritariamente victorianas—, corresponde con lo que Pardo García destacaba de esta tipología: construcción de un “antimundo polémico” (“De la transescritura...” 46). Ya se ha visto que Sarah Waters toma como punto de partida la literatura victoriana para re-visionar las realidades *queer* en un entorno hostil que no las concebía como posibles —esta falta de entendimiento se comprenderá en el apartado “*Queerness* y espacios identitarios”—. Al no imaginarlo como posible, los deseos y las relaciones lésbicas que Waters convoca desencadenan la expansión de la literatura de la que parte la autora.

Con *Fingersmith*, su tercera novela enmarcada en el movimiento literario neovictoriano, la escritora británica cierra un ciclo que comenzaba a ver peligroso para su creatividad. Waters considera que con *Fingersmith* no solo empezaba a parodiar la literatura de autoras y autores ingleses del siglo XIX, sino también a su propia obra (Waters, “‘Ladies in Peril’...” 50-1). En efecto, muchos elementos de sus novelas anteriores se pueden encontrar con facilidad en *Fingersmith*: géneros literarios, nombres de personajes o incluso argumentos secundarios. Tal es así que la autora ha declarado que “*Affinity* grew out of that [*Tipping the Velvet*], and then *Fingersmith* grew out of *Affinity* . . . each book has grown out of interests that remain from the book before” (Waters, “Interview with...” 120).

En su primer libro, *Tipping the Velvet*, Waters se sumerge en la idiosincrasia callejera propia de autores como Charles Dickens<sup>15</sup>. En ella, la ciudad de Londres cobra especial relevancia de la mano de una joven buscavidas que persigue y ansía una realidad donde su sexualidad pueda desarrollarse libremente. Por otro lado, en *Affinity* la autora mezcla el género sensacionalista, elaborando el argumento alrededor de un *plot twist* que provoca el devenir trágico del personaje principal, con el género gótico, trazando las líneas de su protagonista Margaret Prior a partir del arquetipo de la heroína gótica: “frail, pallid and nervous; prone to blues and fainting fits” (Parker 9), así como los espacios donde se desarrolla la diégesis —la cárcel y la mansión donde Prior vive—. En el caso de *Fingersmith*, Waters se apoya en las características estilísticas de la obra de Dickens y en estos dos subgéneros para mostrar con detalle la idiosincrasia de Londres, ciudad que se convierte en una protagonista más de la novela. Sin embargo, aborda el argumento desde la desdramatización de las traiciones que suceden a lo largo de la obra. De esta manera, Waters consigue retratar sin romanticismo a las heroínas de su relato. Citando a Madsen, Adriana Serrano Bailén afirma que

58

---

Waters no pretende representar el amor entre dos mujeres como idílico y romántico, sino que en la relación entre sus distintas protagonistas sus propios intereses económicos o sociales y sus diferencias interpersonales también pueden estar por encima del amor que sienten (42).

Al dar prioridad a esos intereses, las protagonistas de *Fingersmith*, Maud y Sue, se acercan a los personajes secundarios de Kitty (*Tipping the Velvet*) y Selina (*Affinity*), las cuales traicionan a sus parejas románticas sin ningún miramiento, persiguiendo los beneficios que el dinero o el estatus heterosexual les podían proporcionar.

En *Tipping the Velvet*, Kitty es una artista de *music-hall* que traiciona a su amante Nancy porque no quiere ser reconocida como lesbiana y teme que su sexualidad se haga pública (interés social). Esta negación sale de manifiesto en varias ocasiones durante su relación; sin embargo, en la escena en la que Nancy descubre que Kitty se va a casar con

---

<sup>15</sup> La protagonista de *Tipping the Velvet* se llama Nancy, igual que uno de los personajes de *Oliver Twist*, y, dada su situación, se ve obligada a delinquir en las calles de Londres. Como se mostrará en las próximas páginas, el uso de nombres provenientes de obras de dicho período es una constante en los recursos narrativos de Waters.

su representante es cuando antepone finalmente la vergüenza que siente por ser lesbiana a su amor por Nancy:

‘I don’t *want* to be known, then, if it means losing you! I don’t want to be looked at, if not by you, Kitty ...

She pressed my hand. ‘But I do,’ she said. ‘I do. And so long as I am looked at, I cannot bear also to be - *laughed*<sup>16</sup> at; or hated; or scorned, as a –’

‘As a tom!’

‘Yes!’ (Waters, *Tipping...* 170-1)<sup>17</sup>.

Ante tal rechazo, Nancy inicia un proceso de caída a los infiernos donde se verá empujada a ejercer la prostitución, pero con una particularidad: su actividad sexual será ejercida como hombre travestido, no como mujer. “It might seem a curious kind of leap to make, from music-hall masher to renter” (Waters, *Tipping...* 203)<sup>18</sup>. Esta trayectoria descendente de Nancy se puede reconocer en *Fingersmith* en menor medida. La imagen de Londres como una suerte de infierno de la degradación aparece cuando Maud huye de la casa de Lant Street y pretende llegar a la librería de Mr Hawtrey, amigo de su tío Christopher Lilly. En ese trayecto, debido al aspecto desaliñado que ha adquirido la joven durante su estancia en Londres, un señor la confunde con una prostituta y trata de solicitar sus servicios. Al darse cuenta del equívoco, Maud busca la manera de escabullirse de esta situación: “he takes my wrist and moves his thumb across it, and tries, again, to hand me into the coach. We struggle properly, now . . . ‘There’s been a mistake here. This man is

---

<sup>16</sup> Cursiva de la autora.

<sup>17</sup> “—¡No *quiero* ser conocida si significa perderte! No quiero que me mire nadie más que *tú*, Kitty...

Me apretó la mano.

—Pero yo sí —dijo—. Yo sí. Y mientras me miran no soporto que también... *se rían*; o que me detesten, o que me desprecien como a un...

—¡Como a un marimacho!

—¡Sí!” (Waters, *El lustre...* 185).

<sup>18</sup> “Podría parecer curioso el salto de un donjuán de music-hall a chapero” (Waters, *El lustre* 217).

insulting me” (Waters, *Fingersmith* 373-4)<sup>19</sup>. En consecuencia, tanto Nancy como Maud pasan de ser un donjuán de *music-hall* y una señorita, respectivamente, a convertirse en prostitutas.

Por otro lado, en *Affinity*, como muestra de interés social y económico, las acciones de Selina, una médium que cumple condena por fraude, denotan la ausencia de sentimientos reales hacia Margaret Prior, una señorita acomodada que hacía las veces de visitadora de la cárcel donde Selina se encontraba; solo la utilizó como medio para conseguir su libertad y escaparse con su amante Ruth. Ambas delincuentes —pues Ruth también formaba parte de la conspiración en contra de Margaret— la engañaron para despojarla de todas sus pertenencias: vestidos, dinero y pasaportes. Margaret se percató de la ausencia de sus posesiones al enterarse del engaño de su amada Selina y de Ruth, la amante oculta que había estado trabajando durante meses en su casa como criada sin ella saberlo:

60

She has taken everything, except the books: these she removed from the boxes which held them, and piled carelessly upon the carpet; in their place she took items from my dressing-room—gowns and coats, and hats and boots and gloves and brooches—things, I suppose, to make a lady of her, things that she has handled in her time here, things she has cleaned and pressed and folded, and kept neat, kept ready. She has taken these—and, of course, the clothes I brought Selina. And she has the money, and the tickets, and the passports marked *Margaret Prior* and *Marian Erle*<sup>20</sup> (Waters, *Affinity* 339-40)<sup>21</sup>.

Tal y como refleja el fragmento citado, Ruth adoptará la identidad de Margaret Prior con el fin de escapar con Selina. En *Fingersmith* sucede una consecución de actos similares, con la diferencia de que ambas mujeres implicadas, Maud y Sue, pretenden traicionarse la una a la otra, no como Margaret, cuya única intención es liberar a Selina

---

<sup>19</sup> “me agarra de la muñeca, la abarca con el pulgar de parte a parte y trata de obligarme a subir al coche. Ahora el forcejeo es serio . . . Aquí ha habido un error. Este hombre me está insultando” (Waters, *Falsa identidad*, 422).

<sup>20</sup> Cursivas de la autora.

<sup>21</sup> “Se lo habían llevado todo, excepto los libros: había sacado de las cajas donde estaban guardados y los había amontonado sin orden ni concierto encima de la alfombra; pero se había llevado prendas de mi ropero —vestidos y abrigos, sombreros y botas, guantes y broches—, prendas, supongo para transformarse en una dama, cosas que había manejado cuando trabajaba aquí, que había lavado, planchado y doblado para tenerlas ordenadas y listas. Se las había llevado y también, por supuesto, la ropa que compré para Selina. Y asimismo el dinero, los billetes y los pasaportes a nombre de Margaret Prior y Marian Erle” (Waters, *Afinidad* 412).

de la cárcel. En este caso, Maud traiciona a Sue en el psiquiátrico, toma el nombre de Sue como propio y se hace pasar por ella para que la joven ladrona sea la que ocupe su lugar y quede retenida en el manicomio. Maud toma esta decisión, a pesar de los sentimientos que tiene hacia Sue, porque su finalidad es la misma que la de Ruth y Selina en *Affinity*: la libertad. Sarah Waters ya lo avanza antes de que las protagonistas de *Fingersmith* se conozcan, y es que cuando Maud recibe de parte de Gentleman/Rivers la confirmación de la participación de Sue en el plan, esta afirma: “He might be my lover, after all—or, she might. For I could not want her now, more than I could a lover. / But I could not want a lover, more than I want freedom” (Waters, *Fingersmith* 240)<sup>22</sup>. A este respecto, Costantini también sugiere que Waters busca desdramatizar sus argumentos, muy al contrario de lo que se estilaba en las novelas victorianas (33), y dicho planteamiento de la traición provoca un distanciamiento con las protagonistas desde la perspectiva de los lectores y las lectoras, pues las convierten en víctimas y victimarias al mismo tiempo. Esto avala también la tendencia en las novelas de Waters a no romantizar las relaciones homoeróticas.

En *Fingersmith*, Waters añade un segundo giro argumental, donde se descubrirá que Maud también es víctima de un engaño y, en consecuencia, lo que ella consideraba el comienzo de su vida en libertad se transforma en un cautiverio en Lant Street, la calle donde está situada la casa de Sue y Mrs Suckby. Si bien *Affinity* está protagonizada por un único *plot twist* que cambia el devenir de sus protagonistas, en *Fingersmith* hay al menos dos: el primero tiene lugar con el descubrimiento de que la aparentemente inocente Maud no es tan ingenua como se pensaba, ni Sue, la ladrona, tan lista como parecía. Prueba de ello es que al final resulta engañada. El segundo giro argumental acontece con la llegada de Maud a Londres y Mrs Sucksby y Gentleman/Rivers le desvelan la verdadera naturaleza del plan que llevan tramando durante meses, e incluso años en el caso de Mrs Sucksby. Sue es la verdadera heredera de la fortuna de Marianne Lilly, madre biológica de Sue, que, desesperada por el temor hacia su padre y su hermano, había pedido a Mrs Sucksby que ocultara a su hija hasta que cumpliera la mayoría de edad y, a cambio, Sucksby recibiera la mitad de la herencia (Waters, *Fingersmith* 333). La idea de Mrs

---

<sup>22</sup> “Él podría ser mi amante, al fin y al cabo; o podría serlo ella. Porque ahora la quiero más de lo que quisiera un amante.

Pero no quiero un amante más de lo que quiero mi libertad” (Waters, *Falsa identidad* 272).

Sucksby fue intercambiar a su propia hija por Sue y decir que había muerto (Waters, *Fingersmith* 334). De esta manera mantendría a salvo a Sue supervisando su seguridad sin separarse de ella; Mrs Sucksby tenía una granja de bebés en su casa, por lo que la hija de Marianne Lilly no levantaría sospechas. En este nuevo giro de los acontecimientos, Maud descubre que su madre biológica es Mrs Sucksby, una verdad que, como mostraré en el próximo apartado, además de generarle un completo rechazo, zarandeará la identidad del personaje.

Otro de los rasgos a destacar dentro de las similitudes entre las novelas de la trilogía en la que se encuentra *Fingersmith* es la voz de las narradoras, siempre en primera persona, aunque no todas hablan en el mismo tiempo verbal. La narración de Sue está escrita en tiempo pasado; ella nos cuenta los eventos desde un presente actual; sin embargo, Maud comienza *in medias res*; pero a partir de que Gentleman la lleva a Lant Street, empieza a hacerlo en el presente y, como lectores y lectoras, vamos descubriendo con ella todo el giro argumental (Mitchell 138-9). Volviendo nuevamente a *Tipping the Velvet*, Nancy hace alusiones en reiteradas ocasiones al hecho de que está escribiendo el relato a una edad más avanzada que el tiempo de la historia que narra, como una suerte de gran analepsis. Además, tanto Nancy como Sue tienen diecisiete años cuando el argumento de sus respectivos relatos comienza.

En *Affinity* la historia se cuenta principalmente desde el diario de Margaret; sin embargo, los lectores y las lectoras conocen la historia de Selina desde el diario de la supuesta médium. Cada diario es escrito en una línea temporal distinta: por un lado, se encuentra el de Selina desde el 2 de septiembre de 1872 hasta el 3 de agosto de 1873; y, por otro, el elaborado por Margaret desde el 24 de septiembre de 1874 hasta el 21 de enero de 1875. Existe una entrada del diario posterior a esa fecha, pero no se especifica el día. El empleo del diario en la literatura gótica de ficción dibuja la construcción parcial del relato que apoya el suspense del argumento (Mitchell 124). Además, en la tradición narrativa victoriana es muy común el recurso del narrador/a múltiple a través de diferentes documentos. Mitchell ejemplifica este procedimiento con las novelas *Dracula* (*Drácula*, 1897), de Bram Stoker (1847-1912), y *The Woman in White*, de Wilkie Collins, donde se explica en el propio texto la manera en la que fueron recopilados los documentos que

componen la narración<sup>23</sup>; sin embargo, no sucede de la misma manera en *Affinity*, donde no se justifica la incorporación del diario de Selina (Mitchell 125). Este juego de textos también se encuentra en *Affinity*, pero la diferencia de voces no recae tanto en el uso del lenguaje o el carácter de las protagonistas, sino más bien en la finalidad del diario que se expone. Para Margaret, su diario es donde deja constancia de sus vivencias y ella expresa libremente sus sentimientos; por el contrario, para Selina es como un bloc de notas que utiliza para llevar un control de algunos clientes y sucesos que se producían en sus sesiones.

En términos de estructura, *Fingersmith* es, de las tres novelas, la más compleja. Si bien posee dos voces femeninas que cuentan desde un punto de vista subjetivo la misma historia, la narrativa está diseñada para que se perciban como diferentes. Existe una clara brecha entre las voces de los personajes, no solo en cuanto a la manera en la que procesan los acontecimientos que suceden, sino también por la forma en la que los describen. Una de las más evidentes es la inocencia con la que Sue relata sus vivencias, en contraposición a la ironía y crudeza con la que Maud ejecuta su narración. La escena de su primer encuentro sexual es probablemente la más significativa. Sue no detalla el episodio con la misma exactitud con la que lo hace Maud: “She began to shake. I supposed she was still afraid. Then I began to shake, too. I forgot Gentleman, after that. I thought only of her. When her face grew wet with tears, I kissed them away” (Waters, *Fingersmith* 142)<sup>24</sup>. A partir de este fragmento, se corrobora la inocencia con la que Sue percibe el acto sexual, asociando el temblor, propio de la excitación del momento, con el miedo (sentimiento que hasta ahora era el único que relacionaba con el estremecimiento). Sin embargo, desde las palabras de Maud, los lectores y las lectoras descubren el verdadero motivo de ese temblor: “I move again, but she moves, too, she comes nearer to me, and my flesh gives a leap, to hers. She is trembling, worse than before. She is trembling, from the closeness

---

<sup>23</sup> Los lectores y las lectoras conocen el origen de los documentos que componen la narrativa porque están fechados y firmados como diarios personales o aparecen especificados los documentos como, por ejemplo, recortes de periódicos. En el caso de *The Woman in White*, dependiendo de quién sea el responsable de contar el relato, se fecha dando a entender que es un diario o se deja claro que es producto de un interrogatorio.

<sup>24</sup> “Empezó a temblar. Supuse que todavía estaba asustada. Luego yo también temblé. A partir de entonces me olvidé de Caballero. Pensé s[o]lo en ella. Cuando las lágrimas le humedecieron el rostro, las enjuagué a besos” (Waters, *Falsa identidad* 165).

of me!” (Waters, *Fingersmith* 282)<sup>25</sup>. Maud es consciente de la realidad sexual que se está produciendo en este encuentro. Y es que, a pesar de constituir su primer contacto carnal, es también la primera vez que ella siente deseo desde la castración mental producida por el trabajo con textos pornográficos que su tío le ha obligado a realizar desde que era una niña.

Por último, es necesario resaltar otra característica que también converge en esta escena sexual: la expresión narrativa. En el caso de Maud, las imágenes que recrea son mucho más elaboradas al compararlas con las de Sue. No hay que olvidar que Maud es una joven culta acostumbrada a la lectura y, por el contrario, Sue es completamente analfabeta. Tanto es así que no es capaz de escribir ni siquiera su nombre con fluidez. Para ejemplificarlo, voy a citar el momento en el que ambos personajes explican el sentimiento de excitación que les produce la acción de besarse entre ellas. Sue expone: “But I lay with my mouth on hers and felt, starting up in me, everything I had said would start in her, when Gentleman kissed her. It made me giddy. It made me blush, worse than before. It was like liquor. It made me drunk” (Waters, *Fingersmith* 141)<sup>26</sup>. Como se puede observar, Sue opta por una fórmula más realista, se centra en las reacciones de su cuerpo y las compara con situaciones por las que ha pasado, como la de estar borracha. Por el contrario, Maud trabaja desde la recreación visual: “I feel it as a falling, a dropping, a trickling, like sand from a blub of glass. Then I move; and I am not dry, like sand. I am wet. I am running, like water, like ink” (Waters, *Fingersmith* 282)<sup>27</sup>. Tras la lectura de la versión de Maud, salta a la vista un recurso de la propia Waters: ambos textos se apoyan en elementos cotidianos de cada una de las protagonistas. Para Sue, la bebida alcohólica y para Maud, la tinta. De esta forma la autora consigue evidenciar nuevamente los contextos tan separados en los que se han criado Sue y Maud.

Después de poner en relieve las semejanzas argumentales entre las tres novelas, cabe destacar un ejercicio de transtextualidad que Sarah Waters realiza en esta trilogía. El

---

<sup>25</sup> “Vuelvo a moverme, pero ella también lo hace, se me acerca y mi piel da un brinco hacia ella. Está más temblorosa que antes. ¡Mi proximidad la hace temblar! (Waters, *Falsa identidad* 319).

<sup>26</sup> “Pero con mi boca en la suya sentí que brotaba en mí todo lo que le había dicho que brotaría en ella cuando Caballero la besase. Me entró un vértigo. Me puse más colorada que nunca. Era como un licor. Me emborrachaba” (Waters, *Falsa identidad* 164).

<sup>27</sup> “Es como una caída, un descenso, un goteo, como arena que cae de una bombilla de cristal. Me muevo, y no estoy seca como arena. Estoy mojada. Fluyo como agua, como tinta” (Waters, *Falsa identidad* 319).



nombre de los personajes protagónicos de *Fingersmith* aparecen de manera anecdótica en las novelas anteriores. No obstante, en el caso de Maud, solo se utiliza el nombre, pero cuando menciona a un personaje llamado Sue, la autora sí relata una pequeña biografía semejante a la que da lugar en *Fingersmith*. Asimismo, no existe concordancia en el argumento que se desarrolla en la novela, es decir, no es que los personajes que se retratan en *Fingersmith* aparecen años después en *Tipping the Velvet* y *Affinity*, pues el tiempo histórico en el que se recrea el argumento de las novelas difiere en décadas entre sí, siendo *Fingersmith* particularmente temprana. En *Tipping the Velvet*, el personaje llamado Maud es una joven de diecinueve años que siente mucho entusiasmo por conocer a la actual amante de Nancy, Florence Banner, una activista socialista con cierta fama en las luchas sociales.

‘She is part of a union and – There she is! *Maud*<sup>28</sup>!’ At her cry, a girl in a blue-and-brown checked coat looked round, and wandered over. Zena took her arm, and the girl smiled.

This is Miss Skinner,” said Zena to me; then, to her sweetheart: ‘Maud, this is Nan King, the singer from the halls.’ Miss Skinner – who was about nineteen or so, and would still have been in short skirts on the night I took my last bow at the Brit - gazed politely at me, and offered me her hand. Zena went on then, ‘Miss King lives with Flo Banner –’ and at once, Miss Skinner’s grip tightened, and her eyes grew wide.

‘Flo Banner?’ she said, in just the tone that Zena had. ‘Flo Banner, of the Guild? Oh! I wonder – I’ve got the programme of the day about me somewhere – do you think, Miss King, you might get her to sign it for me?’

‘Sign it!’ I said. She had produced a paper giving the running-order of the speeches and the layout of the stalls, and held it to me, trembling (Waters, *Tipping...* 448-9)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Cursivas de la autora.

<sup>29</sup> “Está afiliada a un sindicato y... ¡Allí está! ¡Maud!

Al oír la llamada, una chica con una chaqueta de cuadros azules y marrones miró alrededor y vino hacia nosotras. Zena la agarró del brazo y la chica sonrió.

—Te presento a Miss Skinner —dijo Zena; y a su novia le dijo—: Maud, [e]sta es Nan Rey, la cantante de music-hall.

Miss Skinner —que tenía diecinueve años, y debía de usar todavía faldas cortas la noche en que yo saludé por última vez Britannia— me miró educadamente y me tendió la mano. Zena prosiguió:

—Miss Rey vive con Flo Banner...

—¿Flo Banner? —dijo, con el mismo tono con que lo había dicho Zena—. ¿Flo Banner, de la Liga? ¡Oh! Me gustaría... Tengo en alguna parte el programa de actos... ¿Podría usted, Miss Rey, pedirle que me lo firme?

—¡Firmarlo! —dije. Ella había sacado una hoja donde se indicaba el orden de los discursos y la ubicación de los puestos, y me lo tendió, temblando” (Waters, *El lustre...* 471).

Si comparamos a la joven que se retrata en este fragmento, pocas similitudes existen más allá del nombre del personaje. Por el contrario, en *Affinity*, en la misma escena, al llegar unas reclusas de nuevo ingreso a la cárcel de Millbank, se fijan en dos presas en concreto y las describen: una es una ladrona reincidente llamada Williams y la otra es una gitana que practica abortos que se llama Sue. Años más tarde, Waters fusionará estos dos personajes para crear a la protagonista de *Fingersmith*: Sue Trinder, una ratera de Lant Street que comienza a trabajar en la casa de una joven señorita rica a la que trata de estafar.

‘And you were just sent out of here las year, weren’t you, Williams? And in high hopes of a situation, I recall, in a Christian lady’s household. What happened there then?’

Miss Ridley answered that it was in the Christian lady’s household that the theft has taken place; and with a piece of the Christian lady’s property that the officer had been assaulted. When all the points had been properly noted, she gestured for Williams to move back, and for one of the other prisoners to step forward. This one was dark-haired—dark as a gipsy. The reception-matron let her stand a moment while she added some fresh detail to her book. ‘Now them Black-Eyed Sue,’ she said mildly at last, ‘what’s your name?’

The girl was named Jane Bonn, was two-and-twenty, and had been sent to Millbank for procuring an abortion (Waters, *Affinity* 76-7)<sup>30</sup>.

En cuanto a la coincidencia en el nombre de distintos personajes a lo largo de las tres novelas, también es notable el uso del nombre de Agnes, y es que tanto en *Tipping the Velvet* como en *Affinity* y en *Fingersmith*, existe un personaje con este nombre. Zena, una de las amantes de Nancy en *Tipping the Velvet*, le cuenta la historia de amor que tuvo con una criada de su misma casa llamada Agnes (Waters, *Tipping* 303-4). En *Affinity*, Agnes Nash es una falsificadora de monedas: “She is named Agnes Nash, and was sent

<sup>30</sup> “—Y el año pasado te soltaron de aquí, ¿no, Williams? Y con muchas expectativas de un empleo, me acuerdo, en el domicilio de una señora cristiana. ¿Qué ocurrió allí?”

La señorita Ridley responde que el robo tuvo lugar en la casa de esa misma señora, y que Williams había agredido al agente de la ley con un objeto sustraído a su patrona. Una vez apuntados todos los pormenores, hace un gesto a Williams de que retroceda e indica que se aproxime a una de las otras presas. Es una chica de tez tan morena que parece una gitana. La recepcionista la hace esperar un momento mientras añade algún otro detalle en el libro.

—Vamos a ver, Sue, ojos negros —dice por fin, con un tono bajo—, ¿cómo te llamas?

La chica se llama Jane Bonn, tiene veintidós años y ha sido enviada a Millbank por haber practicado un aborto” (Waters, *Afinidad* 103).

to Millbank three years ago for passing bad coins” (Waters, *Affinity* 106)<sup>31</sup>. Por último, en *Fingersmith*, Agnes es la criada de Maud que Gentleman/Rivers viola y a la que terminan echando de la casa de Briar para facilitar la entrada de Sue.

Aunque podría pasar por una mera coincidencia<sup>32</sup>, el nombre de Agnes adopta una simbología específica si lo relacionamos con la madre de *Oliver Twist* de Dickens, Agnes. Además, lleva a pensar en *Agnes Grey* (1847), la primera novela publicada por la escritora victoriana Anne Brontë. En ella narra la historia de una joven que, a lo largo de toda la novela, trata de conseguir su independencia. Tras la lectura de la novela, se percibe como una conexión anecdótica. Lo único que guarda relación es la constante alusión hacia los lectores y las lectoras que también existe en *Jane Eyre* (1847), de su hermana Charlotte Brontë. Será esta novela la que analizaremos con mayor profundidad en las próximas páginas.

Otra sugerencia que propongo para la significación del uso de Agnes recae en la historia de santa Inés de Roma (291 d. C.-304 d. C.)<sup>33</sup>. Esta mujer fue castigada a vivir en un prostíbulo y se mantuvo virgen hasta su muerte. Si se analizan los tres personajes que aparecen con ese nombre a lo largo de la trilogía, cada una de ellas ha sido castigada de alguna manera. En *Tipping the Velvet*, para librarse de ir a un correccional de mujeres cuando se descubre su identidad lesbiana, Agnes se tuvo que casar con un hombre que la trataba mal. En *Affinity*, Agnes cumple condena en la cárcel por falsificar monedas; y en *Fingersmith*, es violada y expulsada de la casa donde trabajaba.

La última interpretación que hago acerca de la repetición del nombre de Agnes se relaciona con el poema romántico *The Eve of St. Agnes* escrito en 1819 por el inglés John Keats y publicado en 1820 en el libro recopilatorio *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*. En él se explica cómo en la víspera del día de santa Inés (patrona de

---

<sup>31</sup> “Se llama Agnes Nash y lleva tres años encarcelada en Millbank por falsificar monedas” (Waters, *Afinidad* 138).

<sup>32</sup> En este punto resulta ineludible comparar la obra de Waters con otras de diferentes autoras, como es el caso de *Alias Grace* (Margaret Atwood, 1996), novela contextualizada en el siglo XIX donde la presencia de la prisión es importante. El nombre completo de Mrs Sucksby es Grace Sucksby, por lo que puede haber una conexión con ambos personajes ya que Sucksby pasa también un período en la cárcel después del asesinato de Gentleman/Rivers. En ambas novelas tampoco se termina de aclarar si las supuestas asesinatas estuvieron o no involucradas en el crimen.

<sup>33</sup> El nombre de Agnes en español se traduce como Inés.

las vírgenes), las jóvenes que querían ver a sus futuros maridos en sueños tenían que acostarse en la cama sin cenar y desnudas.

She danced along with vague, regardless eyes,  
Anxious her lips, her breathing quick and short:  
Amid the timbrels, and the throng'd resort  
Of whisperers in anger, or in sport;  
Hoodwink'd with faery fancy; all amorn,  
Save to St. Agnes and her lambs unshorn,  
And all the bliss to be before to-morrow morn (Keats, *Poesía* 100)<sup>34</sup>.

Si se atiende a lo referido a esta estrofa, se puede percibir cierta similitud con la escena del encuentro sexual entre Maud y Sue doblemente narrada. Además, otro de los elementos que fundamenta esta relación de deseo yace en que los fragmentos de la novela que relatan este encuentro poseen una naturaleza de ensoñación<sup>35</sup> que también se hallan en el poema. Otra razón que justifica esta analogía radica en la presencia del futuro esposo que aparece en sueños, ya que en *Fingersmith* se plantea un juego de rol, donde Sue ejerce de futuro marido; está, al menos, al comienzo la presencia de Gentleman/Rivers. Asimismo, Harold Bloom explica que *The Eve of St. Agnes* “es un himno en honor de los sentidos, pero particularmente del sentido del tacto” (427), y es que en *Fingersmith* el tacto está presente y se manifiesta de distintas formas: desde el simple proceso de descubrimiento sexual hasta la castración figurada de Maud mediante el uso de los guantes. En último lugar, en el poema de Keats aparece un símbolo que queda estrictamente relacionado con el relato de Waters, y es el lirio blanco: “lily white” (Keats, *Poesía* 100), “blancas como lirios” (Keats, *Poesía* 101). La intención de Keats es representar la pureza de la joven que aguarda en la cama a su futuro marido, mientras que en la novela de Waters el lirio se presenta tanto en el apellido de ambas protagonistas (una

---

<sup>34</sup> “Danzó incansable, con vaga y soñadora mirada, / Sus labios ansiosos, respiración ardiente y contenida: / La hora del encanto se hallaba ya cerca: suspiraba / Entre los tamboriles y los apretados murmullos / De susurros enfadados o alegres; / Entre miradas de amor, desafío, odio y desdén, / Se ocultaba / con desenfadada gracia; todos exánimes / salvo Santa Inés y sus corderos sin esquilan / y toda la gloria que haría mañana por la mañana” (Keats, *Poesía* 101).

<sup>35</sup> Sarah Parker relaciona el *leitmotiv* del sueño, propio del género gótico, con las teorías de Freud y el subconsciente (8). Esto cobra sentido al vincular la escena sexual con un carácter de ensoñación, donde las protagonistas desatan sus deseos ocultos y se dejan llevar por sus impulsos sexuales.

por nacimiento y la otra por intercambio indeseado), como en la representación falocéntrica del mundo de Briar que personifica la figura de su tío: Christopher Lilly.

Teniendo claras sus referencias transtextuales dentro de la obra y su relación con el poeta romántico John Keats, a continuación profundizaré en las distintas referencias directas e indirectas a autoras y autores victorianos. Comenzaré con una de las alusiones que posee uno de los contratos más claro, la cual aparece desde la primera página de la novela, cuando Sue Trinder recuerda una noche en la que hizo una pequeña excursión al teatro donde se representa *Oliver Twist*<sup>36</sup>. Karla Jay explica que la cita a la obra de Dickens, más allá de contextualizar históricamente la novela, deja claro que la protagonista Sue Trinder, al igual que Twist, es una huérfana ratera (Jay 39). El momento que se describe en la novela de Waters es cuando el personaje de Nancy es asesinado a palos por Bill Sykes, un villano en la novela de Dickens. Que sea esta escena la que Waters haya decidido colocar al principio del relato de Sue establece el carácter bondadoso de Sue (Onega 3) y anticipa la relación violenta que Maud sufre con su tío desde que era una niña.

69

---

Otro aspecto que llama la atención del tratamiento que Waters propone en *Fingersmith* es el ataque de pánico que la pequeña Sue sufre por culpa de la asunción de realismo de la escena teatral que está contemplando. A raíz de esto, cuando Sue llega a la casa de Lant Street, Mrs Sucksby trata de calmar el nervio de la niña a través de una mentira:

‘It was Bill Sykes, wasn’t it? Why, he’s a Clerkenwell man. He don’t trouble with the Borough. The Borough boys are too hard for him.’

I said, ‘But, oh, Mrs Sucksby! You never saw the poor girl Nancy, and how he knocked her down and murdered her!’

‘Murdered her?’ she said then. ‘Nancy? Why, I had her here an hour ago. She was only beat a bit about the face. She has her hair curled different now, you wouldn’t know he ever laid his hand upon her.’

I said, ‘Wont he beat her again, thought?’

---

<sup>36</sup> Pese a que consideraban a Dickens un icono de los valores familiares en la época victoriana, Holly Furneaux afirma que en las obras del autor existe un planteamiento en pro de las identidades *queer* (3).

She told me then that Nancy had come to her senses at last, and left Bill Sykes entirely; that she had met a nice chap from Wapping, who had set her up in a little shop selling sugar mice and tobacco (Waters, *Fingersmith* 5-6)<sup>37</sup>.

En este fragmento se puede apreciar el grado de manipulación que Mrs Sucksby ejerce sobre Sue, pues en vez de explicar la ficcionalidad de la convención teatral, decide inventar toda una historia para que la niña siga creyendo que lo que ha visto es verdad, pero que lo ha malinterpretado, ya que Nancy sigue con vida y con un buen futuro. Esta elección es deliberada y forma parte de la estrategia de Mrs Sucksby para conseguir uno de sus objetivos: que Sue viva siendo una ignorante. Para enriquecer este análisis, Susana Onega señala otro elemento que relaciona la célebre novela de Dickens con *Fingersmith* y es la maternidad. La madre biológica de Sue es Marianne Lilly, la cual vive una historia similar a la de Oliver (Onega 3)<sup>38</sup>. En el caso de Sue, es Mrs Sucksby quien orquesta su nueva vida, condenándola al analfabetismo y la delincuencia, pero manteniéndola con vida con el suficiente mimo como para cumplir el propósito de quedarse con la herencia que le pertenece a Sue.

Asimismo, el carácter irónico con el que Maud se expresa al contar su historia recuerda al recurrente estilo jocoso e irónico que Dickens utilizaba en *Oliver Twist*:

[A]nd with a corn-factor to supply periodically small quantities of oatmeal; and issued three meals of thin gruel a day, with onion twice a week, and half a roll on Sundays. They made a great many other wise and humane regulations having reference to the ladies, which it is not necessary to repeat (Dickens, *Oliver Twist* 1966 55)<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> “—Era Bill Sykes, ¿no? Bueno, él es de Clerkenwell. No se atreve con el barrio. Los chicos del barrio son demasiado para él.

—Pero ¡oh, señora Sucksby! ¡No ha visto a la pobre Nancy, cómo le pegaba y la asesinaba!

—¡Asesinarla! —dijo ella entonces—. ¿A Nancy? Vaya, ha estado aquí hace una hora. Solo tenía un golpe en la cara. Ahora tiene el pelo rizado de otro modo, no notarías que le haya puesto la mano encima.

—¿Pero no volverá a pegarle? —dije.

Ella me dijo que Nancy había recobrado el juicio y había dejado a Bill Sykes para siempre; que había conocido a un buen muchacho de Wapping que le había puesto una tiendecita para vender golosinas y tabaco” (Waters, *Falsa identidad* 15-6).

<sup>38</sup> Este tema será tratado con mayor profundidad al estudiar la identidad de Sue y Maud.

<sup>39</sup> [C]oncedieron a cada individuo tres ligeras raciones por día de gachas muy claritas, con más agua que harina, una cebolla dos veces a la semana, y medio pan todos los domingos. Con respecto a las mujeres se

Aunque en Dickens este recurso suele venir motivado por su crítica social, es cierto que Maud, dentro de su eterno cautiverio, consigue transmitir sus vivencias a través de un tono similar al que se respira en *Oliver Twist*. Esta fórmula narrativa puede estar justificada por el tipo de educación que Maud ha recibido, con la constante necesidad de distanciarse del contenido, tal y como le enseñó su tío. Del mismo modo, esta práctica la utiliza también con las desgracias de su vida, como puede comprobarse en el momento en el que Mr Lilly se la lleva del manicomio donde ella recuerda tener una infancia feliz: “Some men have farmers raise them veal-calves. My mother’s brother has had the house of nurses raise him me. Now he means to take me home and make me ready for the roast” (Waters, *Fingersmith* 182-3)<sup>40</sup>.

Otro apunte que se debería de tomar en consideración respecto al trabajo transescritural de Waters es la definición que Dickens hace en el prefacio de su novela de los ladrones: “seductive fellows (amiable for the most part), faultless in dress, plump in pocket, choice in horse-flesh, bold in bearing, fortunate in gallantry, great at a song, a bottle, pack of cards or dice-box, and fit companions for the bravest (Dickens, *Oliver Twist* 1966 33-4)<sup>41</sup>. Esta descripción es utilizada por Dickens para reprochar la falta de veracidad que existía en el retrato literario de estos personajes en las obras que hasta el momento el autor de *Oliver Twist* había consumido como lector. La reflexión dickensiana resulta interesante para el estudio de Gentleman/Rivers en *Fingersmith*, puesto que se podría entender a este personaje como una parodia del tipo de ladrón sofisticado del que Dickens reniega. Cuando Gentleman/Rivers es presentado por primera vez por Sue, esta comenta que se llama “Richard Rivers, or Dick Rivers, or sometimes Richard Wells” (Waters, *Fingersmith* 18)<sup>42</sup>. Para los angloparlantes, un diminutivo habitual para el nombre de Richard es Dick. No obstante, teniendo en cuenta las características que Sue

---

tomaron igualmente otras disposiciones, sabias y humanitarias, que sería inútil mencionar (Dickens, *Oliver Twist* 13).

<sup>40</sup> “Algunos hombres tienen granjeros que les crían terneros. El hermano de mi madre tenía a las enfermeras del hospital para que me criasen a mí. Ahora quería llevarme a su casa y prepararme para el asado” (Waters, *Falsa identidad* 207).

<sup>41</sup> “individuos seductores (particularmente amables en su mayoría), impecables en su indumentaria, de bolsa bien provista, apuestos y calaveras, hábiles en el canto, los naipes o los dados, buenos bebedores y hombres de excelente compañía” (Dickens, *Oliver Twist* 1989 XI).

<sup>42</sup> “Richard Rivers, o Dick Rivers, o a veces Richard Wells” (Waters, *Falsa identidad* 30).

continúa proporcionando del personaje, se podría interpretar un pequeño homenaje al autor victoriano:

We called him Gentleman, because he really was a gent—had been, he said, to a real gent’s school, and had a father and a mother and a sister—all swells—whose heart he had just about broke. He had had money once, and lost it all gambling; his pa said he should never have another cent of the family fortune; and so he was obliged to get money the old-fashioned way, by thievery and dodging (Waters, *Fingersmith* 20-1)<sup>43</sup>.

También explica que ha sido falsificador, que suele tratar con alta sociedad y que es muy bien parecido: “he could mix with Society, and seem honest as the rest. The ladies especially would go quite wild for him. . . . He was handsome as a plum, and Mrs Sucksby fairly dote on him” (Waters, *Fingersmith* 21)<sup>44</sup>. En la trama que Waters diseña se observa la mayoría de los rasgos que Sue indica con su descripción. A ojos de la joven ladrona, Gentleman/Rivers viaja a Briar para hacerse pasar por un hombre de la alta sociedad y, mientras trabaja para Mr Lilly copiando cuadros, intenta seducir a Maud con el fin de casarse con ella, meterla en un manicomio y quedarse con su fortuna.

Siguiendo con los autores victorianos, en este caso Wilkie Collins, ya he mencionado algunas particularidades que provocan el estrecho vínculo con su novela *The Woman in White*. Para Mitchell, Waters toma de Collins “her melodramatic and twisting plots, which revolve around a central secret that is not revealed until the end and, in light of which, the reader’s knowledge of what came before is transformed” (122). Si bien es cierto que Waters reproduce en *Fingersmith* varios elementos de la novela de Collins, lejos de una simple copia, la autora británica re-visiona muchos aspectos de la novela. Tampoco es de extrañar que Waters se centrara particularmente en esta obra de Collins si se atiende a las palabras de Alison Milbank cuando destaca *The Woman in White* como la única novela del autor donde sus heroínas son capaces de poner en duda la autoridad

---

<sup>43</sup> “Le llamábamos Caballero porque era un auténtico señor: había ido a una escuela de pago y tenía padre, madre y una hermana, todos ellos ricachones, cuyo corazón él casi había roto. En otro tiempo había tenido dinero y lo había perdido todo apostando; su padre dijo que nunca volvería a tocar un penique de la fortuna familiar; por este motivo él se vio obligado a ganarse la vida al estilo antiguo, robando y timando” (Waters, *Falsa identidad* 32).

<sup>44</sup> “podía alternar en sociedad y hacerse pasar por un hombre honrado. Las mujeres, en especial, se volvían locas por él. . . . Era un hombre muy guapo y la señora Sucksby le adoraba” (Waters, *Falsa identidad* 33).



masculina, en este caso la de sus maridos y tíos (64), aunque luego sean castigadas por ello, como es el caso de Laura, que, al negarle el dinero de su herencia a su marido, es ingresada en un manicomio (Milbank 66). Desde el punto de vista de las tramas, las cuales se basan en el juego de identidades cruzadas, las protagonistas de Waters proponen estrategias mucho más proactivas que las de Collins. Por ejemplo, aunque sea a través de la ayuda masculina, Sue escapa del manicomio y Maud de Lant Street. No están planteadas desde la pasividad de Marian Halcombe<sup>45</sup>, que durante casi todo el relato espera a que los hombres que la rodean la ayuden a resolver los conflictos que se va encontrando.

Esta consideración nos conduce a otro de los ingredientes que comparten ambos textos, aunque con importantes diferencias: el multinarrador testigo. En *Fingersmith* se reducen a dos y en ningún momento hacen referencia al tipo de documento o a las fechas en las que se ha escrito el texto, como sucedía en las novelas góticas. Pero la principal diferencia es que, mientras en *The Woman in White* quedan recogidas las voces narradoras de la gran mayoría de los personajes que integran el argumento, a excepción de sus dos grandes protagonistas (Laura y Anne), en la novela de Waters los únicos personajes que ejercen de narradoras son Sue y Maud, ambas mujeres.

Sin embargo, los personajes de las dos novelas sí ostentan un gran parecido. Laura y Maud son ricas herederas huérfanas que están a cargo de sus respectivos tíos, con los que mantienen una relación en la que el amor brilla por su ausencia. También hay otras similitudes, como las de Walter y Sue. Ambos viajan a las afueras de Londres a una casa señorial: Sue llega a Briar y Walter a Cumberland. Asimismo, el cometido de Walter es dar clases de pintura a las señoritas de la mansión, al igual que Gentleman/Rivers imparte lecciones de pintura a Maud. Lo mismo que Sue, Walter llega con retraso a su recogida por culpa del tren, por lo tanto ambos son recibidos por el personal con hostilidad. Otra de las semejanzas entre los personajes de las dos novelas la encontramos entre Frederick Fairlie y Christopher Lilly, los cuales son etiquetados por Christine Johns como

---

<sup>45</sup> Aunque realice esta apreciación como diferencia, no hay que olvidar que *The Woman in White* supone un retrato de la sociedad del momento, donde el posicionamiento activo de las mujeres no estaba bien visto. En ese sentido, y como precisa Fernández Crespo, Collins no es más que un hombre victoriano cuya mentalidad se inscribe en el discurso patriarcal de la época, lo cual se aprecia en la construcción del personaje de Marian Halcombe, quien en lugar de actuar de vehículo de empoderamiento femenino, perpetúa la idea tradicional de que las mujeres deben mantenerse tranquilas, dóciles y resistentes en el entorno del hogar, mientras que es a los hombres a quienes les corresponde desempeñar el rol activo y poderoso de protectores (176-7).

“unconventional uncles” (1). Johns estudia la relación entre ambos caracteres a partir de la identidad *queer* que desarrollan. Esta idea viene motivada por el hecho de que el personaje de Collins detesta el contacto con la humanidad, exceptuando a su sirviente Louise (Johns 5) y el personaje de Waters se resiente por su falta de interés sexual con respecto a la pornografía (Johns 9). A partir de este posicionamiento, Johns coloca a Fairlie en el camino de la asexualidad (7) y a Lilly hacia el sadismo (8)<sup>46</sup>. Desde el punto de vista del diseño de los personajes, la última similitud perceptible entre los personajes es la que se da entre Sir Percival y Gentleman/Rivers, pues los dos son unos impostores que carecen del título del que presumen. Sin embargo, el pilar sobre el que se fundamenta con total claridad la relación hipertextual entre ambas novelas es el argumento base:

*Fingersmith* performs the sensation novel’s inscription of the domestic sphere as a site of danger characterised by threatened and actual incarceration, typical of urban gothic and sensation narratives. The novel draws heavily upon Wilkie Collins’ *The Woman in White* (1860) in which a young heiress, Laura Fairlie, is robbed of her identity and wrongfully committed to an asylum by her husband (Mitchell 134).

Otra investigadora que ha señalado diversos paralelismos entre *Fingersmith* y *The Woman in White* es Rosario Arias. En su trabajo “Recreación y retraducción en la novela británica victoriana: *Fingersmith*, de Sarah Waters”, después de describir las técnicas narrativas, las tramas argumentales y la recepción y repercusión mediática de ambas novelas, llega a la conclusión de que la escritora británica consuma una recreación, una “retraducción” de la obra de Collins, convirtiéndose, por tanto, en “retraductora”, dentro de la lengua y la cultura inglesas, de la novela victoriana del siglo XIX y en particular del género conocido como *sensation novel* que floreció durante ese período.

Son muchos los estudios que vinculan el texto de Waters con las novelas victorianas *The Woman in White* y *Oliver Twist*. Ahora bien, a lo largo de mis pesquisas descubrí una segunda novela de Collins, posterior a *The Woman in White*, que guarda también una estrecha relación con *Fingersmith: I Say No* (1882). En ella se cuenta la historia de una joven huérfana llamada Emily que trabaja como secretaria para un señor que investiga antiguos jeroglíficos. La afinidad de Maud con Emily es evidente por la

---

<sup>46</sup> Este planteamiento *queer* de la figura del tío será tratado con mayor detenimiento en el apartado “*Queerness* y espacios identitarios”.

labor que desempeña y la edad. Sin embargo, a pesar de que el relato de *I Say No* se mantiene dentro de los códigos de las novelas sensacionalistas, esta vez no se cuenta la historia en primera persona, como en las novelas de Waters.

Otra de las posibles influencias en la narrativa de Sarah Waters es la producción de Charlotte Brontë, más concretamente de *Jane Eyre*. Los elementos que me llevaron a relacionarla con esta novela fueron la concepción de la heroína protagonista de la historia, además de las constantes referencias al lector y la coincidencia del apellido de los primos de Jane Eyre con el personaje de Gentleman en *Fingersmith*, el cual se hace llamar en Briar Mr Rivers. En el texto escrito por Charlotte Brontë, la referencia al lector que realiza constantemente su protagonista supone una conciencia literaria en la creación de la historia: “Stay till he comes, reader; and, when I disclose my secret to him, you shall share the confidence” (Brontë, *Jane Eyre* 2001 235)<sup>47</sup>. Asimismo, la conciencia metaliteraria<sup>48</sup> es un recurso que también se puede apreciar en la obra de su hermana Ann Brontë mencionada con anterioridad, *Agnes Grey*: “A few more observations about Horton Lodge and its ongoings, and I have done with dry description for the present” (Brontë, *Agnes Grey* 2020 88)<sup>49</sup>. En el personaje de Maud, esta posible búsqueda de autorreferencialidad literaria viene motivada por su relación profesional y personal con la literatura.

Volviendo a *Jane Eyre*, se concibe como fundamental la constante alusión a la mujer del señor Rochester, que sufre una enfermedad mental, según su marido. La señora Rochester se encuentra encerrada y oculta en una habitación de su casa. Este es un claro ejemplo de la constante victoriana de “la loca en el desván”, estudiada por Gilbert y Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). A este respecto, en un artículo junto a otras escritoras de alto renombre como Jeanette Winterson, Waters expresa su admiración por el personaje de Bertha Rochester:

---

<sup>47</sup> “Quédate hasta que llegue, lector, cuando le descubra el secreto, serás partícipe de la revelación” (Brontë, *Jane Eyre* 1999 388).

<sup>48</sup> Tanto la expresión y reflexión sobre el hecho narrativo aparece en casi todas las obras de referencia que analizo en este período literario. Véanse *Oliver Twist*, *The Woman in White* y las novelas de las hermanas Brontë.

<sup>49</sup> “Unas cuantas observaciones más sobre Horton House y lo sucedido allí, y dejaré las áridas descripciones de momento” (Brontë, *Agnes Grey* 2020 93).

What I love most about *Jane Eyre* is the way it combines vastly different narrative registers, with mad Bertha Rochester prowling just below the realist surface and occasionally erupting through it to start a fire, bite a shoulder or rend a wedding veil. With her, Brontë created the sort of gothic icon – like Dracula or Mr Hyde – that it is now hard to imagine the world ever having been without (Waters, Hadley *et al.* “Jane Eyre by...” n. p.).

Esta fascinación por los personajes con un corte claramente gótico también lo experimenta con las aportaciones de autoras como Angela Carter. Y, aunque en *Fingersmith* sea ajena a ese género, sí es cierto que la llegada de Sue a Briar después de la muerte de Mrs Sucksby rezuma un aire de romanticismo que recuerda el retorno de Jane Eyre a la mansión de Mr Rochester, pues ambos personajes describen el deterioro del lugar después de haber pasado un tiempo fuera.

Como se puede comprobar, el conocimiento de Sarah Waters de la literatura victoriana es indiscutible. Esta le ha servido para ambientar los argumentos y delinear a los personajes, para familiarizarse con las técnicas narrativas habituales en la novela del siglo XIX y, por supuesto, para contextualizar social, cultural e históricamente los hechos.

No obstante, aparte de estas referencias, me gustaría aislar un segundo corpus de textos menos reconocibles que de un modo u otro planea también sobre la conformación interna de *Fingersmith*. En esta ocasión se trata de obras de carácter pornográfico, una modalidad literaria que el tío de Maud catalogaba obsesivamente y que leía con avidez o que hacía leer a su sobrina en voz alta ante él y sus amigos londinenses. Al considerarse un material obsceno, especialmente después de la promulgación de la *Obscene Publication* de 1857, la literatura pornográfica circuló clandestinamente. Aun así, contó con un público muy numeroso, por lo que algunos editores y libreros vieron una magnífica oportunidad para aumentar sus ingresos con la venta de estas producciones “bajo el mostrador”. Téngase en cuenta que, dadas sus características, este tipo de libro se comercializaba a un precio muy superior a la literatura convencional.

En la novela de Waters no solo citan algunos fragmentos de literatura pornográfica a lo largo de la narración, sino que también se incluye un listado de los títulos de donde han sido extraídos: *The Festival of the Passions*, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, *The Curtain Drawn Up*, *The Bagnio Miscellany*, *The Birchen Bouquet* y *The Lustful Turk*, todas ellas obras recogidas en la bibliografía creada por Henry Spencer Ashbee,

considerado el mayor coleccionista de literatura erótica de la era victoriana (Waters, *Fingersmith* 549). O’Callaghan explica que “[b]y situating the novel within Victorian sexual culture, Waters (re)traces pornography’s modern roots to interrogate its contentious, liberatory, oppressive and exploitative nature and impact” (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender...* 78). Sin embargo, las referencias relativas al pornógrafo Henry Spencer Ashbee son mucho más complejas que la simple citación de las obras, y es que, de acuerdo con O’Callaghan, varios datos biográficos del propio Ashbee constituyeron una fuente de inspiración para el diseño del personaje de Mr Lilly (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender...* 88). Estas y otras cuestiones sobre el uso de los textos pornográficos originales en la novela serán tratadas con mayor profundidad en el próximo apartado.

Para explicar otro de los contratos hipertextuales que Waters crea en su novela, resulta necesario recordar dos procedimientos narrativos que he ido mencionando a lo largo de este capítulo. Por un lado, la desromantización de la relación entre Sue y Maud a través de la traición y, por otro, el empleo de nombres de personajes de otras obras. Ambas fórmulas entroncan directamente con *The Beggar’s Opera* (1729), una ópera de baladas satírica con libreto de John Gay. A lo largo de la novela, son varias las ocasiones en las que las protagonistas expresan la idea de aliarse con la otra para traicionar a Gentleman/Rivers y fugarse juntas con el dinero de la herencia. En la tercera parte de la novela, cuando Sue llega a su casa de Lant Street, Sue le recrimina no haberlo hecho: “We might have cheated him. If you had told me” (Waters, *Fingersmith* 496)<sup>50</sup>. De lo que Sue no es consciente es de que su propuesta también había sido planteada por Maud. En la sección del relato narrado por la joven heredera, después de su encuentro sexual con Sue, Maud no se siente capaz de engañarla:

*Everything is changed*<sup>51</sup>. I still feel her, inside me. I still feel her, moving upon thigh. I imagine her waking, meeting my gaze. I think, I will tell her, then. I will say, “I meant to cheat you. I cannot cheat you now. This was Richard’s plot. We can make it ours.”—We can make it ours, I think; or else, we can give it up entirely (Waters, *Fingersmith* 283)<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> “Podríamos haberle engañado. Si me lo hubieras dicho” (Waters, *Falsa identidad* 558).

<sup>51</sup> Cursivas de la autora.

<sup>52</sup> “Todo ha cambiado. Todavía la siento dentro de mí. Aún la siento moviéndose encima de mi muslo. La imagino despertando y encontrando mi mirada. Pienso: ‘Se lo diré. Le diré: «Pensaba engañarte. Ahora ya no puedo. Era el plan de Richard. Podemos apropiárnoslo.»’ Podemos hacerlo, pienso; o si no, abandonarlo por completo” (Waters, *Falsa identidad* 321).

En este punto surge la siguiente pregunta: ¿qué relación tiene el replanteamiento de las protagonistas sobre la traición que están a punto de cometer con *The Beggar's Opera*? Cuando Maud fantasea con cómo sería la vida de Gentleman/Rivers en Londres, esta lo compara con Macheath (Waters, *Fingersmith* 240), uno de los protagonistas del texto de Gay, un maleante afincado en los suburbios de Londres que engaña a una joven bien posicionada para casarse con él, también muy similar a la señalada *The Woman in White*. La importancia de la referencia a esta obra incrementa cuando Maud también hace mención a varias prostitutas que Macheath conoce: Mrs Vixen, Betty Doxy, Jenny Diver, Molly Brazen y Suky Tawdry (Waters, *Fingersmith* 240). Maud se recrea con mayor detenimiento en el personaje de Suky Tawdry en la noche en la que Gentleman/Rivers viola a Agnes: “Her. I think of her. I think so hard of her I think I know her colour—fair—her figure—plump—her walk, the shade of her eye.—I am sure it is blue. I begin to dream of her. In the dreams she speaks and I hear her voice. She says my name, and laughs” (240)<sup>53</sup>. Poco después, con la llegada de Sue, Maud compara a su nueva doncella con el personaje de Gay; además, añade: “the gullible girl, who is to take my life from me and give me freedom” (242)<sup>54</sup>. Sin embargo, con el paso del tiempo, Maud reniega de este planteamiento inicial: “I have grown use to her, to the life, the warmth, the particularity of her; she has become, not the gullible girl of a villainous plot—not Suky Tawdry—but a girl with a history, with hates and likings” (259)<sup>55</sup>. Este cambio de parecer muestra la humanización del personaje de Maud, pues comienza a experimentar sentimientos y, como explicaré en el próximo apartado, ya no es un libro, sino un ser sensible, dejando atrás la cosificación que su tío Mr Lilly le había impuesto.

Todo este imaginario desarrollado a partir de *The Beggar's Opera* también viene motivado por una de las escenas más importantes del texto de Gay, cuando Jenny Diver y Suky Tawdry descubren a Macheath y este es encarcelado. Las prostitutas del barrio que el también llamado Captain solía visitar se habían puesto de acuerdo para engañarlo, acercarse a él, besarlo y dejarle una marca en el cuello (Gay 78). Es curioso que, desde el

<sup>53</sup> “Ella. Pienso en ella. Pienso tanto en ella que creo que conozco el color de su pelo —rubio—, su figura —rechoncha—, sus andares, el tono de sus ojos: seguro que es azul. Empiezo a soñar con ella. En los sueños ella habla y oigo su voz. Dice mi nombre y se ríe” (Waters, *Falsa identidad* 272-3).

<sup>54</sup> “la chica incrédula que va a rescatarme de mi vida y darme la libertad” (Waters, *Falsa identidad* 274).

<sup>55</sup> “Me he acostumbrado a ella, a su vida, su calor, sus peculiaridades; ella se ha convertido, no en la chica crédula de una trama malvada —no en Suky Tawdry—, sino en una chica con una historia, con afectos y odios” (Waters, *Falsa identidad* 293)”.

principio de la novela, Gentleman/Rivers utilice como apodo para Sue la misma referencia que utilizará Maud más adelante: Suky. De esta manera, Waters implanta de manera muy sigilosa la constante amenaza de las jóvenes hacia Gentleman/Rivers y, con ella, la posibilidad de otro devenir de acontecimientos para Sue y Maud.

Otra relación transescritural esencial en el análisis de *Fingersmith* la extraigo de la influencia de la obra de Angela Carter. En el prólogo que escribió en 2006 para *Nights at the Circus* (1984) la autora neovictoriana expresa abiertamente su predilección por Carter: “No podría haber escrito las novelas que he escrito sin leer previamente la narrativa de Angela Carter” (Waters en Carter, *Noches...*14), no solo por su “franqueza sexual” (Waters en Carter, *Noches...* 6), sino también porque “siempre escribió con un claro proyecto feminista en mente, dirigido a demoler las fantasías culturales que rodean la sexualidad, el género y la clase” (Waters en Carter, *Noches...* 9). Asimismo, a lo largo de su relato, existen claras referencias hacia los textos de Carter.

Con anterioridad mencioné el cuento “The Bloody Chamber” para explicar la utilización del símbolo del lirio con un significado ligado al reflejo de la masculinidad y el orden patriarcal que también se refuerza a partir de la idea señalada por Onega, pues compara la descripción del sello de Mr Lilly con la ilustración diseñada por James Marsh, que Penguin utilizó para su edición del libro de Carter (Onega 4). En la novela de Waters, Maud describe la imagen como “a lily, drawn strangely, to resemble a phallus; and wound about with a stem of briar at the roots” (Waters, *Fingersmith* 218)<sup>56</sup>. Si se atiende a lo que Genette consideraba como paratexto<sup>57</sup>, el uso de la ilustración de Marsh como origen textual de la imagen literaria descrita en la obra de Waters convierte este retrato en un trabajo paratextual de la autora.

En contraposición a este símbolo de trascendencia masculina, Waters utiliza la perla, también blanca, como elemento semiótico tanto para definir a la mujer *per se*, como al placer sexual de esta. En este sentido, O’ Callaghan entiende el uso del recurso de la

---

<sup>56</sup> “un lirio dibujado de tal modo que parece un falo, y con la raíz envuelta en un tallo de brezo” (Waters, *Falsa identidad* 248).

<sup>57</sup> “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como desearía y lo pretende” (Genette 11-2).

perla en Sue como metáfora de la belleza de Maud; el empleo de la perla en la conclusión del acto sexual supone la representación del clímax de ambas amantes, pues O' Callaghan reconoce la perla como el clítoris de las jóvenes (“The Equivocal Symbolism...” 33). Otra curiosidad referente al empleo de la perla es que en la mayoría de las ocasiones es Sue quien se sirve de este elemento para sugerir la intimidad entre ella y Maud antes de que se exprese verbalmente; tal es así que el guante que toma como recuerdo de la joven antes de abandonar Briar lleva cosida una perla (O' Callaghan, “The Equivocal Symbolism...” 28).

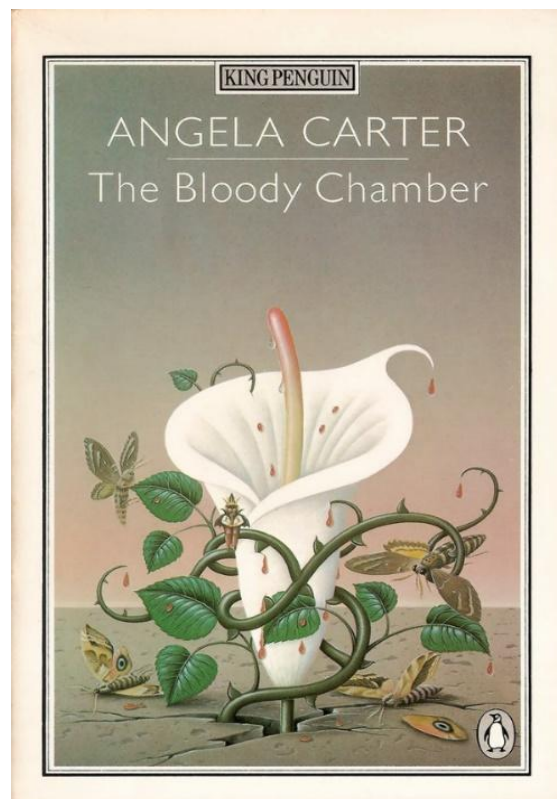


Ilustración 1. Portada de *The Bloody Chamber* con la ilustración de James Marsh

Retomando los textos de Carter, existen otros elementos que conectan el cuento “The Bloody Chamber” con la novela de Waters, como la edad de la narradora, similar a la de Sue y Maud; además, introduce el espacio de la biblioteca como un *locus* masculino: “His library seemed the source of his habitual odour of Russian leather” (Carter, *The*



*Bloody...* 16)<sup>58</sup>. La naturaleza explícita de los pasajes sexuales en el cuento también es otro punto de conexión: “her cunt a split fig below the great globes of her buttocks on which the knotted tails of the cat were about to descend” (Carter, *The Bloody...* 16)<sup>59</sup>. Tanto el carácter obsceno de la descripción como la referencia a la flagelación como práctica sexual entroncan directamente con lo que en el siglo XIX se llegó a denominar como *el vicio inglés*. Será en el próximo apartado donde profundice en este tema.

Como últimos elementos transcritos, quisiera destacar las continuas referencias a la mitología griega que los personajes de *Fingersmith* recurren a lo largo del relato. Debido a la alta formación académica, estas alusiones se concentran en el entorno de Briar donde los amigos de Christopher Lilly se refieren a la joven Maud como Galatea. Tomando como referencia la entrada que Pierre Grimal hace sobre Galatea en su *Diccionario de mitología griega y romana*, existen dos personajes mitológicos con este nombre, una es una ninfa y otra es una cretense (209-10). Según Grimal, la etimología griega del nombre hace referencia a “la blancura de la leche” (Grimal 209). Sin embargo, en la novela de Waters mencionan a la Galatea estatua:

‘Here comes fair Galatea,’ he says.  
Mr Huss has put on his hat. Now he takes it off. ‘The nymph,’ he asks, his eyes on my face, ‘or the statue?’  
‘Well, both,’ Mr Hawtrey says; ‘but I meant the statue. Miss Lilly shows as pale, don’t you think?’ (Waters, *Fingersmith* 232)<sup>60</sup>.

En este caso, ni Grimal, ni el propio Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) en sus *Metamorfosis* recogen el nombre de Galatea dentro del mito de Pigmalión (Grimal 429). Antonio Ruiz

---

<sup>58</sup> “Su biblioteca parecía ser la fuente de su habitual olor a cuero ruso” (Carter, *La cámara...* 21).

<sup>59</sup> “su coño un higo cortado entre los grandes globos de sus nalgas, sobre las que estaban a punto de caer las colas nudosas de un látigo” (Carter, *La cámara...* 21).

<sup>60</sup> “—Aquí está la bella Galatea —dice.

Huss se ha puesto el sombrero. Ahora se lo quita.

—¿La ninfa o la estatua? —pregunta, con los ojos fijos en mi cara.

—Las dos —dice Hawtrey—. Pero me refiero a la estatua. La señorita Lilly está pálida, ¿no creen? (Waters, *Falsa identidad* 263).

de Elvira Prieto indica en las “Notas adicionales” de su traducción de la obra ovidiana que la primera vez que se utilizó Galatea para nombrar la estatua de Pigmalión fue en *Galatée*, opereta de Víctor Massé (1822-1884) de 1852 (Ovidio 237). Según este mito, igual de esculpida que Maud, Galatea aparece moldeada y creada por Pigmalión. Venus es quien, tras las súplicas del rey, dota de vida a la estatua.

La diosa Venus aparece también en la novela de Waters dando título al índice de Mr Lilly: “*Universal Bibliography of Priapus and Venus*” (Waters, *Fingersmith* 201)<sup>61</sup>. Hay varias versiones del nacimiento de Príapo: unos creen que es hijo de Dionisos y Venus, pero también hay quienes lo consideran hijo de Zeus y Venus. Según la tradición, por culpa de un maleficio de Hera, poseía un falo de dimensiones desproporcionadas (Grimal 453). Quisiera destacar el comentario que Maud hace a propósito de la bibliografía de su tío: “For Priapus and Venus he has devoted me, as other girls are apprenticed to the needle or the loom” (Waters, *Fingersmith* 201)<sup>62</sup>.

---

82

Para finalizar, la noche de la escapada de Sue y Maud de Briar, ambas esperan la llegada de Gentleman/Rivers para atravesar el río. En el relato narrado por Maud, esta expresa: “We stand in shadow, saying nothing—two Thisbes, awaiting a Pyramus. The moon makes the river half silver, half deepest black” (Waters, *Fingersmith* 291)<sup>63</sup>. Con estas palabras se puede entender que Maud hace referencia a la variante del mito donde Tisbe y Píramo son dos amantes que se suicidan y gracias a la bondad de los dioses son transformados en ríos (Grimal 430).

## 2.2. Pornografía y autoría: la voz de Maud

En *Fingersmith*, la existencia de la pornografía se puede abordar desde dos esferas: la referencia a textos originales de la época y la autoría pornográfica, donde

---

<sup>61</sup> “*Bibliografía universal de Priapo y Venus*” (Waters, *Falsa identidad* 228).

<sup>62</sup> “Él me ha consagrado a Príapo y a Venus, del mismo modo que otras chicas son aprendizas de la aguja o el telar” (Waters, *Falsa identidad* 228).

<sup>63</sup> “Aguardamos calladas en la sombra: dos Tisbes esperando a Píramo. La luna transforma al río en mitad plata y mitad negro profundo” (Waters, *Falsa identidad* 329).

incluyo el análisis tanto del personaje de Maud como la creación de la propia Waters como posibles autoras pornógrafas, no porque considere *Fingersmith* una novela pornográfica, sino porque dota a sus personajes de una voz particular que les permite describir sus experiencias sexuales.

En lo que atañe a la concepción de autoría, existe un debate que ocupa las páginas de varios estudiosos de Waters, el cual se relaciona con la resolución final de la novela, que se localiza en el momento en el que Maud expresa a Sue su intención de convertirse en escritora de literatura pornográfica. A este respecto, Claire O'Callaghan analiza la novela de Waters a partir del paradigma pornográfico descubriendo qué elementos parecen acercarlo a una postura antiporno y cuales lo alejan. Como bien estructura O'Callaghan en su libro, antes de realizar un acercamiento teórico sobre el final de la novela, es necesario tener en cuenta los recursos literarios que Waters utiliza en su texto para elaborar así un discurso feminista y crear una clara posición frente a la eterna batalla contra la pornografía. Además, aborda el paradigma posfeminista sobre el feminismo de la víctima y el feminismo del poder, que corresponde con lo que en los años 80-90 se desarrolló como postura antiporno vs proporno-anticensura (O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 83).

Tomando ambas posiciones como referencia en su análisis, O'Callaghan identifica en el texto de Waters los elementos discursivos que convierten su novela en una propuesta compleja aunando la lectura antiporno y la proporno. Esta conjunción se produce por la insatisfacción de Waters “with existing feminist approaches to debates surrounding pornography, which have created a limited either/or theoretical position that has circumscribed the ways in which concerns surrounding this vexed topic are articulated” (O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 77).

Desde el discurso antiporno, Waters presenta a Maud como una simple herramienta, “a bookman's tool” (O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 78), es decir, desde el principio de la relación con su tío es tratada como un objeto. Al mismo tiempo, Christopher Lilly la manipula para reconvertirla a su imagen y semejanza: “Your sight shall save my own. Your hand shall be my hand” (Waters, *Fingersmith* 199)<sup>64</sup>. O'Callaghan también conecta la manera en la que Maud presenta su primer período en

---

<sup>64</sup> “Tu vista será la mía. Tu mano será mi mano” (Waters, *Falsa identidad* 225).

Briar cuando era una niña —etapa en que se sentía tratada como un animal y era golpeada con una herramienta que Christopher Lilly utilizaba en su biblioteca— con la idea desarrollada por Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon sobre el “privilegio fálico” y el pene como herramienta contra las mujeres en la pornografía (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 78-9). A esto se le suma la objetivación de Maud a través del uso de los guantes —elemento semiótico fundamental para el entendimiento del discurso de Waters—, haciendo que su tío la trate como la portada de uno de sus libros (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 79). Apoyando la presencia fálica por medio de distintos elementos, cabe destacar el *pointing finger* que Christopher Lilly tiene en la entrada de su biblioteca para prohibir el paso de personas a la sala donde guarda su colección, aparte del lirio que el tío de Maud utiliza como su sello personal (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 80), ya que representa su apellido. Por consiguiente, al poseer el mismo apellido que su tío, la figura del falo se encuentra intrínseca en la identidad de Maud. Otros elementos que posicionarían a Waters dentro del discurso antiporno son, por un lado, la presencia de niños y niñas en la pornografía (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 80), pues Maud comenzó a leer porno desde que era pequeña. También trata la dicotomía de virgen/puta expresada en la carta enviada por Christopher Lilly a Gentleman/Rivers tras la huida de Maud (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 79), y, por último, la dependencia económica en la mujer del hombre, ya que Maud no tiene propiedades, privacidad o libertad de movimiento (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 79).

No obstante, a estos factores que apoyan las teorías antiporno se les añaden diferentes propuestas que desmontan algunos cimientos de este *bando* de la *sex war* con la que titula O’Callaghan su análisis. Uno de estos elementos es la diversidad de géneros de los personajes que infligen violencia a las protagonistas. Maud y Sue son atacadas de manera vehemente en diferentes ocasiones, pero ese maltrato no está ocasionado exclusivamente por hombres, pues Sue recibe también las vejaciones físicas y verbales de las enfermeras del psiquiátrico donde es encerrada (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 88). O’Callaghan afirma que “*Fingersmith* also challenges the view offered by anti-pornography feminist that pornography is the *only* cause of men’s or violent behaviours” (82)<sup>65</sup>. Como apuntaba a través de Christine Johns en el apartado anterior, Waters plantea el personaje de Christopher Lilly alejado del fin último del porno: el placer

---

<sup>65</sup> Cursivas de la autora.

sexual. Su afán por la pornografía no recae en el disfrute del contenido *per se* (Montiano Morales 38), pues se desvía de las convenciones eróticas, aunque posea un carácter sádico (Johns 8). Ese distanciamiento del goce de su sexualidad lo convierte no solo en una figura *queer*, sino que llega a mostrar cierta asexualidad, tal y como apunta Laura Montiano (38)<sup>66</sup>. Al igual que Gentleman/Rivers, tampoco tiene como objetivo el goce sexual (Montiano Morales 38), pues su presencia en los eventos de lecturas dramatizadas de las obras pornográficas recae en un impulso de interés económico.

En este punto del análisis considero fundamental comentar la escena de mayor violencia sexual de la novela, cuando Gentleman/Rivers viola a Agnes, la criada que precedía a Sue. Aunque sea Gentleman/Rivers quien ejecuta la violación, Maud se encuentra al otro lado de la puerta, presenciando y permitiendo el ultraje de la joven sirvienta con el único fin de llevar a buen término su plan de fuga. Se trata de una violación pactada y premeditada por Gentleman/Rivers y Maud<sup>67</sup>. Es por eso que antes de que se produjera el asalto, Maud ya se sentía culpable: “When Agnes undresses me that night, I cannot look at her. I turn my head” (Waters, *Fingersmith* 238)<sup>68</sup>. En medio de la agresión, mientras escucha los ruidos en la habitación de Agnes, se plantea si debe acudir en su ayuda en caso de que ella lo pidiera (Waters, *Fingersmith* 238), lo que me lleva a cuestionar si realmente esta duda es un impulso de sororidad o simplemente una artimaña para que no se destape su relación con Gentleman/Rivers y, por ende, su participación en la violación. Siguiendo con el discurso *genderless* sobre el tratamiento de la violencia en la novela, no hay que olvidar que Agnes lleva años sufriendo el maltrato físico y psicológico por parte de Maud:

---

<sup>66</sup> La única pista que podría apuntar hacia una preferencia homoerótica de Mr Lilly sería un comentario superficial que Maud tiene respecto a la ausencia de Richard (Gentleman/Rivers) después de haber pasado un tiempo en Briar: “He is peevish, since Richard left us” (Waters, *Fingersmith* 240) [“Está de mal humor desde que se fue Richard” (Waters, *Falsa identidad* 272)]. Sería extraño que solo echara de menos el hecho de trabajar en sus grabados obscenos; sin embargo, la observación de Maud no es lo suficientemente clara como para ratificar la homosexualidad por parte de Mr Lilly.

<sup>67</sup> O’Callaghan relaciona esta estrategia de la violación como un reflejo del imaginario de la pornografía victoriana que Waters toma de referencia y que el personaje de Maud consumía como secretaria de su tío (*Sarah Waters: Gender* 84).

<sup>68</sup> “Cuando Agnes me desviste esa noche, no me atrevo a mirarla. Vuelvo la cabeza” (Waters, *Falsa identidad* 270).

She feels my gaze, and begins to shake. Her stitches grow long and crooked. At las I take the needle from her hand and gently put the point of it against her flesh; then draw it off; then put it back; then do this six or seven times more, until her knuckles are marked between the freckles with a rash of needle-pricks (Waters, *Fingersmith* 206)<sup>69</sup>.

Como explicaré a continuación, O' Callaghan está en lo cierto al colocar a Kaplan en un posicionamiento a favor de la influencia patriarcal del imaginario de Maud (Kaplan 113); sin embargo, la crítica también afirma que, en el trabajo realizado por Waters a lo largo de su trilogía victoriana, se puede apreciar una equidad en el tratamiento del sadismo y masoquismo tanto en personajes masculinos como femeninos (Kaplan 112). Esta decisión en el diseño argumental, concretamente en *Fingersmith*, apunta hacia una dirección alejada de la teoría antiporno, la cual enfoca la pornografía como germen de la violencia masculina. En *Fingersmith*, las enfermeras de los dos manicomios en los que viven temporalmente Sue y Maud utilizan una violencia fiera contra las internas. Además, la responsabilidad última del devenir de las protagonistas recae principalmente en la figura de Mrs Sucksby, madre biológica de Maud y adoptiva de Sue que urde un plan para quedarse con la fortuna de Sue, la verdadera heredera de la familia de los Lilly (Waters, *Fingersmith* 206). Esto demuestra que los infortunios a los que se han visto sometidas las protagonistas no son resultado exclusivo de una represión masculina adoctrinada por el porno. No hay que olvidar que, en la carrera por la libertad económica, Maud llega primero y, compinchada con Gentleman/Rivers, engaña a Sue para internarla en un psiquiátrico donde, como Maud sabe por propia experiencia, sufrirá una constante violencia injustificada.

Por último, la teoría antiporno parece desinflarse con la resolución de la novela. Al final, después de la muerte de Mrs Sucksby, Sue llega a Briar donde descubre que Christopher Lilly también ha fallecido y Maud es la única en la mansión. En la ahora vacía mansión familiar, solo quedan Sue y Maud. En este encuentro entre las jóvenes, Maud se postula como pornógrafa y pretende enseñar a Sue algunos de sus textos originales.

---

<sup>69</sup> “Nota mi mirada y empieza a temblar. Sus puntadas se vuelven largas y torcidas. Por fin le cojo la aguja de la mano y suavemente hundo la punta en su piel; la retiro, la clavo otra vez y repito esta acción unas seis o siete veces, hasta que una erupción de pinchazos puebla sus nudillos entre las pecas” (Waters, *Falsa identidad* 234).

Para adentrarme en el debate sobre la idiosincrasia de la voz autoral de Maud, me centraré en el trabajo de O'Callaghan, que clasifica las distintas opiniones de aquellos y aquellas intelectuales que han tratado de interpretar el final de *Fingersmith*. Es el caso de Muller, Davies y Marie-Luise Kahlke, que coinciden en la lectura de este final como una suerte de imitación al rol masculino que desarrollaba su tío, Christopher Lilly (O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 90-1). Por otro lado, Lucie Amitt reclama la falta de claridad en el discurso de Waters (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 90), mientras que Kaplan afirma que su escritura se encuentra delimitada por los estándares heteropatriarcales (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 91). En una postura más neutral se encuentra Paulina Palmer, que afirma que, de acuerdo con su criterio, Maud no escribe pornografía sino literatura erótica (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 91). Sin embargo, si se atiende estrictamente al texto, en ningún momento aparecen los escritos de Maud. Además, consultando la definición que María Llopis hace del concepto de pornografía, las palabras de Palmer no poseen justificación textual: “la pornografía es sexo explícito, en imágenes, en palabras o en verso, con el propósito de excitar sexualmente. El erotismo busca representar lo sexual, pero en relación con la belleza, el arte y la sublimación de la carne” (Llopis 43). Es por ello que planteo la posibilidad de que las palabras de Palmer podrían hacer referencia a la propia Waters, la cual sí trabaja desde la erótica.

Mark Llewellyn no termina de decantarse por ninguna posición con respecto al final; a pesar de considerarlo poco gratificante (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92), Llewellyn reconoce que en la última escena de *Fingersmith* conviven dos perspectivas desde las que se puede abordar la lectura: una positiva en la que se empodera a la víctima a través de “justicia poética” (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92) y una negativa por considerar “un paso atrás” (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92) el seguir la estela de su tío. Además, Llewellyn comenta que “secret women pornographers of the 1860s and 1870s made it possible for women's lesbian relationships to be positive acts contributing to the social revolution several decades later” (cit. en O'Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92)<sup>70</sup>. Pasando a unas lecturas más afines a la

---

<sup>70</sup> Otro privilegio que tienen los hombres en el porno es la posición social en la que los deja. La estigmatización que sufren resulta infima en comparación con las actrices. Candida Royalle explica en su capítulo para el volumen *Porno feminista* que, a lo largo de su carrera, le preguntaban numerosas veces cómo una mujer como ella, inteligente y guapa, podía dedicarse a una profesión como esa (88).

intención de Waters, Sarah Gamble puntualiza que los textos que describan actos sexuales pueden ser un medio hacia un “authentic knowledge” (cit. en O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92). Por otro lado, Eckart Voights-Virchow explica que, aunque Maud continúa en la industria, se convierte en beneficiaria, es decir, empezará a cobrar por su trabajo; de esta manera, se podría entender como una parodia de la propuesta que Virginia Woolf realiza en *A Room of One’s Own (Una habitación propia, 1929)*. Además, de este modo, y siempre según Voights-Virchow, Maud crea “a subculter on her own” (cit. en O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 92)<sup>71</sup>.

Por último, respecto al acto de identificación como pornógrafa de Maud, Miller lo entiende como un correctivo de la tradicional presencia masculina en el comercio de la pornografía (cit. en O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 90). Miller añade que

[t]he transition from body/object to body/content is central to the text, as Sue and Maud come to understand the inner lives of books and the inner lives of their own bodies. When both women privilege their own interiority, their thoughts and emotions, they can begin to write an erotic literature of love, not merely a pornographic literature of sex (3).

Esta es la razón por la que el desenlace alberga otros elementos relacionados con la voz de las escritoras. Si se es consciente de que Sue es analfabeta<sup>72</sup>, se entiende que Maud le haya enseñado a leer y escribir para construir su propio relato y poder posicionarse como autora. La constitución como pornógrafa supone la construcción de una voz que, hasta el momento, estaba ausente en la realidad literaria de Maud y Sue.

---

<sup>71</sup> Al reflexionar sobre el cine pornográfico gay, Alberto Mira explica que “[a]sí como el porno gay tiene una relación con la experiencia y con las tradiciones subculturales, resulta interesante que este género no haya desarrollado una mirada homoerótica femenina, a pesar de la insatisfacción de las mujeres con el tratamiento del cuerpo femenino en el porno hetero” (152). No obstante, sí que ha existido una propuesta teórico-práctica como respuesta revulsiva a la pornografía *mainstream*: el posporno. Fue nombrado por Annie Sprinkle en 1991 (Ziga 114) definiéndolo como “material sexual explícito, que no es necesariamente erótico, suele ser más irónico, más político, más experimental, más espiritual, más feminista, más alternativo, más intelectual que el porno. El posporno también está hecho para excitar, pero no únicamente a los hombres, y también está hecho para pensar, experimentar, dialogar” (162). Este repensar político se encuentra vinculado a la literatura de Waters por un objetivo en común: crear un contenido cultural —en el caso de Sprinkle cinematográfico, en el de Waters literario— que represente a una minoría.

<sup>72</sup> Lo único que era capaz de leer y escribir era su propio nombre. En su estancia en el psiquiátrico del Dr. Christie, Sue afirma que “give me a pencil, and I’ll put you down my name; and that’s as much as I should ever be able to put, though you sit me down and make me try for a year!” (Waters, *Fingersmith* 421-2). [“deme un lápiz y escribiré mi nombre, ¡y es lo único que sabría poner, aunque me tuviera intentándolo un año entero!” (Waters, *Falsa identidad* 476)].



Dentro de la variante crítica que interpreta la decisión de Maud de convertirse en pornógrafa, como una mera copia de los roles masculinos asumidos a partir de Christopher Lilly, hay un aspecto de la trama que no se tiene en cuenta: el *plot twist* que coloca a Maud como hija biológica de Mrs Sucksby. Aunque Maud afirma que “I am still what he made me. I shall always be that” (Waters, *Fingersmith* 546)<sup>73</sup>, la realidad de los eventos demuestra que no es así. Cuando Mrs Sucksby y Gentleman/Rivers desvelan la verdad sobre sus orígenes, Maud queda desprovista de toda identidad, “My life was not lived . . . You have told me, it was a fiction” (Waters, *Fingersmith* 337)<sup>74</sup>. De esta manera se entiende que, de todos los elementos que componen lo que hasta ese momento era su vida, lo único que le sigue perteneciendo al cien por cien es el conocimiento que Christopher Lilly le ha proporcionado a través de la pornografía<sup>75</sup>. Este podría ser uno de los motivos por el que se aferra a la escritura, para comenzar a construir su nueva vida. Por otro lado, también se podría considerar que Maud reniega de su género al confesar que “They say that ladies don’t write such things. But, I am not a lady...” (Waters, *Fingersmith* 546)<sup>76</sup>. Esta frase se puede interpretar como una negación de su género, pero, si se indaga un poco más en el concepto de *lady*, esta frase podría tener otro significado. Según el *Cambridge Dictionary*, *lady* se define como “a polite or old-fashioned way of referring to or talking to a woman” (s. p.); en este sentido, al negarse como *lady*, también se niega como mujer; sin embargo, se recoge otra acepción para el concepto: “a woman who behaves in a way that is traditionally considered to be suitable for a woman” (s. p.). Por este motivo, Maud repudia la idea de lo que representa ser una *lady*, porque, de hecho, ella ya no lo es, ha dejado de ser una rica heredera y ha pasado a ser la hija de una ladrona. Además, este rechazo del concepto de *lady* aparece desde que Maud llega a Briar con diez años, es decir, antes de que entre en contacto con la pornografía. En dicha escena, Mrs Stiles le dice a la pequeña Maud: “He [Christopher Lilly] seems to think he’ll make a lady of you” (Waters, *Fingersmith* 185)<sup>77</sup>, a lo que ella replica: “I don’t want to be a lady!”

<sup>73</sup> “[S]igo siendo lo que él me hizo ser. Siempre lo seré” (Waters, *Falsa identidad* 614).

<sup>74</sup> “No he vivido mi vida . . . Me has dicho que fue una ficción” (Waters, *Falsa identidad* 380).

<sup>75</sup> Sue cumple el mismo patrón. Al igual que Maud en la vida, Sue se queda desprovista de recursos, en el manicomio. Cuando la joven ladrona no tiene nada, es capaz de hacer frente a su situación y salir del problema gracias a sus habilidades aprendidas como ratona.

<sup>76</sup> “Dicen que las damas no escriben semejantes cosas. Pero yo no soy una dama...” (Waters, *Falsa identidad* 614).

<sup>77</sup> “Al parecer piensa convertirte en una señorita” (Waters, *Falsa identidad* 210).

(Waters, *Fingersmith* 185)<sup>78</sup>. Maud reniega de esa idea desde el principio, por lo que el consumo de pornografía no ha sido partícipe del surgimiento de su negación.

Esta inadaptación a los estándares femeninos de la época aparece nuevamente con relación a su vestimenta: “My strait gown cuts me and makes my breath come quick, at my ankles. My woolgloves prickle” (Waters, *Fingersmith* 183)<sup>79</sup>; o cuando define el matrimonio como “that servitude, to lawful ravishment and theft” (226)<sup>80</sup>. Sarah Waters es una autora que va dejando miguitas de pan desde el comienzo de sus textos para que el argumento vaya creciendo a medida que los lectores y las lectoras transiten por el camino de la novela. Después de todas las consideraciones expuestas sobre la asunción patriarcal de la actividad literaria de Maud, descubro que se ha pasado por alto una de las migas que Waters había colocado en su relato. Durante el primer día de la pequeña Maud en la biblioteca de su tío, antes de leer una sola página de las obras pornográficas que ese espacio albergaba, esta reconoce lo siguiente: “I find I prefer to write, than to sew” (Waters, *Fingersmith* 195)<sup>81</sup>. Por lo tanto, se podría considerar que Waters utiliza la escritura como medio de ruptura con el planteamiento del rol femenino en la sociedad.

Otra pista que ilustra la emancipación —figurada al principio de la narración— es el momento en el que Maud califica como tormentosa la rutina en Briar, desde las lecturas tras las cenas con su tío, hasta las clases con Gentleman/Rivers (Waters, *Fingersmith* 271). No obstante, es en la propia tinta donde se comprueba la transformación de la ideología patriarcal entre la generación de Christopher Lilly y la de Maud como una *moral pornographer*. En una de las cenas a las que asistían amigos de Mr Lilly, discutían la posibilidad de convertir las lágrimas de una joven en tinta: “I often think I should like to see the tears of a girl made into an ink” (Waters, *Fingersmith* 208)<sup>82</sup>. En cambio, cuando Maud se refiere a la tinta, utiliza esa imagen desde el comienzo de su capítulo para aludir a la sangre del parto de su madre: “The blood of my mother’s. There is too much of it.

---

<sup>78</sup> “Yo no quiero ser una señorita” (Waters, *Falsa identidad* 210).

<sup>79</sup> “El vestido me corta la piel y me acelera la respiración, y las botas me irritan los tobillos. Los guantes de lana me pican” (Waters, *Falsa identidad* 207).

<sup>80</sup> “esa servidumbre, la violación legal y el robo” (Waters, *Falsa identidad* 256).

<sup>81</sup> “me gusta más escribir que coser” (Waters, *Falsa identidad* 221).

<sup>82</sup> “Muchas veces pienso que me gustaría ver las lágrimas de una chica convertidas en tinta” (Waters, *Falsa identidad* 237).

There is so much of it, I think it runs, like ink” (Waters, *Fingersmith* 181)<sup>83</sup>. También lo utiliza como metáfora del fluido vaginal mientras mantiene relaciones sexuales con Sue: “I am wet. I am running, like water, like ink” (Waters, *Fingersmith* 282)<sup>84</sup>. Por lo tanto, mientras que en el universo masculino la tinta se asocia a las lágrimas, en el contexto que Maud plantea, la tinta representa su nacimiento y su propio gozo sexual, al igual que el placer de la producción literaria al final de la novela. Así se comprueba una vez más que, a pesar de la opresión a la que la joven ha sido sometida por su tío, Maud se niega a la domesticación de su sexualidad (Bishton 49).

Tal y como he mencionado con anterioridad, el contenido que crea Maud como pornógrafa no se llega a mostrar nunca de forma explícita; el único pasaje de Maud de naturaleza sexual pertenece a la descripción de su primer encuentro con Sue durante la noche que pasan juntas en su habitación. Esa misma escena se refiere desde ambas perspectivas —en la primera parte a través de Sue y en la segunda desde el punto de vista de Maud—, pero al ser partes intrínsecas de la novela se consideran expresiones literarias de ambos personajes. Cabe subrayar que esta escena, al ser repetida por la voz de Maud, aparece mucho más elaborada, tal vez porque es un contenido (el erótico) con el que ella está familiarizada y entiende mejor que Sue. No obstante, en ninguno de los discursos de dichas escenas se narran con el fin de despertar un estímulo sexual.

En cuanto a la cuestión de la autoría, más concretamente, a la identidad femenina en la autoría literaria, es fundamental ir al origen del debate. Gilbert y Gubar mencionan la existencia del “ángel victoriano” (41) como metáfora del ideal de la mujer-esposa de la época, haciendo referencia al extenso poema de Coventry Patmore (1823-1896) que lleva por título *The Angel in the House* (*El ángel en la casa*, 1854). Según explican Gilbert y Gubar, el ángel en la casa se encontraba “exorcizado de la vida pública” (40), solo podía acceder a los dolores y no al placer, siendo como únicos territorios de explotación su hogar y la muerte —este último debido a su papel de cuidadora— (41).

A partir de esta idea, *Killing the Angel in the House: Seven Essays* (1995) recoge la célebre conferencia “Professions for Women” realizada en 1931 por Virginia Woolf,

---

<sup>83</sup> “La sangre es de mi madre. Profusión de sangre. Profusión que creo que fluye como tinta” (Waters, *Falsa identidad* 203).

<sup>84</sup> “Estoy mojada. Fluyo como el agua, como tinta” (Waters, *Falsa identidad* 319).

donde expresaba la necesidad de realizar la deconstrucción de la literata (Gilbert y Gubar 32) con el fin de desprenderse de toda influencia masculina a la hora de crear sus propios relatos y reapropiarse de su imagen como mujer y como escritora. A este respecto, Woolf formula una comparativa entre el ángel en la casa con la autora. Trasladando este planteamiento al argumento de *Fingersmith* y al debate con respecto a la identificación de Maud con una voz patriarcal heredada de su tío, se puede observar con claridad que esa dicotomía existe en toda creación femenina; no es exclusiva del porno. La reivindicación de la deconstrucción como hecho fundacional de la voz de la mujer creadora ha sido una constante a lo largo de la historia del feminismo. Tal y como Woolf expresaba, “[k]illing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer” (Woolf, “Professions...” 5), es decir, destruir el modelo que la sociedad había construido para ellas. Woolf entendía al ángel en la casa como una especie de fantasma encantador que “sacrificed herself daily” (Woolf, “Professions...” 3). Por consiguiente, si tenemos en cuenta que Maud se niega a ella misma como “lady” y ya ha escapado de lo que su entorno esperaba de ella, no es el trabajo con su tío lo que la impulsa a escribir; es su relación y, al mismo tiempo, su liberación junto a Sue lo que la lleva a descubrir el placer. De esta manera se confirma que el motor que arranca sus ganas de escribir está completamente desmarcado del fin último de la pornografía heterosexual falocéntrica tradicional que hasta el momento consumía: la satisfacción/recreación del placer sexual masculino.

En apoyo de la teoría de Woolf, está el giro argumental que desvela la verdadera identidad de las protagonistas y se puede interpretar como una suerte de muerte para ambas, pero en especial para Maud. Ella ya no es Lilly y, como veremos en el próximo subapartado, con la expropiación de su apellido, muere el “falo”. Toda su vida ha sido una mentira; por lo tanto, sufre una falta de identidad; así que inicia su renovada existencia siendo dueña de ella misma. A pesar de que ocupa el lugar de su tío como pornógrafa, además de una manera tangible, pues se sitúa en el escritorio de este, el espacio que ahora lidera está transformado. Para ilustrar esta idea, Sue dice: “And now, to look at you and see you here, still here, with his books about you—!” (Waters, *Fingersmith* 546)<sup>85</sup>, a lo que Maud replica “Don’t pity me . . . Half of the books are

---

<sup>85</sup> “Y ahora, ¡mirarte y verte aquí, todavía aquí, con sus libros a tu alrededor...! (Waters, *Falsa identidad* 614).

spoiled, or sold. But I am here” (Waters, *Fingersmith* 546)<sup>86</sup>. Con este espacio conquistado, Maud tiene por fin “una habitación propia” (Woolf, *Una habitación* 8) para conseguir dinero y con él adquirir su independencia<sup>87</sup>. Gilbert y Gubar explican que las escritoras victorianas, al ser “[e]ducadas en el retiro, temen la apertura vertiginosa del mercado literario” (72), pero ese no es el caso de Maud. Ella cuenta con la literatura como único medio de supervivencia, no tiene otra posibilidad.

A propósito del silencio al que es sometida Maud, Gilbert y Gubar aclaran que, desde el mito de Lilith, la “pureza contemplativa” (51) solo se puede alcanzar a través de “una vida de silencio, una vida que no tiene pluma ni historia” (51), anteponiéndose así a la “acción significativa” (51), que “es una vida que debe ser silenciada, una vida cuya monstruosa pluma cuenta un relato terrible” (51). De hecho, Sue trata de disuadir a Maud para que no escriba pornografía: “It just don’t seem right” (Waters, *Fingersmith* 547)<sup>88</sup>. Al reconocerse como pornógrafa, Maud se convierte en un monstruo activo, incluso para el feminismo. No obstante, ella es “the archetypal gothic heroine, locked away with an oppressive, patriarchal figure” (Mitchell 135). Ese patriarcado está siendo representado por la pornografía. Pero eso se invierte cuando Maud —ya siendo una pornógrafa— enseña a Sue a leer y escribir:

At this moment Sue and Maud literally embody the female readers of Victorian pornography that Waters had imagined as accessing and using pornography for the own ends. If we are to take the fact of Sue’s authorship of two of the retrospective narratives seriously, then becoming a producer of pornography has taught Sue to read and write. This is particularly empowering because, earlier in the novel, her inability to do either contributes to her entrapment (Mitchell 141).

Por consiguiente, paradójicamente, los silencios de la historia han proporcionado la inspiración y la materia para inventar historias nuevas, para reconstruir la que las estudiosas feministas han definido como “herstory” —opuesta a “his-tory”, como

---

<sup>86</sup> “No me compadezcas . . . La mitad de estos libros están estropeados o vendidos. Pero yo estoy aquí” (Waters, *Falsa identidad* 614).

<sup>87</sup> Woolf también retoma esta idea de la independencia económica en “Professions for Women”, donde explica el placer de poder comprar cosas materiales con el dinero que había ganado escribiendo (Woolf, “Professions . . .” 5-6). Con respecto a la rentabilidad de la literatura pornográfica, Marcus afirma que existía toda una industria que rodeaba este tipo de actividades en la época (2).

<sup>88</sup> “No parece algo decente” (Waters, *Falsa identidad* 615).

respuesta a la representación androcéntrica de la Historia, aunque etimológicamente no tenga su raíz ahí—, en cuyo centro se encuentran siempre sujetos que, ya sea por ser mujeres y/u homosexuales, tradicionalmente han sido marginados (Coppola 144-5). En lo que respecta a esta reescritura de la historia, Davies<sup>89</sup> apunta que

Maud's authorship does not alter the script of history but may well have contributed to reiterating and strengthening the oppressive aspects of pornography on future generations of women. Even in the act of producing an authorial voice she cannot control the ways in which this voice will be manipulated in the future, and for what purposes (161-2).

Como introducía con anterioridad, para la construcción de la voz autoral, Waters bebe de la teoría de *the moral pornographer* desarrollada por Angela Carter en su libro *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (1978). Waters asegura que con esta obra, publicada en 1978, Carter fue una visionaria con respecto al debate entre feminismo y pornografía (Waters, “‘Ladies in Peril’...” 43). Para Carter:

The moral pornographer would be an artist who uses pornographic material as part of the acceptance of the logic of a world of absolute sexual licence for all the genders, and projects a model of the way such a world might work. A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes. His business would be the total demystification of the flesh and the subsequent revelation, through the infinite modulations of the sexual act (Carter, *The Sadeian Woman* 19)<sup>90</sup>.

Es curiosa la manera en la que Carter, después de definir esta nueva forma de concebir la autoría pornográfica siempre se refiere hacia *the moral pornographer* como autor masculino y recalca que no debería de estar en contra de las mujeres (Carter, *The Sadeian Woman* 20). Adicionalmente, Waters propone en *Fingersmith* “the possibility

---

<sup>89</sup> Otra idea que propone Davies, en este caso, relacionada con la influencia masculina en la voz de Maud, es que, tomando como referencia las lecturas dramatizadas que realizaba para los amigos de su tío, la joven asumía “the ventriloquist roles of both the anonymous pornographers and her uncle” (Davies 160).

<sup>90</sup> Angela Carter también concebía otras dos tipologías de pornógrafo: *the terrorist* (el terrorista) y *the lakey* (el lacayo). El primero lo consideraba un aliado de la mujer porque a través de sus escritos representa la sexualidad alejada de la parodia del lecho matrimonial y el segundo lo coloca en un posicionamiento dañino para la mujer porque narra en revistas femeninas historias de amor a través de una erótica *soft* (Carter, *The Sadeian Woman* 21-2).

that women could write their own porn themselves” (Waters, “‘Ladies in Peril’ ...” 43). A este respecto, y aludiendo nuevamente al estudio de O’Callaghan, cabe mencionar que la teoría de Carter solo la relaciona con la producción de Waters, es decir, *the moral pornographer* en *Fingersmith* es la propia autora: “Moral pornography is rendered visible in how Waters recreates the sexual dynamics between maidservants and their employers through the romance between Maud and Sue” (O’Callaghan, *Sarah Waters: Gender* 84). Sin embargo, creo necesario remarcar que, si bien es cierto que Waters propone nuevas formas de creación pornográfica, es a partir del personaje de Maud que se alcanza la concreción del hecho porno-literario, por lo tanto, la joven heredera es quien propone un nuevo modelo de creación alejándose deliberadamente de las formas que hasta el momento consumía a través de su trabajo como secretaria de su tío. En este sentido, Paloma Ruiz Román reflexiona sobre el acto de creación pornográfica para mujeres:

La pornografía puede tener un valor importante para las mujeres en referencia a su liberación sexual, tal como argumenta el feminismo prosexo, lo que no significa que no sean condenables las formas en que las mujeres son presentadas comúnmente en ella. Podemos cometer el riesgo de olvidar que existe otro tipo de pornografía, que se puede y debe crear, donde las mujeres tienen grandes oportunidades para generar un espacio propio que nunca antes se ha posibilitado, para descubrirse y tomar rienda suelta (226-7).

La última intervención de Maud en la novela hace referencia al escrito en el que estaba trabajando antes de ser interrumpida por la llegada de Sue. Después de una conversación en la que Maud manifiesta su intención de dedicarse a escribir pornografía, esta declara que el papel “is filled with all the words for how I want you...” (Waters, *Fingersmith* 547)<sup>91</sup>. Este reconocimiento confirma que Maud no está repitiendo el mismo patrón que su tío, pues es una pornografía creada por mujeres y destinada a las mujeres. No obstante, como Maud no llega a reproducir su narrativa, no se puede debatir si en su redacción existe o no una influencia de las formas tradicionales de la pornografía.

Para avanzar en el análisis de los textos pornográficos citados por Waters a través de Maud en la novela<sup>92</sup>, cabe destacar que son pocas las ocasiones en las que se

---

<sup>91</sup> “Está lleno de palabras para decir que te deseo...” (Waters, *Falsa identidad* 616).

<sup>92</sup> Una curiosidad dentro de la utilización de la literatura pornográfica en la novela es que cuando Maud no cita el contenido del texto, aparece el título de la obra; por el contrario, si la referencia corresponde al texto *per se*, no se especifica la pieza de origen.

mencionan y, por lo general, se comenta su contenido a grandes rasgos, sin indagar mucho en ellos. Lo que es interesante en la relación entre estos textos es el juego que Waters diseña. La autora crea la asunción de que estas obras son de carácter obsceno y apuesta por la imaginación de los receptores y las receptoras a través de lo que sugieren los títulos que Maud va nombrando. No es hasta la mitad del relato que la joven heredera comienza a citar el contenido. Este momento coincide con su despertar sexual a través de la experiencia homoerótica que mantiene con Sue: “Even my uncle’s books are changed to me; and this is worse, this is worst of all. I have supposed them dead. Now the words—like the figures in the walls—start up, are filled with meaning” (Waters, *Fingersmith* 279)<sup>93</sup>. A partir de aquí a Maud se le abre una ventana a un mundo que irónicamente conoce, pero que jamás ha experimentado. Aunque no sucede de esa manera, es como si la joven retirase los guantes que cubren sus manos y, de repente, descubriera el sentido del tacto, ese que tenía dormido junto a sus deseos.

Tal y como adelantaba en el capítulo introductorio de esta investigación, Waters también dedica la última página de la novela para explicar que la idea de Mr Lilly de crear una gran bibliografía proviene de los tres índices elaborados por Henry Spencer Ashbee —publicados bajo su seudónimo “Pisanus Fraxi”—<sup>94</sup>: *Index Librorum Prohibitiorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books* (1877), *Centuria Librorum Absconditorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books* (1879) y *Catena Librorum Tacedorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books* (1885). Asimismo, Waters afirma que los textos que ha citado Maud son textos reales que se pueden encontrar en el trabajo de Ashbee (Waters, *Fingersmith* 549). Sin embargo, los títulos que destaca la autora no son todos los que Maud menciona a lo largo de la novela, solo los que se pueden consultar en el trabajo de Ashbee titulado *Catena Librorum Tacendorum* (*Cadena de libros dignos de ser silenciados*, 1885): *The Festival of the*

---

<sup>93</sup> “Hasta los libros de mi tío me parecen cambiados; y eso es aún peor, es lo peor de todo. Los consideraba muertos. Ahora las palabras —como las figuras en las paredes— se alzan, llenas de sentido” (Waters, *Falsa identidad* 316).

<sup>94</sup> Según Ian Gibson, el seudónimo es un anagrama de las palabras latinas “apis” y “fraxinos”, las cuales hacen referencia a la conjunción de las palabras inglesas que componían su apellido: “ash” y “bee”; en español “fresno” y “abeja” (Gibson 64-5).



*Passions, Memoirs of a Woman of Pleasure, The Curtain Drawn Up, The Bagnio Miscellany, The Birchen Bouquet y The Lustful Turk.*

El primero, cuyo título completo es *The Festival of the Passions, or, Voluptuous Miscellany*, es un relato creado por Philo Cunnus, posiblemente un seudónimo, que apareció en 1828 (Fraxi, *Catena...* 298-9). Para más detalle, Ashbee explica en su índice que el nombre del autor de este libro aparece en la segunda parte, la misma que Waters cita a través del personaje de Christopher Lilly: ““Now, *The Festival of the Passions*. Have we still the second volume, on loan from Hawtrey? You must copy it, Maud...” (Waters, *Fingersmith* 202)<sup>95</sup>.

Ashbee recoge en *Catena Librorum* que tanto *The Curtain Drawn Up, or the Education of Laura* como *The Bagnio Miscellany* se encuentran en el volumen 3 y 4 respectivamente de la revista *The Voluptuarian Cabinet* (Fraxi, *Catena...* 296-97), editado por Mary Wilson en 1824. Resulta extraño que en la primera mitad del siglo XIX una mujer se dedicase a la publicación de obras pornográficas y es que en realidad era un seudónimo de George Cannon, uno de los mayores editores de literatura pornográfica durante el reinado de Jorge IV (Solís Krause 125). Para Maud, *The Curtain* constituye su iniciación a la pornografía y el final de su vida bajo la tiranía de Mr Lilly. Es la obra que destroza antes de escaparse de Briar. El texto fue escrito por el francés Honoré Gabriel Riquetti, conde de Mirabeau (1749-1791), cuyo título completo es *Le rideau levé, ou, L'éducation de Laure* (1786). Como se ha comprobado hasta ahora, los contratos hipertextuales que Waters utiliza a lo largo de *Fingersmith* no tienen carácter azaroso. En el caso de *The Curtian*, Laura es una joven que inicia su vida sexual a través de su padre y es que, a pesar de que Maud no descubre verdaderamente lo que es el sexo hasta su encuentro con Sue, sí es aleccionada por su tío en las artes de la literatura pornográfica.

En cuanto a *The Bagnio Miscellany Containing the Adventures of Miss Lais Lovecock Written by Herself*, se dio a conocer en 1892 y fue publicada bajo el seudónimo de Miss Lais Lovecock. Maud cita un pequeño fragmento del libro en el momento en el que, después de mantener relaciones sexuales con Sue, resuenan en su cabeza una miscelánea de frases de los textos que ha leído con su tío. Otra de las obras que cita es

---

<sup>95</sup> “Ahora, *El festival de las pasiones*. ¿Tenemos todavía el segundo volumen, el que nos prestó Hawtrey? Tienes que copiarlo, Maud...” (Waters, *Falsa identidad* 228).

anónima y se titula *The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem*, publicado por primera vez en 1828. En ese mismo momento de la novela también cita a *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748), de John Cleland (1709-1789). Anónima también es *The Birchen Bouquet, or, Curious and Original Anecdotes of Ladies fond of administering the Birch Discipline*, publicada por primera vez alrededor de 1770, reimpressa varias veces a lo largo del siglo XIX y que Ashbee recoge en *Catena Librorum*. Es la obra que cita Maud cuando acude a la tienda de Holywell Street pidiendo auxilio al amigo de su tío, Mr Hawtrey.

Además de estos libros, Maud también apunta los tres siguientes títulos: *The Whipping Milliners*, *The Nunn's Complaint Against the Fryars* y *Confidence Abused*. El primero se puede encontrar en *Catena Librorum*, pues *The Whipping Milliners* pertenece a *The Spirit of Flagellation; Or, The Memoirs of Mrs. Hinton, who Kept a School Many Years at Kensington: To which is Now Added, Anecdotes, by a Lady Much Addicted to Birch Discipline, The Whipping Milliners; The Severe Stepmother, and The Complaisant Schoolmistress. Avec Des Figures Analogues*, cuya primera edición es de 1790, pero en 1852 aparece una nueva publicación firmada por Mary Wilson (Fraxi, *Catena...* 239). Asimismo, cabe destacar que *The Whipping Milliners* cobra importancia en la novela porque, junto con *The Curtain Drawn Up*, es el único libro que se menciona dos veces. En una primera ocasión, mientras Maud trabaja en el despacho de su tío, este le pide que se lo lea, pero es interrumpida por la llegada de Sue a la sala de trabajo. El segundo momento supone un recuerdo a modo de fluir de pensamiento. Gentleman/Rivers compara el cielo de Londres con una sastrería y, acto seguido, a Maud le viene a la cabeza el relato *The Whipping Milliners*, que vuelve a interrumpir, esta vez deliberadamente, para observar a Sue.

La segunda referencia, cuyo título completo es *The Nunns Complaint Against the Fryers being the Charge Given into the Court of France, by the Nunns of St. Katherine near Provins, Against the Fathers Cordeliers their Confessours / Several Times Printed in French, and Now Faithfully Done into English*<sup>96</sup>, es un texto recogido por Ashbee en *Centuria Librorum Absconditorum* (Fraxi, *Centuria...* 191-200), que originalmente fue

---

<sup>96</sup> Tanto en el texto de Waters como en otras páginas webs que recogen el título de la obra aparece “Nunn’s” y “Fyars”, pero al tomar la referencia del Oxford Text Archive por considerarla la fuente más fidedigna, mantenemos el título propuesto por ellos.

escrito en francés por un autor anónimo y que en 1676 se publicó por primera vez en inglés con la traducción de Alexandre-Louis Varet (1632-1676). En él se relatan los abusos sexuales sufridos por las monjas de St. Katherine a manos de los frailes. La mención de este libro se contextualiza en una conversación en la que Mr Lilly sentencia que la Iglesia Católica de Roma es la institución más lujuriosa de todas. Esta defensa de la hipocresía religiosa denuncia la doble moral del puritanismo que, como expondré a través de Ian Gibson, caracterizaba la sociedad victoriana de la época (9).

En cuanto a *Confidence Abused*, no he encontrado alusiones editoriales en ninguna de las fuentes consultadas. Maud lo menciona cuando irrumpe en la habitación de su tío para coger las llaves del despacho. Este título no solo ilustra la acción de Maud, asaltando el dormitorio de Mr Lilly —su “espacio privado”—, sino que Waters aprovecha esta referencia como una nueva oportunidad para retratar la relación de abuso que Maud ha experimentado durante años en su entorno familiar.

Aclaradas las vinculaciones transescriturales de las obras pornográficas con los índices de Ashbee, quisiera indagar más en la figura del erotómano o también conocido como el “odioso pornógrafo anónimo” (Gibson, *El erotómano...* 117). Pese a ello, es necesario trazar un esbozo del contexto histórico en que Ashbee vivió. El puritanismo y la doble moral victoriana fueron algunos de los aspectos con los que tuvo que lidiar a lo largo de su vida<sup>97</sup>. Tal es así que Gertrude Himmelfarb concebía el trinomio religión, ciencia y moral como “la trinidad victoriana” (61). La apariencia suponía el estandarte de la época y para ilustrar esta idea, en la introducción de *Sex and Sexuality in Victorian Britain* (2020), Violet Fenn rescata el principio del “do as I say, not as I do”. A propósito de esta moral encubierta, Fenn retrata la sociedad victoriana como un hervidero de lujuria debajo de una fachada políticamente correcta y coloca la flagelación como una de las literaturas preferidas por los victorianos (cap. 4)<sup>98</sup>.

Varias de las obras pornográficas citadas por Maud tienen como tema principal la flagelación. Esto no es de extrañar ya que los franceses llamaban al arte del azote “el vicio inglés” (Gibson, *El erotómano...* 21). Así también titulaba Gibson un trabajo anterior a la

---

<sup>97</sup> Según Gibson, “Ashbee compartía la opinión de Dickens de que el fariseísmo sexual inglés era una calamidad” (*El erotómano...* 62).

<sup>98</sup> En este caso utilizo exclusivamente el género masculino porque era una actividad con muy poca representación de mujeres en el sentido de su producción y consumo.

biografía de Ashbee: *The English Vice: Beating, Sex, and Shame in Victorian England and After* (*El vicio inglés*, 1978). En él, Gibson realiza un extenso estudio sobre la flagelación y la sociedad inglesa. El teórico británico comenta en su introducción que parte de su interés surge de la obra de Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), posteriormente traducida al inglés como *The Romantic Agony*. En ella Gibson resalta que el apéndice I de la obra se titula “Swinburne and ‘Le Vice Anglais’” (Gibson, *The English...* IX). Praz apunta que Inglaterra es uno de los países donde más se practica la flagelación y cita a Pisanus Fraxi y al doctor Dühren como los teóricos que prueban que gran parte de la literatura vinculada a esta cuestión es de origen anglosajón (Praz 415). Doctor Eugen Dühren era el seudónimo del sexólogo alemán Iwan Bloch (1872-1922) que, según afirma Gibson, debe gran parte de su trabajo a Ashbee; de hecho “[e]n algún momento de la década de 1890 . . . se puso en contacto con Pisanus Fraxi . . . [y] puso a Ashbee al corriente de su proyecto” (Gibson, *El erotómano...* 194), que llevaba por título *Das Geschlechtsleben in England. Mit besonderer Beziehung auf London* (*La vida sexual en Inglaterra. Con especial referencia a Londres*), que fue publicada entre 1901 y 1903 (Gibson, *El erotómano...* 194). Esta inapropiada relación entre la ciencia y la pornografía también es reflejada por Waters en *Fingersmith* cuando, en una de las cenas celebradas por Mr Lilly, este reconoce que “the science is a dead one amongst Englishmen” (210)<sup>99</sup>, a lo que uno de sus comensales le replica “Then you have raised it to life” (210)<sup>100</sup>. De esta manera, los estudiosos, sin ningún científico, validaban realidades sexuales<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> “la ciencia está muerta en Inglaterra” (Waters, *Falsa identidad* 238).

<sup>100</sup> “y tú vas a revivirla” (Waters, *Falsa identidad* 238).

<sup>101</sup> En la misma línea, Gibson señala la labor de William Acton (1813–1875) que, a pesar de ser un médico muy famoso en la época, afirmaba como verdad científica que “las mujeres de clase media apenas tienen apetencias sexuales y que lo que realmente desean es que sus maridos las dejen en paz cuando no se trata explícitamente de querer engendrar un niño” (Gibson 15). Nuevamente, en el contexto de las cenas de Briar, se menciona algo similar:

“‘It is only curious, to see a lady left cool and unmoved, by that which is designed to provoke heat, and motion.’

‘But there are many ladies, I think, unmoved by that you speak of; and aren’t those who know the matter best, moved least?’ . . . ‘I speak not from experience of the world, of course, but from my reading merely’ (Waters, *Fingersmith* 214). [“No deja de ser curioso que a una mujer la deje fría e indiferente lo que está concebido para suscitar ardor y pasión.

Steven Marcus es otro teórico que también destaca la labor desarrollada en torno a la literatura de la flagelación de Pisanus Fraxi, o como él lo denomina “pornographer royal” (34). Además, Marcus especifica que Ashbee plasma en su trabajo la falsa creencia de que son las mujeres las que obtienen placer sexual a través de la práctica de la flagelación ya que son ellas las que infligen el castigo (61). Por otro lado, esta costumbre conecta con el castigo disciplinario (61), que Gibson también menciona en varias ocasiones. Además, el biógrafo es incapaz de desvincular la reflexión sobre la sexualidad de la sociedad británica del sistema de castigo basado en la flagelación, que tiene su origen en las *public schools* del siglo XIX (Gibson, *El erotómano... 29*)<sup>102</sup>. En efecto, tan incrustado en el ADN británico se hallaba este tipo de prácticas que no fue hasta 1999 que se prohibieron en Reino Unido “los castigos corporales” (Gibson, *El erotómano... 28*).

Tras explicar el profundo arraigo de la flagelación<sup>103</sup> en la sociedad británica y la relación del castigo disciplinario con la violencia física, ejemplificaré a continuación su presencia en *Fingersmith* a partir de las imposiciones abusivas y amenazas de Christopher Lilly a su sobrina y de la dinámica de poder que funciona en los espacios psiquiátricos, tanto en el que Maud pasó su infancia como en el que Sue será encerrada más tarde.

---

—Pues yo creo que hay muchas mujeres a las que no conmueve eso de lo que usted habla. ¿Y acaso no son las que mejor conocen el asunto las que menos se emocionan? . . . No hablo por experiencia del mundo, por supuesto, sino s[o]lo a partir de mis lecturas” (Waters, *Falsa identidad 243*).

Además, Miller afirma que “Ashbee and the members of the Cannibal Club used pornography in order to define the physiological differences between various human bodies—in essence, to assert a physiological reason for British, white, male supremacy in Britain’s imperialist empire” (12). The Cannibal Club fue un grupo que surgió en 1863 (Wallen 3), en medio de “la guerra entre ciencia y religión” (Himmelfarb 64) suscitada a partir de las teorías darwinistas. Con unas creencias basadas en la supremacía de los hombres blancos, se dedicaban a discutir sobre raza, religión, sexo y pornografía (Waller 4). La relación entre Ashbee y este “selecto” club consistía en facilitarles textos eróticos a Richard F. Burton (1821-1890), Algernon Charles Swinburne (1837-1909) y Richard Monckton Milnes (1809-1885) (Gibson 70), todos ellos miembros de The Cannibal Club (Wallen 2). Gibson también afirma que Ashbee sentía una gran admiración hacia Burton (100). Lo curioso es que Gibson en ningún momento hace referencia a The Cannibal Club de manera explícita en la biografía de Ashbee.

<sup>102</sup> Para las personas hispanohablantes el término de *public school* suele resultar confuso porque en español una “escuela pública” se refiere a aquellas que son financiadas por el Estado y, por lo tanto, ofrecen su servicio de forma gratuita a la ciudadanía. Sin embargo, para los angloparlantes, las *public school* son instituciones educativas privadas.

<sup>103</sup> En el capítulo dos volveré a retomar la cuestión de la flagelación para reflexionar sobre el modo en que Park Chan-wook la sitúa especialmente en el centro de la estructura opresora patriarcal, donde el abuso de poder es todavía más violento que en la narración de Waters.

El primer recuerdo relacionado con el castigo en la vida de Maud se remonta a su infancia es en el psiquiátrico cuando las enfermeras la animaban a pegar a las internas con una pequeña vara de madera (Waters, *Fingersmith* 180). Además, en numerosas ocasiones recalca cuánto echa de menos dicha vara. Sin embargo, Mr Lilly utilizaba unas técnicas mucho más hirientes. Desde la primera mañana que Maud estuvo en Briar, su tío le hizo daño con unas cuerdas de cuentas metálicas:

puts his own hand to the pocket of his coat, and uncoils from it—one of those things, that bookmen use—a line of metal beads, bound tight with silk, for keeping down springing pages. . . . then he brings it smartly down upon my dimpling knuckles. Then, with Mrs Stile’s assistance, he takes my other hand and does the same to that.

The beads sting like a whip; but the silk keeps the flesh from breaking. At the first blow I yelp, like a dog—in pain, in rage and sheer astonishment (Waters, *Fingersmith* 186-7)<sup>104</sup>.

102

Esta acción se repite cada vez que Maud realiza cualquier movimiento o sonido no autorizado. Con la misma violencia, en una ocasión Mr Lilly amenaza a su sobrina: “I shall whip your eyes until they bleed” (Waters, *Fingersmith* 188)<sup>105</sup>. Pero no solo utiliza la cuerda de metal, también amedrenta a su sobrina con otros utensilios como “a slim brass knife” (Waters, *Fingersmith* 193)<sup>106</sup>. En la misma escena en la que le enseña esta nueva herramienta de castigo, Mr Lilly afirma “I think you must like to be struck” (Waters, *Fingersmith* 193)<sup>107</sup>. Es en este aserto en el que aparece la incorrecta asunción sobre el deleite femenino por la flagelación que Marcus mencionaba a partir de los escritos de Ashbee y, del mismo modo, corresponde con el único momento en el que se

---

<sup>104</sup> “introduce la mano en el bolsillo de su chaqueta y desenrosca de ella unos de esos chismes que utiliza que utilizan los bibliotecarios: una cuerda de cuentas de metal, forradas de seda, para sujetar las páginas que saltan. . . . las deja caer velozmente sobre mis nudillos con hoyuelos. Después, con la ayuda de la señora Stiles, me coge la otra mano y hace lo mismo con ella.

Las cuentas escuecen como un látigo, pero la seda impide que la piel se resquebraje. Al primer golpe aúllo como un perro, de dolor, de rabia y de puro asombro” (Waters, *Falsa identidad* 211).

<sup>105</sup> “Te azotaré los ojos hasta que sangren” (Waters, *Falsa identidad* 213).

<sup>106</sup> “una plegadera delgada de latón” (Waters, *Falsa identidad* 219).

<sup>107</sup> “Creo que debe gustarte que te peguen...” (Waters, *Falsa identidad* 219).

relaciona el azote con el placer. La brutalidad de esta afirmación aumenta al recordar que Maud en ese momento es una niña de once años.

Si bien es cierto que Waters reserva el acto de flagelar casi en exclusivo a la esfera masculina, son numerosos los castigos con violencia física que aparecen a lo largo de la novela. Todavía en Briar, Mrs Stiles con la ayuda de Barbara le mete en la boca una pastilla de jabón para “lavarle” la lengua a Maud (Waters, *Fingersmith* 201). Otro método de maltrato que considero de vital importancia es la que Maud aplica a su antigua doncella Agnes. A diferencia de las teorías sobre la imitación de las formas masculinas en la creación literaria de Maud, en esta ocasión sí se reconoce claramente cómo la joven heredera repite el sistema de abuso que su tío utilizaba con ella. En el pasaje donde Maud clavaba varias veces una aguja en la piel de Agnes, esta sentencia: ““Now, say you don’t like it, having a prick upon your palm!”” (Waters, *Fingersmith* 207)<sup>108</sup>. Al igual que su tío, Maud vincula la tortura con el placer; sin embargo, lejos de convertirse en una simple reproducción de Christopher Lilly, Waters propone un pequeño arrepentimiento por parte de la joven acto seguido del maltrato: “She takes her hand away and sucks it, and begins to cry. The sight of her tears—and of her mouth, working on the bit of tender flesh that I have stabbed—first stirs, then troubles me; then makes me weary” (Waters, *Fingersmith* 207)<sup>109</sup>. Con el reconocimiento de esta consternación, Maud se aleja del maniqueísmo del “malo”, dando lugar a un personaje lleno de contradicciones, que, a medida que avanza la novela, irán apareciendo con mayor asiduidad.

En cuanto al espacio psiquiátrico, en el período en el que Sue es recluida no está exenta del sufrimiento ocasionado por los diversos castigos que le infligen las enfermeras: bofetones, puñetazos, enclavamiento de una aguja en el cráneo o retorcimiento del cuerpo hasta sentir que se partía son algunas de las prácticas. No obstante, uno de los abusos más notorios es el “juego” en el que participaban las enfermeras, donde colocaban a las internas en una cama y se tiraban en peso sobre ellas con el fin de descubrir cuánto gritaban. Este suceso cobra importancia al tratarse de la única tortura con carácter sexual, pues después de hacer movimientos sexuales con las caderas encima de ella, la enfermera

---

<sup>108</sup> “¡Ahora dime que no te gusta que te claven algo!” (Waters, *Falsa identidad* 235).

<sup>109</sup> “Aparta la mano, se la succiona y se echa a llorar. La visión de sus lágrimas —y de su boca, lamiendo el trozo de carne fresca que he perforado— primero me conmueve y luego me turba; me produce cansancio” (Waters, *Falsa identidad* 235).

Bacon le pregunta: “‘Like it, do you?’” (Waters, *Fingersmith* 442)<sup>110</sup>, desvelando posteriormente su orientación sexual<sup>111</sup>.

Una vez expuesta la presencia de la flagelación y el castigo en *Fingersmith*, todavía existen algunos aspectos relativos a la figura de Henry Spencer Ashbee<sup>112</sup> que aparecen de forma notable en la novela de Sarah Waters. Uno de los más significativos ya lo he citado con anterioridad y es Holywell Street, donde se situaba la tienda de libros de Mr Hawtrey. Tal y como apunta Gibson, esta calle se consideraba “[e]l centro de producción de libros eróticos en el Londres de principios de la era victoriana” (Gibson, *El erotómano...* 30). Haciendo referencia también a localizaciones estratégicas, Rivers/Genteman hace alusión a Londres y París como dos ciudades donde se produce y vende pornografía (Waters, *Fingersmith* 224). Gibson sitúa en estas dos ciudades los puntos principales donde Ashbee conseguía los textos que formaron parte de sus tres índices (30).

104

Por otro lado, ya introducía en el apartado anterior que O’Callaghan concebía a Ashbee como una fuente de inspiración para la creación de Christopher Lilly. La vinculación entre el personaje de ficción de Waters y el erotómano victoriano abarca desde los detalles más superficiales, hasta su dedicación profesional y la conexión moral de la actividad desempeñada. El nexo más anecdótico reside en un complemento, pues al igual que Ashbee (Gibson 202), Mr Lilly poseía un bastón con empuñadura de marfil (Waters, *Fingersmith* 181).

Gibson destaca del *Index Librorum* el torpe intento de Ashbee por despojar las citas utilizadas de su finalidad erótica: “Esto es una tontería, ya que Pisanus Fraxi sabe que muchos de los pasajes citados son perfectamente capaces de ‘excitar’ o ‘inflamar’ las

---

<sup>110</sup> “¿Te gusta, eh?” (Waters, *Falsa identidad* 498).

<sup>111</sup> Esta escena la examinaré con mayor detenimiento en el próximo apartado dedicado al análisis de la identidad *queer* de los personajes.

<sup>112</sup> Otro dato curioso es que a partir de 1896 Ashbee fue miembro de la Real Academia Española. Gibson lo atribuye a su estudio sobre la figura de Don Quijote, más concretamente por la publicación de *An Iconography of Don Quixote* (Gibson, *El erotómano...* 192).



pasiones” (Gibson, *El erotómano...* 96). El fragmento al que se refiere Gibson es el siguiente:

The passions are not excited. Although the citations I produce are frequently licentious, being as a matter of course, those which I have considered the most remarkable or most pungent in the books from which they are extracted; yet I give only so much as is necessary to form a correct estimate of the style of the writer, of the nature of the book, or the course of the tale, not sufficient to inflame the passions. This could only be accomplished by the perusal of the books in their entirety, by the reader giving himself up in fact to the author (Fraxi, *Index Librorum...* lxx).

Más allá de las intenciones lascivas o “científicas” de Ashbee, tales palabras resultan muy similares a las pronunciadas por Christopher Lilly: “I have laboured so long among poisons I am immune to them” (199)<sup>113</sup>; “Here is work, not leisure” (200)<sup>114</sup>. Asimismo, ya he mencionado otro de los grandes logros de Mr Lilly: castrar el deseo de su sobrina produciendo el mismo efecto de indiferencia que él siente hacia el contenido de sus libros. En una de las cenas con los amigos de sus tíos, Maud comenta “‘I am my uncle’s secretary,’ I say. ‘The appeal of the subject is nothing to me’” (214)<sup>115</sup>.

105

Es en la información que aporta Gibson donde nuevamente descubro más lazos entre Lilly y Ashbee, en este caso en la naturaleza obsesiva con el trabajo del coleccionista, escritor y bibliógrafo londinense, pues afirma que, al visitar sus índices, se comprueba su “necesidad de clasificar, organizar, ordenar, [y] precisar” (105). De acuerdo con las palabras de Gibson, Ashbee mantiene una metódica estructura de trabajo a lo largo de sus tres índices. Otra pasión compartida es la de los grabados obscenos. Si bien en los índices no aparecen ilustraciones obscenas —exceptuando el desnudo que inicia *Centuria Librorum*—, en *Fingersmith* esta dedicación cobra vital importancia al tratarse de la excusa con la que Gentleman/Rivers visita Briar y urde el plan de escapada con Maud.

Por último, si más arriba mencionaba la obra de Collins *I Say No* como posible inspiración para la ocupación de Maud como secretaria de su tío, lo cierto es que en la

---

<sup>113</sup> “He trabajado tanto tiempo entre venenos que soy inmune a ellos” (Waters, *Falsa identidad* 225).

<sup>114</sup> “Esto es trabajo, no ocio” (Waters, *Falsa identidad* 226).

<sup>115</sup> “Soy la secretaria de mi tío —digo—. Para mí, el atractivo del tema no representa nada” (Waters, *Falsa identidad* 243).

vida de Ashbee hay otro personaje que también habría podido contribuir a modelar esta actividad de la joven heredera: su mujer Elizabeth Lavy, quien lo ayudaba como secretaria en ciertos trabajos paralelos que Ashbee sí compartía y firmaba con su nombre (Gibson, *El erotómano...* 183).

### 2.3. *Queerness* y espacios identitarios

La representación del cuerpo lesbiano ha sido otra constante en la literatura de Walters desde *Tipping the Velvet*. La escritora británica ha sabido jugar y experimentar con la concepción de la lesbiana en todos los espacios en los que se desarrolla. Emma Parker destaca la insistencia de Waters por reivindicar el término de *lesbiana* (*lesbian*) con la intención de recuperar y replantear el estereotipo de la lesbiana como una mujer fea y enfadada (205). Si bien con el personaje de Nancy, Sarah Waters trabajó el concepto butleriano de la performatividad desde “la producción *teatral* del cuerpo” (Butler, “Críticamente...” 104)<sup>116</sup>, con Sue y Maud, más concretamente en la escena del descubrimiento sexual que ambas tienen en Briar, esta teatralización del cuerpo butleriano se plantea de una forma menos obvia, sin *music-halls* ni fiestas de disfraces, sino con un juego de rol donde el reconocimiento de Sue en el papel de hombre dentro del inicio de la relación sexual hace que la normatividad de la heterosexualidad libere la identidad lésbica de las protagonistas.

Con *Fingersmith* Waters no diseña los romances de las protagonistas en extremos, es decir, ni idealiza, ni las convierte en una absoluta tortura. En el caso de *Tipping the Velvet*, Nancy tiene diferentes idilios amorosos: la de la vergüenza (Kitty), la tóxica (Diana) y la que está llena de admiración y cariño (Florence), pero a su vez se muestran como dos individuos distintos que tienen conflictos entre sí. En *Affinity*, Margaret es engañada por Selina, pero el romance que se intuye entre Selina y Ruth se construye — en otro contexto— con una intención similar a la de Nancy y la socialista Florence. En *Fingersmith*, sucede lo contrario; no aparece idealizada puesto que ambas amantes se

---

<sup>116</sup> Cursivas de la autora.

traicionan en algún momento de la novela, pero su final abierto puede leerse como el inicio de una posible relación.

Otro de los elementos que asocia la literatura de Waters con la teoría *queer* es el uso de dicho adjetivo. A modo de introducción, es fundamental para los lectores y las lectoras de habla hispana que quede bien clara la importancia de esta palabra en la contextualización de las novelas de Waters. Según el *Cambridge Dictionary*, el vocablo *queer* posee dos acepciones: primero, bajo la etiqueta de “old-fashioned”, se entiende como “strange, unusual, or not expected”; su segundo significado, “often offensive”, que se refiere a “(especially of a man) gay”. A esta última acepción se añade la nota de “Gay people sometimes use this word in a way that is not offensive”. Al final de la entrada *queer*, las traducciones al español aparecen como marica, maricón, mariposón, raro/a, extraño/a. En su libro *Teoría torcida* (1998), Ricardo Llamas recurre al origen latino de *queer* que proviene de *torquere* para traducirlo como “torcido” (XI) y lo usa para explicar la “distorsión previa de los enfoques habituales sobre el sexo, el deseo, el cuerpo, etc.” (385-4). Por otro lado, Judith Butler dedica el último capítulo de *Bodies that Matter* a un análisis sobre la transformación y reapropiación que ha sufrido el término ofensivo *queer* en el estudio de la realidad del colectivo LGTBIQ+. Para Butler,

[c]uando el término se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual (*Cuerpos...* 313).

En este sentido, el sujeto que es mencionado y reconocido como *queer* existe porque “la condición discursiva del reconocimiento social *precede y condiciona* la formación del sujeto” (317)<sup>117</sup>; por lo tanto, la identidad *queer* existe a partir del hecho de ser identificados como tal por los otros (la sociedad)<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Cursivas de la autora.

<sup>118</sup> Por el contrario, en *Tendencias* (1994), Sedgwick atribuye al concepto *queer* una carga de contenido negativo, si se considera la historia violenta que contiene intrínsecamente (8); por ello solo entiende el uso de *queer* en primera persona (Sedgwick, *Tendencias* 8). A partir de esta idea, Ricardo Llamas percibe la identidad *queer* “sin esencia, sin contenido substancial” (376) y coloca la base del ser *queer* en una

A este respecto, se erigen tres significados asociados del adjetivo *queer*. En primer lugar, como algo extraño, luego como insulto a las personas homosexuales y, por último, como identidad empoderada. En *Fingersmith*, al tratarse de una novela protagonizada por lesbianas, el uso de *queer* supone un juego que Sarah Waters utiliza en complicidad con los lectores y lectoras contemporáneos. A lo largo de la trilogía victoriana, la autora utiliza en repetidas ocasiones dicho vocablo; sin embargo, es en *Fingersmith* donde el empleo de *queer* se duplica llegando hasta ochenta ocasiones<sup>119</sup>. Algunos de los momentos en los que se utiliza el término, el subtexto hace referencia a la orientación sexual de las jóvenes; por ejemplo, cuando una de las pacientes del psiquiátrico llama a Sue “Queer girl...” (Waters, *Fingersmith* 419)<sup>120</sup>. Otra forma que Waters aplica para aludir a la identidad *queer* de las protagonistas es por insinuaciones. Un ejemplo de ello es el momento en el que, en medio de una clase de pintura, Maud observa absorta a Sue mientras duerme y Gentleman/Rivers se percata del momento. La joven heredera reconoce en la expresión de su compinche, su atracción por la ratera: “in his face I see, at last, how much I want her” (Waters, *Fingersmith* 274)<sup>121</sup>.

Este esquema se repite en la ya mencionada escena protagonizada por la enfermera Bacon durante el cautiverio de Sue en el psiquiátrico, donde las enfermeras se divierten con un juego que consiste en tirarse en peso muerto encima de las pacientes y en función de los gritos que las internas proyecten, las enfermeras puntúan. Cuando es el turno de Sue, Bacon, ya encima de ella, comienza a retorcerse y a reírse con sus compañeras: “‘Like it, do you?’ she said, still moving. ‘No? We heard you did.’ / And at that, the nurses roared. They roared, and I saw on their faces as they gazed at me that nasty look I had seen before but never understood. I understood now, of course” (Waters, *Fingersmith* 442)<sup>122</sup>. Además de ridiculizar a Sue por su atracción hacia las mujeres, Waters consigue

---

conciencia sobre la “posición marginal de resistencia . . . [y] [u]na renuncia a cualquier referente o verdad estable” (376).

<sup>119</sup> Dentro de estos ochenta empleos de la palabra *queer*, se incluye también el adverbio *queerly* (extrañamente).

<sup>120</sup> “Qué chica más rara...” (Waters, *Falsa identidad* 473).

<sup>121</sup> “en su cara veo, por fin, lo mucho que deseo a Sue” (Waters, *Falsa identidad* 310).

<sup>122</sup> “—¿Te gusta, eh? —dijo sin dejar de moverse—. ¿No? Te hemos oído decir que sí. (Waters, *Falsa identidad* 498).

crear una analogía a partir de la idea de reconocimiento identitario propuesta por Butler, aunque ni las enfermeras ni Gentleman/Rivers empleen la palabra *queer*. Es gracias al juicio ajeno de su condición que Sue entiende que es lesbiana. Hasta ese momento, no se plantea dicha posibilidad; por lo tanto, la mofa que hace Bacon sobre su orientación sexual y la mirada de Gentleman/Rivers crean la identidad lésbica de las jóvenes.

Como esbozaba en el capítulo introductorio, este acontecimiento, junto con el encuentro sexual entre Sue y Maud, representan los dos momentos más significativos en los que aparecen los “síntomas” del *lesbian panic* que Smith relaciona con los de un ataque de pánico. Sedgwick en *Between Men* ya vinculaba esta reacción física y mental con el estilo narrativo gótico; esto se debe a que lo considera “the first novelistic form in England to have close, relatively visible links to male homosexuality” (Sedgwick, *Between Men...* 91). En relación con el encuentro sexual descrito por Sue, Waters no solo diseña un ambiente gótico en el contexto que rodea a los personajes, sino en la forma de percibir el contacto entre ellas: “It was like kissing the darkness. As if the darkness had life, had a shape, had taste, was warm and glib” (Waters, *Fingersmith* 141)<sup>123</sup>. En ese mismo beso, las protagonistas explican que ambas sintieron una suerte de nervio, como un vértigo, pero en ningún momento le dan una connotación negativa a esa sensación. Todo cambia cuando Sue descubre que Maud ha confesado al equipo médico su preferencia sexual por las mujeres con el fin de demostrar su supuesto desorden mental. La heredera de Briar realiza esta estrategia en contra de Sue, aunque la idea original surge por parte de Gentleman/Rivers. Sin embargo, ha sido su amante quien ha señalado a Sue como mujer homosexual, lo que es visto por la ratera como una traición. Esta traición responde a otro planteamiento de Smith, que consiste en el reconocimiento de la idea de lesbianismo. Según Smith, debido a que en esa época era complicado entender el significado del lesbianismo, no era normal que se admitiera su existencia, a menos que una mujer acusara a otra para ocultar su propia atracción hacia las personas de su mismo sexo (Smith 12). De esta forma Maud consigue acallar cualquier sospecha sobre su deseo sexual hacia las mujeres convirtiendo a Sue en la diana del doctor Christie. Además, es

---

Y al oír esto, las otras bramaron. Rugieron, y mientras me miraban vi en sus caras aquella expresión nauseabunda que había visto antes pero que no había comprendido. Ahora sí la entendí, por supuesto” (Waters, *Falsa identidad* 498).

<sup>123</sup> “Fue como besar las tinieblas. Como si la oscuridad tuviese vida, forma, sabor, como si fuera cálida y locuaz” (Waters, *Falsa identidad* 164).

Maud la que en tres ocasiones verbaliza de manera explícita el pánico lésbico cuando piensa en Sue o en alguna situación donde pueda aparecer el deseo: “Some feeling—shame or panic—flutters about my heart” (Waters, *Fingersmith* 250)<sup>124</sup>; “Perhaps, if she were to work a little longer at the tooth, I should fall into a sort of panic” (Waters, *Fingersmith* 256)<sup>125</sup>; “I look at Sue, and there comes, always, that shadow, that darkness—a panic, I suppose it, a simple fear—” (Waters, *Fingersmith* 270)<sup>126</sup>.

Al principio de este capítulo, con el fin de ilustrar la relación de *Fingersmith* con el género gótico, señalaba la vinculación que Parker realiza entre las teorías freudianas del sueño con las pesadillas que Maud sufre constantemente. Rescato de nuevo esta idea para conectarla directamente con el *lesbian panic*, ya que en la novela Maud reconoce sufrir sueños que siente que la oprimen. Por este motivo, su tío llama a un médico que afirma lo siguiente: “with uncommon thoughts? Well, we must expect that. You are an uncommon girl” (Waters, *Fingersmith* 203)<sup>127</sup>. Con la excusa de calmar estas pesadillas, comienzan a administrarle una “medicina”, la cual parece ser un somnífero, así que, de esta manera, Maud está “dormida” o quizás lo estén sus “gustos poco comunes”. Esta hipótesis solo cobra sentido si se advierte un detalle del encuentro sexual entre Maud y Sue y es que la joven heredera, después de haber desatado sus pasiones con Sue, reconoce no haber soñado nada esa noche.

Es en esta misma escena donde se descubre la contradictoria diferencia que se advierte con relación a la normalización del sexo. Cuando Sue comienza a besar a Maud y esta disimula haciendo creer a la joven ratera su supuesta inexperiencia, Sue afirma haber practicado los besos con su compañera Daisy. Por lo tanto, en Lant Street las relaciones homoeróticas y el sexo se plantean desde una naturalidad que no existe en Briar; al contrario, se insiste en que para Mr Lilly, y por ende para Maud, el sexo es un veneno. Desde esta perspectiva, Waters también hace un uso expresivo de lo *queer* enfrentándolo a la asunción patriarcal que impera en la mansión de los Lilly. Cuando Sue

<sup>124</sup> “En mi corazón revolotea una sensación... de vergüenza o de pánico” (Waters, *Falsa identidad* 282).

<sup>125</sup> “Quizás si ella trabajara en mi diente un poco más de tiempo, yo sucumbiría a una especie de pánico” (Waters, *Falsa identidad* 289).

<sup>126</sup> “Miro a Sue y aparece siempre esa sombra, esa oscuridad, supongo que es pánico, un simple miedo” (Waters, *Falsa identidad* 306).

<sup>127</sup> “¿Le perturban pensamientos raros? —dice—. Bueno, es de esperar, Usted es una chica extraordinaria” (Waters, *Falsa identidad* 230).

regresa a Briar después de la muerte de Mrs Sucksby, la joven ladrona puntualiza: “It seemed quieter inside the walls, than it had been before—quieter, and queer” (Waters, *Fingersmith* 538)<sup>128</sup>. Esta descripción de la mansión implica la confirmación de la ausencia del poder masculino en el espacio que ahora habitarán las jóvenes, pues tanto Mr Lilly como Gentleman/Rivers han muerto, por lo que Briar tiene la posibilidad de erigirse como un lugar donde tiene cabida la realidad *queer*. Para Kate Mitchell la simbología del reloj también resulta un nexo con el orden patriarcal, una de las primeras apreciaciones que Sue comenta del nuevo estado de la casa es que el gran reloj blanco está parado y marca una hora incorrecta: “The great white clock was teres, but the hands—this shocked me, more than anything—the hands were stuck, the hour was wrong” (Waters, *Fingersmith* 539)<sup>129</sup>. Con esta apreciación, Kate Mitchell explica que “[t]he use of ‘queer’ here reinforces the idea that the clock had symbolised normative, patriarchal, masculinised time, as well as taking the measure of Mr Lilly’s tyranny” (140).

En cuanto al manejo de la heterosexualidad dentro de la trama, cabe destacar que Maud la utiliza como medio para conseguir su superobjetivo<sup>130</sup>: la libertad. Ella no reniega de su condición sexual; simplemente no se la plantea porque el yugo que su tío, Christopher Lilly, le ha impuesto ha terminado por castrarla. Pero en ningún momento de la novela Maud se cuestiona la imposibilidad de su relación más allá de la confrontación de intereses económicos. Por el contrario, después de su encuentro sexual, Sue sí duda de si ha sido lo correcto, pero no será hasta la escena del psiquiátrico, cuando Sue es ridiculizada por las enfermeras y la joven ratera sufre por el reconocimiento de su orientación sexual.

---

<sup>128</sup> “En el lado de dentro de la tapia, todo parecía más silencioso que antaño; más silencioso y más raro” (Waters, *Falsa identidad* 605).

<sup>129</sup> “El gran reloj blanco seguía en su sitio, pero las agujas —y esto fue lo que más me perturbó— estaban paradas, y marcaba una hora equivocada” (Waters, *Falsa identidad* 606-7).

<sup>130</sup> Se entiende por superobjetivo el fin último que el personaje tiene en la trama. Es un concepto que proviene de la teoría actoral creada por Stanislavski. En su libro *An Actor Prepares* (*Un actor se prepara*, 1936) explica que “In a play the whole stream of individual, minor objectives, all the imaginative thoughts, feelings and actions of an actor, should converge to carry out the super-objective of the plot. The common bond must be so strong that even the most insignificant detail, if it is not related to the super-objective, will stand out as superfluous or wrong” (271). Aunque sea un término que provenga originariamente del estudio de la interpretación actoral, a lo largo del siglo pasado se ha ido extendiendo su uso también al contexto de la escritura dramática, tanto en obras teatrales como en guiones cinematográficos.

Para continuar con el análisis de *Fingersmith* desde la perspectiva *queer*, en las próximas páginas voy a desentrañar la importancia del diseño de espacios que Waters genera en su novela, no solo por la simbología de lugares concretos sino también por el planteamiento de espacios identitarios, es decir, el reconocimiento de las protagonistas con los escenarios donde se desarrolla el argumento. A su vez, esto me lleva a analizar la determinación de las madres de las jóvenes, las traiciones ejecutadas por Sue y Maud y la castración sexual que sufre Maud a causa de las enseñanzas de Christopher Lilly.

Como individuos con identidad *queer*, las protagonistas de Sarah Waters están sujetas a la ausencia o limitación de su libertad personal. Esta limitación se materializa por la falta de recursos económicos y sociales, carencia de conocimiento cultural o incapacidad para reconocerse como seres lesbianos. Debido a esta privación de su libertad personal, Mari Hughes-Edwards destaca que en la literatura de Waters existen dos tipos de prisiones que pueden encontrarse en espacios físicos concretos o representadas psicológicamente (133). En *Fingersmith* aparecen dos centros penitenciarios tangibles: el psiquiátrico del Doctor Christie y la cárcel de Southwark's Horsemonger Lane (Hughes-Edwards 135).

De acuerdo con Hughes-Edwards, el tratamiento que Sarah Waters desarrolla en estos espacios es opuesto al devenir de los personajes que se enmarcan en el mismo. Una muestra de ello es Southwark's Horsemonger Lane, donde sus trabajadoras se muestran de una manera eficiente, son compasivas con las reclusas que serán castigadas con la muerte, atienden bien a Mrs Sucksby, convirtiendo así un lugar aparentemente hostil en una estancia placentera (Hughes-Edwards 138). Esto difiere del comportamiento que adoptan las celadoras con las pacientes del psiquiátrico del Doctor Christie, las cuales son maltratadas y torturadas por aquellas que supuestamente velan por su cuidado y seguridad (Hughes-Edwards 138). Para ilustrar esta tendencia en la novela, Hughes-Edwards subraya en particular la ya mencionada situación en la que Sue es ridiculizada por las celadoras debido a su condición de homosexual (136). Con esta escena, Hughes-Edwards explica que en los textos de Waters esta estrategia “forms part of a heterosexist patriarchal drive to construct resistance to sexual norms as criminality or madness, both of which require corrective punishment” (136). Por lo tanto, a la condición de mujer pobre analfabeta, se le suma la disidencia sexual, utilizada para desacreditar y reforzar el supuesto trastorno mental de Sue infundado por Gentleman/Rivers.



Adicionalmente, Hughes-Edwards concibe en la literatura de Waters una segunda tipología de prisión: la psicológica. Sin embargo, en ocasiones, no supone una intención de castigo sino de protección como es el caso de la hermana de Mr Ibbs, que vive en el desván de la casa de Lant Street (Hughes-Edwards 145)<sup>131</sup>. El recurso de utilizar el hogar familiar como si se tratase de una reclusión por enfermedad mental es interpretado por Mitchell como punto de unión dentro de las características de las narrativas góticas y sensacionalistas (134). Según O’Callaghan, Waters ya lo había puesto en práctica en *Affinity*, donde Margaret se encuentra en cierta forma retenida en su casa (O’Callaghan, “Sarah Water’s...” 126), donde “she is subject to constant surveillance and tight control” (Simpson 46). Para Margaret, su condición de enferma viene también motivada por la sospecha familiar de su disidencia sexual. Aunque el lesbianismo sea un motivo de reclusión, dentro del ambiente doméstico en que se enmarca la represión sexual, las camas son utilizadas, por el contrario, como espacio de exploración sexual. Las camas “register the carnality of lesbian desire and become spaces where sexually different practices are indulged and enjoyed” (O’Callaghan, “Sarah Water’s...” 129). Así sucede en las tres novelas de la trilogía: en *Tipping the Velvet* Nancy descubre el deseo lesbiano en la cama con Kitty y su disfrute sexual en la cama de Diana; en *Affinity* se encuentra en la cama de la casa de Margaret y en la de la celda de Selina en Millbank; y, por último, en *Fingersmith* aparece en la cama de Maud.

Al igual que el espacio doméstico no siempre es signo de castigo, tampoco lo son las prisiones físicas. Christopher Lilly hace uso del psiquiátrico (prisión edificada) con el fin de instruir a Maud durante su infancia sin ninguna intención violenta más allá del entorno poco apropiado para el crecimiento de una niña. Por lo tanto, aunque se pueda interpretar un castigo hacia la joven heredera por haber nacido de una relación amorosa extramatrimonial, Maud no percibía la penitencia como tal. Es evidente la ausencia de una pretensión altruista por parte de su tío, pero Maud se sentía segura dentro del psiquiátrico, ella tenía normalizado ese entorno y no se sentía violentada como sí sucedió cuando se inició su etapa en Briar. Es en la mansión donde comienza el verdadero cautiverio para Maud. A pesar de que no se encuentra físicamente encerrada, pues las puertas de la mansión están siempre abiertas, Briar se puede concebir como una prisión

---

<sup>131</sup> Serrano Bailén sugiere que, de esta manera, Waters reivindica cómo las clases trabajadoras velaban por la salud de sus familiares enfermos sin enviarlos a psiquiátricos (319).

(Hughes-Edwards 143-44), donde cabría definir una tercera intensión carcelaria: la explotación. En Briar, Maud no solo es castigada físicamente, sino que su tío se aprovecha de ella laboralmente obligándola a trabajar como secretaria y como *performer* en las lecturas dramatizadas organizadas por él.

Como última prisión simbólica a la que se someten los personajes femeninos de Waters, Hughes-Edwards determina la feminidad, la cual separa de la heterosexualidad, pues esta la considera no solo mental sino también física (147). La feminidad como prisión se manifiesta con mayor claridad en su primera novela, *Tipping the Velvet*, donde el concepto de género como elemento performativo se desarrolla con mayor profundidad. Sin embargo, en *Fingersmith*, el corsé, las joyas, los guantes y la preparación de la indumentaria en general<sup>132</sup> suponen un ritual que recuerda a las protagonistas su condición de mujer como género social y, como resultado, todas las consecuencias derivadas de ella: la manera de moverse, la modulación de la voz y, debido a los guantes, en el caso de Maud los accesorios constituyen la inaccesibilidad al sentido del tacto<sup>133</sup>, relacionado con el placer corporal (Miller 1).

The curious final deal struck by Maud and Sue echoes the original one struck by their mothers. Both deals are made between women in . . . and both hoodwink the heteropatriarchal system and in so doing demonstrate relative female agency. The original deal, however, required all parties to continue to live life on heteropatriarchal terms. The second one charts new territory, offering Maud and Sue the possibility of a life lived outside this influence (Hughes-Edwards 147).

Otra forma de percibir el espacio en las novelas de Waters consiste en analizarlo desde su “papel fundamental en la definición o cuestionamiento de la locura femenina” (Serrano Bailén 13). A partir de su estudio, Serrano Bailén delimita tres espacios fundamentales donde se desarrolla la idea de manicomio en la primera trilogía de Waters.

---

<sup>132</sup> Este planteamiento se acentúa en la película de Park-Chan wook y se analizará con mayor detenimiento en el próximo capítulo, por existir una ruptura de esta prisión de la feminidad por medio del travestismo que una de las protagonistas utiliza para escapar e iniciar una vida juntas.

<sup>133</sup> Desde su primera novela *Tipping the Velvet*, Waters cimentó su literatura en la teoría *queer*, pero no aparecía exclusivamente porque su relato estuviera protagonizado por una mujer lesbiana, sino porque, por medio de la diégesis de sus personajes, la autora construía lo que Rosario Arias denominó “her own genealogical line of (neo-)Victorian lesbianism” (52) creando a través del sentido del tacto una línea hacia distintos cuerpos —femeninos— (Arias, “Queer Phenomenology...” 52).

Por una parte, Briar, donde ha estado Maud durante casi una década recluida (Serrano Bailén 317). De la misma forma, menciona la casa de Lant Street, siendo más precisa, su desván, por ser donde vive la hermana de Mr Ibbs con una enfermedad mental, además de ser donde Maud es encerrada y controlada al llegar de Briar (Serrano Bailén 319). A diferencia de Briar y la casa de Lant Street, ambos lugares relacionados simbólicamente a la locura, el psiquiátrico se muestra como edificio concreto. Con la presencia de este último en *Fingersmith*, la autora critica el negocio que existía alrededor del encierro involuntario de mujeres por parte de sus familiares con la única intención de controlar sus fortunas (Serrano Bailén 320). En este sentido, recurriendo al análisis realizado por Jenny Bourne-Taylor de *The Woman in White*, de Wilkie Collins, Mitchell conecta las casas de las protagonistas con el psiquiátrico y considera ambos espacios como una suerte de representación espectral, es decir, ambas edificaciones simbolizan espacios de seguridad y, a su vez, de peligro (135). Tanto Briar como Lant Street se pueden interpretar como asilos porque ambas jóvenes se encuentran prisioneras, solo que Sue ignora la privación de su libertad orquestada por Mr Sucksby. Mitchell matiza que esta idea de prisión se visibiliza en el momento en que retienen a Maud en contra de su voluntad en la casa de Lant Street (Bourne-Taylor 135).

Como analizaré a continuación, el trauma vivido por Maud es mayor que el de Sue, debido a que Miss Lilly ha sido criada en el psiquiátrico y ha sufrido una vida de maltrato constante en Briar. En el caso de Sue, el período en el que se encuentra retenida en el manicomio es intenso, pero corto y, a cambio, ha vivido una infancia cuyo entorno social, a pesar de haber sido duro, la abrazó con suavidad. Además, en el psiquiátrico ambas han vivido situaciones vitales para perfilar su personalidad. En el caso de Maud, creyó durante mucho tiempo que su madre había muerto ahí y, hasta los diez años, su percepción de lo que era la vida estuvo contaminada por la realidad del psiquiátrico rodeada de gritos, violencia y locura. Su idea existencial no varió en gran medida al mudarse con su tío: los gritos pasaron a un silencio ensordecedor, las enfermeras —las cuales realizaban funciones de alguaciles— fueron sustituidas por la figura de Mr Lilly y sus empleados, especialmente el ama de llaves, y la locura de las mujeres del asilo fue reemplazada por la obsesión enfermiza de su tío. Sin embargo, la violencia no cesó, no solo en un plano físico —de castigos infringidos a la propia Maud—, sino también de una violencia psicológica dominada por el control y la tiranía de Mr Lilly.

La experiencia de Sue está protagonizada por la traición. A pesar de haberse encontrado privada de su libertad a lo largo de toda su vida, esta es la primera vez que no se siente encarcelada, con el agravante de haber sido capturada por su propia presa. Este fracaso cobra especial significado en el contexto en el que se ha criado Sue, donde un ratero trabaja, vive, respira con la permanente amenaza de ser apresado y despojado de su libertad, pero sin sentirse apabullado por esa idea. Al aceptar el plan que Gentleman/Rivers le plantea, Sue asume la necesidad de tener la mente fría para no perder el control de la situación: “You cannot be a thief and always troubling over hazards, you should go mad” (Waters, *Fingersmith* 29)<sup>134</sup>. Sin embargo, a Sue la cogen por sorpresa, desprovista de cualquier oportunidad para escabullirse. El que hayan jugado con ella, el haber confiado en Gentleman/Rivers y el haber sido vendida por la que más adelante considerará su amada implica la primera traición que siente Sue: “You thought her a pigeon. Pigeon, my arse. That bitch knew everything. She had been in on it from the start” (Waters, *Fingersmith* 175)<sup>135</sup>. En el último período de su estancia en el psiquiátrico, en medio de vejaciones y los maltratos propinados por las enfermeras, Sue sufre una segunda traición, al darse cuenta de que las enfermeras son conocedoras de la relación sexual que mantuvo con Maud. En ese momento, Sue piensa que su amada se aprovechó de esos hechos para utilizarlos en su contra en presencia de los médicos del psiquiátrico: “I guessed what Maud must have said to Dr Christie, that time at Mrs Cream’s. The thought that she had said it—that she had said it before Gentleman, as a way of making me out to be mad—struck me like a blow to the heart” (Waters, *Fingersmith* 442)<sup>136</sup>. El reconocimiento de su *queer side*, que es utilizado como un arma en su contra, supone un trauma en tres sentidos: el hecho en sí mismo de hacerlo público, el que se valgan de él para mofarse de ella y, sobre todo, la posibilidad de que, para Maud, no haya sido real, sino una simple estrategia para conseguir su libertad.

Existe una tercera traición que roza la comedia, apoyando el sentido de parodia en la literatura de Waters. Esta sucede cuando Sue consigue escapar, llega a Lant Street y

<sup>134</sup> “Si eres un ladrón, no puedes estar angustiándote por contingencias, te volverías loco” (Waters, *Falsa identidad* 42).

<sup>135</sup> “La tomaba por una pipiola. Pipiola, los cojones. Aquella puerca lo sabía todo. Había estado en el ajo desde el principio” (Waters, *Falsa identidad* 200).

<sup>136</sup> “[I]ntuí lo que Maud debió de decirle al doctor Christie en casa de la señora Cream. Pensar que ella se lo había dicho —que lo había dicho en presencia de Caballero, como un medio de demostrar que yo estaba loca— fue como un mazazo en mi corazón” (Waters, *Falsa identidad* 498).

descubre a Maud en su casa con Mrs Sucksby, Mr Ibbs, Dantie y John. La joven ladrona reconoce que Maud la ha vuelto a traicionar y asume que esta ha puesto en su contra a toda su familia. Lo curioso de esta situación es que ha sido Maud la que ha recuperado —de manera involuntaria— a su familia. Pero, al igual que no sabrá que, en realidad, fue Gentleman/Rivers quien reveló su orientación sexual a los médicos, no será hasta el final de la novela que se descubra que sus identidades fueron intercambiadas —o que ambas han vivido una “falsa identidad”, haciendo mención al título en español de la novela— a voluntad de sus madres biológicas.

Más allá de esta relación entre los espacios principales donde se desarrolla el argumento, en el manicomio es donde se produce el restablecimiento del orden original: Maud retorna a su hogar y a su madre biológica en Lant Street y Sue es encerrada donde tendría que haber pasado su infancia. Cabe señalar que los ambientes en los que se crían las protagonistas poseen unas características semejantes a la forma de ser de ambas. Aun cuando se aceptan a sí mismas, Saartje Tack explica que “The discovery that the two girls’ maternal origins are stories and that they have been switched at birth, shows that what they assumed to be their “natures” are nothing more than fictions” (Tack 57). Es en la restitución de estas ficciones que se aprecia cómo las personalidades de las protagonistas aparecen igual de intercambiadas que ellas. Briar, localizado en el extrarradio londinense, se plantea como un lugar de campo, puro, casi inocente. No se puede obviar el doble carácter que Sue remarca en su primera descripción, percibiéndolo como un cuento de hadas con un carácter gótico que se subleva (Mitchell 133):

The road had risen, we had broken out from between the lines of trees into a gravel clearing, and here—rising vast and straight and stark out of the woolly fog, with all its Windows black or shuttered, and its walls with a dead kind of ivy clinging to them, and a couple of its was Briar (Waters, *Fingersmith* 57)<sup>137</sup>.

Lant Street se perfila como todo lo contrario. Al situarse en el Londres del siglo XIX, lo que prima es la suciedad, la niebla tan característica de la ciudad inglesa y la oscuridad. En esta ocasión, la descripción es realizada por Maud al llegar a la ciudad: “I have not supposed it would sprawl so brokenly, through villages and suburbs . . . now

---

<sup>137</sup> “El camino ascendía, salimos de la hilera de árboles a un claro de grava, y allí —alzándose enorme y recta y severa de entre la niebla lanosa, con todas sus ventanas negras o cerradas, sus muros tapizados de una clase de hiedra muerta, y un par de chimeneas despidiendo volutas de un humo gris tenue—, allí estaba Briar” (Waters, *Falsa identidad* 72-3).

come half-built houses, and half-built churches, with glassless windows and stateless roofs and jutting spars of wood, naked as bones” (Waters, *Fingersmith* 307-8)<sup>138</sup>.

La imagen que construye Maud a través de sus palabras nace de la decepción al descubrir que la realidad de la ciudad no correspondía con la imagen que se había compuesto en su cabeza: “I have always supposed London a place, like a house in a park, with walls: I’ve imagined it rising, straight and clean and solid” (Waters, *Fingersmith* 307)<sup>139</sup>. Llama la atención la diferencia con la que ambas jóvenes perciben la ciudad de Londres. Sue, tras huir del psiquiátrico, llega a la ciudad con una mezcla entre alegría y esa nostalgia del que regresa a su hogar: “The chimneys grew taller, the roads and rivers wider, the threads of smoke more thick, the farther off the country spread. . . ‘London’ I said. ‘Oh, London!’” (Waters, *Fingersmith* 467)<sup>140</sup>.

A pesar de que las jóvenes hayan sido intercambiadas al nacer, sus espacios son fieles a la personalidad que cada una se ha forjado. En términos sexuales, Maud, como consecuencia de las enseñanzas forzosas de su tío, posee un amplio conocimiento de diversas prácticas que no solo consume como lectora, sino que representa en sus lecturas dramatizadas. Si se toma como referente el prejuicio de lo “sucio” en todo lo relativo al sexo, Maud tiene la mente tan mugrienta como la ciudad a la que pertenece. Otra característica inherente al personaje de Maud es la corrupción sufrida a través de la figura de su tío; al igual que Londres con sus ladrones, prostitutas y estafadores, la joven observa el mundo desde una perspectiva adulterada por la depravación. Esta analogía entre Maud y Londres se vuelve tangible en el momento en el que Maud huye de la casa de Lant Street en busca del librero amigo de tu tío, Mr Hawtrey, y llega a Holywell Street. La descripción que hace de la calle revela su estado físico: “The ground is dusty, broken, unpaved. There are shops, lit up, on either side of me: some with lines of tattered clothes hung before

---

<sup>138</sup> “No he supuesto que se desparramara tan desigualmente por pueblos y barriadas . . . ahora aparecen casas a medio construir e iglesias inacabadas, con ventanas sin cristales, tejados sin pizarras y palos sobresalientes de madera, desnudos como huesos” (Waters, *Falsa identidad* 348).

<sup>139</sup> “Siempre he creído que Londres, al igual que una casa en un parque, es un lugar rodeado de muros: he imaginado que se erige recto, limpio y sólido” (Waters, *Falsa identidad* 348).

<sup>140</sup> “[L]as chimeneas se volvían más altas, las carreteras y los ríos más anchos, las humaredas más espesas . . . —Londres —dije—. ¡Ah, Londres!” (Waters, *Falsa identidad* 526).

them, some with broken chairs and empty picture-frames and coloured glasses spilling from them in heaps” (Waters, *Fingersmith*. 375)<sup>141</sup>.

Después de encontrarse con Mr Hawtrey, Maud se percata de su apariencia: “And he looks at me over, takes in my gaudy dress and gloves—which are filthy; my hair—which I think is tangled; my face—which must be dusty, lustreless, white” (Waters, *Fingersmith* 379)<sup>142</sup>. Teniendo en cuenta la manera en la que Maud percibe su aspecto, como explicaba en las similitudes con el personaje de Nancy en *Tipping the Velvet*, se asemeja a un descenso a los infiernos en el que se transforma en la mujer que hubiese sido de no ser por el intercambio realizado por Mrs Sucksby. Si se traslada el carácter de Maud a la realidad de Sue, quizás no hubiese llegado a ser prostituta como insinúa el señor del coche con que se encuentra, pero sí una ratera con pocos recursos<sup>143</sup>.

Del mismo modo que se entabla una conexión entre Londres y Maud, se puede observar también una ligazón entre Briar y Sue Trinder. A pesar de sus intentos por adquirir el carácter de la que consideraba su madre —una mujer temeraria, sin escrúpulos ni miedo a la muerte—, la nobleza de Sue resaltaba en varias ocasiones. La joven destaca el aire puro que hay fuera de Londres —“But London still seemed far off. The air still smelled too pure” (Waters, *Fingersmith* 466)—<sup>144</sup>, además de la simpleza del entorno que rodea a Briar: “I stood and shivered, and looked at the view—if you could call it a view, that was just plain grass and trees. A few black birds pulled worms from the lawn” (Waters, *Fingersmith* 71)<sup>145</sup>. Estas descripciones que Sue elabora para definir el campo se asemejan a la forma en la que Maud dibuja la imagen que tiene de la joven londinense:

---

<sup>141</sup> “El suelo es polvoriento, desigual, sin pavimentar. A ambos lados hay comercios iluminados, algunos con hileras de ropa raídas colgadas delante, otros con sillas rotas y marcos de cuadros vacíos y cristales de colores que desbordan de ellos, a montones” (Waters, *Falsa identidad* 424).

<sup>142</sup> “Y me mira a conciencia, advierte mi vestido chabacano y mis guantes, que están sucios; mi pelo, que creo que está enredado; mi cara, que debe estar polvoriento, deslustrada, pálida” (Waters, *Falsa identidad* 429).

<sup>143</sup> Aunque no se tratase de una transacción carnal, en cierto sentido, Christopher Lilly prostituía a su sobrina al obligarla a realizar lecturas eróticas delante de invitados (hombres) en su mansión en Briar. De una manera (in)directa, Maud era una trabajadora sexual.

<sup>144</sup> “Pero Londres parecía todavía muy lejos. El aire seguía siendo demasiado puro” (Waters, *Falsa identidad* 526).

<sup>145</sup> “Tiritando, miré el panorama, si es que podía llamarse así, porque solo se veía hierba y árboles. Unos pájaros negros picoteaban gusanos en el césped” (Waters, *Falsa identidad* 89).

“in her easy doing of commonplace things” (Waters, *Fingersmith* 247)<sup>146</sup>; “[s]he sleeps, in a sort of innocence” (Waters, *Fingersmith* 248)<sup>147</sup>; “[s]he is too frank, too loose, too free” (Waters, *Fingersmith* 252)<sup>148</sup>.

Pese a la correspondencia evidente entre esos espacios, no se reconoce en ambos personajes los estereotipos del bueno y el malo. La relación existente entre las dos protagonistas es mucho más compleja. Maud y Sue han de enfrentarse a un gran dilema entre sus intereses personales y el amor que siente la una por la otra, convirtiéndose así en personajes redondos y llenos de aristas. Esta estrategia es contraria a la expuesta en *Tipping the Velvet*, donde Nancy se enamora locamente de Kitty Butler, abandona su vida y costumbres para estar junto a su amada y es trágicamente traicionada por ella<sup>149</sup>. Serrano Bailén resalta que “Susan, en su papel de ladrona, tiene muy claro cuál es su propósito en casa de Maud y, a su vez, Maud . . . antepone sus ansias de libertad y de huir lejos de su tío al floreciente amor entre ella y Susan” (43). Esto explica que, a pesar de existir un conflicto interno, cada una tiene muy claro su superobjetivo y llegan hasta el final con su toma de decisiones.

Ni siquiera a Gentleman/Rivers o Mrs Sucksby, que son los que orquestan el plan, se les puede considerar los culpables exclusivos del sufrimiento de Sue, porque Maud, aunque no conoce la confabulación en su totalidad, sí sabe lo suficiente como para entender el devenir de acontecimientos que le espera a Sue. Además, se puede interpretar

---

<sup>146</sup> “la desenvoltura con que hace las cosas ordinarias” (Waters, *Falsa identidad* 280).

<sup>147</sup> “Duerme con una especie de inocencia” (Waters, *Falsa identidad* 280).

<sup>148</sup> “Es demasiado franca, desenvuelta, libre” (Waters, *Falsa identidad* 286).

<sup>149</sup> Esta idea de romanticismo no se aprecia exclusivamente por las acciones de los personajes, sino por las referencias hipertextuales que existen en la novela de *Tipping the Velvet*. Destacan dos referencias: la primera a una de las obras teatrales más reconocibles del teatro inglés, *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*, (1597), de Shakespeare. Una de sus escenas más representativas es cuando Julieta reniega de su nombre para poder entregarse al amor que siente por Romeo: “Deny thy father and refuse thy name. / Or, if thou wilt not, be but sworn / my love And I’ll no longer be a Capulet” (acto II escena II verso 34-6). Tal y como se aprecia en el primer encuentro entre Nancy y Kitty, la joven ostrera piensa en cambiar o permanecer sin nombre, lo que complace a su amada: “I nodded and smiled like an idiot: for the thrill of being addressed by her I would gladly have lost all of my old name, and taken a new one, or gone nameless entirely” (Waters, *Tipping... 36*) [“Asentí y sonreí como una idiota: por la emoción de que ella me dirigiera la palabra de Buena gana habría perdido mi nombre y adoptado otro, o prescindido de nombre por completo” (Waters, *El lustre... 44*)]. Otro referente que refuerza esta idea es la alusión al cuento de “Cinderella” (Wilhelm y Jacob Grimm, 1812), donde, al igual que Nancy se traviste de *gentleman*, la protagonista se transforma en princesa y, de la misma forma que en *Tipping the Velvet* se destruye la realidad construida de Nancy por la traición de Kitty, todo el sueño ideal de Cinderella se desvanece con las campanadas de medianoche.



a Gentleman/Rivers como un simple subordinado de Mrs Sucksby. Él hace las veces de manipulador de las jóvenes bajo las indicaciones de Mrs Sucksby. Del mismo modo, se entiende que no tiene escrúpulos por haber mandado a Sue al psiquiátrico, pero tanto Sue como Maud estaban de acuerdo con el plan; por lo tanto, no se alejan tanto de las malas intenciones de Gentleman/Rivers. Kathleen A. Miller sitúa a Gentleman/Rivers junto a Christopher Lilly como la representación del juego masculino que provoca el fracaso de las madres, Mrs Sucksby y Marianne Lilly, en su intento de liberar a sus hijas y crearles una nueva vida (Miller 16). Sin embargo, al ser Mrs Suckby la que crea y dirige ese plan, Gentleman/Rivers es un simple intermediario, como lo era Sue —iba a obtener la misma cantidad que la joven ratera—. Su misión consistía en engañar a ambas jóvenes, traer a Maud a Lant Street y encerrar a Sue en el psiquiátrico. Dicho cometido lo realiza con éxito y, sin embargo, es asesinado.

Como indicaba anteriormente, la violencia de los acontecimientos no es producida exclusivamente por los hombres consumidores de pornografía, sino también por las propias madres de las protagonistas; sin embargo, la que juega su papel con mayor crueldad es Mrs Sucksby. En primer lugar, envía a su hija biológica Maud con unos hombres desconocidos. La única información que obtiene de ellos es que están intentado encarcelar a Marianne. Cuando la trama avanza, al introducir a Gentleman en el entorno más cercano de Christopher Lilly, es conocedora de los maltratos y las prácticas a las que su hija está sometida y lo permite con el fin de conseguir la fortuna de Sue y hacerse rica. En segundo lugar, uno de los objetivos fundamentales de Mrs Sucksby era mantener a Sue todo lo ignorante que pudiese; no obstante, la joven ladrona aprende a copiar llaves y es por el conocimiento de esta práctica, junto con la ayuda de Charles, que consigue escaparse del psiquiátrico. A partir del regreso de Sue a Lant Street es cuando todo el plan se tuerce. Gentleman/Rivers muere y Mrs Sucksby, con el afán de proteger a su hija, se declara culpable del incidente, sin llegar a aclararse quién es la verdadera asesina. Probablemente, esta decisión es la única que Mrs Sucksby realiza desde el altruismo, pensando por primera vez en el interés y el futuro de su hija Maud. Con respecto al momento en el que Sue y Maud adquieren su libertad, Miller lo sitúa cuando las jóvenes rompen los lazos con los que ella denomina espectros del pasado, es decir, hasta que no mueren Christopher y Marianne Lilly, Gentleman/Rivers y Mrs Sucksby no se presenta la oportunidad de construir su camino hacia su liberación (Miller 16). Pese a que el intento por liberar a sus hijas acaba en indefensión y explotación, se puede llegar a entender que

la verdadera historia de Maud y Sue comienza al final de la novela (Miller 5): ambas crean un espacio femenino que existe fuera de los límites de la ley, más allá de la mirada patriarcal (Mitchell 140).

Sarah Waters define a sus personajes a partir de los espacios, las acciones que realizan, así como de sus nombres propios. Desde el comienzo de la novela se manifiesta la relación entre el término inglés *fingersmith* (ratera, carterista) con el nombre escogido por Gentleman para Sue: “Let’s make it, *Smith*. Susan Smith.’ He smiled. ‘You are to be a sort of Smith, after all” (Waters, *Fingersmith* 39)<sup>150</sup>. Por otra parte, Miller conecta el control de Christopher Lilly sobre el cuerpo de Maud y el concepto de *fingersmith*.

The fear that Maud may use her hands to masturbate for her own sexual pleasure, becoming her own fingersmith, threatens to undermine the control her uncle has over her initiation into both sexual behavior and sexual knowledge. By using the pornographic texts for her own pleasure, Maud may destabilize the power structure in her uncle’s house. The finger establishes Christopher Lilly’s linkage of sexual arousal to intellectual arousal. While his sinister pointing finger may never physically penetrate Maud, it does violate her, demonstrating how male control over access to pornography effectively exerts social control by limiting female psychological sexual identity development (Miller 20).

Mark Llewellyn define el dedo que limita la entrada a la biblioteca de Christopher Lilly, no solo como una limitación patriarcal, sino como una evidencia de la brecha clasista existente en el acceso al conocimiento, especialmente para el personaje de Sue (201): “The finger points to the inclusive/exclusive divide between those who have access to material print culture and those who are merely its subjects” (Llewellyn 201). A pesar de representar a la mayor parte de la población británica iletrada del siglo XIX, a Sue no solo se le impone la imposibilidad del conocimiento cultural, sino que, deliberadamente, se le priva de la posibilidad de aprender a leer y escribir por parte de Mrs Sucksby.

---

<sup>150</sup> “Ya está: *Smith*. Susan Smith. –Sonrió–. Vas a ser un tipo de herrero, al fin y al cabo” (Waters, *Falsa identidad* 53). A pesar de utilizar como referencia la traducción realizada por Jaime Zulaika, en esta ocasión creo necesario explicar mi discrepancia con la interpretación del texto propuesta por él. En primer lugar, Zulaika traduce “fingersmith” como “habilidosos” y sitúa su origen etimológico en “finger”, en español “dedo”, y “Smith”, en español “herrero” (Zulaika Waters, *Falsa identidad* 53). Sin embargo, salta a la vista la falta de coherencia con el texto original ya que la ironía que construye la autora viene motivada por la relación del apellido propuesto por Gentleman/Rivers con la ocupación de Sue, que es una ratera. Además, en la redacción de Waters Smith aparece en todo momento en mayúscula por lo que literalmente no se refiere al oficio de herrero.

En relación con los tres personajes que se pueden identificar como opresores principales de la identidad femenina y de la identidad lesbiana, Waters recrea un juego con sus nombres: Sucksby, Rivers y Lilly. En el caso de Mrs Sucksby, el recurso literario de jugar con los significados y los personajes recuerdan a novelas como *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov (1899-1977), donde el personaje de Quilty evoca a la palabra anglosajona *guilty* (culpable). Del mismo modo, Sucksby alude al vocablo *sucks* que al español se traduce como “apesta”. Si se entiende que el personaje de Mrs Sucksby también es una representación de Londres, Waters refuerza de esta manera la idea de suciedad y pestilencia de la ciudad, además de la indecencia de sus “prácticas laborales” —vender bebés— y la inmoralidad de sus acciones para con las protagonistas. Otro juego que plantea Waters es el nombre de Rivers, que, aunque sea falso, plasma a la perfección lo que supone el personaje de Gentleman/Rivers. Un río, al igual que el estafador, sabe adaptarse a cualquier cauce con tal de seguir adelante, así como Rivers, que, velando por sus intereses personales, toma sus decisiones en función del mejor postor. Por último, ya he mencionado la relación entre el apellido de Lilly con la representación del falo y, con él, del heteropatriarcado en la novela. Sin embargo, Susana Onega se aproxima de una manera más específica a esta idea, proponiendo que *Fingersmith*

adds an element of murderous violence against children and women exerted by dominant males under a façade of respectability that brings to the fore the sadomasochistic structure of domination and submission underlying class and gender relations in Victorian society, of which Mr Lilly’s pornographic texts is the symptomatic expression (5).

Otra de las expresiones de este sadomasoquismo es la violencia con la que Mr Lilly reprende a Maud en su primer período en la mansión, además del proceso de castración simbólica al que la somete. Para poder entender el personaje de Maud, es necesario explicar dicha castración con una triple dimensión que aborda el deseo, el cuerpo y la creatividad. Mr Lilly trata de neutralizar el deseo de Maud a través de la lectura repetitiva de los textos pornográficos (Onega 6). De esta manera, tal y como la joven explica, leería los textos desde la misma perspectiva que su tío. Este le repetía “Here is work, not leisure. You Will soon forget the substance, in the scrutiny of the form”

(Waters, *Fingersmith* 200)<sup>151</sup>, y es que en su adolescencia Maud sintió una fuerte atracción y, sobre todo, curiosidad por su criada del momento:

I imagine my mouth, stopped up with kisses. I imagine the parting of my legs. I imagine myself fingered and pierced... I am thirteen, as I have said. The fear gives way to restlessness: I begin to lie each night at Barbara's side, wakeful while she sleeps on; on time I put back the blanket to study the dresses. Her legs—that I know from my uncle's books should be smooth—are dark with hair; the place between them—which I know should be neat, and fair—darkest of all. That troubles me (Waters, *Fingersmith* 200)<sup>152</sup>.

En este fragmento queda expuesta la existencia de deseo en Maud antes de que su tío la convirtiera en un libro o, como más adelante explicará el personaje, en una bibliotecaria. La resolución de esta relación con Barbara, su criada, terminó en rechazo, mostrándole a Maud su horror y dando gracias a Dios de que esta tuviera guantes (Waters, *Fingersmith* 201). A este respecto, Maud describe el momento en el que se despojó de todo deseo:

But soon, I do not care. My cunt grows dark as Barbara's, I understood my uncle's books to be filled with falsehoods, and I despise myself for having supposed them truths. My hot cheek cools, my colour dies, the heat fades from my limbs. The restlessness turns all to scorn. I become what I was bred to be. I become a librarian (Waters, *Fingersmith* 201)<sup>153</sup>.

Tal y como plasma su transformación, Maud representa una muerte simbólica, sin calor en el pecho o color en las mejillas. Tal es así que en el primer encuentro entre Maud y Gentleman/Rivers, el joven impostor le replica “It is only curious, to see a lady left cool

---

<sup>151</sup> “Esto es trabajo, no ocio. Pronto el examen de la forma te hará olvidar la materia” (Waters, *Falsa identidad* 226).

<sup>152</sup> “Me imagino mi boca amordazada de besos. Me imagino la separación de mis piernas. Me imagino manoseada y perforada... Tengo trece años, como he dicho. El temor cede el paso a la inquietud: empiezo a quedarme desvelada en la cama junto a Barbara mientras ella duerme; una vez retiro la manta para estudiar la curva de su pecho. Adquiero la costumbre de mirarla cuando se baña y se viste. Tiene las piernas —que sé por los libros de mi tío que son lisa— sombreadas de vello; el lugar entre ambas —que sé que debería ser despejado y blanco— es velludo. Eso me turba” (Waters, *Falsa identidad* 227).

<sup>153</sup> “No tardo en despreocuparme. Mi coño se vuelve oscuro como el de Barbara. Comprendo que los libros de mi tío están llenos de falsedades, y me desprecio por haberlas supuesto verdades. Mis mejillas calientes se enfrían, mi color se marchita, el calor abandona por completo mis mientras. La inquietud se torna desdén. Llego a ser lo que han previsto que fuera. Me convierto en una bibliotecaria” (Waters, *Falsa identidad* 228).

and unmoved, by that which is designed to provoke heat, and motion” (Waters, *Fingersmith* 214)<sup>154</sup>. Sin embargo, para Maud, la ficción de los libros de su tío cobra vida, a la vez que sus deseos, en la escena sexual con Sue, donde, además de influenciar su entendimiento de la relación con su criada, crea una amenaza al colectivo de autores masculinos de pornografía (Llewellyn 203).

Otro nivel de castración es el de su cuerpo que, como apuntaba el personaje de Barbara, se produce a través de los guantes que su tío le obliga a ponerse desde que es pequeña. De esta manera, Christopher Lilly se asegura no solo de que manipule con cuidado sus preciados libros, sino también que su sobrina no tenga contacto con nadie: “Only his books! He had made me like a book. I am not meant to be taken, and touched, and liked. I am meant to keep here, in a dim light, for ever!” (Waters, *Fingersmith* 124)<sup>155</sup>. Miller explica que

[Maud] becomes a *fingersmith*, skilled at the adept use of her hands, yet powerless to use them for her own purposes and for her own pleasure . . . By encasing Maud’s hands, Christopher Lilly appropriates the young heroine’s physical body in order to support his “body”-of-texts project (1).

125

---

Además, agrega que el reconocimiento del personaje de Maud con los libros de su tío se produce porque “[s]he becomes thin, white, and fragile like the aging pages of a text. Her hands are cased in gloves, like a book’s hide, in order to protect the pages” (Miller 21). Más allá de la analogía física entre cuerpo/objeto que se produce, la privación del tacto es la privación del sexo, especialmente si la representación literaria versa sobre el sexo lésbico.

Por último, y reincidiendo en la idea que ya apuntaba Llewellyn sobre la amenaza de Maud como productora de pornografía, la tercera castración que sufre la protagonista de *Fingersmith* es de orden creativo. Miller afirma que “her uncle does not allow her to write her own text, for she merely copies the words of male writers. As long as Maud

---

<sup>154</sup> “No deja de ser curioso que a una mujer la deje fría e indiferente lo que está concebido para suscitar ardor y pasión” (Waters, *Falsa identidad* 243).

<sup>155</sup> “¡Solo le importan sus libros! Me ha hecho ser como uno de ellos. No deben cogerme ni tocarme ni apreciarme. ¡Estoy hecha para quedarme aquí, a una luz débil, toda la vida!” (Waters, *Falsa identidad* 145).

associates her bibliographic task with masculine words, desires, and domination, the world of Victorian pornography can offer her no pleasure” (19). Nuevamente, después de su encuentro sexual con Sue, y tras la muerte de Christopher Lilly, a Maud le surgen las ansias de expresar su deseo *queer* a través de su voz como autora, creándose así un porvenir profesional que le dará independencia económica y, con ella, la libertad que siempre ansió.







3.

**CONSTRUYENDO AH-GA-SSI:  
EL VIAJE TRANSMEDIAL**



### 3. CONSTRUYENDO *AH-GA-SSI*: EL VIAJE TRANSMEDIAL

*Ah-ga-ssi* no es la primera ocasión en la que se traspasa al medio audiovisual el texto de *Fingersmith*. Ya en 2005, la cadena británica BBC se aventuró a realizar la adaptación audiovisual en formato de *tv movie* emitida en tres episodios a propósito de la trilogía victoriana de Sarah Waters, planteando una fiel transposición de la obra de la autora a la pequeña pantalla. El proyecto estuvo bajo la dirección de Aisling Walsh, con Peter Ransley como responsable de la adaptación de la novela al guion cinematográfico. Sin embargo, en el caso de *Ah-ga-ssi*, el trabajo filmoliterario que realiza Park Chan-wook va más allá del simple viaje unidireccional del papel a la pantalla. Park reinterpreta la diégesis del texto de Waters y la filtra a través de su propio imaginario con unos referentes que poco tienen que ver con los de la literatura anglosajona expuesta en el capítulo anterior, sintetizando el argumento base de la novela y tomando no solo la compleja historia de su país, sino también referentes pictóricos que transforma en unidades de significado que afectarán a las tramas inicialmente propuestas por la novelista británica. Por lo tanto, tal y como anticipaba en el capítulo introductorio, Park lleva a cabo una transducción cinematográfica de *Fingersmith*, es decir, la traduce a la realidad sociopolítica de la Corea ocupada de los años 30, transformando desde una perspectiva reescritural la diégesis original de Waters en un texto nuevo. En ella respeta una parte de los elementos de la obra literaria, como pueden ser las circunstancias dadas de las protagonistas, algunos giros argumentales o la presencia de la pornografía a distintos niveles, aunque somete a modificación otros aspectos, como pueden ser los objetivos de los personajes o la incorporación del carácter colonialista, a lo que se añade la dificultad de la diferencia de clase que Waters ya proponía en el hipotexto.

Por todo esto, se puede comprobar que, a pesar de que mantiene las atmósferas, el carácter de los personajes y las situaciones por las que se ven obligadas a transitar las protagonistas, la audiencia no percibe en su argumento la novela *Fingersmith*, sino *Ah-ga-ssi*, un texto audiovisual nuevo e independiente a su hipotexto. Será a través del análisis comparativo, semiótico y, en términos de Segre, interdiscursivo que estudiaré la transducción cinematográfica de *Fingersmith* filtrando los referentes estéticos y el contexto sociohistórico escogido por Park Chan-wook. A propósito de otros ejemplos

adaptativos, si se echa la vista a sus largometrajes anteriores, se comprueba ya en 2009 Park Chan-wook formula un planteamiento adaptativo similar con *Bakjwi*, película basada en la novela *Thérèse Raquin* (1867), del escritor naturalista Émile Zola. Este es el motivo por el que, además de contrastar *Ah-ga-ssi* con el resto de la filmografía de Park, la comparativa entre *Bakjwi* y la versión cinematográfica de *Fingersmith* será crucial para entender las dinámicas creativas del autor. Al tratarse de dos novelas donde la sexualidad no está presente de forma anecdótica, este aspecto de la narrativa influirá en el desarrollo de la trama principal, pues en ambos textos supone el motor del conflicto o el impulso para un giro argumental.

Por otro lado, a lo largo del presente capítulo, indagaré en la propuesta audiovisual de Park Chan-wook y analizaré de qué forma el universo cinematográfico del director coreano ha condicionado la historia propuesta por Sarah Waters. Así, a través de un viaje que va de la película a la novela, mostraré los puntos en que ha repercutido la literatura de la novelista en el tratamiento y narrativa visual característicos de la filmografía de Park, para centrarme especialmente en la famosa trilogía de la venganza por sus componentes temáticos. A estas tres películas añadiré *Bakjwi*, por tratarse de otro ejemplo donde se toma un hipotexto literario occidental como base inspiracional de la película, y *Stoker* (2013), que, aun siendo una película hollywoodiense de encargo, marca un antes y después en el enfoque artístico de ciertos temas y tratamientos visuales, como la explicitud de la violencia o el abuso sexual, tal como se evidenciará después.

Será crucial para los objetivos de este estudio verificar si el tratamiento de las escenas sexuales protagonizadas por personajes lesbianos es abordado desde el mismo prisma que las escenas con sexo heterosexual y, en caso de haber diferencias, cuáles son y de qué manera impactan en la representación de la sexualidad lésbica que recibe la audiencia. Sumado a este análisis de la identidad de mujeres homosexuales, se estudiará la gestación y el desarrollo del trauma, otro tema recurrente en la filmografía de Park que se comparará con ejemplos concretos como *Oldeuboi* (*Oldboy*, 2003), así como la importancia de la realidad migrante de las protagonistas dentro del contexto histórico incorporado a la película y la manera en la que esta tendencia afecta a la identidad *queer* de las protagonistas.

### 3.1. El universo de Park Chan-wook

Dentro de la filmografía de Park Chan-wook se puede encontrar una gran producción de cortometrajes y largometrajes. *Ah-ga-ssi* ocupa la décima posición y fue estrenada en el Festival de Cannes en 2016, una de las citas más importantes del cine internacional y al que Park se encuentra ligado desde 2004, año en que ganó el Gran Premio del Jurado con su aclamada *Oldeuboi*. Es el mismo festival en el que en 2009 obtuvo el Premio del Jurado con *Bakjwi*. El *New York Times* considera a *Ah-ga-ssi* uno de los mejores filmes del año de su estreno (Dargis, Scott y Holden 12) y en *The Guardian* ocupa el puesto 41 de las cien mejores películas del siglo XXI (Bradshaw, Clarke, Pulver y Shoard 41). Es un filme que se nutre de muchas de las temáticas que el director ha ido desarrollando a lo largo de su trayectoria, como pueden ser el encarcelamiento, el secuestro, el suicidio, las relaciones incestuosas y la venganza, siendo esta última la que canaliza la presencia del trauma en sus personajes. En las propuestas de Park, esta venganza lleva consigo un uso de la violencia tanto física como psicológica que, en ocasiones, proyecta hasta sus extremos. En su segundo largometraje titulado *Saminjo* (*Trío*), estrenado en 1997 y rodado en VHS, escenifica la muerte violenta de dos personajes en los primeros minutos de metraje y acontecen muchos de los hitos que reproducirá a lo largo de su filmografía hasta llegar a *Ah-ga-ssi*, donde los aborda desde un prisma más sofisticado. En el caso de *Saminjo*, que cuenta la historia de dos fracasados que se unen para robar un banco y terminan aliándose con una de las rehenes para encontrar a su bebé raptado, la violencia explícita, el secuestro, la huida, e incluso la pornografía “casera” acontecen de una forma brusca, pero todo ello envuelto en situaciones donde la comicidad edulcora el contenido.

En la trilogía de la venganza, Park Chan-wook plantea una narrativa más instaurada en el juego de los silencios, donde los personajes sufren el patetismo de sus acciones como consecuencia de un impulso vengativo que nunca consigue sanar el trauma que tratan de mitigar a través de la violencia. En el filme *Boksuneun nau i geot* (*Sympathy for Mr Vengeance*, 2003), Ryu tiene una hermana enferma a la que no le puede costear un trasplante de riñón porque su modesto salario de obrero no se lo permite. Para tratar de ayudarla, contacta con una mafia de venta de órganos, la cual lo termina estafando y robándole su propio riñón y con él los ahorros que este tenía para la operación de su hermana. Ryu trata de recuperar ese dinero secuestrando a la hija del dueño de su empresa,

pero sin intención de hacerle daño. El plan se tuerce cuando la hermana de Ryu se entera de que la niña está secuestrada y se suicida. Mientras Ryu entierra a su hermana, la niña se ahoga accidentalmente en el río. Desesperado, Ryu inicia su venganza con la mafia que lo había estafado y mata a todos sus componentes arrancándoles sus riñones. Cuando el padre de la niña, Park Dong-jin, se entera de quién es el culpable de la muerte de su hija, asesina a la novia de Ryu y a este por haber sido los responsables indirectos de que su hija no siga con vida. Sin embargo, cuando Park Don-jin comienza a enterrar en el río los pedazos descuartizados de Ryu, es asaltado por el grupo terrorista al que pertenecía la novia de Ryu y es asesinado a cuchillazos. De esta manera, el ciclo de la venganza culmina con el vacío de unas vidas destruidas sin haber alcanzado ninguno de los personajes de sus objetivos.

Como se ha observado, en *Boksuneun naui geot* la venganza es visceral y poco planificada. Termina desencadenando una serie de muertes injustificadas que también se pueden reconocer en *Oldeuboi*, donde la venganza, a pesar de ser premeditada y llevarse ejerciendo durante más de quince años, genera un efecto parecido: el ejecutor termina también suicidándose sin satisfacer aquello que lo impulsó a realizar el acto violento. En el caso de *Chinjeolhan geumjassi* (*Sympathy for Lady Vengeance*, 2005), aunque sigue sin darse la satisfacción o mitigación del trauma, la venganza se lleva a cabo siguiendo un estricto plan. Incluso cuando el personaje de Geum-ja descubre que el infanticida ha matado a más niños y niñas, este traza un nuevo procedimiento para informar a los familiares de los desaparecidos para que ellos mismos resuelvan si encarcelar al asesino o ejecutarlo entre todos y todas. Al decidir finalmente quitarle la vida, la situación continúa igual de organizada que hasta ese momento, a diferencia de lo que ocurre en *Oldeuboi* y en *Boksuneun naui geot*, donde la venganza es sinónimo de caos.

Al analizar la narrativa visual en la filmografía de Park, llama la atención el tratamiento que reciben los personajes femeninos. Estos son presentados en la desnudez y en el sexo sin ninguna justificación argumental profunda, irrumpiendo en escenas marcadas por lo anecdótico que no se fundamentan en las acciones o conflictos que mueven la historia. En *Saminjo*, Ahn descubre que su mujer lo está engañando al encontrarla grabándose teniendo sexo con su amante, una situación que se plantea exclusivamente como un gag dentro del carácter cómico de la película. Del mismo modo, el personaje de María amamanta a Ahn porque le duele el pecho por no tener a su hijo

para que succione la leche. Por otro lado, en *Boksuneun naui geot*, Ryu y su novia, Cha Yeong-mi, mantienen relaciones sexuales después de haber muerto accidentalmente la niña que han raptado, donde el sexo *per se* no tiene importancia en la conversación que entablan. El montaje de la primera parte de la escena se centra en el recurso del plano-contraplano, destacando que, además de mantener una conversación en medio del acto sexual, la comunicación se lleva a cabo por medio de la lengua de signos, ya que Yeong-mi, novia de Ryu, no puede hablar. En los encuadres de la conversación, el plano que corresponde con la perspectiva del personaje masculino es subjetivo, es decir, la cámara se coloca exactamente en el lugar del personaje haciendo que la audiencia se reconozca en su mirada. Por el contrario, al pasar al plano de Yeong-mi, este es un escorzo; por lo tanto, quien observa la imagen no se llega a identificar del todo con el personaje. Cuando la cámara se coloca en el punto de vista subjetivo de Ryu y observa a Yeong-mi, no solo comunicándose con él, sino también siendo la parte activa de la relación sexual (pues es quien ejecuta el movimiento), parte del protagonismo en la imagen se lo llevan sus pechos botando al mismo ritmo que ella.



Ilustración 2. Ryu y Yeong-mi manteniendo relaciones sexuales

En *Oldeuboi* es cuando esta tendencia de explotar el cuerpo de la mujer pasa a convertirse en apología de la violación. Al ser liberado Oh Dae-su, una de las primeras decisiones que toma es asistir a un restaurante de sushi y comerse algo vivo. Antes de que le pongan un pulpo frente a él, lo llama quien cree que lo ha mantenido secuestrado durante quince años. Sin tener mucha información de lo sucedido, Dae-su comienza a comerse un pulpo con vida y se desmaya de la conmoción. Mi-do, la cocinera que lo ha atendido, se lo lleva a su casa y lo cuida hasta que Dae-su se despierta. Una vez recobra el conocimiento, Mi-do se dirige al baño a orinar, pero Dae-su entra y trata de mantener relaciones sexuales con ella. Mi-do se niega y consigue golpearlo lo suficiente para que este desista en su intento y salga del baño. La problemática que entraña el planteamiento de esta secuencia es que, en vez de recriminar el intento de violación que ha sufrido, Mi-do justifica la acción de Dae-su al excusar su conducta, pues asume con normalidad que Dae-su haya entendido una propuesta sexual al haberlo traído ella a su casa. El alegato a favor de la violación comienza cuando la propia víctima, para subir el ánimo de su agresor, insiste en que si la próxima vez que Dae-su quiera mantener relaciones sexuales, ella se niega, solo tiene que forzarla. Este consentimiento se cuenta en un tono jocoso que solo agrava la inadecuación de su propuesta.

En el cine español existe un caso que en su día fue también muy denostado por considerarse también una apología de la violación. Se trata de *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar. En el filme, la protagonista llamada Kika es violada en su propia casa por un actor porno que acaba de escapar de la cárcel. Después de haber eyaculado en varias ocasiones, Paul Bazo se va y Kika empieza a ser acosada por una reportera que busca un testimonio de la víctima a toda costa. En esta ocasión, Pilar Aguilar en su libro *Mujer, amor, sexo en el cine de los 90* consideraba la comicidad con la que se había tratado la secuencia como una manera de banalizar una situación traumática como lo es una violación (98-9); sin embargo, a diferencia de la propuesta de Park, Kika insiste en numerosas ocasiones en lo mal que lo está pasando por los hechos, siendo su postura claramente condenatoria ante el acto violento que ha sufrido, a diferencia de Mi-do, que anima a su agresor a consumir el abuso si tuviese la ocasión.

En lo que respecta al tratamiento de los personajes femeninos a lo largo de la filmografía de Park Chan-wook, hay un claro punto de inflexión a partir de *Chinjeolhan geumjassi*, y es que, tomando como referencia unas declaraciones del propio director en

una entrevista concedida en 2012 a Alison Hoffman-Han, este explica que fue después de *Oldeuboi* cuando se dio cuenta de que sus personajes femeninos no se encontraban a la altura de la complejidad de los masculinos, siendo su presencia en la narrativa muy pasiva ante la acción dramática (Park, ““You Can’t Help...”” 189). El intento de violación descrito es un buen ejemplo para demostrar esta pasividad de la que habla Park, puesto que la acción dramática como concepto técnico se da sobre la existencia de un conflicto y este, a su vez, surge por la resistencia entre un deseo/objetivo y un obstáculo que impide al personaje llegar hasta él. En la primera parte de esta escena, la acción dramática funciona porque Mi-do se opone física y verbalmente al deseo sexual de Dae-su, pero cuando ella cambia de estrategia y es empática y servicial para que Dae-su no se sienta mal por violentar a Mi-do, el interés de la acción dramática se pierde, y con él el sentido de la escena. Sin embargo, es en *Chinjeolhan geumjassi* que Park sitúa un cambio de tendencia para con los personajes femeninos (Park, ““You Can’t Help...”” 189). Ciertamente con *Chinjeolhan geumjassi* Park establece una evolución en cuanto a la violencia sexual se refiere, pues en el filme sucede una violación intramatrimonial y existe una vinculación de acción-reacción por el acto violento.



Ilustración 3. Escena de la violación en *Chinjeolhan geumjassi*

Visualmente, el desarrollo de la escena sobresale por la iluminación poco dramática —suave, en lugar de claroscuro— y la amplitud del plano inicial (plano de conjunto). De hecho, la incomodidad parte de la cotidianidad del acto, como si la mujer estuviera acostumbrada a este tipo de acciones violentas, siendo el ángulo de su plano el único que genera tensión visual y que, conjugado con la geometría en la composición postural de los intérpretes, aumenta debido especialmente a las líneas rectas que estos crean. Asimismo, más adelante en la historia, la mujer consigue vengarse de su marido con la ayuda de Geum-ja; por lo tanto, a pesar de plantear visualmente una escena esteticista y limpia, existe un balance entre acción-reacción de los personajes femeninos que son violentados, alejándose así la inacción y acercándose más a la actitud de una heroína. De la misma forma existe una violación continuada homosexual entre dos compañeras de celda de Geum-ja, de la que hablaré más adelante y sobre la que también cae la muerte como castigo. Esta tónica de violación y venganza es muy típica en el subgénero de *rape and revenge*<sup>156</sup>, aunque esta película no se puede catalogar como tal, ya que el evento de la violación supone una trama secundaria.

Aunque parece que Park consigue darles esa profundidad deseada a sus personajes femeninos en el resto de sus filmes, en *Bakjwi* vuelve a utilizar un discurso vago en el posicionamiento de los personajes ante la situación de abuso sexual. Al igual que Mi-do, Tae-ju queda con un antiguo amigo de la familia al quedarse viuda y este aprovecha la mínima oportunidad para abalanzarse sobre ella con intenciones de mantener relaciones sexuales. Tae-ju se resiste físicamente de diferentes maneras, pero el hombre le quita las bragas a la fuerza, la lleva a rastras al centro del salón donde se encuentran y se coloca encima de ella. En el siguiente plano se ve al hombre desnudo tendido sobre el suelo y Tae-ju esta vez sobre él. Acto seguido, Tae-ju se levanta y se va mientras el hombre se queja de las eyaculaciones que él ha tenido, pues de este modo es como se cuenta el número de actos sexuales en una relación heterosexual. El segundo detalle que llama la atención de la escena es el estado de enajenación que Tae-ju presenta, debido no solo a su aspecto físico —pálido y desaliñado—, sino también porque tanto al principio como al final de la escena, después de que termine el encuentro sexual, Tae-ju da cabezadas

---

<sup>156</sup> Como su propio nombre indica, *rape and revenge* es un subgénero cinematográfico que toma como motor de su acción dramática la violación de una persona, generalmente mujer, que busca la manera de hacer justicia ante la agresión sucedida. Es habitual que el *rape and revenge* esté relacionado con tintes de terror, suspense e incluso *gore*.



como si estuviera dormida o a punto de estarlo. Por lo tanto, aunque la relación se asuma que fue consentida, la protagonista no estaba en sus completas facultades como para que se interprete que no la ha forzado.

La segunda violación que vemos en *Bakjwi* sucede casi al final de la película, cuando Sang-hyun abusa de una joven mientras está dormida en un campamento de fanáticos que lo siguen por los supuestos milagros que realiza. Al igual que el resto de los agresores, Sang-hyun no sufre las consecuencias de sus actos y es ahí donde reside el principal problema del tratamiento de los abusos sexuales que Park introduce en sus películas. Aunque hay una gran cantidad de actos violentos como asesinatos, palizas o secuestros que no acarrearán repercusiones para los/las ejecutores/as, por lo general en sus películas los protagonistas —tanto hombres como mujeres— sienten los efectos de sus actos.

En el caso de *Stoker*, gran parte de este discurso cambia, puesto que la película en sí supone un punto de inflexión en la filmografía del director coreano. Y esto sucede no solo porque es una película donde no estuvo involucrado en el guion, sino porque la historia no transcurre en Corea ni guarda relación con un tema que, como mostraré a continuación, es transversal en todos sus filmes: el sufrimiento obrero ante el capitalismo y la diferencia de clases. En *Stoker* la violencia es mucho más contenida, menos visual y visceral, hasta que llega el momento del intento de violación donde la protagonista, acompañada de su tío, mata a su agresor y lo entierra en el jardín de su casa. En esta ocasión, la muerte de ese individuo constituye el comienzo de su nuevo camino como homicida. Es tal la excitación que siente durante el momento del crimen que, al llegar a la ducha, se masturba reviviéndolo. No obstante, a causa de los asesinatos la protagonista no sufre ningún tipo de castigo, ni siente algún remordimiento por haberlos cometido. La diferencia puede radicar en que India es una joven burguesa de familia adinerada y en el contexto donde se desenvuelve la trama, ella no es víctima de un sistema opresor como sí lo son todos los protagonistas de los filmes de Park Chan-wook.

Ahn Juhn Young considera que la trilogía de Park “rely on the idiom of cruelty, violence, and transgression to reflect critically on the neoliberal restructuring of post-IMF Korea” (216). Esto se podría trasladar al resto de su filmografía, salvo en la mencionada *Stoker* y en *Ah-ga-ssi*, en la que se reemplaza el neoliberalismo por el sistema colonialista de principios del siglo XX que sufría Corea a manos del Imperio Japonés. El período de

colonización en Corea abarca de 1910 a 1945 y, de acuerdo con Seth, fue a partir de 1931 cuando comenzó de una forma más contundente la lucha por la liberación del yugo extranjero (70). Todo esto fue posible gracias a un momento de debilidad que experimentaba Japón por culpa de la Gran Depresión y debido a sus relaciones internacionales con países de Occidente (Seth 71). El proceso de ruptura con el *statu quo* establecido en Corea propicia el contexto histórico apropiado para trabajar la hostilidad, la violencia y la sumisión de la que parte Park Chan-wook para crear *Ah-ga-ssi*. Y es que la convulsión política que acompañó a Corea duró casi ocho décadas, pasando por la colonización de Japón, la división de las dos Coreas, con su posterior guerra civil y un gobierno militarizado que se mantuvo hasta los años 90 (Paquet 1). Darcy Paquet asevera que todos los períodos políticos tuvieron una fuerte influencia en la producción cinematográfica a partir de la censura, la selección de contenido y las políticas de regulación (1), llegando incluso a negarse el idioma coreano en las películas realizadas en Corea (1). No hay que olvidar que Park es considerado uno de los cineastas de la Nueva Ola del cine coreano, movimiento que emergió en la década de los 80 hasta mediados de la primera década de los 2000 y cuyas películas ya no tenían que responder a las imposiciones de la sociedad o la nación (Paquet 3). En este nuevo estado de libertad creativa, el capitalismo se convierte en un punto fundamental de la crítica que Park desarrollará en gran parte de su filmografía, llegando a su máxima brillantez en la trilogía de la venganza, donde sus protagonistas son víctimas de un sistema económico que estrangula sus libertades y sus esperanzas de desarrollo vital.

Centrándome en el trauma como tópico de la narrativa parkiana, diré que este choque emocional no surge como mera predilección personal, sino que responde a un acervo propio de Corea. Dado su pasado colonial, el país asiático continúa arrastrando un siglo después las consecuencias y heridas que supuso no solo la colonización de Japón durante décadas, sino la convulsa realidad política que azotó el país hasta casi entrado el siglo XXI. Emma Koontz explica que el trauma cultural está tan arraigado en Corea que en su idioma han creado una palabra para referirse a la emoción de tristeza que este les provoca: *한*, *han* (99). Koontz ejemplifica el tratamiento del trauma a propósito de *Oldeuboi* y *Chinjeolhan geumjassi* como demostración de la imposibilidad de la superación de un trauma a través de la actuación —por medio de la venganza— o el olvido. El caso es que solo mediante el reconocimiento y la aceptación se puede llegar a sanar la herida de un episodio traumático (Koontz 106).

Sin embargo, como se explicará en los próximos subapartados, en el caso de *Ah-ga-ssi*, no sucede igual: la venganza sí constituye un proceso sanador para las protagonistas, pero esta solución tiene cabida porque el trauma se admite en el momento en el que Sook-hee reconoce las atrocidades que Kouzuki ha realizado a su sobrina Hideko. Es a partir de esa identificación que las amantes comienzan a destrozar la biblioteca de Kouzuki. Esta acción equivale a un proceso de sanación tanto para Hideko como para Sook-hee, y es que las protagonistas no solo están acabando con el bien máspreciado de Kouzuki, sino que al destruir los libros que hay en la biblioteca, Sook-hee e Hideko acaban también con la cultura japonesa que impera en Corea tras el colonialismo. Park, Sanders y Moonyoung concluyen que

Kouzuki's library [...] is specifically Japanese in its semiotics. It is Japanese culture and imperialism that provide the dark heart of this hybrid occupied household, and in that sense the women's shared act of blatant destruction also makes a deep historical point about trauma and forgetting (Park, Julie y Moonyoung 194).

La biblioteca también representa el corazón de Kouzuki, así que la destrucción de este lugar implica el inicio de su camino hacia la muerte, que culmina con una venganza que sí se asemeja más al tratamiento que Park Chan-wook desarrolla en filmes anteriores.

Cuando Kouzuki recibe la carta de Hideko para comunicarle dónde se está alojando con Fujiwara después de haber huido, este manda a capturar al estafador y lo llevan a la zona más oscura y aterradora de la casa: el sótano, donde Kouzuki guarda a un pulpo gigante. En este espacio, Kouzuki comienza a torturar a Fujiwara cortándole los dedos con una guillotina; no obstante, la víctima pide fumar y, gracias al humo tóxico que emana de los cigarrillos, ambos quedan sin vida envenenados por el propio Fujiwara. Los opresores mueren en una habitación muy simbólica de la casa de Kouzuki que supone parte del trauma del Hideko. Este final de los antagonistas en el sótano clarifica que la idea propuesta por Kim Soo Yeon no se corresponde con la narrativa y la simbología que Park presenta en *Ah-ga-ssi*. En “Unethical Adaptation: Indigenization and Sex in Chan-wook Park's *The Handmaiden*”, Kim explica la falta de compromiso de Park con respecto al dolor y al pasado histórico de su país a través de la ausencia significativa de la misma durante el filme (3-4). Para mostrar dicha carencia, Kim resalta que únicamente aparecen

en dos ocasiones dos grupos de soldados japoneses, solo que en la segunda lo hacen felices volviendo a casa, algo que para Kim no tiene cabida si se está contando una historia desde la perspectiva del pueblo colonizado (4). En cambio, esta lectura no se ajusta a la simbología subyacente elaborada a lo largo de toda la diégesis de la película, cuya propuesta responde a una complejidad mucho mayor que la aparición explícita de las fuerzas armadas. La semiótica planteada por Park alimenta una nueva forma de venganza en la narrativa del director cuya ejecución exonera del trauma a nuestras protagonistas, lo que me lleva a considerar la posibilidad de que esta satisfacción esté relacionada con la vinculación opresor-oprimido, una postura que también se liga a otro de los grandes temas que ha trabajado Park en su filmografía: el encarcelamiento.

Gran parte de las tramas de sus películas suceden siempre como consecuencia o alrededor de una reclusión, ya sea en una cárcel como tal, ya en un secuestro. Cabe recordar que en *Oldeuboi*, Dae-su es retenido durante más de una década como venganza por haber propagado un rumor que llevó al suicidio a la hermana embarazada de Lee Woo-jin. Por otro lado, *Boksuneun nauí geot* centra su argumento en el secuestro de una niña y en *Chinjeolhan geumjassi* Geum-ja cumple una condena de trece años. A partir de la trilogía de la venganza, Park sofisticó este aspecto dejando atrás el confinamiento con un carácter agresivo, volviéndose mucho más sutil, aunque siempre manteniendo su esfera violenta. Sucede así en *Ah-ga-ssi*, donde Hideko, a pesar de poder caminar por el campo y tener las puertas abiertas, está recluida por la voluntad de su tío que la obliga a trabajar como su secretaria, además de performar textos pornográficos y ser fustigada por hombres que visitan la casa.

Como se ha comprobado en estas páginas, resulta imposible examinar la obra de Park Chan-wook dejando fuera la violencia que aparece en todas sus películas. A través de formas diversas, sus filmes participan de una narrativa visual heterogénea, es decir, no representan *per se* un tipo de violencia, sino que en cada uno de ellos se puede observar distintas tipologías que aumentan, bien sea el dramatismo, bien la incomodidad. Explica Hoffman-Han en la introducción a la entrevista que le hace al director que especialmente las películas que pertenecen a la trilogía de la venganza “form with ‘extreme’, violent content, an aesthetic fusion that engages, first spectatorial shock, but then allows enough time and room for critical contemplation of that mediated violence” (Park, “‘You Can’t Help...’” 186). Por consiguiente, la violencia no aparece en sus filmes de forma gratuita,

sino que en casos como *Oldeuboi* o *Ah-ga-ssi* son reflejo del abuso político ejercido sobre la clase trabajadora. Asimismo, la profundidad del uso de esta brutalidad puede verse reflejada en el diseño y construcción de unos personajes, que, lejos de la banalización de la violencia, cuentan en su haber con una serie de contradicciones que los enriquecen. En palabras de Ahn Juhn Young, “the contrast he draws between the kind and innocent individual who transgresses unintentionally and the vicious and cruel individual who intentionally seeks vengeance, violence, and pain. In Park’s trilogy these individuals are often one and the same person” (225). Esta característica, según la cual los protagonistas encarnan la contradicción de la violencia y la ternura, puede extenderse a gran parte de los personajes que Park crea en su filmografía. Como especificaré más adelante, en *Ah-ga-ssi*, al tratarse de una trama donde, a pesar de los enredos, las pulsiones y objetivos de los personajes son bastante más sencillas que en otras de sus propuestas, la audiencia es capaz de viajar por estos conflictos de una forma evidente. A veces también genera cotidianidad en el uso de la violencia, como si matar a una persona no fuese algo extraordinario. Koontz justifica esta tendencia como un mecanismo del director para que el espectador y la espectadora puedan identificarse con los protagonistas, siendo innecesarias poseer habilidades extraordinarias y valiéndose simplemente del hecho de ser una persona que decide herir a otra (104).

A esta actitud crítica sobre la violencia Nan Yin incorpora el erotismo, considerando ambos aspectos “reflections and discussions of human nature, destiny, and the rules of society” (1). Sin embargo, al analizar la trayectoria audiovisual de Park, caemos en la cuenta de que el acercamiento que el director realiza de la sexualidad no está planteado muchas veces estéticamente desde lo erótico, sino todo lo contrario, desde la brutalidad naturalista. Con esta perspectiva resulta fundamental trazar una línea recta que una, por un lado, la evolución en el planteamiento narrativo de las escenas de sexo, y por otro, la complejidad de la sexualidad femenina, puesto que casi en su totalidad, son parejas heterosexuales las que protagonizan dichas escenas.

Llama la atención en especial la exhibición del cuerpo de la mujer, pues este contrasta en desnudez con el masculino. La tónica representacional de la sexualidad femenina varía no solo en la forma sino también en el contenido a partir de *Chinjeolhan geumjassi*, coincidiendo con la evolución de la complejidad en el tratamiento de los personajes femeninos que ya advirtió el propio Park al analizar su propia filmografía.

Esto es debido a que las mujeres dejan de ser el medio para obtener placer de los personajes masculinos y se transforman en agentes activos en las decisiones sexuales y, como tales expresando abiertamente sus satisfacciones y deseos. En cuanto al contenido, hago referencia al comienzo de las relaciones homoeróticas que tampoco tenían lugar hasta *Chinjeolhan geumjassi*. No obstante, estas aparecen de forma secundaria y con connotaciones negativas, siendo las prácticas de sexo lésbico un medio de sumisión en la cárcel en la que Geum-ja está recluida. La presa que tiene predilección por las mujeres se presenta como una oponente a los hombres, ya que no solo ha asesinado a su marido y a su amante (masculino), sino que también se los ha comido en un acto de canibalismo. Durante su estancia en la cárcel, fuerza a una de sus compañeras de celda a realizarle un *cunnilingus* hasta casi el desmayo y en contra de su voluntad. No será hasta *Ah-ga-ssi* que Park Chan-wook se plantee elaborar un retrato positivo del lesbianismo al mostrar esta clase de relaciones como experiencias placenteras y consensuadas.

### **3.2. Director's cut: la mirada del autor**

En 2023 Filmin, plataforma de vídeo bajo demanda que está especializada en cine de autor/a e independiente, publicó una nueva versión de *Ah-ga-ssi* que se comercializó bajo el título de *La doncella, director's cut* (2016). En este corte de Park Chan-wook se incluyen más de 20 minutos de metraje que no formaban parte del montaje original que se distribuyó en festivales y *theatricals*. Por diferentes razones, la estrategia de distribución de una película puede afectar directamente al contenido y la narrativa del propio filme; y es que, por muy clara que el autor o autora tenga su visión, el cine, de cualquier índole, está ligado a un plan de financiación. A lo largo de esa búsqueda del dinero que hará realidad la película, interfieren distintos intereses de distribuidoras, agentes de ventas internacionales, cadenas de televisión o plataformas, que son parte de las fuentes de ingresos para poder realizarla. Es por este motivo que muchas veces quien dirige un proyecto cinematográfico no posee el control creativo al cien por cien y es ahí cuando aparece el denominado *director's cut*, un corte del montaje de la película distinto al que se ha comercializado que puede contener escenas, secuencias o ritmos/órdenes de montajes que no se incluían en la primera versión.

A pesar de que se entiende que el corte del director pueda ser el más “libre” desde un enfoque creativo, he decidido centrar la investigación del presente estudio en la versión comercializada porque, si bien uno de los objetivos del estudio reside en analizar la representación de la sexualidad lésbica que recibe una audiencia, tengo que considerar el corte que se comercializó en salas y se distribuyó en plataformas digitales debido a que es a la que más acceso tiene la audiencia. No obstante, si pretendo conocer las preferencias discursivas del director a propósito de su visión del hecho lésbico, resulta de vital importancia considerar las diferencias que hay entre ambos montajes por si las decisiones relacionadas con la producción ejecutiva del proyecto han afectado al enfoque de Park Chan-wook.

Retomando las tres visiones de autor propuestas por Bordwell y Thompson, las cuales centran en su capacidad de acción en los distintos procesos de producción (37), en las características particulares que desarrolla en su obra (37) y en la línea de trabajo que va realizando a propósito de su filmografía (38), es interesante descubrir cómo Park entra en las tres categorías. La primera porque, según una entrevista concedida a Goran Topalovic, la única fase del proceso de producción con la que no se siente cómodo es con la promoción comercial (Park, “Interview...” párr. 28); la segunda, porque al analizar parte de la filmografía de Park Chan-wook se pueden llegar a definir ciertas características narrativas y estéticas donde se reconocen la mirada autoral, como puede ser el empleo de las tonalidades verdes, el plano subjetivo en escenas sexuales, el uso de temas recurrentes siempre relacionados con la vinculación entre opresor-oprimido y el acto violento, entre otros; la tercera y última categoría está muy relacionada con la anterior porque, al tener una visión autoral en cuanto a las forma y el fondo de sus películas, su línea de trabajo también contribuye a que se forme una identidad como autor. Un ejemplo de ello se encuentra en *Stoker*, que, lejos de su entorno y con un guion que se distancia de los temas e inquietudes políticas que ya he mostrado que posee el resto de su filmografía, logra que la audiencia perciba el sello distintivo del director en varios aspectos; entre ellos el uso de la semiótica con elementos recurrentes en otras de sus obras. Además, Park Chan-wook trabaja con el mismo director de fotografía, lo que provoca que la iluminación y la realización de la cámara sean como en el resto de sus películas. No obstante, retomando las palabras de Terry Gilliam citadas por Tarantino, en las que destacaba que un director es quien ha de tener una visión, no quien debe ejecutarla, aclararé que, a partir de ahora, cada vez que me refiera al concepto de *autor* en el ámbito cinematográfico lo desmarcaré

de esa figura de creador individual —que, además, suele ser frecuentemente masculina— para hacer alusión a la materialización de la visión estética y narrativa de quien orquesta a un equipo técnico y artístico para la creación de una obra audiovisual.

Volviendo a *Ah-ga-ssi*, algunas de las diferencias entre ambos cortes salen a relucir. En la primera media hora del corte de Park llaman la atención dos situaciones que parecen nuevas en el metraje y son, por un lado, la fijación de Sook-hee en el papel pintado de la puerta del cuarto de Hideko con una luna llena y olas en movimiento en un mar en calma, que causa una relación que se descubrirá en la escena final, cuando ambas protagonistas estén en el viaje a Shanghái, y, por otro, el momento en el que Hideko llega de la lectura con su tío y vomita en el baño expresando que la causa de sus náuseas está directamente relacionada con el asco que le producen los libros que Kouzuki le impone leer. Otra variación encontrada entre ambas versiones se encuentra en el desarrollo de la subjetividad del personaje de Sook-hee. En la presentación de esta con Hideko a plena luz del día, la ratera admira la belleza de la que será su víctima y lamenta que Fujiwara no la advirtiera de ese detalle. Con la eliminación de esta voz extradiegética del personaje, en cierto sentido, se corta el fluir de pensamiento y, por ende, el deseo y atracción que la joven muestra por Hideko.

Principalmente, la versión comercializada avanza la trama con mucho más ritmo, al contrario que la propuesta de Park, que se centra en desarrollar la introducción de las jóvenes y la cotidianidad de Sook-hee en la casona, dejando más cabida al mundo de los sirvientes. Además, el uso de una semiótica consistente en reiterar determinados objetos en el filme para construir la relación de los personajes también es más extensa en el *director's cut*. Dos ejemplos de ellos se encuentran en la escena en la que Hideko se enfada con Sook-hee y la echa de su habitación y cuando la señorita japonesa se prepara para la boda con Fujiwara. La primera utiliza el elemento de la piruleta de caramelo que usa Sook-hee como excusa para endulzarse los labios y besar a Hideko, como se apreciará en la ilustración 28. Cuando Hideko expulsa del cuarto a Sook-hee esta llora desconsoladamente y lame la misma piruleta que empleó para besar a Hideko para reconfortarse. En la segunda, Park muestra la escena en la que Hideko se viste con la ayuda de Sook-hee y esta descubre una araña construyendo su tela, al igual que ella está armando el plan para que Fujiwara caiga ante el engaño que se descubrirá en la segunda parte de la película. Esto también es interesante porque Rhee destaca en su estudio sobre



*Ah-ga-ssi* un *frame* donde aparece a la inversa: Hideko atrapada en una tela de araña, aunque en esa ocasión de manera simbólica (123). Así, el director coreano consigue invertir los papeles y transformar en cierta forma a la víctima en victimaria.

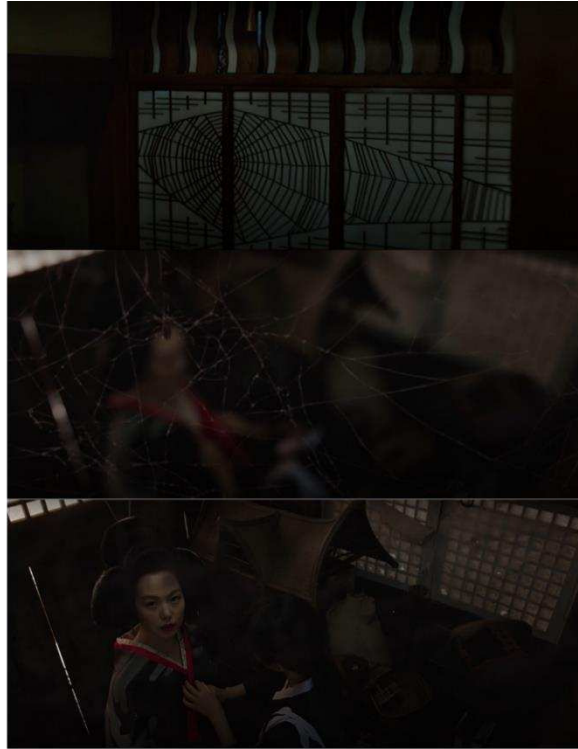


Ilustración 4. Hideko espionando detrás de una puerta que parece una tela de araña y el mismo personaje observando al insecto de verdad

Aparte de estas disimilitudes, en la segunda versión hay más acercamientos sexuales por parte de Hideko a Sook-hee y también castigos explícitos donde se utiliza la flagelación cuando Hideko era una niña, pero de una manera más agresiva, pues se azota a la pequeña con una regla de metal en la cara. En esa misma secuencia se refuerza a través de un diálogo de Kouzuki la locura hereditaria que sufre la joven heredera por parte de la familia materna, haciendo alusión a la presencia de su tía que, supuestamente, se termina suicidando colgada del cerezo de la casona. Todos estos cambios, *a priori* pequeños, hacen que la narrativa que propone Park Chan-wook se simplifique, restando valor a su trabajo creativo y, como se descubrirá en el próximo apartado, separando el texto audiovisual un poco más del hipotexto en el que se basa. De todas las escenas eliminadas en la versión comercializada, la única que puedo entender que no se incluyera

por posibles repercusiones negativas es el azote en la cara de Hideko, aunque ya aparece vejada físicamente en otras ocasiones del filme.

### 3.3. Transmedialidad en Park Chan-wook

#### 3.3.1. El caso de *Bakjwi*

*Bakjwi* es la primera vez que Park Chan-wook se enfrenta en su filmografía al trasvase de un hipotexto literario a una obra audiovisual<sup>157</sup>. Para ello se inspira en la novela naturalista *Thérèse Raquin* de Émile Zola. En el prefacio escrito en 1901, Edward Vizetelly Surbiton explica que la primera vez que se dieron a conocer los capítulos de la novela en la revista literaria *L'Artiste*, la historia de Zola se titulaba *Une Histoire d'Amour*, ya que su contenido se suavizó al ser una publicación leída por la emperatriz Eugenia. Zola tuvo que esperar a 1867 para poder incluir los pasajes modificados (Zola, 2017 IX). *Thérèse Raquin* cuenta la historia de dos amantes que, tras asesinar a Camille, marido de Thérèse, inician una bajada a los infiernos que desemboca en un suicidio conjunto. Con motivo de algunas escenas íntimas descritas en la novela, el autor francés fue tachado de pornógrafo (Zola, 2017 6), por lo que, en su segunda edición, Zola se vio obligado a justificar la narrativa de su obra:

J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entrâmes à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. ... [J]'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi (Zola, 1867 II-III)<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Anteriormente ya había abordado un proceso adaptativo con *Oldeuboi*, donde trabajó sobre la serie manga de los creadores japoneses Garon Tsuchiya y Nobuaki Minegishi titulada *Ōrudo Bōi*.

<sup>158</sup> “He elegido personajes completamente dominados por los nervios y la sangre, desprovistos de libre albedrío, arrastrados a cada acto de su vida por las fatalidades de la carne. Thérèse y Laurent son bestias humanas, nada más. [...] [H]e intentado explicar la extraña unión que se produce entre dos temperamentos

Esta descripción que Zola hace de sus personajes, a los que caracteriza como bestias inhumanas, persiste a lo largo de toda la novela. A este respecto, Bram Dijkstra destaca la influencia recíproca que existían entre pintores y escritores de la época (150) y cuenta que “[t]he suggestive images of woman's physical affinities with animals painted by Courbet, Lenoir, and Khnopff represent visual analogues to the sort of descriptions Zola liked to give of the ‘natural woman’” (286). Algunos de los ejemplos en la literatura de Zola son los siguientes: “avec une sauvagerie de bête” (Zola, 1868 25)<sup>159</sup>, “l’homme, sanguin et vivant en brute” (Zola, 1868 68)<sup>160</sup>, “Elle songeait à son amant comme à un chien qui l’eût gardée et protégée” (Zola, 1868 131)<sup>161</sup>, o “avec une étreinte de bête fauve” (Zola, 1868 187)<sup>162</sup>. Sin embargo, el escritor naturalista da un paso más allá en el diseño de sus personajes haciendo especial hincapié en la sangre y la carne: “Au fond, c’était un paresseux, ayant des appétits sanguins, des désirs très arrêtés de jouissances faciles et durables” (Zola, 1868 44)<sup>163</sup>, o “Mon sang me brûlait et je me serais déchiré le corps” (Zola, 1868 59)<sup>164</sup>. Esta exposición de las criaturas de su novela se aproxima al vampirismo, interpretación que cobra sentido al descubrir que en el momento en el que Laurent, amante de Thérèse, se dispone a tirar al agua a Camille, este lo muerde en el cuello dejándole una cicatriz que le escocerá hasta el final de sus días: “Comme il penchait la tête, découvrant le cou, sa victime, folle de rage et d’épouvante, se tordit, avança les dents et les enfonça dans ce cou” (Zola, 1868 100)<sup>165</sup>. Es a partir de ahí que se hace alusión a la marca como recuerdo del crimen cometido: “Le sang s’était porté violemment à son cou, et son cou le brûlait. Il y porta la main, il sentit sous ses doigts la cicatrice de la

---

diferentes y he mostrado las profundas perturbaciones de una naturaleza sanguínea al contacto con una naturaleza nerviosa” (Zola, 2017 4).

<sup>159</sup> “con ímpetu de fiera salvaje” (Zola, 2017 23).

<sup>160</sup> “el hombre sangriento y primitivo como un animal” (Zola, 2017 63).

<sup>161</sup> “pensaba en su amante como en un perro que la guardase y protegiese” (Zola, 2017 122).

<sup>162</sup> “con un arranque de fiera” (Zola, 2017 173).

<sup>163</sup> “En el fondo, era un holgazán, con apetitos sanguíneos y deseos bien arraigados de goces fáciles y duraderos” (Zola, 2017 40).

<sup>164</sup> “Me ardía la sangre y me hubiese desgarrado el cuerpo” (Zola, 2017 55).

<sup>165</sup> “Como inclinada la cabeza, dejando su cuello descubierto, su víctima, loca de rabia y de terror, se retorció, adelantó los dientes y los clavó en el cuello de Laurent” (Zola, 2017 92).

morsure de Camille. Il avait presque oublié cette morsure. Il fut terrifié en la retrouvant sur sa peau, il crut qu'elle lui mangeait la chair" (Zola, 1868 142)<sup>166</sup>.

En la introducción de *Blood Read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture* (1997), Joan Gordon y Veronica Hollinger destacan que en la literatura contemporánea el vampiro ya no se representa como un demonio enigmático y explican que

the domestication of the vampire has come about through a shift in the perspective from which the horror tale has conventionally been told. [...] [M]any writers now narrate their horror stories from the inside, as it were, filtering them through the consciousness of the horrors that inhabit them (2).

Toda esta lectura vampírica de Zola es la que realiza Park Chan-wook en su película, transformando literalmente a Thérèse y Laurent en las bestias inhumanas que había propuesto Zola. No obstante, antes de comenzar el análisis del filme, es necesario esbozar varias ideas también relevantes del texto de Zola.

A propósito de sus dos relaciones maritales, Warren Johnson propone una tendencia vampírica en el personaje de Thérèse:

Once Thérèse's high-strung temperament comes to overshadow Laurent's robustness, once she vampiristically (if unconsciously) infects her new husband with the same undifferentiation that repelled her first, their relationship can only be a wound constantly reopened like the bite on Laurent's neck (300).

Sin embargo, el que realmente inocula el virus en sus protagonistas es Camille: "Il finissait par penser que les dents du noyé avaient enfoncé dans son cou une bête qui le dévorait" (Zola, 1868 285)<sup>167</sup>, explica casi al final de la historia el narrador omnisciente

---

<sup>166</sup> "La sangre se le agolpó violentamente al cuello, y sintió que [e]ste le ardía. Se llevó la mano a él y notó bajo sus dedos la cicatriz del mordisco de Camille. Casi había olvidado aquella mordedura. Se quedó aterrorizado al encontrárselas de nuevo en su piel; creyó que le comía la carne" (Zola, 2017 133).

<sup>167</sup> "Acababa por creer que los dientes del ahogado habían hundido allí a un bestia que le devoraba" (Zola, 2017 264).

sobre el pensamiento de Laurent, debido al agotamiento del delirio provocado por el remordimiento. Asimismo, Johnson propone la parálisis como resultado del amor y el deseo tomando como ejemplos al personaje de Madame Raquin, madre de Camille, y la propia relación de Thérèse y Laurent. Johnson explica que la madre, al enterarse de que Thérèse y Laurent han asesinado a su hijo, experimenta un inmovilismo que no le permite denunciar a los criminales viviendo en el sufrimiento de dejarse cuidar por ellos (295). De igual modo, el vínculo entre los amantes queda paralizado tras la muerte de Camille, ya que en el comportamiento de la pareja se reconoce una dinámica entre el deseo y el temor (a ser descubierta la aventura) que desaparece (Johnson 297). Johnson detalla que “[w]hat causes the paralysis of their intimacy is the nature of desire and terror, both of which, if they are to be appeased, depend on some future moment bringing satisfaction or relief” (Johnson 298).

Además de la parálisis del deseo, el crimen desata una violencia bruta que se intuía desde el principio, pero que se incrementa a medida que aumenta la insatisfacción de sus protagonistas por la paz mental castrada. El blanco habitual de los abusos es Thérèse que desde su primer encuentro con Laurent es forzada sin dar su consentimiento: “J’aurais voulu le battre, le premier jour, quand tu m’as embrassée et jetée par terre dans cette chambre... J’ignore comment je t’aimais; je te haïssais plutôt” (Zola, 1868 60)<sup>168</sup>, replica Thérèse tras el primer encuentro con Laurent, pero poco a poco la violencia irá a más:

Puis, tout d'un coup, avec une étreinte de bête fauve, il lui prit la tête dans ses larges mains, et, de force, lui appliqua les lèvres sur son cou, sur la morsure de Camille. Il garda, il écrasa un instant cette tête de femme contre sa peau. Thérèse s'était abandonnée elle poussait des plaintes sourdes, elle étouffait sur le cou de Laurent. Quand elle se fut dégagée de ses doigts, elle s'essuya violemment la bouche, elle cracha dans le foyer. Elle n'avait pas prononcé une parole (Zola, 1868 187-8)<sup>169</sup>.

No obstante, a medida que avanzaba la desesperación, Thérèse también se defiende y arremete con fuerza a Laurent: “C’étaient des scènes atroces, des étouffements,

---

<sup>168</sup> “Hubiese querido pegarte, el primer día, cuando me besaste y me echaste al suelo en esta habitación... No sé cómo te quería; era más bien odio” (Zola, 2017 56).

<sup>169</sup> “Luego, de repente, con un arranque de fiera le cogió la cabeza entre sus manazas y, a la fuerza, le hizo aplicar los labios en su cuello, en la mordedura de Camille. Mantuvo y estrujó un instante aquella cabeza de mujer contra su piel. Thérèse se rindió; exhalaba sordas quejas, se ahogaba contra el cuello de Laurent. Cuando se desprendió de sus dedos, se limpió violentamente la boca, escupiendo en la lumbre. No pronunció una palabra” (Zola, 2017 173).

des coups, des cris ignobles, des brutalités honteuses. D'ordinaire, Thérèse et Laurent s'exaspéraient ainsi après le repas; ils se renfermait dans la salle à manger pour que le bruit de leur querelle ne fût pas entendu" (Zola, 1868 257)<sup>170</sup>, o "Thérèse, quand il la battait, cherchait à l'égratigner à cet endroit; elle y entrait parfois ses ongles et le faisait hurler de douleur" (Zola, 1868 286)<sup>171</sup>. En cambio, a pesar de que en estos ejemplos se muestra al personaje femenino defendiéndose, es cierto que Thérèse pierde protagonismo en comparación a Laurent que, desde el asesinato, cobra casi total relevancia en la construcción de la subjetividad de la historia. Por más que el título de la novela sea el nombre de la protagonista femenina y que el relato esté contado en tercera persona, la perspectiva que más se visibiliza es la del personaje masculino.

Con relación al análisis de Thérèse, cabe destacar la lectura sobre la raza que realiza Holly L. Collins a consecuencia de la temprana descripción que Zola lleva a cabo en la novela, donde deja claro los orígenes africanos de Thérèse al provenir de la unión de un francés con una mujer argelina. Aunque es cierto que Zola no se refiere a Thérèse como un animal de forma exclusiva, sino que, como he ejemplificado, también trata al personaje de Laurent de la misma forma, el novelista hace referencia a que Laurent y Thérèse son dos tipos distintos de humanos (Collins, "This African..." 82), además de destacar en diferentes ocasiones la naturaleza africana de la sangre de la joven. Toda esta visión salvaje de lo proveniente del continente africano encuentra su explicación en el contexto histórico de colonialismo francés que vivió Zola. Collins apostilla que la erotización de la belleza de las mujeres indígenas era un reflejo de la narrativa mitológica de la época y que se da en la novela a partir de la descripción de la madre de Thérèse (85-6). Collins también destaca la presencia del cautiverio en la vida de la protagonista, estando siempre bajo el acecho de su tía y suegra Madame Raquin ("This African..." 87), además de forzar a Thérèse a vivir como una enferma igual que su primo Camille, llegando incluso a ingerir las medicinas de este. Por lo tanto, considerando esto, además de su condición de mujer maltratada, la forma violenta de comportarse Thérèse se puede justificar por su incapacidad de gestionar todos estos estímulos y no por sus orígenes

---

<sup>170</sup> "Eran escenas horribles: sofocos, golpes, exclamaciones innobles, vergonzosas brutalidades. Por lo general, Thérèse y Laurent solían exasperarse de ese modo después de las comidas, y se encerraban en el comedor para que no se oyese ruido de sus broncas" (Zola, 2017 237).

<sup>171</sup> "Thérèse, cuando él le pegaba, trataba de arañarle en aquel sitio, y a veces conseguía clavarle allí las uñas y hacerle aullar de dolor" (Zola, 2017 264-5).

argelinos. No obstante, a pesar de que Collins concluye que la aportación de Zola no se debería de clasificar como racista, sí aclara que “[n]aturalist and realist novels of nineteenth-century France, especially when published in serial in the papers, as was often the case, played a great role in shaping the collective imaginary and racist myths” (88).

En el caso del texto audiovisual, Park reinterpreta la sangre de origen africano en el motor de la transformación vampírica del protagonista, lo que lleva a cuestionarse si la decisión de desarrollar esta trama en un país africano supone verdaderamente una aportación narrativa o se reduce a un aspecto anecdótico. Park Hyun Seon rescata unas declaraciones de Park Chan-wook en *Los Angeles Times*, donde el director explica que la decisión de conectar la transfusión de sangre con la transformación del cura católico a vampiro simboliza cómo un agente extranjero —en este caso el catolicismo y el imaginario vampírico— se introduce en un cuerpo, como la cultura occidental en la coreana (cit. en Park, “The Sublime...” 237). Esta visión de colonialismo cultural resulta interesante teniendo en cuenta otras obras audiovisuales de Park Chan-wook como *Ah-ga-ssi*, donde el colonialismo es el contexto histórico en el que se desarrolla la diégesis. Sin embargo, asalta nuevamente la pregunta de por qué situarlo en un territorio que también ha sido víctima de la colonización occidental, cuando lo que se pretende representar es la perspectiva del colonizado.

En *Bakjwi*, al igual que se verá en *Ah-ga-ssi*, Park Chan-wook se vale de hipotextos pictóricos —concretamente la pintura al óleo *Incredulità di san Tommaso* (*La incredulidad de Santo Tomás*, 1602) de Caravaggio (1571-1610)— para representar la cultura colonizadora en una de sus escenas más significativas donde el director recrea la escena bíblica en el momento en el que Sang-hyun confiesa al cura Rho su nueva condición en la que puede resultar herido, pero con una recuperación inmediata. Existen distintas representaciones pictóricas de la escena, pero considero que la de Caravaggio es la que más se asemeja a la escena de *Bakjwi* debido a la perspectiva, la composición de los personajes y la textura de la herida. En ambos momentos, la intención del protagonista recae en la necesidad de que su entorno verifique que está vivo. De acuerdo con Daniel J. Mulkern, la decisión de Caravaggio por solo colocar a tres apóstoles plantea la puntualización de la escena en la herida abierta en el pecho de Jesús (10). Sin embargo, en la propuesta cinematográfica, Park Chan-wook se vale de diferentes planos y la perspectiva del eje para construir su narrativa visual, destacando también el montaje

donde se construye la mirada subjetiva de los personajes y el plano detalle para dramatizar la comprobación de cómo la herida no mata al personaje de Sang-hyun y la manera en la que poco después consigue regenerarse por completo.

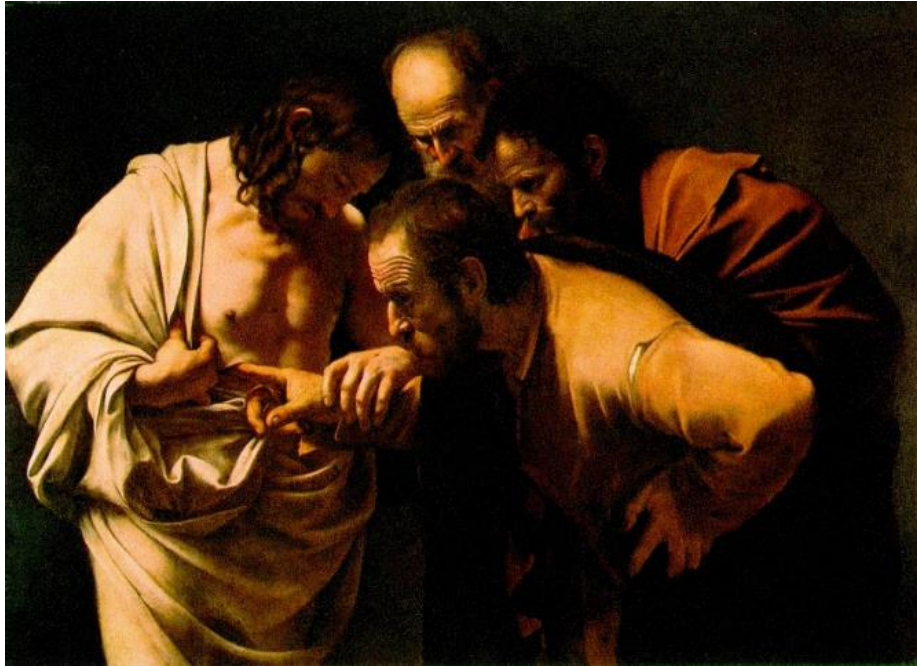


Ilustración 5. *Incredulità di san Tommaso*

Esta es la primera vez en la que Sang-hyun reconoce delante de una persona su nuevo estado vampírico, jugando, además, con el hándicap de que el padre Rho es invidente; por lo tanto, el uso del tacto sobre la herida va más allá de la incredulidad para convertirse en un medio necesario para la comunicación. Por otro lado, como se observa en el quinto *frame* de la ilustración 6, Sang-hyun limpia las manos ensangrentadas del padre Rho, mostrando así respeto hacia su condición.





Ilustración 6. Escena donde padre Rho comprueba el nuevo poder de Sang- hyun

La lectura vampírica que Park Chan-wook realiza sobre sus protagonistas, podría entenderse como una metáfora de lo que María Aboal López define como “el fracaso del héroe romántico que aparece oculto y deformado tras la visión naturalista, la cual no puede pasar por alto la realidad materialista y voraz con la que tropiezan sus figuras novelescas durante la segunda mitad del siglo XIX” (222), conectando con los protagonistas de Park Chan-wook, que suelen ser víctimas del sistema capitalista imperante en Corea del Sur. Aboal López apunta que en *Thérèse Raquin* “Zola nos muestra esa nueva sociedad industrial en la que prima la producción sobre todas las cosas” (217). Park Hyun Seon también explica que la visión vampírica de *Bakjwi* está relacionada con el capitalismo y el neoliberalismo (Park, “The Sublime...” 234). Además, rescata las tres tipologías del horror en la teoría de Karl Max sobre la transformación del feudalismo al capitalismo:

the urban horror of homelessness (Tae-ju’s personal background as an abandoned child), the colonial horror of infantilization (Mrs. Ra’s weak and immature son Kang-wu), and the class horror of labour exploitation (Mrs. Ra’s constant call for Tae-ju’s domestic chores) (236).

Esta conexión entre el imaginario occidental del vampiro con el régimen económico hegemónico en Corea del Sur tiene una fuerte presencia a lo largo de toda la filmografía de Park Chan-wook, y para ello hay que entender el contexto histórico-político que el director vivió en la década de los 80 y 90:

While culture and economy were dominated by military politics in the former developmental phase (roughly from the 1960s to the 1980s), it has been the economy that has controlled the other two social practices since neoliberal policies were implemented by the Kim Young-Sam government in the early 1990s and were championed by the IMF in 1997 and 1998 (Park, "The Sublime..." 226).

Como resultado de la representación del trauma de la Corea moderna, Park Hyun Seon propone el símbolo del zapato que aparece al final de *Bakjwi* como signo relacional del sujeto de la película (Park, "The Sublime..." 230). No obstante, a lo largo de la película, los zapatos y la ausencia de ellos se presentan como un diálogo sobre el deseo entre la pareja protagonista.

Al final de la secuencia en la que Tae-ju conoce al cura (Sang-hyun), esta sale de su casa corriendo descalza por la calle, dando paso al momento de transformación que comienza con el castigo —con reminiscencias católicas— que se impone Sang-hyun por el deseo que sintió al encontrarse con Tae-ju. El montaje audiovisual marca el devenir de esa relación, ya que se mezclan los gemidos de Tae-ju corriendo —prestándose a la interpretación de estar escuchando un acto sexual— con la flagelación del cura remarcando su sentimiento de culpa. Después de la transformación vampírica de Sang-hyun, la pareja vuelve a encontrarse. Tae-ju aparece nuevamente descalza en la calle. En esta ocasión, aunque Sang-hyun se siente atraído por la sangre de la joven, este la coge en peso, se quita los zapatos y vuelve a posarla en el suelo, ahora dentro de sus zapatos, adelantando de esta forma que Tae-ju también se convertirá en vampiro.

Apenas se eche un vistazo a la filmografía de Park, se repara en que el zapato se convierte a lo largo de la misma en un elemento semiótico recurrente. Es el caso de *Chinjeolhan geumjassi*, donde Geum-ja, al salir de la cárcel, una de las primeras peticiones que hace es la de unos tacones. A lo largo del filme, tanto la imagen de los tacones como su sonido son *leitmotifs* utilizados para presentar a la protagonista.

Además, casi al final de la película, uno de los personajes le canta a Geum-ja una canción donde se habla de una mujer y sus tacones. Por otro lado, similar a la propuesta realizada en *Bakjwi*, Park construye en *Ah-ga-ssi* toda una secuencia que, además, se repetirá a partir de las perspectivas de las dos protagonistas. En primer lugar, a Sook Hee una de las criadas de la casa en la que trabaja le esconde un zapato y tendrá que caminar descalza hasta llegar a Hideko, la señorita a la que atiende. Será ahí cuando Hideko deja que Sook-hee escoja uno de sus zapatos para dárselo. Luego, al repetirse la escena en el segundo acto, la audiencia descubre que Hideko castiga con violencia física a la criada que le hizo la jugarreta a Sook-hee. Como se aprecia en el juego semiótico de *Bakjwi*, también en *Ah-ga-ssi*, la sustitución de los zapatos corresponde a una simbiosis entre ambas protagonistas, ya que varios giros argumentales de la trama principal son accionados a partir de los cambios de identidad generado por el parecido de las dos protagonistas. Por último, cabe destacar el ejemplo de *Stoker*, que muestra el elemento semiótico del zapato como una unidad narrativa, constituyendo una trama por sí sola.

En *Stoker* India recibe por su cumpleaños un par de zapatos negros y blancos desde que nació. Siempre es el mismo zapato, pero de diferentes tallas. El día de su dieciocho cumpleaños, su padre muere en un trágico accidente de coche y aparece repentinamente su tío Charles, hasta ahora desconocido para ella, que resulta ser el asesino de su padre y del hermano pequeño de ambos. Los zapatos cobran importancia porque es el regalo que su tío le ha estado enviando a lo largo de toda su vida desde un hospital psiquiátrico, donde estuvo internado desde el asesinato de su hermano pequeño. Asimismo, India desarrolla una relación de deseo con su tío que recuerda en muchos aspectos a la *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick (1928-1999). Después de un tiempo viviendo con ella y su madre, Charles le regala por su cumpleaños unos zapatos, pero esta vez de tacón, ya que reconoce que India se ha convertido en una mujer. Otro motivo por el cual sus zapatos son tan importantes es que, al igual que en *Bakjwi* y *Ah-ga-ssi*, hacia el final del filme, India adopta el rol de su tío, es decir, también se identifica con él, puesto que se convierte en una asesina.

Otro contenido que resulta necesario analizar es el sexual debido a que, como se ha visto a lo largo de este apartado, las escenas sexuales poseen una relevancia particular, no solo por cómo los personajes son atravesados por esta experiencia, la cual se vuelve el motor del asesinato que cambiará el devenir de su historia, sino que además fue un

elemento que abocó a la novela zolaiana y a su autor a la denostación del panorama literario de su época. Es por este motivo que centro la siguiente parte del análisis en hacer una comparativa sobre las escenas sexuales entre *Thérèse Raquin* y la película, subrayando tanto las especificidades del tratamiento visual como el planteamiento narrativo para con los personajes.

En el hipotexto, se destaca la manera en la que se inicia la relación carnal entre Thérèse y Laurent, donde es el hombre quien parece forzar el primer encuentro. Sin embargo, en el texto audiovisual, el primer acto sexual que la pareja lleva a cabo surge como iniciativa de Tae-ju, a pesar de las reticencias del cura vampiro (Sang-hyun), que se flagela el pene con una regla como castigo hacia el deseo que sienten el uno por el otro. A pesar de este suceso, Tae-ju, medio desnuda, empieza a besar algunas partes del cuerpo de Sang-hyun y cuando están a punto de iniciar la penetración, su marido y suegra la llaman para que suba, pues va a comenzar la partida semanal con sus invitados. Durante la partida, Sang-hyun también está presente y empieza una serie de alusiones al tacto de las fichas del juego y al placer que les produce tocarlas. A partir de ahí se establece un símil con la situación erótica que los amantes acaban de vivir, aunque no será hasta la escena del hospital cuando consuman su primer encuentro sexual, no por el hecho de la penetración en sí misma, ya que a pesar de tratarse de una pareja heterosexual no se reduce el acto sexual exclusivamente a esa práctica, sino porque ambos llegan al orgasmo encima de unas camillas. Lo que sí realiza Sang-hyun, sin consultar a Tae-ju, es morderla en el cuello. La segunda vez que lo hace, el cura se disculpa con su amante, pero ella le insiste en que continúe, expresando la sensación contradictoria de dolor y placer.

Desde el punto de vista visual, cabe subrayar el uso del plano subjetivo que Park utiliza en *Bakjwi* durante todas las escenas sexuales, poco habituales en el planteamiento tradicional, donde la cámara que asume el punto de vista del público remarcando su perfil *voyeur* en la escena adopta una perspectiva masculina, al igual que sucede en *Boksuneun naui geot*. Otro aspecto interesante es que los personajes no se mueven de forma estética, sino desde la torpeza propia de la inexperiencia, con movimientos abruptos y expresiones faciales naturalistas. Además, en la escena sexual del hospital, Tae-ju llora después de alcanzar el orgasmo, no como una expresión de sufrimiento sino como resultado de la catarsis que acaba de vivir ocasionada por el encuentro con Sang-hyun. Dentro del universo sexual desarrollado por Park en la película, llama la atención la manera en la

que el director traduce a un texto visual una parte fundamental de la novela de Zola. En el hipotexto, el autor francés castra el deseo sexual entre los amantes desde el momento en el que el asesinato es ejecutado. Bien por alucinaciones, bien por culpa, a Thérèse y Laurent les resulta imposible volver a yacer juntos después de haber dejado sin vida a Camille, como si el muerto se interpusiera entre ellos. En *Bakjwi*, los amantes sí vuelven a consumir el acto íntimo, pero de forma absolutamente insatisfactoria. Para reflejar esta incomodidad, Park aprovecha las alucinaciones de los personajes para mostrar de forma literal la metáfora de Zola, colocando al actor que da vida al marido de Tae-ju en medio de ella y Sang-hyun.



Ilustración 7. Escenas sexuales en *Bakjwi*

Por otro lado, al adaptar el argumento a una realidad vampírica, Park Chan-wook redimensiona la vinculación entre la pareja, pues, si bien Zola colocaba el centro del interés entre ambos en una esfera exclusivamente sexual, Park profundiza en esta relación diseñando distintas secuencias que desarrolla momentos donde, fuera del sexo, Tae-ju y Sang-hyun son capaces de conectar; por ejemplo, cuando Tae-ju descubre los poderes de Sang-hyun una vez se convierte en vampiro, disfrutando de la adrenalina de saltar por los

edificios y de una libertad que, por distintos motivos, ninguno de los dos ha podido gozar a lo largo de su vida.

Sin embargo, lo que aparentemente empieza siendo una relación consentida, poco a poco va degenerando en una vinculación basada en la violencia bruta, donde el personaje femenino siempre queda en un estado de vulnerabilidad. Como se ha podido comprobar, *Thérèse Raquin* muestra a sus protagonistas como bestias, al igual que Tae-ju y Sang-hyun se convierten en vampiros, pero si se analiza desde una perspectiva de género las escenas donde tienen lugar los diferentes enfrentamientos, Tae-ju termina siendo violentada por Sang-hyun de forma física y, a medida que el metraje avanza, aumenta su intensidad, empezando por simples amenazas a la mujer hasta llegar a matarla. Al comienzo de esta vinculación romántica, Park se vale de la composición visual para reflejar el estado de acorralamiento que vive la protagonista.



Ilustración 8. Escena del baño donde Sang-hyun intenta convencer a Tae-ju que siga con él

Park emplea el recurso del espejo para multiplicar la figura del agresor y que la víctima aparezca más arrinconada. Debido a que esta es la primera vez que Sang-hyun recurre a la violencia de forma evidente sobre Tae-ju, la escena del baño constituirá el modelo relacional que Sang-hyun utilizará durante todo el filme. Otro elemento visual que muestra la angustia del personaje de Tae-ju es la interpretación de la actriz Kim Ok-bin, que se combina con el dramatismo que proporcionan los planos detalle. En este caso me refiero al gesto de las manos tensas de Tae-ju tratando de oponerse a la fuerza de Sang-hyun y buscando una salida al coger el pomo de la puerta que nunca llega a abrir.



Ilustración 9. Tae-ju tratando de escapar y Sang-hyun impidiéndoselo

Continuando con el análisis de la violencia sobre el personaje de Tae-ju, vale la pena señalar que desde la primera ocasión en la que se muestra el contexto familiar de la protagonista, esta se identifica con el rol de víctima al tratarse de una mujer que sufre vejaciones físicas y psicológicas continuadas por parte de su marido y su suegra. Es por este motivo por el que la audiencia, al igual que Sang-hyun, cree fielmente las palabras de Tae-ju cuando explica que ha sido maltratada por su marido. En cierto sentido, ella está en lo cierto, ha sido víctima de violencia durante gran parte de su vida; sin embargo, Tae-ju exagera la violencia física para que Sang-hyun planee el asesinato de su marido, al contrario de lo que ocurre en la novela, donde es Thérèse quien propone el acto violento. No es hasta un momento dado que la audiencia se percata de que las heridas internas del muslo de Tae-ju, que Sang-hyun creía que habían sido ocasionadas por el marido de ella, no eran otra cosa que autolesiones. A partir de ahí se comienzan a conectar distintas pistas que Park ha ido dejando, como la escena donde Tae-ju fantasea con asesinar a su marido clavándole unas tijeras mientras este duerme. Las mismas tijeras que luego utilizará para asesinar a sus víctimas al convertirse en victimaria. Sin embargo, al igual que sucede en *Thérèse Raquin*, aunque la mujer se convierta momentáneamente en asesina, no puede escapar de la violencia bruta de los hombres, especialmente de Sang-hyun, que le propina una paliza hasta casi matarla. Él insiste en que Tae-ju se convierta en vampira como él, pero ante las negativas de su amante, la transforma sin su consentimiento, justo cuando está a punto de perder la vida por este estrangulamiento. Una vez se transforma, las palizas hacia Tae-ju son más feroces, pues ella se vuelve más resistente al dolor. El clímax de esta relación se produce cuando Sang-hyun decide que es el momento en el que los dos tienen que morir quemados por el sol. En contra de su

voluntad, Tae-ju es llevada a un descampado recóndito y Sang-hyun insiste en que ambos se abrasen al comenzar el día. Lejos de aceptar esta imposición, Tae-ju se las ingenia de todas las formas posibles para no quemarse ante la inminente llegada del sol. En esta secuencia, Park se vale de la comedia para mostrar una vez más la brutalidad de Sang-hyun haciendo uso de distintos *gags* protagonizados por Tae-ju, pero que, a pesar de todos sus esfuerzos, termina muriendo junto a Sang-hyun.

Por lo tanto, Park ha conseguido ahondar en la relación entre los amantes, creando un arco emocional y un recorrido en la acción, manteniendo el interés de la audiencia de una forma más seguida, pues la novela de Zola, al querer reproducir la agonía de los asesinos, provocaba demasiada monotonía desde un punto de vista narrativo. Este es probablemente el elemento narrativo más diferenciador entre el hipotexto literario y la transposición al medio audiovisual de la película de Park, donde la acción dramática es lo que mueve a los personajes. Un ejemplo que puede ilustrar este cambio es que en *Thérèse Raquin* Laurent y Thérèse no son descubiertos por el grupo de amigos de la familia; sin embargo, en la adaptación cinematográfica realizada por Park Chan-wook, este hecho desemboca en la decisión final de Sang-hyun de poner fin a sus vidas, demostrándose que la acción dramática hace que las tramas avancen.

### **3.3.2. *Ah-ga-ssi*: semiótica y contexto histórico como viaje transmedial**

Como se ha ido adelantando a lo largo del estudio, Park Chan-wook toma el argumento de Waters y lo traslada a la Corea ocupada por Japón en los años 30, una época compleja para la Historia del país que trae consigo no solo el colonialismo territorial sino también el cultural como medio de abuso. A lo largo del filme se puede comprobar la manera en la que el cineasta traduce a la realidad coreana la problemática de clase y orientación sexual que habita en la novela británica, e incluye una serie de elementos semióticos que acercan la narrativa cinematográfica a la idiosincrasia del binomio opresor-oprimido que vivió en esa época la sociedad coreana.

En *Ah-ga-ssi*, Park Chan-wook no solo adapta el argumento a una nueva realidad sociohistórica, sino que también simplifica la trama con la intención de adecuar el filme



a un tiempo de proyección óptimo para su consumo. Como parte de este proceso de recreación histórica, el director hace uso de diferentes elementos estéticos que ayudan a contextualizar la película. Entre ellos se encuentran la mezcla de estilos arquitectónicos y de indumentarias propias coloniales, tanto inglesas como japonesas, puesto que los países occidentales influyeron bastante en la cultura japonesa del momento; por lo tanto, no es de extrañar las decisiones creativas que entrañan el trasvase del hipotexto literario *Fingersmith* a *Ah-ga-ssi*. A lo largo de esta sección, iré desentrañando cómo afecta el contexto histórico y los elementos semióticos que componen el viaje transmedial de *Ah-ga-ssi* debido a que un número determinado de estos significantes forma parte, a su vez, de la exploración de la relación víctima-victimario.

Hay que remontarse a 2006 para descubrir cómo el período colonial en Corea ya llamaba la atención de Park Chan-wook (Buruma 2006), pero tuvieron que pasar diez años para que estrenara *Ah-ga-ssi*, donde expone de una manera minuciosa el asedio japonés al pueblo coreano. Para iniciar este análisis de la experiencia colonizadora en el filme, creo necesario colocar el foco de atención en la propuesta que Park hace de la relación de abuso de poder, los métodos de sumisión, la contradicción identitaria y lo *queer* dentro del contexto de la colonización, puesto que el director coreano plantea un viaje no solo a la libertad de las protagonistas, sino vinculado al proceso de descolonización de Corea. A propósito de este último punto, Park proyecta el exilio —además de otros fenómenos e instrumentos de los que se sirven Hideko y Sook-hee para iniciar su viaje en pos de su liberación, como por ejemplo, el travestismo.

Empezando por la representación del colonialismo nipón, comentaré que ya en el primer fotograma de la película aparece un pelotón del ejército japonés que patrulla las calles del pueblo donde vive Sook-hee. La acción de esta primera secuencia del filme gira en torno a la persecución que un grupo de niños y niñas realizan inocentemente a los militares hasta que uno de los soldados los amenaza desenvainando la espada y estos huyen despavoridos. Así pues, desde el comienzo del filme, Park manifiesta el abuso de poder a través de la relación entre colonizador y colonizado (soldados y pueblerinos) y a través de la jerarquía intergeneracional (adultos y niños).



Ilustración 10. Los soldados desfilando por el pueblo

Seth explica que algo distintivo de este período es que llegó un momento en el que un alto porcentaje de la población coreana se cambió el nombre por otro japonés, una praxis humillante para una sociedad donde el linaje familiar era tan importante (74). Esta práctica en el texto fímic se reconoce en el personaje de Kouzuki, que adopta voluntariamente el nombre de su mujer japonesa renegando así de sus orígenes coreanos. Considerando la fuerte presencia de la cultura japonesa en la casa de Kouzuki y las altas esferas que visitaban las lecturas dramatizadas realizadas por Hideko, se puede relacionar al personaje de Kouzuki con ese grupo de coreanos favorables al Imperio Japonés que surgieron a partir de los años 30 (Seth 74). Park Chan-wook refleja esta herramienta de sumisión en sus dos vertientes: por un lado, Kouzuki ha renunciado a su apellido coreano y, por otro, al llegar Sook-hee —que se hace llamar Tamako— a la casa de Hideko, el ama de llaves da por hecho la obligatoriedad del cambio de nombre por uno japonés, en este caso, Okju. Como se puede apreciar, Park no solo es directo en el planteamiento visual del colonialismo con la presencia de los militares, sino también en el discurso de bienvenida del personaje del ama de llaves que presenta a Sook-hee de una forma clara y concisa las características del período colonialista. Al mismo tiempo, en esta escena, el ama de llaves es la responsable de explicarle a la joven la compleja construcción de la casa, la cual combina varios estilos como el japonés, el británico y el coreano. Rhee identifica la utilización de la electricidad en el edificio como otro privilegio más del que disfruta Kouzuki como súbdito fiel del Imperio (118).



Ilustración 11. Momento en el que Sook-hee pasa por los árboles que parecen barrotes

En la diégesis de la película, la casa es un elemento semiótico que apoya la construcción de una atmósfera carcelaria, especialmente para Hideko, la cual ve limitada su libertad de movimiento, además de ser el lugar donde sufre un abuso sistemático. Adicionalmente, la casa es un componente más que respalda la metáfora del colonialismo, pues en el hogar —metonimia del país— supone un espacio de ocupación donde se impone una cultura que no le pertenece. En este sentido, el personaje de Kouzuki gana en complejidad narrativa porque se trata de una persona colonizada que toma el rol del colonizador (Lee 81) al ejercer sobre Hideko una fuerte represión. Asimismo, desde la propuesta visual de Park, ya adelanta a la audiencia esta sensación de prisión con el plano en el que Sook-hee entra en coche a la finca en la que se encuentra la mansión. Ahí se puede apreciar una hilera de árboles que se levantan en los bordes de la carretera donde los troncos se intuyen como barrotes de una celda; en consecuencia, de alguna forma, Sook-hee está ingresando a una especie de espacio carcelario que simboliza la casa de Kouzuki.

Aunque en la novela se ha podido apreciar que el espacio carcelario se divide en la casa, la cárcel donde Mrs. Sucksby es encerrada y el manicomio, la propuesta de Park es transferir a la casa todo el significado de reclusión y, por ende, de castigo. Esto sucede, en primer lugar, porque el director elimina el segundo giro argumental de la novela, donde Maud (Hideko) y Sue (Sook-hee) son intercambiadas al nacer y, al enterarse una de las jóvenes, hay un altercado que tiene como resultado fatal la muerte de Gentleman/Rivers (Fujiwara en la película) y el juicio y posterior condena de Mrs. Sucksby, que es quien asume toda la culpa. Por lo tanto, la cárcel no aparece como espacio literal. En segundo

lugar, al centrarse el segundo giro argumental en la alianza que las amantes realizan para escapar de Corea, la estancia de Sook-hee en el manicomio es muy corta tanto en tiempo narrativo como en metraje; además, pierde esa sensación de reclusión cuando la audiencia descubre que su permanencia en el psiquiátrico forma parte de su plan y lo hace de forma voluntaria. Lo que sí es interesante es el montaje donde se transiciona desde el momento en el que Sook-hee es ingresada supuestamente en contra de su voluntad a un recuerdo de la infancia de Hideko en la casa de Kouzuki, cuando este se dispone a castigarla con violencia física.



Ilustración 12. Transición entre el acto I y el acto II donde se crea una analogía entre Sook-hee entrando al manicomio e Hideko de pequeña a punto de ser castigada por Kouzuki

Este paralelismo que Park crea entre las dos escenas como transición de acto, además de respetar el cambio de perspectiva, vincula el espacio del psiquiátrico con la infancia de Hideko. El director consigue esta similitud a través de las proporciones del plano, de los colores y de la actuación de las dos actrices. El primer recurso porque las actrices se colocan en el segundo de los tercios en los que la imagen se divide, centrando a las protagonistas y dándoles así especial valor. Esto se ve apoyado por los colores que componen la escena: el rojo de ambos atuendos —aunque uno lleva a una tonalidad más

anaranjada y otra a una tonalidad cercana al rosa— y el blanco de las enfermeras y las paredes de papel que funcionan como aislantes de la figura principal. Por último, estaría el *acting* de las actrices, donde ambas acometen un forcejeo con otros personajes que las privan de libertad de movimiento, siendo esto destacado también porque, durante el juego de montaje donde se reiteran dos veces ambos momentos, en ninguna de las ocasiones está visible la cara del otro personaje, algo que también ayuda a aislar la atención los rostros de las protagonistas, señalando así la expresión de Sook-hee y la pequeña Hideko, respectivamente.

Otra decisión creativa de Park, que intenta concentrar la violencia carcelaria en la casa de Kouzuki, es que elimina toda la trama en la que Maud es criada en un psiquiátrico por las enfermeras hasta que su tío se la lleva con ocho años a su casa. Existen varios aspectos que determinan el carácter hostil de la casa de Kouzuki: el castigo físico a través de la pornografía como única vía de existencia, la flagelación y el pulpo como la amenaza constante que habita en el sótano de Kouzuki. Así es como se ilustran los diferentes procesos de intimidación y violencia que ha sufrido especialmente Hideko. De manera simbólica, al igual que Kouzuki invierte los roles de oprimido-opresor, sucede lo mismo con el personaje de Hideko que pasa de ser una japonesa adinerada — aparentemente opresora— a ser una víctima de las actitudes violentas de un supuesto súbdito. Para reforzar esta idea, Park Chan-wook aprovecha también la cultura cinematográfica coreana actual trabajando el papel de la japonesa Hideko con la famosa actriz coreana Kim Min-hee, la cual ha participado en gran parte de la filmografía del aclamado director Hong Sang-soo.

En *Fingersmith*, la propuesta de que Maud se reafirmara como autora pornógrafa ha sido uno de los puntos de la novela de Waters más analizados por la crítica. Para examinar el trasvase de recursos literarios a otros cinematográficos, la propuesta de Waters abre un campo de reflexión sobre la subjetividad y la voz autoral femenina en una esfera de monopolio masculino. A diferencia del ámbito histórico-pornográfico de Henry Spencer Ashbee, es importante destacar que en el contexto asiático “an interest in pornography was revived among the Japanese through their increasing exposure to Western culture around the turn of the century” (Rhee 121). A su vez, Rhee añade que los coreanos fueron forzados a consumir la cultura japonesa de masas contemporánea (121), lo que los medios de los años 30 etiquetaban como “erotic grotesque nonsense”

(Silverberg XV). De acuerdo con Silverberg, esta definición correspondía a lo que ella consideraba como “Japan’s Modern Years” (XV). Asimismo, Park Chan-wook realizó todo un estudio sobre textos pornográficos japoneses para crear los fragmentos que Hideko recita en las lecturas dramatizadas (Kim 9).

Sin embargo, a diferencia de Waters, Park no propone ninguna redención en cuanto a la relación de Hideko (Maud) con la pornografía. Si bien en la novela Maud retoma desde su perspectiva la voz autoral pornográfica, en el filme de Park Chan-wook, a partir del momento en el que las amantes destruyen la biblioteca de Kouzuki, no vuelven a mencionar ningún tipo de preferencia hacia esa expresión literaria del sexo. Para reforzar la animadversión de Hideko hacia la pornografía, al comienzo de la película la joven expresa en una conversación privada con Sook-hee su rechazo al idioma del japonés al tratarse del mismo que se emplea en los libros que su tío le obliga a leer. Una vez avanza la trama, la audiencia descubrirá que se debe, a su vez, al contenido pornográfico de los textos. No obstante, la resignificación autoral que Waters plantea en su novela, por medio del cual un vehículo opresivo se transforma en expresión de la identidad oprimida, Park la establece a través de la dotación de nuevos significados que asigna a elementos pertenecientes al ámbito del opresor, además de con el uso del plano subjetivo en relación con la representación de las escenas de sexo con personajes lesbianos, sobre el cual ahondaré a lo largo de los siguientes apartados.

Por otro lado, la flagelación conforma la temática de los cuentos expuestos en la película y constituye uno de los castigos que Hideko sufre por parte de Kouzuki. Ahora bien, están ejecutados por una fusta de cuero en los encuentros con los invitados a las lecturas pornográficas y por un marcador compuesto de cuentas de acero con el que Kouzuki azotaba los nudillos de las manos de Hideko en su infancia, escena de la ilustración 12<sup>172</sup>. El castigo se relaciona con el sentido del tacto; de hecho, otro componente que contribuye a la sumisión de Hideko es la castración de ese sentido a través de los guantes. Tal y como afirma Miller a propósito del personaje literario de

---

<sup>172</sup> Como ya se ha observado, es habitual que Park Chan-wook utilice como recurso elementos semióticos en principio anecdóticos que luego van cogiendo fuerza en el significado para con la complejidad del discurso narrativo. Es el caso de estas cuentas con las que Hideko es castigada de niña. Sook-hee, rebuscando entre las cosas de su ama en el primer momento que se queda sola en su cuarto, encuentra un kimono rojo y, al sacarlo del armario, descubre envueltas en él las cuentas que caen al suelo, sin embargo, la escena del castigo sucede a partir del tiempo [1:14:48]. Por lo tanto, se demuestra así que ese evento violento marcó tanto al personaje que guardó el instrumento de castigo hasta su edad adulta.

Maud (Hideko), al poner sus manos al servicio de los libros de su tío, estas no actúan con el fin de complacerse ella misma, sino que se convierten en una herramienta en beneficio de Christopher Lilly (Kouzuki), que se apropia así del cuerpo de su sobrina (1). Llama la atención la manera en la que el disfrute del tacto pertenece en exclusiva a los hombres ya que, durante las escenas de las flagelaciones explícitas, son ellos quienes con su mano pueden acceder al cuerpo de Hideko con un contacto piel con piel. A medida que la relación entre Hideko y Sook-hee progresa —no solo en la intimidad y profundidad de esta, sino también en el conocimiento que la audiencia tenga sobre ella—, el tacto se irá reappropriando a través de la identidad lésbica.

Aunque en la producción audiovisual se asuman estos procesos de maltrato existentes en el hipotexto, Park se adentra en un bosque mucho más oscuro y abrupto al presentar la violencia en la diégesis de sus personajes. La flagelación no se queda enmarcada en el castigo como medio de instrucción, sino que forma parte del servicio que Kouzuki ofrece a los asistentes de sus lecturas dramatizadas. En lo que respecta al concepto de prostitución, y teniendo en cuenta el contexto histórico que rodea la película, el personaje de Hideko recuerda la explotación de las “mujeres de consuelo”, esclavas sexuales de las que se servía el ejército militar del Imperio Japonés. Yoshimi Yoshiaki sitúa a principios de la década de los 30 el inicio de esta práctica de servidumbre sexual (30). Del mismo modo, apunta que muchas de estas mujeres eran “japonesas, coreanas, taiwanesas, chinas, filipinas, indonesias, vietnamitas, birmanas y neerlandesas” (87). Aun teniendo en cuenta la gravedad del abuso de Hideko, es en la amenaza donde Kouzuki encuentra su arma más poderosa. Después de la muerte de su tía, la pequeña Hideko comienza a sospechar que en realidad no se ha suicidado. Al dejar entrever la duda, este la arrastra de forma vehemente hacia el sótano donde guarda un pulpo gigante y la amenaza con echarle el animal encima. De este modo, la mayor de las intimidaciones viene acompañada del augurio de muerte. Esto es importante porque Hideko fantasea con la idea del suicidio en varias ocasiones. Incluso, guarda en una caja la sogá con la que supuestamente se colgó su tía y con la que ella también se coloca en ocasiones. Todas estas escenas suceden en el árbol del cerezo, muy representativo de la cultura japonesa. A este respecto, Clara González Murcia explica lo siguiente:



En la novela, Maud Lilly visita la tumba de su madre, donde se lamenta por su pérdida y fantasea sobre su propia muerte como única alternativa a la vida que lleva. Sin embargo, en la película, es un árbol de cerezo en el que, tal y como parece al principio, se suicidó su tía. La flor de cerezo es un símbolo que en Japón se ha asociado tradicionalmente a la belleza, la feminidad y la pureza. Tanto Hideko como su tía mantienen las apariencias, pero se ven esclavizadas a causa de su belleza y su feminidad, debiendo renunciar así a su pureza y a su inocencia (17).

En cierto sentido, lo que Park Chan-wook consigue al localizar estas escenas en el cerezo es transformar un símbolo nacional en la representación de su identidad oprimida, funcionando así la sogá como yugo, no solo para el pueblo coreano, sino también para los invasores extranjeros, presa de una visión imperialista de la patria.



Ilustración 13. *Tako to ama* de Katsushika Hokusai, 1814

Respecto al pulpo como elemento semiótico, aludiré a la obra pictórica que vertebra el discurso narrativo de *Ah-ga-ssi* y supone la referencia más directa —y probablemente la más reconocible por la audiencia occidental— a la cultural colonialista japonesa. La pieza pictórica en cuestión es un grabado titulado *Tako to ama*, diseñado por el artista japonés Katsushika Hokusai y fechado en 1814. El grabado está protagonizado



por una mujer desnuda encallada en unas rocas —aparentemente en el fondo marino— con dos pulpos succionando su boca y su vulva, mientras la rodean con los tentáculos dejándola sin posibilidad de movimiento. Tomando como referencia el tamaño de la mujer, se puede apreciar que las dimensiones de los pulpos son bastante grandes; el juego con las proporciones de los animales, que les da un aspecto casi monstruoso, suponía una práctica habitual en las representaciones animales de Hokusai a partir de 1807 (Goncourt 174). A pesar de la falta de conocimiento sobre grabado japonés, es curioso que el estilo de estas piezas sea de fácil identificación para la audiencia occidental. Con el fin de entender esta propensión, rescato la introducción de Stephen Addiss en *Japanese Woodblock Prints* (2010), donde aclara que hubo una época en la que casi la totalidad de la producción artística iba destinada a Norteamérica y Europa y que muchas de las obras más relevantes de este período residen en museos de Occidente (cit. en Marks 9).

Esta obra pictórica ha sido recreada en el cine en varias ocasiones, destacando *Edo Porn (Hokusai Manga)*, Kaneto Shindo, 1981), donde se explora la vida del artista y la creación de la obra. Aparte de la referencia en *Ah-ga-ssi*, Isabel Coixet también hace alusión a *Tako to ama* en su película *Elisa y Marcela*, estrenada en 2019. En la propuesta de la directora catalana, no se muestra el hipotexto japonés, sino que ubica un pulpo en varias secuencias claves del filme. Entre ellas, cabe destacar uno de los encuentros sexuales donde las jóvenes se frotan el animal por sus cuerpos semidesnudos.



Ilustración 14. Escena sexual entre Elisa y Marcela

El tono erótico en el grabado de Hokusai es evidente, tanto por la desnudez de la mujer como por la colocación de los pulpos. El contenido sexual de los trabajos pictóricos suponía una tendencia generalizada debido a que los compradores de las obras eran generalmente hombres (Marks 17). A pesar de no corresponder a un concepto exclusivo de las creaciones de Hokusai, *Tako to ama* no fue su única pieza erótica, pero sí una de sus más violentas desde el punto de vista de la protagonista. Esta obra pertenece a la serie de tres volúmenes *Kinoe no Komatsu* (1814), en la cual aparecen otras escenas de sexo explícito entre humanos, cuyos genitales masculinos, al igual que los pulpos, están diseñados desproporcionadamente grandes. En los grabados que componen esta serie, las mujeres no se muestran sufriendo por la penetración de estos miembros; sin embargo, en la escena presentada en *Tako to ama*, la mujer parece no tener escapatoria, de la misma forma que Hideko no puede huir de los tentáculos de Kouzuki. A lo largo del filme, se pueden apreciar en diferentes ocasiones elementos que recuerdan a la obra de Hokusai y, por ende, contribuyen a la identificación de Hideko y su tío Kouzuki. Del mismo modo, estos elementos, que en un primer momento se presentan a lo largo de la narrativa de forma aislada, van cobrando un sentido revelador que ayudan a construir la modificación del hipotexto. Algunos de esos elementos que analizaré a continuación se corresponden con las prácticas de *bondage*: los pendientes azules, el peinado de la protagonista y la exposición del personaje de Kouzuki.

No es la primera vez que Park Chan-wook trabaja con un pulpo vivo. Ya en *Oldeuboi*, el director presentaba al protagonista, Dae-su, comiéndose un pulpo sin cocinar. Llama la atención que se trate también de un personaje que haya sido víctima de un cautiverio durante muchos años. Este animal se encuentra en cuatro ocasiones a lo largo de la película, dos de forma física y dos a través de la representación pictórica: una primera vez, al iniciar Fujiwara la falsificación que irá en el libro erótico de Kouzuki; luego otra ocasión en la que el tío de Hideko la extorsiona siendo una niña; más adelante, cuando las jóvenes escapan de la casa y la audiencia descubre el hipotexto japonés y, por último, en el momento en el que Kouzuki pretende asesinar a Fujiwara.



Ilustración 15. Dos momentos que ejemplifican los pendientes de zafiros y el peinado habitual de Hideko

Para empezar a analizar la identificación de Hideko como la esposa del pescador —protagonista del grabado de Hokusai—, es necesario remontarse al comienzo del filme, cuando Fujiwara le regala unos pendientes de zafiros a Hideko como muestra de su supuesto amor hacia ella. Estos pendientes volverán a aparecer en el filme en la secuencia en la que Hideko juega a transformar a Sook-hee en una dama japonesa y parte de su indumentaria es esta joya. Con el uso que se le da a este objeto en la secuencia, Park Chan-wook procura adelantar el que será el primer giro argumental de la película: Hideko y Fujiwara hacen pasar a Sook-hee como la verdadera heredera y la encierran en un manicomio. Asimismo, constituye el primer paso hacia el reconocimiento de Hideko como la esposa ya que en la segunda ocasión en que se hace una referencia explícita al hipotexto este aparece modificado, asemejándose el rostro de la protagonista con el de Hideko. Esto se confirma a partir de la incorporación de los pendientes azules y a que el peinado de la protagonista es claramente una copia del que lleva mostrando Hideko a lo largo de todo el filme.

Este recurso de la anagnórisis se contextualiza en uno de los momentos más álgidos del filme, cuando Sook-hee e Hideko se vengan de Kouzuki destruyendo la

biblioteca y sus preciados libros eróticos. El hecho que motiva el destrozado del espacio es que, debido a que Sook-hee identifica a Hideko en ese dibujo, la joven le pregunta abiertamente si es lo que su tío le ha obligado a hacer. Ante el silencio de Hideko, Sook-hee lo interpreta como una afirmación, y a consecuencia de la rabia que le produce el daño ocasionado a su amada, comienza a destruir el “corazón” de Kouzuki: su biblioteca. Cabe destacar que esta secuencia se encuentra en la tercera parte del filme, donde la audiencia ya conoce el calvario de castigos y abusos que Hideko ha sufrido desde su infancia; sin embargo, lo que los espectadores y espectadoras no sabían hasta ese momento era la importancia del elemento semiótico del pulpo —símbolo de la opresora energía sexual masculina—, y a partir de ese reconocimiento, las pistas que ha ido mostrando Park Chan-wook comienzan a encajar. Es interesante la posible interpretación de la destrucción de la biblioteca de Kouzuki desde el punto de vista histórico, ya que, al iniciar esta venganza, en realidad se está destruyendo al opresor, que en este caso puede ser el patriarcado encarnado en la figura de Kouzuki o en la del Japón colonizador a través de los libros pornográficos como signos del proceso colonizador.

Para entender el sentido de este momento de reconocimiento experimentado por Sook-hee, existen dos teorías posibles de acuerdo con Rhee: una primera es que la imagen de *Tako to ama* está modificada por la imaginación de la propia Sook-hee —teniendo en cuenta el recurso narrativo del plano subjetivo— y una segunda consiste en que, efectivamente, la imagen se asemeja a Hideko porque Fujiwara es quien ha realizado la copia y este recrea el aspecto de Hideko, bien como una broma que le gasta a Kouzuki, bien por el deseo carnal que siente hacia la joven heredera (131). Asimismo, Rhee también destaca la finalidad de ese parecido como la creación de un guiño jocoso entre Fujiwara, Kouzuki y el público masculino de Hideko (131)<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Al mismo tiempo que estas conexiones funcionan en el plano narrativo de la película, si se explora en la trayectoria de Hokusai, identifico una relación con la tradición pictórica japonesa a la que pertenece el autor del grabado, no solo porque se dedicaba a la ilustración de libros (Goncourt 156), sino también porque entre las diferentes formas en las que el autor japonés desarrollaba su obra existía una que se enmarcaba como una suerte de *proto marketing*. Conviene recordar que en los siglos XVII y XVIII, muchos diseñadores, entre ellos Hokusai (Marks 90), elaboraban ilustraciones en las que los personajes tenían un parecido razonable con los actores que interpretaban obras del teatro Kabuki y así vendían series a modo de *souvenir* (Marks 17). En cierto modo, las lecturas dramatizadas protagonizadas por Hideko la convierten en una *performer* conocida por todos aquellos hombres que acuden a las veladas organizadas por su tío y que, aparentemente, pertenecen a la élite del Imperio Japonés. Así que al modificar la obra original para aumentar el parecido de la mujer con Hideko se está implementando, en cierta medida, una tentativa de *marketing*.

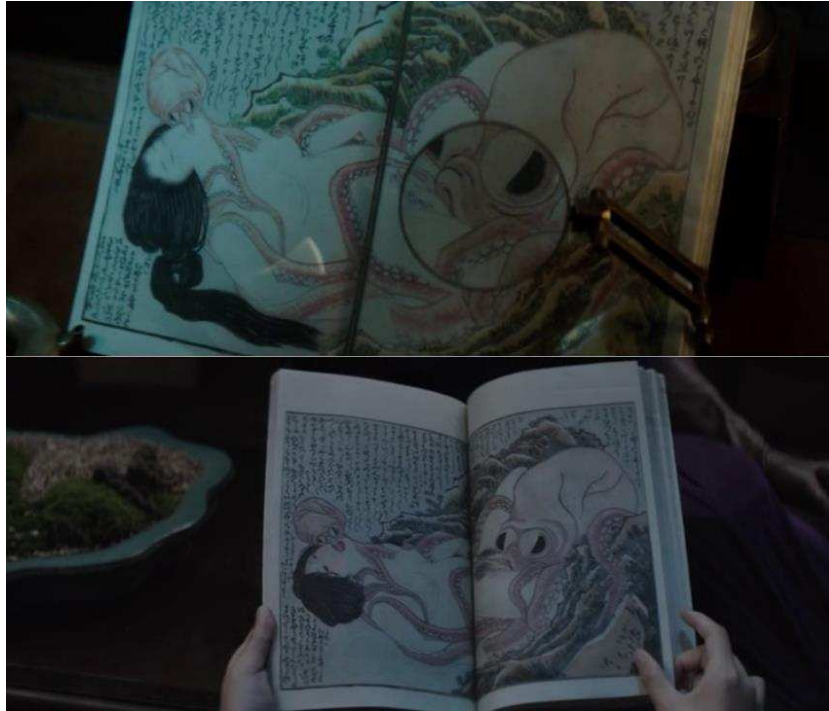


Ilustración 16. Primera ocasión en la que aparece la falsificación y la segunda ya con las modificaciones para mostrar el parecido con Hideko

En la ilustración 16, se pueden observar dos fotogramas que demuestran algunos de los momentos donde aparece la falsificación de *Tako to ama* a lo largo de la diégesis de *Ah-ga-ssi*. La primera en la escena en la que Fujiwara trabaja para Kouzuki al principio de la historia y la segunda justo en el momento de la anagnórisis de Sook-hee. En ambas falsificaciones se aprecia el cambio que existe y la adaptación de la misma a imagen y semejanza del personaje de Hideko. Atendiendo a la propuesta de Rhee, tiene sentido que el plano subjetivo de Sook-hee sea el grabado alterado; por lo tanto, sí que sería producto de la imaginación del personaje. No obstante, considero que está más acorde con el planteamiento de los guionistas del filme (Jeong Seo-Kyeong y el propio Park Chan-wook) que la imagen que Sook-hee descubre en el libro erótico es real, pues hay más elementos que, aunque no sean tan evidentes, apoyan la identificación de Hideko con la esposa del pescador y a Kouzuki como los pulpos gigantes. Uno de ellos corresponde con las prácticas de BDSM<sup>174</sup> que tanto Kouzuki —a modo de castigo— como los asistentes a las lecturas fuerzan a Hideko a realizar. Más concretamente, en las secuencias de las

---

<sup>174</sup> BDSM es un término acuñado en 1991 y que comprende un conjunto de prácticas y fantasías eróticas relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina “sexualidades alternativas”. Tal acrónimo combina las iniciales de las palabras *Bondage*, *Disciplina* y *Dominación*, *Sumisión* y *Sadismo*, y *Masoquismo*.

prácticas de flagelación, las manos masculinas de Kouzuki acarician el glúteo flagelado de Hideko como los tentáculos del pulpo aparecen encima de la esposa del pescador<sup>175</sup>.



Ilustración 17. Momento de la flagelación de Hideko y posteriormente cuando ella es quien infringe la flagelación

Otra situación que evoca la obra del artista japonés Hokusai es la escena, inscrita en la segunda parte del filme, narrada desde la perspectiva de Hideko, cuando la joven recuerda un episodio de su infancia en el que su tía le está enseñando a leer y ambas se ríen al leer la palabra *pene* en un libro; como castigo a la actitud que muestran en la sesión de lectura, Kouzuki agarra a la vez sus respectivas caras y las asfixia. Los dedos enfundados en los guantes de piel negros sobre las caras pálidas de Hideko y su tía

---

<sup>175</sup> Luego ella repite esa práctica infligiendo el movimiento en los visitantes y reforzando una vez más el intercambio de roles entre víctima y victimario, con la diferencia de que en esta ocasión a Hideko la obligan a ejecutar ambos roles.

recuerdan los tentáculos que rodean a la mujer de la obra de Hokusai, a la par que ese gesto transmite la sensación de ahogo que se produce con el pulpo que succiona su boca<sup>176</sup>.



Ilustración 18. Hideko de pequeña y su tía siendo asfixiadas por Kouzuki

Esta vinculación no surge exclusivamente del parecido de la joven con la mujer de la obra de Hokusai, pues el propio Kouzuki se formula como un cefalópodo *per se* a través de su lengua negra, producto de la tinta que este utiliza en su ocupación cotidiana consistente en reproducir libros. Esta última semejanza entre los personajes masculinos/opresores del filme se corresponde con la que se podría entender como el primer elemento que aparece en el filme dentro del análisis del reconocimiento de Kouzuki con los pulpos de *Tako to ama*. Otra de las ocasiones en que se puede identificar al personaje de Kouzuki con el pulpo es en la secuencia en la Sook-hee intenta traspasar el límite espacial entrando así a la biblioteca de Kouzuki. En ese momento aparece Kouzuki llevándose un papel a la boca y, al sacar la lengua para mojarlo, se puede apreciar cómo está manchada de tinta negra. Es precisamente la mancha negra que tiene en su lengua un elemento que recuerda también a la figura del pulpo.

---

<sup>176</sup> En las representaciones teatrales que acomete Hideko delante de los invitados de su tío también las temáticas se relacionan con la asfixia, una humillación sobre el oprimido que obliga a representar el mismo castigo al que la persona es sometida.





Ilustración 19. Kouzuki mojando con la lengua un trozo de papel

Aparte de los instantes en los que se presenta el hipotexto de *Tako to ama*, ya sea respetando el original de Hokusai o el modificado por Fujiwara, hay dos secuencias más en las que el pulpo se muestra de maneras distintas. En una vuelve a aparecer como método de castigo, al igual que en el caso de la asfixia mencionada. En esta ocasión se emplea a modo de amenaza a Hideko cuando es una niña y se representa en la diégesis de la película a través del diseño sonoro. En dicha secuencia, Kouzuki baja a Hideko al sótano y se escuchan los tentáculos en movimiento. La audiencia descubre que ese sonido corresponde al del pulpo cuando al final de la película aparece Kouzuki torturando y desmembrando a Fujiwara, apreciándose al fondo del sótano un pulpo gigante dentro de una suerte de pecera.

Al asumir estas dos identificaciones —Hideko como la esposa del pescador y Kouzuki como pulpo—, se puede interpretar que Park Chan-wook establece una crítica al erotismo asociado a la violencia patriarcal, pero también a la colonización japonesa a la que el pueblo coreano se vio sometido. También quisiera destacar que la propuesta de Park Chan-wook no se quedó exclusivamente en la exposición de esta opresión, sino que también resignificó esta ocupación del cuerpo de las mujeres protagonistas en el filme. Para ejemplificarlo, vuelvo al hipotexto de Hokusai, donde el pulpo mayor le realiza una práctica sexual oral a la mujer del pescador. En las escenas sexuales que se plantean en el argumento, el *cunnilingus* posee un gran protagonismo, pues el director no solo utiliza de forma novedosa el plano subjetivo en el proceso de esa práctica, sino que también la presentación de las amantes no se realiza desde un punto de vista esteticista, alejándolo



así del placer de la mirada externa masculina centrada en el voyerismo. De esta manera, resignifica la relación afectivo-sexual de las protagonistas.

Es por ello por lo que quisiera indagar a continuación en el planteamiento de la identidad *queer* dentro de la película, una faceta no menos relevante en esta creación de Park Chan-wook que en el texto inglés que utiliza como punto de partida. Hoy en día las expresiones cinematográficas que ahondan en la representación de la sexualidad lésbica son más frecuentes que hace veinte años. Sin embargo, pocas son las veces en que se presentan enmarcadas en una realidad migrante, como sí es el caso de *Ah-ga-ssi*. Así pues, me centraré en esta ocasión en el efecto que tuvo el colonialismo en la sociedad coreana y en la manera en la que Park representa la identidad *queer* con relación al espacio que habita, con una coyuntura histórica colonial como la existente a principios de siglo XX, que intensifica el conflicto de la trama al tratar la diégesis filmica desde la perspectiva de Hideko y Sook-hee en tanto que mujeres con una orientación sexual disidente. Como consecuencia de la relación entre ambas, además de por sus respectivas condiciones femeninas y del gran número de elementos de violencia vinculados al entorno abusivo sufrido especialmente por Hideko, las protagonistas se convierten en migrantes, transformando el exilio en una metáfora, no solo de la liberación del pueblo coreano, sino de la emancipación de Sook-hee e Hideko como personas *queer* oprimidas.

Al tratarse de una ficción transmedial, Park adapta algunos rasgos característicos de la novela de Waters, como la reformulación de la voz autoral literaria de Maud (Hideko) en la exposición de la subjetividad a través de recursos audiovisuales, o la transformación del mencionado *lesbian panic* en una total aceptación de su identidad *queer*. En estas alteraciones, junto a otras que iré desgranando, es donde reside la hipótesis que impulsa este punto del análisis: en qué medida afecta la identidad de mujer colonizada al devenir *queer* de las protagonistas y por qué el exilio supone un entorno favorable para el desarrollo de su expresión identitaria.

A fin de identificar el exilio como herramienta de liberación, propongo definir los ingredientes específicos que constituyen la experiencia colonizadora, además de exponer las diferentes características que sustentan la identidad de las protagonistas, la construcción de su deseo y el impacto de la represión en sus líneas de acción. Por último, sugiero analizar las estrategias que Sook-hee e Hideko establecen a lo largo de la

narración para conseguir su superobjetivo: la libertad. En esta ocasión el enfoque del análisis será histórico y *queer*, tomando el exilio como punto de enlace.

Como se ha visto a lo largo de este apartado, Park Cham-wook toma algunos de los aspectos históricos y a partir de ellos reconstruye la diégesis de Waters. En esta ocasión lo que más llama la atención es que al final de la película, las protagonistas viajan en barco con destino hacia Shanghái, decisión muy habitual entre los exiliados de la Corea ocupada (Chung y Heebon 148), convirtiendo así este dato histórico en una metáfora de catarsis identitaria. Teniendo en cuenta esta forma de presentar a los personajes *queer*, el texto audiovisual de *Ah-ga-ssi* se redimensiona volviendo el viaje de las protagonistas no solo un camino hacia la libertad, sino también un recorrido hacia la descolonización de las mismas con respecto a sus vivencias opresoras.

Al plantear este trasvase del medio literario al cinematográfico, Park Chan-wook desestima o reescribe algunos de estos elementos, construyendo el vínculo sentimental entre las protagonistas desde un nuevo enfoque. A pesar de las divergencias entre la novela y la película, el argumento base de *Fingersmith* se mantiene en la trasposición audiovisual, porque tanto en la sociedad británica decimonónica como en la coreana de este período están inmersas en un sistema patriarcal, cimentado en la jerarquía y la dominancia masculina (Lee 78).

Una de las estrategias que utilizan las protagonistas para poder escapar de este contexto opresivo es el travestismo. Hideko adopta ropas varoniles con la intención de garantizar su huida del país, apoyándose en la falsificación de documentos. La alteración del pasaporte para Hideko supone el reflejo de las habilidades del entorno delictivo de Sook-hee. A pesar de que en la novela de Waters las jóvenes nunca llegan a establecer un plan de fuga conjunta, el personaje de Sue (Sook-hee) consigue huir del manicomio en el que la habían encerrado gracias a sus conocimientos reproduciendo llaves. Por lo tanto, la estrategia de valerse de su destreza ilícita tiene su origen en el texto de Waters. En el desarrollo de esta picaresca se descubre una forma de transformar una situación opresiva —en este caso fundamentada en la diferencia de clase— en un pasaje hacia la libertad.

Este mismo criterio se da en el filme ya mencionado *Elisa y Marcela*, donde el personaje de Elisa comienza a vestirse con una indumentaria masculinizada con el propósito de mantener junto a Marcela una vida marital. Al mismo tiempo, tiene lugar lo

que he nombrado como travestismo de clase, aunque en el plano conflictivo de la trama este se origina, no por la relación homoerótica entre las protagonistas, sino porque los personajes de Hideko y Fujiwara plantean de manera indirecta el travestismo como una herramienta de persuasión y engaño para que la apariencia de Sook-hee se acerque más a la de una señora que a la de una sirvienta y así llevar a cabo su plan para que Hideko tome la identidad de su doncella. De esta manera, el grupo social más bajo, a partir de la vestimenta, fantasea con una vida tan elevada como inalcanzable. En el análisis que hay a continuación se explica la manera en la que Park transforma el recurso literario de la voz autoral planteado por Waters en la utilización del plano subjetivo como expresión de la perspectiva de las protagonistas. De esta manera, director y novelista reivindican la conciencia femenina, pero cada uno aplicando las formas propias de su entorno creativo. Al igual que Hideko se traviste de hombre para iniciar su viaje al exilio, Sook-hee asume el papel de hombre con la excusa de explicar a Hideko de qué manera actuar en la noche de bodas tras casarse con Fujiwara. Pero lo que comienza siendo una actuación naif por parte de la joven estafadora se torna en una reveladora experiencia sexual para ambas jóvenes.

Por otra parte, quisiera aclarar que en la fuente literaria en la que se basa el filme, Maud ni ningún otro personaje femenino se camufla con un indumentario masculino. Tampoco Maud y Sue necesitan escaparse al extranjero como ocurre con Sook-hee e Hideko para encontrar la felicidad, pues sus principales enemigos en Inglaterra estaban ya muertos. El travestismo en la mujer, motivado por causas heterogéneas, es un recurso tan enraizado en la historia y en la literatura universales que Park Chan-wook no precisó inspirarse en la novela de Waters para incorporarlo a su película. En la historia que narra el filme se justifica por las circunstancias personales que atraviesan Sook-hee e Hideko. La función del travestismo de género en *Ah-ga-ssi* es esencialmente de carácter estratégico: su fin es “ocultarse, despistar a un enemigo o ganar derechos o privilegios, que en tiempos y culturas determinadas son considerados exclusivos de uno u otro género” (Zúñiga Reyes 41).

Junto con el travestismo como subterfugio para la fuga, Park Chan-wook plantea en la película que el exilio se entiende como el culmen del proceso de descolonización por el que pasan las protagonistas, el cual comienza con el intento de suicidio de Hideko. El extraño suceso en el que su tía se quita supuestamente la vida ahorcándose en el cerezo de la casa supuso un trauma para la joven japonesa, llegando incluso a guardar la sogá

que su tía utilizó. De esta manera, la presencia del suicidio se dilata a lo largo de la historia de Hideko y, por lo tanto, en todo el filme. La secuencia en la que Hideko decide ponerle fin a su vida es precedida por el rechazo de Sook-hee, quien, después de su encuentro sexual, decide seguir apoyando la idea de casamiento con Fujiwara y, por consiguiente, continuar con la traición. Afortunadamente, Sook-hee evita la ejecución del suicidio e Hideko le confiesa el verdadero plan de encerrarla a ella en el manicomio, revelación que no sucede en la novela de Waters. Es en ese momento donde la película romantiza la relación entre las jóvenes amantes porque deciden luchar por un interés común en vez de actuar de forma egoísta, eliminando el interesante conflicto propuesto por la escritora británica donde ambas protagonistas eran víctimas a la vez que victimarias. Por esta razón, el suicidio funciona en el argumento como hecho fundacional del devenir de los personajes, iniciando la descolonización de Hideko y Sook-hee. Como punto de partida en su viaje hacia la libertad, Sook-hee propone traicionar a Fujiwara y fugarse juntas con el dinero de la herencia de Hideko. Antes de escapar de la casa de Kouzuki, Hideko visita la biblioteca de su tío y, como explicaba anteriormente, Sook-hee descubre el libro donde aparece la imagen modificada de *Tako to ama*. La joven ladrona decide destruir las obras pornográficas y la biblioteca de Kouzuki. Este acto de venganza, tan propio de la filmografía de Park Chan-wook, es la catarsis del abuso que Hideko ha sufrido a lo largo de su vida. Los siguientes pasos poseen un carácter más mecánico, pero son necesarios, no solo para el entendimiento de la historia, sino también para apoyar el ritmo y la dinámica de la acción dramática: Sook-hee escapa del manicomio, Hideko droga a Fujiwara para huir con el dinero y reunirse con Sook-hee, envía una carta a su tío para que encuentre a Fujiwara y, por último, con la ayuda de la familia de Sook-hee, crean un pasaporte falso y ponen rumbo a Shanghái<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> A diferencia de lo que ocurre en la novela, en la película Sook-hee mantiene una buena relación con su familia, pues al eliminar el giro argumental donde se reconoce el intercambio de identidades entre Maud y Sue, convirtiéndose Sue en la verdadera heredera de la fortuna, deja de existir el trasfondo oscuro de Mrs. Sucksby para con el personaje de Sue. Por lo tanto, según la lógica argumental de *Ah-ga-ssi*, no existe motivo para que Sook-hee no confíe en su familia.



Ilustración 20. Sook-hee e Hideko en la estación esperando por el billete<sup>178</sup>

Chung Moonyoung y Park Heebon explican que el lugar elegido para establecerse tras la huida de Corea es Shanghái, ciudad donde se encontraba en los años 30 el gobierno en exilio de su país, y añaden la posibilidad de que Sook-hee e Hideko se unieran al movimiento liberador (148). Por el contrario, aunque estén rodeadas de un entorno completamente politizado, en ningún momento de la película las protagonistas muestran intereses políticos que puedan justificar esta idea de adhesión. En consecuencia, la propuesta de Shanghái como destino se entiende como parte del discurso narrativo del director para completar así la vivencia de la persona colonizada. En la secuencia en la que Sook-hee e Hideko se disponen a embarcar para abandonar Corea, se puede apreciar cómo varios hombres —no se especifica si enviados por su tío o por la policía— tenían una foto de Hideko y la buscaban de manera exhaustiva por cada rincón de la estación.

---

<sup>178</sup> Cabe destacar en esta imagen la manera en la que las protagonistas están detrás de unas rejas, apoyando la idea simbólica del encarcelamiento, en esta ocasión no solo en la casa de Kouzuki —con los troncos de los árboles como barreras— sino mostrando de forma explícita a Corea como una cárcel para sus ciudadanos.



Ilustración 21. Sook-hee lanzando al mar los guantes, el anillo de Fujiwara y el bigote

182

Como perseguían a una mujer sola, el hecho de que Hideko estuviera travestida de hombre y acompañada de Sook-hee, las ayudaba a pasar inadvertidas. A diferencia de otros casos donde el travestismo femenino se iniciaba de un modo “episódico, para una huida o un viaje, [dando] paso a toda una vida vivida bajo ropajes masculinos” (Dekker y van de Pol 9), Hideko se desprende de sus características varoniles de la misma forma que se desprende de las figuras masculinas que reprimían su existencia. A propósito de la castración del tacto mencionada, la acción de quitarse los guantes en la cubierta del barco y tirarlos al mar equivale a la recuperación de uno de los sentidos que constituyen una parte importante de la experiencia sexual<sup>179</sup>, tanto en la exploración individual como específicamente en la representación de la sexualidad lésbica.

---

<sup>179</sup> Del mismo modo, en la parodia de la noche de bodas entre Fujiwara y Hideko, aunque este trata de tener relaciones sexuales con su esposa, Hideko se quita el guante y se masturba delante de Fujiwara demostrando que no lo necesita para alcanzar el placer.



Ilustración 22. Tres fotogramas donde se aprecia el parecido de ambos objetos y cómo este reaparece en varias ocasiones de la película

Después de la recuperación del tacto, las exiliadas se dirigen a su camarote con la intención de mantener relaciones sexuales. En esta ocasión, desprovistas de la necesidad de apoyarse en un rol masculino para justificar su experiencia homoerótica, Hideko también aprovecha los conocimientos adquiridos durante sus años de abuso para elevar el hecho sexual a otro nivel. Este hecho se concreta con el uso de unas esferas vaginales que las jóvenes se introducen como parte del desarrollo del sexo, aumentando así su goce. La idea de este recurso proviene de uno de los libros de Kouzuki, de modo que transforma un material destinado inicialmente para el disfrute masculino en un elemento que potencia el placer de las jóvenes. Asimismo, si se compara este objeto sexual con las bolas de acero con las que Hideko era castigada por Kouzuki, se puede llegar a entender otra resignificación semiótica más de la experiencia opresiva, que trasciende su valor primigenio para transformarse en puro disfrute *queer*.

En cuanto a la estética de la escena, cabe destacar especialmente los planos presentados en la última secuencia, pues están diseñados casi en espejo, resaltando de

este modo el equilibrio de elementos. Esto puede interpretarse como la conversión hacia una posición más igualitaria en la relación entre Hideko y Sook-hee. En ese instante, donde el territorio ocupado no existe —por un lado, en extensión física, como es el caso de Corea y la casa de Kouzuki y, por otro, en referencia al cuerpo abusado de Hideko—, donde las jóvenes han superado los estigmas de clase, las barreras culturales y su condición de colonizadas —Sook-hee de forma político-social e Hideko por el cuerpo violentado—; es ahí, en alta mar, donde el barco en el que ambas mujeres viajan navega rumbo a la libertad.



Ilustración 23. Primer encuentro sexual estando en libertad

Por consiguiente, el exilio surge como resultado de un proceso de descolonización identitaria que comienza con la traición a Fujiwara, continúa evolucionando con la destrucción de la biblioteca de Kouzuki y culmina con Hideko y Sook-hee embarcándose hacia lugar donde la expresión de su sexualidad queda emancipada de la presencia masculina. De esta manera, Park Chan-wook consigue retratar todo un período de asedio colonial de una forma creativa que, además, favorece un retrato fílmico de la sexualidad lésbica poco habitual en la cinematografía reciente.

Para finalizar esta sección, quisiera destacar algunas ideas a propósito de la comparativa entre las transposiciones de *Bakjwi* y *Ah-ga-ssi*. En ambos casos, Park crea una interpretación propia del texto literario, por lo que no se plantea la posibilidad de crear una adaptación unidireccional que simplemente traduzca a imágenes las palabras.



En los dos textos audiovisuales, el director rediseña la diégesis para comunicar gran parte del discurso de Zola y de Waters, respectivamente, pero ajustándola a las características y preocupaciones artísticas de su universo filmico. Además, el planteamiento en ambas películas sobre la subjetividad en el sexo es muy significativo porque, independientemente de la orientación sexual de sus personajes, los movimientos torpes, poco planificados y protagonizados por una carencia esteticista se dan en ambos filmes. Incluso la utilización de la flagelación con una finalidad de castigo y relacionada con actividades sexuales suponen un espacio muy importante en la construcción de la narrativa cinematográfica de Park Chan-wook.

### **3.4. Lesbianismo y trauma**

#### **3.4.1. El voyerismo y la construcción del deseo en *Ah-ga-ssi***

A propósito de la sexualidad de las protagonistas, el director desarrolla este componente en dos esferas principales: la femenina homosexual y la masculina heterosexual, siendo esta segunda objeto de estudio del próximo subapartado. Para el análisis de las secuencias filmicas, se tendrán en cuenta la segmentación corporal y la construcción del deseo a través del comentado plano subjetivo. La importancia de las escenas donde se concentran los acercamientos y encuentros sexuales se determina a partir de su repetición en la película —correspondiendo con las reiteraciones originales del hipotexto—, pues primero tienen lugar desde la perspectiva de Sook-hee y después desde la de Hideko. Para organizar el análisis de estas escenas repetidas, las he nombrado de la siguiente manera: el espionaje, la bañera, el travestismo, la cama y el barco. Cabe introducir en este momento una condición que marcará el devenir sexual de las protagonistas en la evolución de su relación y es que Hideko juega el papel de joven ingenua e inexperta delante de Sook-hee; sin embargo, a medida que el filme avanza, la audiencia descubre que Hideko lleva recluida en la mansión de su tío Kouzuki desde que era una niña, forzada, por un lado, a realizar lecturas dramatizadas de cuentos eróticos y, por otro, a prostituirse a través de prácticas de flagelación y *bondage*, lo que, como se ha apreciado anteriormente, constituye una conexión directa entre el filme de Park y el

hipotexto escrito por Sarah Waters. En el segundo capítulo ha quedado claro que *Fingersmith* cuenta con gran cantidad de referencias a textos victorianos eróticos donde casi en su totalidad la flagelación es el elemento central del relato. Habría que añadir que, en esta ocasión, Park integra esta práctica, por un lado, siendo fiel a la novela de Waters, como uno de los textos que Hideko lee en una representación, y, por otro, lo incorpora como un castigo físico a la joven Hideko. Como explicaré más adelante, esto provoca que el carácter villano de Kouzuki se fortalezca.

La escena del espionaje corresponde con la noche en la que Sook-hee llega a la mansión del tío de Hideko. La joven abre sigilosamente las puertas del cuarto de la heredera tratando de descubrir a Hideko durmiendo, pero su inquietud parte de la mera curiosidad por explorar el nuevo espacio que habita. Lo que la audiencia averigua en la segunda parte es que Hideko hace lo mismo desde el interior de la habitación, y antes de que Sook-hee descubra ningún detalle, da un golpe para asustarla. Lejos de volver a la cama, Hideko continúa vigilando cada movimiento de Sook-hee y cómo, aterrada de miedo por el ruido estrepitoso, se mete en la cama y se desnuda para ponerse el camisón de dormir. Resulta destacable que esta acción se encuentre protagonizada por el desnudo de Sook-hee del que Hideko no pierde detalle. Esta propuesta es interesante porque debido al recurso del plano subjetivo una vez más la imagen del cuerpo de Sook-hee representa el deseo de la mirada femenina. Poco después, Hideko gritará fingiendo tener una pesadilla y Sook-hee la meterá en su cama para consolarla como si fuera un bebé. Este será el único momento en el que no existe tensión sexual entre las mujeres, ya que, por la oscuridad de la noche, Sook-hee no aprecia la apariencia física de Hideko. Es a la mañana siguiente cuando la joven estafadora se queda sin aliento y maldice no haber sabido antes de la belleza de la muchacha a la que sirve. Antes de pasar al análisis de la siguiente escena, deseo llamar la atención sobre otro detalle que ayuda a construir la personalidad de Hideko y es que, para ella, el hecho del espionaje es un hábito. Esto se entiende al descubrir que Hideko está recluida en esa mansión desde que es una niña; así que ha ido fabricando escondrijos y hace uso de unos prismáticos para explorar y analizar a los invitados —siempre hombres— de su tío. Se podría apreciar de esta manera una cierta analogía con el personaje de L. B. Jefferies de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954), donde, más allá de la trama criminal, se ahonda en la figura del *voyeur*, siendo en el caso de *Ah-ga-ssi* una resignificación femenina de la mirada.



Ilustración 24. Diferentes momentos en los que Hideko está espiando

A propósito de la construcción del deseo, Park aborda el contexto del baño como espacio de intimidad y presentando la oportunidad para descubrir un poco más el cuerpo de la otra. Si bien es cierto que esta escena se encuentra plagada de planos detalle de diferentes partes del cuerpo, se justifica por la proximidad entre Hideko y Sook-hee en la tarea que las mantiene ocupadas. Además, en uno de los planos medios donde se puede apreciar a la joven heredera dentro de la bañera y a Sook-hee limando una muela de Hideko con un dedal, el director ejecuta un movimiento de cámara donde primero coge el escorzo y la mirada de una y al finalizar el movimiento se encuentran invertidas, de tal forma que la audiencia es capaz de percibir la tensión entre ambas: Sook-hee se despista de su tarea al mirar los pechos de Hideko y esta, en lugar de sentirse incómoda por la mirada de su doncella, acaricia su codo cuando retoma el movimiento dentro de su boca. Esto, sumado a la escena del espionaje, demuestra una relación de deseo no solo

recíproca, sino que también va gestando su carácter igualitario, el cual tendrá su culmen en la escena de sexo final, tal y como he mostrado en el apartado anterior.



Ilustración 25. Detalle de planos que componen la secuencia de la bañera desde la perspectiva de Sook-hee

Una vez limada la muela, en la corta repetición durante el segundo acto de la película, Sook-hee se desnuda ante la mirada de Hideko, pero el montaje no nos deja entrever qué sucede después. Shin Chi-yun destaca de esta escena la presencia de la humedad que conecta directamente con la desarrollada en el hipotexto *Fingersmith* (7), no tanto por el contexto del baño, pues en la novela no tiene lugar en ese espacio, sino más bien por la relación con el deseo sáfico. Tanto en la primera vez que la audiencia visiona la escena como en su repetición, el vaho y el agua son elementos evidentes, pero también llama la atención el diseño sonoro que intensifica los ruidos generados por la respiración de ambas mujeres y el roce del dedal contra la muela, expandiendo así la intensidad del erotismo de la acción.



Ilustración 26. Detalle de planos que componen la secuencia de la bañera desde la perspectiva de Hideko

A medida que el filme avanza, Park aprovecha para seguir introduciendo imágenes que evoquen aspectos pasados o futuros de la trama fortaleciendo el devenir de la historia. Es el caso de la noche en la que las jóvenes juegan con la vestimenta de Hideko, dando a su vez un paso más allá en su acercamiento físico. A esta escena la he nombrado como la del travestismo porque al tener una diferencia de clase tan marcada, y al vestir a Sook-hee como una gran dama japonesa, existe una suerte de travestismo de clase. Es evidente que así el director deja pistas sobre la trama del engaño que consiste en hacer pasar a Sook-hee por Hideko para encerrarla en el manicomio. El tono de las interpretaciones y el uso recurrente del plano subjetivo permiten a las protagonistas disfrutar de cada toque piel con piel dejándolas de nuevo sin aliento. Esta identificación con Hideko no se produce en exclusiva a través de la indumentaria, sino también por el uso de la peluquería y los espejos, creándose simetrías entre ambos rostros.

Cabe recordar que Park ya ha utilizado el recurso del espejo en anteriores ocasiones, como fue el caso de *Bakjwi* con la escena de intimidación de Sang-hyun y Tae-ju en el baño. Por otro lado, Park aprovecha esta secuencia para continuar el viaje narrativo de uno de los elementos semióticos más importantes de la trama: los pendientes azules, que, como explicaba anteriormente, es una supuesta joya —cuya valía se pone en

duda tras el examen de Sook-hee, ya que es experta en falsificaciones— que sirve para identificar a Hideko como víctima de abuso y es introducida por Fujiwara como obsequio a su pretendida, siendo, además, uno de los objetos que las jóvenes utilizan para travestir a Sook-hee como dama.



Ilustración 27. Detalle de planos que componen la secuencia en la que sucede el travestismo identitario

Como último dato relevante de esta escena, en cuanto a la construcción de deseo se refiere, es importante introducir el juego de rol que desde el comienzo de la película ambas protagonistas dinamizan como estrategia para expresar libremente su deseo, valiéndose de la identificación con la figura de Fujiwara. Quien emplea este método por primera vez es Sook-hee al descubrir la hermosura de Hideko, refiriéndose a una



conversación pasada con Fujiwara para justificar sus halagos hacia ella. En el caso de esta escena, se invierten los papeles y es Hideko quien utiliza la voz del Conde Fujiwara para expresar su deseo por ver a Sook-hee todas las noches en su cama; la joven estafadora se ruboriza y trata de restarle importancia a sus palabras y empieza a desvestirse a Hideko; sin embargo, la tensión erótica entre ambos crece a medida que avanza en la tarea.



Ilustración 28. Secuencia de planos del primer encuentro sexual desde la perspectiva de Sook-hee

Respecto al hecho de que las protagonistas encuentran su gran conflicto al enamorarse, observaré que resulta peculiar la forma en la que Park Chan-wook recuerda constantemente a sus personajes su objetivo principal, tratando de disipar la distracción suscitada por el deseo entre ambas mujeres. Una de las estrategias de Sook-hee es recordar

mentalmente, como si de un mantra se tratase, lo mucho que desea hacerse rica, pero ese pensamiento es interrumpido por el sonido de una campana que Hideko utiliza para llamar al servicio, la misma que hace sonar momentos antes de la escena de la cama, donde tendrá lugar su primer encuentro sexual en el filme. Con las dos protagonistas en la alcoba, es la joven heredera la que introduce con aparente inocencia el tema de la noche de bodas. Otro rasgo notable en la construcción de esta escena se encuentra en la toma de decisiones con respecto al acercamiento físico, siendo siempre Hideko la ejecutora de una forma sutil para no levantar sospechas.



Ilustración 29. Secuencia de planos del primer encuentro sexual desde la perspectiva de Hideko

La presentación visual de la escena es también muy importante. A pesar de lo estético que se resulta en ocasiones, la cámara se centra en la expresión de sus caras, que



aparecen sudorosas, despeinadas, llenas de saliva, torpes, sin expresiones faciales estéticas y con diferentes emociones a lo largo del proceso. La fragmentación de sus cuerpos es mucho más leve que en la propuesta de la escena del baño. Además, gracias a la diferencia de carácter de ambos personajes, se remarcan dos formas de adentrarse en la experiencia sexual lésbica en función del carácter y experiencias del personaje. Una primera, desde la perspectiva de Sook-hee, donde también comienza un juego de rol por medio del cual se identifica con Fujiwara para justificar a través de los besos el acercamiento a Hideko y la criada termina involucrada en un encuentro sexual donde se desenvuelve con naturalidad, pero sin un conocimiento previo. La segunda vez que la audiencia visiona esta escena, contada en esta ocasión a partir de los ojos de Hideko, la joven heredera disfruta guiando disimuladamente a su doncella incentivando en ambas el placer del deseo consumado. Dentro de esta secuencia, cabe enfatizar la observación de Sook-hee ante la inesperada soltura de Hideko, pues a pesar de que la joven japonesa trata de hacer entender a su amante una cierta inocencia jugando su papel de ignorante, Hideko se muestra resuelta ante el hecho sexual. Esta actitud dinámica cobra sentido si se toma en consideración los conocimientos sobre literatura pornográfica que su tío le ha inculcado desde pequeña. Sin embargo, la proactividad que muestra en el entorno privado no se mantiene cuando se le plantean obstáculos a lo largo de la trama. Esta pasividad se pone de manifiesto como resultado del maltrato que la joven Hideko ha sufrido a lo largo de su vida. El cautiverio abusivo a lo largo de los años no solo provoca la falta de determinación a la hora de actuar, sino que, a su vez, amortigua la manera de comportarse durante el proceso de rebelión que inicia Sook-hee con el replanteamiento de la escapada. Por lo tanto, Hideko se presenta proactiva en la intimidad y pasiva en el exterior de la casa, lo que enfatiza su comodidad ante el espacio que realmente conoce. Es probable que esta tendencia también tenga que ver, por un lado, con la relación con el conocimiento que ella posee y, por otro, con las vivencias traumáticas que la paralizan en la fase temprana de su plan de huida.

Esta dualidad hace que el personaje de Hideko gane en hondura y remarca la doble personalidad que desarrolla a lo largo del inicio de su relación con Sook-hee. Park Chan-wook se sirve de nuevo de los elementos de la puesta en escena para contar mucho sobre sus personajes, incluso cuando la audiencia no los conoce del todo. Es el caso de la llegada de Sook-hee a la casa, cuando observa un retrato de Hideko cuando era una niña. En el momento en el que la cámara realiza el movimiento acompañando a Sook-hee, el rostro

sereno que la audiencia observa de la niña, a través del juego de luces, se distorsiona provocando una sonrisa casi diabólica y mostrando desde el principio las dos caras de nuestra protagonista.



Ilustración 30. Secuencia de planos cuando Sook-hee observa el cuadro de Hideko de pequeña

Cabe destacar que el kimono que Sook-hee coge al fisgonear entre las pertenencias de Hideko es el mismo que Hideko lleva en el cuadro de la escalera y en el que están envueltas unas bolas de metal que parecen ser una especie de marcapáginas. En la segunda parte de la narración, desde la perspectiva de Hideko, la audiencia se dará cuenta de que es el mismo utensilio que Kouzuki utiliza en los castigos físicos infligidos a Hideko desde que es pequeña.

La escena de la cama no supone solo la unión sexual entre las protagonistas, sino también el inicio del segundo giro argumental, aunque para los espectadores y las espectadoras sea el primero, pues hasta el momento se asume que Sook-hee acabará encerrada en el manicomio en lugar de Hideko. Park aprovecha uno de los pocos planos de conjunto de esta escena para colocar a las amantes en posiciones más aeróbicas, pero subrayando a través de un cambio de foco en el plano la unión de sus manos al cogerlas para facilitar el movimiento. Este gesto, aunque parece de carácter anecdótico, entraña más significado del que sugiere a primera vista, debido a que, al igual que el que se hace con el sonido de la campana, supone un adelanto del cambio de paradigma que se operará

en la historia de *Ah-ga-ssi*, mostrándose así la manera en la que Hideko y Sook-hee confabulan un nuevo plan en contra de Fujiwara.

Para concluir el análisis de esta escena, será necesario recalcar la utilización del mencionado plano subjetivo, puesto que a lo largo de su filmografía este tipo de planos son muy característicos, principalmente en la construcción de escenas sexuales; no obstante, esta sería la primera ocasión en la que la cámara se coloca en la perspectiva de un personaje femenino, aunque solo sea para mostrar el cuerpo de otra mujer. Lo que *a priori* parece una propuesta sencilla que indaga en la representación fílmica del sexo lesbiano, rápidamente se convierte en un planteamiento poco común. En la cinematografía reciente existen numerosos ejemplos de lo contrario, como *La Belle Saison (Un amor de verano)*, Catherine Corsini, 2015), *Below Her Mouth, Colette* (Wash Westmoreland, 2018), *Elisa y Marcela* (Isabel Coixet, 2019) o incluso *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), con su provocadora escena sexual de más de siete minutos de extensión sin un solo plano subjetivo.

También se ha comprobado que es un recurso cinematográfico que Park Chan-wook emplea desde casi el comienzo del filme, provocando la identificación de la audiencia con la perspectiva de las protagonistas. En el caso de la escena de la cama, el plano subjetivo es vital para poder determinar si la propuesta del director contribuye a una representación opresiva del lesbianismo o si, por el contrario, apuesta por unas formas que apoyen el deseo homoerótico alejado de la mirada fetichista masculina, pues hay que recordar que, por lo general, en la narrativa visual de las películas la cámara se coloca en la perspectiva del público —entendiendo a este como masculino—. Por el contrario, en esta propuesta, el encuentro se desarrolla de una manera fluida, dando prioridad al placer de las protagonistas en vez de a la persona que observa la pantalla.

Es en el momento de la práctica del *cunnilingus* donde se utiliza por primera vez en el desarrollo de la escena este valor de plano. Durante la primera repetición, desde la perspectiva de Sook-hee, la cámara se centra en el inicio de la acción, sacando la lengua, pero sin llegar a culminar. Sin embargo, cuando se presenta por segunda vez el acto sexual desde el punto de vista de Hideko, el plano subjetivo focaliza la expresión de placer de la joven a la que le están practicando sexo oral. Sin ser explícito con la presentación de los genitales, se muestra la subjetividad de las protagonistas hasta en cinco ocasiones, en un juego de plano/contraplano, que se extiende a otras cinco con el cambio de posición con

la que Hideko y Sook-hee entrecruzan las piernas y se dan la mano sellando su unión y poniendo fin a la escena.

A lo largo del viaje de huida, suceden diversos encuentros furtivos donde las protagonistas se vuelven más descuidadas y se arriesgan a que se descubra su relación y, por ende, su estrategia. Sin embargo, tras superar con éxito todos los pasos de su plan, terminan viajando en un barco donde las protagonistas ponen rumbo a Shanghái y a su libertad definitiva. En una entrevista a Goran Topalovic, Park Chan-wook remarca su intención de idealizar el final de la película a través de la presentación de esta última escena a modo de cuento de hadas, escogiendo desde los colores hasta los elementos que la componen (Park, "Interview..." párr. 10). A pesar del intento del director por poetizar este último encuentro entre las protagonistas, el cierre de la película provoca una interpretación diferente debido a que la narrativa se compone por primera vez en el filme desde la mirada del espectador. Aunque esta escena suponga la primera relación sexual que ambas mujeres realizan en libertad lejos de un entorno opresivo, es el único momento de los cuatro en los que intiman donde no se utiliza el plano subjetivo. La escena es tratada como si fuese un cuadro pictórico en movimiento, lleno de simetrías y esteticismos.

Como cierre de la película, Park se vale nuevamente de las analogías visuales para conectar la luna llena, que protagoniza la primera noche en libertad, con el dibujo de una luna llena en la puerta de la habitación de Hideko, la misma que Sook-hee advierte cuando llega a la casa de Kouzuki y trata de espiarla. Cabe resaltar que, durante los créditos, Park hace aparecer y desaparecer la luna de la puerta en varias ocasiones. Esto induce a que me pregunte si esta vinculación no tendrá que ver con las dos caras de la luna —que aparece y desaparece—, pues a ambas parejas, tanto literarias (Maud y Sue) como cinematográficas (Sook-hee e Hideko), intercambian sus identidades como si tuvieran dos caras al igual que la luna, bien porque las fuerzan siendo unos bebés en el caso del texto de Waters, bien porque juegan con esa premisa para ejecutar su plan en la película de Park Chan-wook. También hay que considerar el gran parecido que existe entre la luna llena y las esferas vaginales que las protagonistas utilizan como herramienta para el placer sexual homoerótico, adelantándose nuevamente la vinculación entre el placer y la luna, además de que es una metáfora de la relación entre las protagonistas, símbolo del principio femenino y de transformación y crecimiento, entre otros sentidos (Chevalier y Gheerbrant 658).



Ilustración 31. *Frame* de la luna, *frame* del dibujo de la puerta de Hideko y *frame* de las esferas vaginales

Para finalizar, quisiera rescatar la idea de Shin Chi-yun a propósito de la humedad en las secuencias del baño y su relación con el deseo sáfico puesto que Bárbara Ramajo también toma esta idea del texto fundacional de Monique Wittig *Le corps lesbien* (*El cuerpo lesbiano*, 1973) y explica que “[e]l agua es el medio que Wittig elige para plasmar la pasión lesbiana, a través de una metáfora líquida que remite al mar, fuente originaria de la creación” (25). De la misma forma, Park esboza la misma línea conectora entre la escena de sexo en el barco y un plano del vaivén del mar abierto.



Ilustración 32. Dos fotogramas secuenciados donde se crea la conexión entre la escena sexual entre mujeres y el vaivén del mar abierto

### 3.4.2. El trauma: simplificando al personaje

Como comentaba con anterioridad, Park Chan-wook construye la narrativa de la película a partir de la contraposición de dos esferas: la femenina homosexual y la masculina heterosexual, esta última representada por Fujiwara, Kouzuki y los hombres asistentes a las lecturas dramatizadas que el tío de Hideko organiza. Debido a la fricción entre ambas, se produce la herida traumática en el personaje de Hideko. Asimismo, en la segunda parte de la narración, cuando la perspectiva se centra en la historia de Hideko, la audiencia descubre su animadversión hacia los hombres, principalmente a Fujiwara. Este rechazo se verá motivado por la cantidad de abusos que Hideko ha sufrido a lo largo de su vida y que se aprecian en varios momentos que iré analizando en este apartado. A partir de esta idea y tras la lectura del trabajo de Joseph Jonghyun Jeon en el que estudia el trauma y el olvido en *Oldeuboi*, advertí notables diferencias entre Dae-su —protagonista de *Oldeuboi*— e Hideko, especialmente en lo que se refiere a la complejidad de su construcción y a su relación con el trauma, motivo por el cual me planteo si en realidad las agresiones sexuales que sufre la joven heredera están justificadas en la película o si se

exploran de verdad los efectos de estos sucesos en la profundidad del personaje femenino.

Las agresiones infligidas a Hideko surgen desde el inicio de su vida; sufre abuso infantil a través del consumo forzado de pornografía, del sometimiento a castigos físicos y amenazas de muerte, además del cautiverio que padece en la casa de su tío. Sus abusos más recientes —ya como mujer joven— comprenden la continuación de su encarcelamiento, el forzamiento a realizar lecturas dramatizadas con exposición de posturas sexuales con un maniquí de madera y a ejecutar prácticas de BDSM con hombres invitados por su tío y, por último, la probabilidad de un casamiento con su principal maltratador, Kouzuki. En el caso de *Oldeuboi*, el trauma reside en su condición de clase trabajadora, el cautiverio que experimenta durante años y la relación incestuosa con su propia hija. Al igual que en Hideko, las vivencias de Dae-su provocan en él una herida profunda que determina el devenir de la historia; sin embargo, existen variaciones en la manera en la que ambos personajes se enfrentan a situaciones similares.

Para ilustrar mejor esta diferencia voy a centrarme en el primer contacto que ambos tienen con la civilización después de ser liberados de su encierro. En el caso de Dae-su, no solo sale desorientado, sino que en diez minutos de metraje experimenta a través de sus sentidos la reconexión con la civilización, sufriendo todo tipo de emociones. Algunos ejemplos serían el terror al volver a utilizar un ascensor, el placer de fumar un cigarrillo o la satisfacción al intentar evitar la muerte de un suicida. La secuencia de su liberación finaliza cuando Dae-su entra a un restaurante y se come un pulpo vivo. Es en este punto, donde se puede determinar la verdadera proactividad de los personajes ante sus traumas, ya que, como introduje en el apartado anterior, el pulpo será vital como elemento semiótico en la construcción del trauma de Hideko; sin embargo, en el caso de la joven pasa a convertirse en una víctima y no en victimario como sucede con Dae-su.

En contraposición a *Oldeuboi*, la protagonista de *Ah-ga-ssi*, a pesar de no haber salido nunca de la mansión de Kouzuki, no parece sorprenderse por nada a su alrededor. En un primer momento, se puede llegar a entender, pues, como punto inicial de su escapada, su estancia se desarrolla en una pequeña casa a las afueras de Japón, donde las características que la rodean son muy similares a las conocidas hasta ese momento: un lugar aislado en medio de la naturaleza. No obstante, ese modo de vida cambia cuando, después de haber ingresado a Sook-hee en el manicomio, viaja al centro de Corea y se

hospeda en un hotel repleto de gente. Si se atiende a la lógica del personaje, Hideko no ha tenido muchas oportunidades de estar rodeada de gente, pero esto no provoca ninguna reacción en ella. Tampoco se plantea algún juego de miradas o la utilización de elementos semióticos con los que el personaje dé a entender algún tipo de incomodidad, sorpresa o curiosidad. Por el contrario, en el hipotexto de Sarah Waters, sí se produce este descubrimiento de la gran urbe, donde la protagonista camina por primera vez por las calles de Londres encontrándose en constante asombro por situaciones o personajes que son totalmente nuevos para ella. En el momento de la trama en el que se encuentra Hideko, podría llegar a interpretarse como una estrategia de la protagonista para continuar con el engaño a Fujiwara. Ahora bien, cuando avanza el viaje de las protagonistas e Hideko se traviste de hombre para salir del país, tampoco aparecen evidencias de nerviosismo o falta de costumbre a la hora de desenvolverse en estos escenarios llenos de personas que van y vienen, añadiendo, además, el estímulo de la amenaza por ser descubiertas.

Esto me lleva a señalar nuevamente la significación del trauma como elemento semiótico, pero esta vez desde una perspectiva donde centro la atención en el contexto de la esfera masculina heterosexual. Con respecto al reconocimiento del trauma, en *Oldeuboi*, Dae-su, el hombre de negocios protagonista, lo localiza en lo que él considera su pecado original, donde el personaje inicia sin ser consciente de ello un rumor que termina con la vida de la hermana de su antagonista (Jeon 727); sin embargo, en *Ah-gassi* no se clarifica este descubrimiento del trauma por la propia protagonista. Es a través de la mirada de Sook-hee, al identificar una parte de los abusos que ha sufrido Hideko, que esta reconoce su vivencia traumática. A consecuencia de esto, las amantes empiezan a destruir la biblioteca de Kouzuki como venganza. A pesar de que el proceso de anagnórisis se produce desde una perspectiva externa, es cierto que Park Chan-wook utiliza varios elementos semióticos que van construyendo la experiencia traumática de una forma aparentemente soterrada.

Como explicaba, la ilustración aparece de forma explícita en dos momentos claves de la trama: una primera en la que Fujiwara pinta una falsificación junto a Kouzuki y una segunda donde Sook-hee abre uno de los libros de la biblioteca de Kouzuki y realiza una analogía entre Hideko y la mujer del grabado, provocando así el reconocimiento del trauma. Park aprovecha este momento para que la audiencia haga el mismo viaje que Sook-hee, y lo hace a través de la modificación de la mujer del grabado (Rhee 132)



asemejando las facciones del rostro y el peinado al de Hideko, además de incluir unos pendientes azules que aparecen en varias ocasiones a lo largo del filme. Por otro lado, el pulpo simboliza no solo el abuso de su tío, sino el de todos los hombres que rodean a Hideko. En una de las escenas donde practican la flagelación con la protagonista, Hideko se presenta atada sin poder moverse, igual que la mujer del grabado.

Otros ingredientes que componen la narrativa del filme y que afectan a la profundidad de las protagonistas se encuentran directamente relacionados con la trama alternativa creada por el director, y para su examen será necesario explicar algunos puntos fundamentales de la novela de Sarah Waters, como la escena de la violación, el tratamiento del pánico lésbico y la ausencia del amor romántico. A pesar de que Park Heebon, Julie Sanders y Chung Moonyoung exponen que, del mismo modo que Waters crea un viaje de reescritura a partir de varias novelas góticas y sensacionalistas de la época victoriana, Park realiza el mismo ejercicio que la autora británica, generando un diálogo con el hipotexto desde una perspectiva lesbiana y feminista (181), lo cierto es que algunas decisiones tomadas desde la dirección traicionan diversos elementos definitorios del discurso lesbofeminista de Waters.

En primer lugar, Waters trabaja a las protagonistas de sus novelas como personajes redondos, alejándose de juicios morales correctos y tratando a las víctimas con fallas. En el caso de Maud (Hideko), no solo conoce la violación de Gentleman/Rivers (Fujiwara) a la doncella que la acompañaba antes de Sue (Sook-hee), sino que desde el otro lado de la puerta escucha a la joven cuando es asaltada, decidiendo no intervenir por el bien de su plan de huida (*Fingersmith* 270). Al realizar el viaje del medio literario al cinematográfico, Park Chan-wook decide convertir esta escena en una relación sexual donde, si bien no queda totalmente claro el consentimiento de la doncella, el encuentro no es tan violento como la narración de la novela. De esta manera, el personaje de Maud, al transferirse al audiovisual, pierde una arista muy interesante donde se veía comprometida su moral, anteponiendo su futuro bienestar al de la doncella. Aunque a lo largo de la película Fujiwara intenta forzar varios encuentros sexuales con Hideko y tocamientos con Sook-hee, nunca llega a tener éxito porque ambas se defienden, llegando incluso a amenazarlo con una pequeña daga que lleva consigo.

Otra decisión tomada al adaptar la obra literaria que haya podido contribuir a la simplificación de los personajes es la eliminación del efecto del pánico lésbico. El

concepto de *lesbian panic*, tal y como Smith lo definía, era el miedo que un personaje femenino tiene de perder la propia identidad y el valor dentro del paradigma heterosexual, llegando a ocasionar este sentimiento daños emocionales o físicos a ella o a otras (2). En la novela de Waters, este sentimiento se transparenta en el entorno del manicomio cuando Sue (Sook-hee) es internada en el lugar de Maud (Hideko); pero en esta ocasión las amantes no están compinchadas y Sue sufre los maltratos de las celadoras. En una de esas violentas intervenciones de las enfermeras, una insinúa la homosexualidad de Sue y esta descubre que Maud ha contado su encuentro carnal como estrategia para que los médicos la metieran en el manicomio (*Fingersmith* 498). Al decidir aliar a Sook-hee e Hideko, esta traición se pierde y nunca se llega a ahondar en las emociones surgidas del descubrimiento de su homosexualidad. Por un lado, tal propuesta alivia el constante dramatismo con el que se representa habitualmente la homosexualidad y se normaliza sin necesidad de subrayarlo con escenas típicas de “salidas del armario”, pero reduce casi por completo el conflicto entre los personajes femeninos y ahí es donde entra en juego el tercer punto que se modifica en el texto cinematográfico: el amor romántico.

De acuerdo con Madsen, en la trilogía neovictoriana a la que pertenece *Fingersmith*, Sarah Waters utiliza mucho la traición entre las amantes para minimizar el romanticismo y la idea de relación utópica entre ellas (156). Al suprimir esta gran traición, Park idealiza la relación amorosa, perdiendo nuevamente profundidad en el conflicto de las heroínas. Tal y como consigna Kim Soo Yeon, Park aplana a sus personajes masculinos con el fin de relativizar la historia de amor entre Hideko y Sook-hee (4). Esto también sucede en la adaptación producida por la BBC pues, a pesar de que es bastante fiel a la narrativa propuesta por Waters, en el final de la película las dos protagonistas se funden en un beso que cierra el filme; sin embargo, eso no sucede en el hipotexto<sup>180</sup>.

Una vez analizadas las escenas que construyen el deseo sáfico entre las protagonistas, la importancia del plano subjetivo en el desarrollo de este, y habiendo comparado el diseño de personajes con los originales del hipotexto, además de las diferencias en el tratamiento del trauma con otros personajes masculinos creados por Park Chan-wook, queda de manifiesto la clara intención artística del director y su intención de

---

<sup>180</sup> De acuerdo con Bishton, este final edulcorado de la BBC provocó una gran influencia en posteriores adaptaciones en otros medios como el *fan fiction*, donde toman la premisa romántica para expandir el universo de Sarah Waters, aunque la intención de la autora nunca fue un “happy ever after” (70-1).

desmarcarse de los estereotipos ligados a la concepción representativa audiovisual de la realidad lésbica. A pesar de iniciar el primer encuentro sexual con la identificación de Sook-hee con un hombre, la cantidad de planos subjetivos utilizados en la escena aleja la cámara del ojo del espectador heterosexual y lo centran en el placer de las amantes.

Asimismo, aunque las esferas homosexual-femenina y heterosexual-masculina friccionan entre sí dando lugar a una serie de vivencias traumáticas en la protagonista, Park consigue retratar la relación homoerótica alejándola del dramatismo de una revelación de identidad y centrando así el conflicto en la historia de amor entre ambas mujeres. No obstante, la ausencia de cierto efecto producido por el trauma provoca que el personaje de Hideko resulte simplificado, pues la narrativa se enfoca más en la situación en la que se encuentran sumidas las protagonistas que en el modo en que se la transitan y qué les suscita.





**4.**

**REPRESENTACIÓN SUBVERSIVA  
DE LA SEXUALIDAD FEMEINA,  
¿UNA CUESTIÓN DE MUJERES?**

#### 4. REPRESENTACIÓN SUBVERSIVA DE LA SEXUALIDAD FEMENINA, ¿UNA CUESTIÓN DE MUJERES?

La conceptualización de la sexualidad en imágenes se puede abordar de tantas maneras como cabezas pensantes existen con sus propias experiencias y referentes. Sin embargo, el cine ha sido un arte que en sus poco más de cien años de historia ha demostrado que la viabilidad de producción está vinculada a la rentabilidad económica que se puede alcanzar, es decir, que su dimensión y su repercusión social guarda una estrecha relación con el presupuesto de la obra audiovisual, ya no solo porque cuanto mayor sea la cantidad de dinero del que se disponga, mayor será el valor de producción, sino también porque, consiguientemente, la inversión de *prints and advertising* (P&A)<sup>181</sup> será superior y, por ende, también su alcance. Este factor es muy importante para entender el tipo de contenidos que se producen y, sobre todo, conocer quiénes tienen acceso a esos niveles de producción en Occidente. Por poner un ejemplo cercano, las películas nominadas en la 38.ª edición de los Premios Goya en la categoría de mejor película fueron *La sociedad de la nieve* (Juan Antonio Bayona, 2023), *Saben aquell* (David Trueba, 2023), *Cerrar los ojos* (Víctor Erice, 2023), *Un amor* (Isabel Coixet, 2023) y *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaquren, 2023). La película de Bayona (ganadora del busto) fue producida con 60 millones de euros, frente al resto cuyo presupuesto osciló entre 1.7 millones y 4.7 millones de euros. En España la media presupuestaria para una película dirigida por una mujer es de alrededor de un millón de euros. Esto deja en desventaja no solo la producción del filme, sino que también comprometen su exposición y, por lo tanto, su impacto en la sociedad. De acuerdo con el informe anual de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), el 76 % de las películas producidas en España en el año 2021 fueron dirigidas por hombres (Cuenca Suárez 9). En consecuencia, la visión de las distintas realidades e historias que se dan lugar en el

---

<sup>181</sup> El P&A de una película se refiere a la aportación económica que se realiza para su distribución, donde se contemplan los gastos de publicidad y copias para salas comerciales. Este coste sigue siendo una inversión que como mínimo supone el 8 % del presupuesto completo de la película pues, aunque la era digital ha economizado muchos aspectos técnicos, como por ejemplo las copias en celuloide, el gasto de los conformados para obtener el Digital Cinema Package (DCP) con el que se proyecta la película en los cines es bastante elevado.

cine se encuentra preocupantemente masculinizada. Aun así, si el cine que las mujeres creadoras consumen es en su mayoría desde una perspectiva masculina, el imaginario que estas construyen de su entorno y de sus propios cuerpos ha de ser deconstruido para poder reescribirlos en el medio cinematográfico.

Si entro a valorar cuestiones como la representatividad sexual, es fácilmente observable que estas escenas, por lo general, están protagonizadas por personajes heterosexuales, blancos y cisgéneros y que se enfocan en el espectáculo de la carne, centrando su actividad en la penetración y colocando la mirada de la audiencia como *voyeurs* de la escena. A este respecto, Barbara Zecchi habla de *Map of the Sounds of Tokyo* (*Mapa de los sonidos de Tokio*, 2009), dirigida por Isabel Coixet, donde los personajes Ryu y David participan en escenas sexuales que incluyen la práctica del *cunnilingus*. La directora comenta en una entrevista de *Fotogramas* (noviembre de 2009) que la película fue más popular entre las espectadoras porque a los espectadores —entendiendo que heterosexuales— el sexo oral femenino “les descoloca” (cit. en Zecchi, *La pantalla* 208). Esto es una muestra de la fuerza del audiovisual en la percepción del sexo en la vida cotidiana. Asimismo, Zecchi aporta como argumento la idea del falocentrismo a partir de las palabras de Luce Irigaray:

... el imaginario hegemónico masculino se ha centrado de manera estricta siempre en lo mismo, en el falo y la penetración [aunque este no se vea de manera explícita en el cine no pornográfico], sin asumir que la geografía del placer del cuerpo de la mujer es mucho más sutil y compleja de lo que normalmente se representa (*La pantalla* 217).

Esta limitación en el desarrollo de la sexualidad femenina no reside tan solo en la exposición diversa de sus actividades sexuales, sino también en la construcción de su deseo. Para los personajes femeninos heterosexuales los hombres no suelen ser objetos deseables. Dentro del planteamiento visual, los personajes masculinos en el sexo son agentes activos sin apetencia, y esto responde principalmente a la falta de subjetividad femenina en el discurso narrativo. Si la mujer heterosexual se encuentra subyugada a la mirada y al deseo masculinos, las mujeres lesbianas también. En el prólogo de *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood* de Francina Ribes Pericàs, Pilar Pedraza explica que

los problemas de construcción de la mujer en el cine como personaje a la vez humano y cargado con una misteriosa otredad de origen social y religioso, que la convierte en imposible de igualar con el hombre. ... [E]n el cine hegemónico va siempre en detrimento de lo femenino y de lo homosexual (14-5).

Por lo tanto, como se ha avanzado a lo largo del presente estudio, al ser doblemente subalternos —por su género y por su orientación sexual—, los personajes lesbianos son poco reconocidos en el total de las de las representaciones cinematográficas. Según los datos que facilita el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) en su informe del 2023, en 2022 los personajes lesbianos en la producción española han aumentado “casi el doble en comparación con el año pasado, pues de 26 personajes (9 en películas y 15 en series) en 2021, nos encontramos en 44 referentes (14 en películas y 30 en series) este 2022, lo que equivale a un 27,7 % de un total de 159 personajes LGBTIQA+” (*Informe* 34). No obstante, en estos datos se incluyen tanto protagonistas como secundarias —que es lo más habitual—.

También especifica dicho informe que, de los catorce personajes cinematográficos, solo dos son mujeres latinas (*Informe* 37). Una cantidad irrisoria para el cómputo total de todo el colectivo. Por lo tanto, hay una tendencia clara a mostrar en la gran pantalla que las lesbianas son eminentemente cisgénero, blancas y occidentales. A lo largo de esta investigación no han sido muchos los ejemplos que he podido rastrear de películas con protagonistas lesbianas pertenecientes a otras etnias. De entre ellas, quisiera destacar *Bar Bahar* (*Bar Bahar. Entre dos mundos*, Maysaloun Hamoud, 2016), en la que sus protagonistas son mujeres palestinas, además de *Pariah* (Dee Rees, 2011) y *Pimp* (Christine Crokos, 2018), las únicas películas estadounidenses protagonizadas por mujeres negras<sup>182</sup>.

En el caso de las mujeres trans, se muestran en la mayor parte de las películas como heterosexuales y desde la marginalidad, donde sus conflictos son muy reducidos. Como sucede con las lesbianas cisgénero, las cuales centran su mayor preocupación en identificarse públicamente como homosexuales y las consecuencias que este suceso acarrea, las mujeres trans centran su lucha en el período de transición y en su estatus

---

<sup>182</sup> Cabe destacar el telefilme *Bessie* (2015), también dirigido por Dee Rees, que narra la historia de la cantante de blues Bessie Smith (1894-1937). La película contiene escenas sexuales entre mujeres, aunque ambos personajes —Bessie y su amante— son afines a ambos sexos.



social. Además, su imagen cinematográfica se reduce, generalmente, a su vinculación con la prostitución como medio de supervivencia. Una película que rompió con este imaginario oscuro de la transexualidad femenina fue la oscarizada *Una mujer fantástica* (Sebastián Leilo, 2017), donde, a pesar de que Marina atraviesa dificultades por su identidad trans, es una heroína que lleva una vida convencional de convivencia con su pareja y que trabaja como camarera sirviendo en un restaurante. En cuanto a las mujeres trans percibidas como lesbianas son una *rara avis* en la gran pantalla. Dos películas que resquebrajan la errónea asunción de que las mujeres trans son siempre heterosexuales son *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Une nouvelle amie* (*Una nueva amiga*, François Ozon, 2014). En la primera Laurence y Fred son un matrimonio que, pese al esfuerzo por permanecer juntas, no consiguen adaptarse a la nueva identidad de Laurence, mostrando los problemas a los que se enfrenta una mujer trans al identificarse públicamente como tal —perder el trabajo o ser marginada— o su familia, en este caso su mujer —las críticas o la constante amenaza de violencia sobre Laurence—. En la segunda, Claire pierde a su mejor amiga y el marido de esta comienza el proceso de transición de género. Ambas se enamoran e inician una relación sentimental. Por último, cabe reconocer que en ambas estamos ante personas que, aunque sufren el estigma social, provienen de un nivel social relativamente alto, lo que les permite una mayor libertad.

Para concluir este comentario sobre la limitada representación de la diversidad sexual en el cine, cabe destacar también un problema que atañe a la escasa variedad corporal de las protagonistas lesbianas en las películas, no solo porque la mayoría son caucásicas, como ya he explicado, sino porque habitualmente son mujeres jóvenes, delgadas, de pecho pequeño y piel tersa. Este canon estético del cuerpo lesbiano puede entenderse desde una visión masculina heterosexual que idealiza a la lesbiana y la moldea según sus propios deseos. En la siguiente cita, Judith Butler explica la idea errónea que ha fundado el heterosexismo sobre el deseo y la identificación de la mirada masculina en la mujer lesbiana:

En términos psicoanalíticos, la relación entre género y sexualidad se negocia en parte a través de la relación entre identificación y deseo. Y aquí se percibe de manera muy clara por qué es tan importante renunciar a establecer líneas de implicación causal entre estos dos ámbitos y mantener abierta la investigación sobre sus complejas interrelaciones. Pues si identificarse como mujer no implica necesariamente desear a un hombre, y si desear como mujer no implica necesariamente la presencia constitutiva de una identificación masculina, sea lo que esto sea, entonces la matriz heterosexual resulta ser una lógica

*imaginaria* que continuamente produce su propia ingobernabilidad. La lógica heterosexual que requiere que identificación y deseo se excluyan mutuamente es uno de los instrumentos psicológicos más reductivos del heterosexismo: quien se identifica con un determinado género debe desear un género diferente (“Críticamente...” 76).

Por lo tanto, si en su mayoría, las personas que más oportunidades tienen para contar historias bajo su prisma son hombres alejados de la realidad femenina y también lesbiana, es imposible que se pueda contribuir a una representación plural y acorde a las necesidades de una parte de la audiencia que necesita identificarse para reafirmar su existencia porque, si no nos vemos, es como si no existiéramos. A este respecto, Bárbara Ramajo sitúa en la publicación del libro de Wittig “una nueva era en la (re)presentación de las lesbianas” (22) donde el cuerpo lesbiano se hace visible.

El cuerpo lesbiano podría decirse que se (auto)construye y se destruye siempre en dinámica expansiva, como sujeto excéntrico que es. Y por tanto, se hace impensable e imposible el dibujo definido de una silueta delimitada, de una identidad fija contenida por un cuerpo/sujeto lesbiano netamente definido, seguro de sí mismo, que se expande imponiendo su presencia como cuerpo abyecto y monstruoso que amenaza y reafirma el orden heteroetnocispatrilial (Ramajo 36).

A partir de esta idea de Ramajo, considero que la ausencia de la diversidad corporal lesbiana supone una traición hacia la naturaleza de este, convirtiendo así el discurso global sobre el lesbianismo en una narrativa irreal. Ramajo también apunta a que una exhibición universal que integre la pluralidad de la identidad lesbiana es imposible porque “esa pretensión de totalidad representativa se leerá/escribirá como una suma de representatividades/exclusiones y siempre [estará] invalidada por los privilegios de quienes sí cuentan dentro de los límites de esa representatividad” (49).

Para Alberto Mira, “la experiencia erótica de las mujeres ha sido silenciada e ignorada hasta el punto que a veces resulta irrecuperable” (146). Pero no solo “silenciada e ignorada”, sino también sepultada bajo el ojo masculino heterosexual. Muchas veces se le achaca a la pornografía este hecho; sin embargo, la industria pornográfica simplemente ha desarrollado —de un modo extremo— lo que ya aparecía en la pintura siglos atrás. En este punto de la investigación considero oportuno elaborar un breve recorrido por el cine protagonizado por personajes lesbianos durante los últimos años. Me centraré

principalmente en lo producido a partir del año 2010 porque en ese período hay un aumento de normalización en la orientación sexual de los personajes, es decir, el hecho de ser lesbiana protagoniza el arco dramático del personaje, además de que entonces se supera en algunas películas la tradicional sexualización heterosexual del lesbianismo. En este sentido, Mira explica que durante mucho tiempo

la cultura lésbica “oficial” (las voces autorizadas que escribían y opinaban al respecto) dio escasa importancia a un erotismo sexualizado, en un intento de apartarse de estas imágenes producidas para consumo heterosexual que convertían el cuerpo de la mujer en territorio conquistado por el heterosexismo (148).

Pero, como mostraré más adelante, esta sexualización va menguando con propuestas surgidas principalmente en el cine independiente o en el cine de autor/a. Las representaciones de las mujeres lesbianas han ido haciendo una aparición paulatina. Aunque su visibilidad al comienzo era casi nula, poco a poco ha ido tomando diferentes formas. Su presencia masiva comenzaría con el inicio y el dominio de Internet como medio comunicativo (Ruiz Román 218).

La cultura masculinista, ante la potencial amenaza que la sexualidad lesbiana supone para su ejercicio de poder en el hegemónico sistema sexual del heteropatriarcado, construye una sexualidad lesbiana para beneficio propio. No s[o]lo aniquila, sin más, esta forma de deseo entre mujeres por el peligro que supone al transgredir el mandato histórico de heteronormatividad, subordinación y misoginia de las mujeres. Además utilizan la sexualidad entre mujeres para una excitación de hombres (Ruiz Román 217).

Aparte de esta tendencia a sexualizar en exceso a la lesbiana, Ariadna Borge Robles, explica en *Solo yo sé definirme* una serie de estereotipos que ha reflejado, a lo largo de la historia del cine, las películas protagonizadas por personajes lesbianos o con personajes lesbianos que adoptan un rol secundario. No obstante, los estereotipos que Borge Robles propone eran más latentes en épocas pasadas en las que la producción de cine que visibilizaba realidades lésbicas no era tan extensa como lo es hoy. Es curioso cómo, al traer a colación la autora el binomio *butch/femme*, menciona cómo el cine suele

repetir el siguiente argumento: la crisis de orientación sexual que experimenta la *femme* heterosexual a raíz de que una *butch* le enseña el mundo lésbico y la “convierte”.

Todos estos clichés creados por el patriarcado, desde la lesbiana en el armario, pasando por el sujeto marginal, el objeto de la mirada, la recluida o la heterosexualizada son contestados por una nueva identidad. Este nuevo sujeto emerge gracias a la posibilidad de estas mujeres de decirse, de crearse a sí mismas. No obstante, las lesbianas también caminan solas, intercambian roles, ya no son s[o]lo pasivas, ellas toman las riendas de sus destinos (Borge Robles 102-3).

Afortunadamente, los estereotipos que Borge Robles explica parece que se han reducido considerablemente en los últimos años, a pesar de que sigue existiendo el tópico de la lesbiana en el armario. Como se ha podido comprobar, *Ah-ga-ssi* es uno de los ejemplos recientes donde la acción dramática no se identifica en la historia por medio de un choque de realidades identitarias, sino que los conflictos se centran en la liberación de las protagonistas. Por otro lado, su propuesta visual en la concepción de las escenas sexuales cuenta con la subjetividad de la que tanto carecen muchas películas que abordan la identidad lésbica. Sin embargo, las protagonistas de la película de Park Chan-wook están desprovistas de diversidad corporal y, aunque el cineasta trabaja con profundidad la semiótica en su narrativa, si se compara la relación entre los personajes literarios (Sue y Maud) con los cinematográficos (Sook-hee y Hideko), es evidente que se han simplificado las contradicciones que había de fondo. A propósito de este aspecto tan notorio en el filme de Park Chan-wook, me cuestiono si esta simplicidad viene motivada exclusivamente por el cambio de medio —por una cuestión obvia del metraje para su comercialización— o supone realmente una tendencia pertinente en las películas dirigidas por hombres.

Para comprobar si estas divergencias son parte de las características concretas de la película de Park o, de lo contrario, forma parte de una visión generalizada del personaje lesbiano, propongo realizar a lo largo de este capítulo un acercamiento formal y discursivo a un corpus de sesenta películas realizadas a lo largo de la década que comprende los años 2010 a 2020. En ese sentido, quiero tratar de descubrir si la mirada masculina realmente interfiere en la representación de la sexualidad lésbica y de qué forma impacta en ella. La selección de las películas ha surgido a partir de la búsqueda de diversidad, no solo de los aspectos ya mencionados como la etnia o la percepción

identitaria —en el caso de mujeres trans—, sino también de los relacionados con cuestiones como el edadismo y el estatus social, a los que se añaden otros datos más técnicos como los géneros, subgéneros, presupuestos o planteamientos en el diseño de producción. También he intentado diversificar el número de los países de producción y la nacionalidad de los filmes, aunque predominen los anglosajones.

A partir del primer visionado de estas obras audiovisuales, he podido observar que varias de ellas conectan con conflictos o universos muy concretos, como ya adelantaba Borges Robles, donde la confrontación del entorno con la protagonista se centra en su salida del armario o cuando la lucha interna surge de la protagonista y ocasiona una crisis de orientación sexual. De la muestra seleccionada, diecisiete son las películas que focalizan el avance de la trama en la propia existencia de la identidad lésbica. De estas, seis se desarrollan en el universo adolescente —donde suelen cobrar relevancia las “confusiones” en la orientación sexual, pudiendo llegar a manifestarse transitoriamente deseos homosexuales o bisexuales—. Asimismo, cabe destacar que más de la mitad de estos filmes se ubican en ámbitos religiosos y en épocas pasadas, en las cuales el deseo entre mujeres era una realidad que ni se planteaba. A pesar de que Judith C. Brown escribe las siguientes palabras a propósito de Benedetta Carlini (1590-1661) —una monja acusada de tener relaciones sexuales con una mujer en el siglo XVII—<sup>183</sup>, su comentario se podría aplicar a todos los ámbitos, no solo al religioso.

Durante mucho tiempo a los europeos les ha costado admitir que las mujeres pudieran sentirse realmente atraídas por otras mujeres. Participaban de una noción falocéntrica de la sexualidad: las mujeres podían sentirse atraídas por hombres, y los hombres podían sentirse atraídos por mujeres, pero nada en una mujer podía despertar los deseos sexuales de otra mujer (13).

De este pensamiento nace la suposición de que la mujer aparece como sexo débil, como costilla y complemento del varón. Supone así la imposibilidad de poder sentirse atraída por lo inferior, siendo ya de esa misma clase. Porque cuando una mujer desea a

---

<sup>183</sup> En 2021 Paul Verhoeven dirige el biopic *Benedetta*, donde se cuenta la historia de la famosa religiosa desde su llegada al convento y los encuentros sexuales que lleva a cabo con otras monjas de su congregación.

un hombre, se da por hecho una serie de privilegios relacionados con la protección y la estabilidad económica que no existen en las mujeres.

Entre la producción incluida en este estudio, se observa la inclusión de un alto porcentaje de películas que comienzan a mostrar las realidades de los personajes lesbianos fuera de los armarios —bien como protagonistas, bien como secundarios—, los cuales se enfrentan a obstáculos que no necesariamente guardan relación con su orientación sexual. Además, estos filmes se alejan del género dramático para ahondar en otros como el *thriller*, la comedia o el musical, dejando atrás los bajos presupuestos y abarcando a producciones cinematográficas con un alto potencial internacional. La mencionada investigación de Ribes Pericàs arranca con el cine hollywoodiense de los años 90, en el que destacaba el “arquetipo de la lesbiana asesina” (189), pero una vez recalca en las películas contemporáneas, la investigadora desvía su atención hacia la evolución de los géneros cinematográficos y cómo estos hibridan con el cine de autor/a, cediendo a lo que Ribes Pericàs denomina “reformulaciones personales” (189). Esta apreciación de la teórica obedece a la necesidad creativa de producir obras que presenten aspectos específicos del deseo entre mujeres, ya que la visión autoral corresponde con una pulsión de expresión individual —sin excluir la posibilidad de pertenecer a un movimiento artístico—. Por lo tanto, es un aspecto positivo que la ficción en la que habitan personajes lesbianos se desarrolle en un amplio espectro de diversos géneros bajo la influencia de miradas particulares, pues esta peculiaridad repercute favorablemente en la erradicación del estereotipo de las lesbianas y bisexuales en el cine. No obstante, quisiera destacar que también resulta beneficiosa la inclusión de obras comerciales con géneros cinematográficos que hasta ahora han estado encabezados por personajes heterosexuales, como la comedia romántica. Destaco aquí *Happiest Season (La estación feliz, 2020)* donde su directora, Clea DuVall, utiliza la estructura de la comedia romántica tradicional para contar la historia de dos mujeres que, pese a que llevan un año de feliz convivencia, se enfrentan al hecho de que la familia de una de ellas no sabe que es lesbiana, tomando el recurso de la salida del armario como motor de la acción dramática y la asunción de la heterosexualidad y la amistad entre mujeres como caldo de cultivo para los *gags* de la película.

Por último, quisiera resaltar que, de la siguiente lista, trece tienen unos guiones que surgen de un hipotexto anterior —de los cuales solo dos provienen de espectáculos

musicales y el resto de textos literarios, generalmente novelas—. Es llamativo que, del total de la selección, menos del 22 % de las películas tienen un origen literario, teniendo en cuenta de que el cine ha guardado históricamente una estrecha relación con la literatura. Para este estudio, me interesa descubrir el porqué de esta inclinación hacia el acercamiento y/o la elaboración de guiones originales cuando se trata de películas que plantean las realidades de lesbianas o mujeres bisexuales. ¿Esta articulación reside en que las películas parten de una necesidad de diversidad representacional que quizás la literatura no proporciona o simplemente es una cuestión de presupuesto<sup>184</sup>? Para responder a estas preguntas realizaré en el segundo apartado de este mismo capítulo una comparativa entre transmisiones ejecutadas por directores y directoras y comprobaré cómo afecta al discurso literario el trasvase intermedial y cómo repercute la perspectiva masculina al tratamiento de los personajes lésbicos.

#### 4.1. De la crisis identitaria a la diversidad de conflictos

Ahondar en las crisis identitarias y en el proceso de autodeterminación es un aspecto fundamental para la búsqueda de una aproximación fiel de los puntos vitales que muchas de las mujeres homosexuales y bisexuales abrazan a lo largo de sus vidas. Sin embargo, el predominio de este recurso argumental provoca una simplificación en la exposición del ser lesbiano, dando a entender que el único problema que atraviesa la lesbiana es su condición sexual. Las películas en las que me detendré en este sentido serán: *The Kids Are All Right* (Lisa Cholodenko, 2010), *80 egunean* (*En 80 días*, Jon Garaño y Jose Mari Goenaga, 2010), *Liz en septiembre* (Fina Torres, 2013), *Carol*, *La Belle Saison*, *Io e lei* (Maria Sole Tognazzi, 2015), *Lovesong* (Kim So Yong, 2016), *Bar Bahar*, *Below Her Mouth*, *Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017), *Les goûts et les couleurs* (Myriam Aziza, 2018), *Tell It to the Bees* (Annabel Jankel, 2018), *Las herederas* (Marcelo

---

<sup>184</sup> La mayoría de los presupuestos de los proyectos donde el puesto de dirección corre a cargo de una mujer suelen ser muy bajos en comparación con el de los hombres. El coste de adquisición de los derechos de autor/a de una obra literaria, dependiendo de la dimensión de esta, puede convertirse en un hándicap para la producción de la película. Por lo tanto, bajo estas consideraciones, se puede entender que el pequeño porcentaje de mujeres que dirigen proyectos basados en hipotextos literarios se deba a esta premisa presupuestaria.

Martinessi, 2018), *Portrait de la jeune fille en feu*, *Salir del ropero* (Ángeles Reiné, 2019), *Elisa y Marcela* y *Bonnie & Bonnie* (Ali Hakim, 2020).

Cabe destacar que, aunque todas surgen de conflictos estereotipados que involucran el binomio *butch* y *femme*<sup>185</sup>, sus personajes se distancian de ellos. Algunas películas que sí continúan perpetuando esos modelos y que por ello poseen menor interés son la venezolana *Liz en septiembre*, que gira en torno a un grupo de amigas que pasan sus vacaciones confinadas en una playa, aisladas del mundo y en un espacio de libertad donde pueden expresarse sin juicios de valor; o la canadiense *Below Her Mouth*, donde las protagonistas se enamoran y la mujer aparentemente heterosexual transforma su vida y su manera de expresión volviéndose más masculina.

Algunos filmes ponen el foco en la problemática de la identidad bisexual confrontada a la homosexualidad de sus parejas, lo que provoca una crisis identitaria que en la mayoría de los casos se da en mujeres de mediana edad. Como ejemplo de ello está *Io e lei*, película italiana que tiene como protagonistas a Marina y Federica. Esta última es incapaz de aceptar su identidad como bisexual en entornos sociales como el trabajo y decide iniciar una aventura con Marco, un hombre que conoció hace años y con el que se acaba de reencontrar. Una vez Marina se entera de lo sucedido, Federica opta por empezar a vivir con Marco, pero al poco tiempo es consciente de que echa de menos su vida con Marina y le pide regresar. En la misma línea, la película estadounidense *The Kids Are All Right* cuenta la inestabilidad de Jules, que, casada con su mujer Nic, comienza un acercamiento sexual con el padre biológico de sus hijos. Es interesante cómo en ambos casos los papeles de clandestinidad se invierten, es decir, la aventura no es lésbica sino heterosexual. Lo mismo sucede en *Les goûts et les couleurs*, pero en esta ocasión se pretende visibilizar el poliamor y se saca a relucir otro aspecto de la realidad lésbica: la falofobia.

En esta propuesta fílmica la novia de Simone no rompe con ella por haberle sido infiel, sino por haber mantenido relaciones sexuales con un hombre. De hecho, al principio cuando Simone se confiesa, se lo toma com broma. De esta forma, Simone no es repudiada solo por su pareja, sino por todo su grupo de amigas, todas ellas lesbianas “de pedigrí”, como las llamaría Itziar Ziga (124), es decir, bolleras que son muy

---

<sup>185</sup> Existe un claro problema con las películas históricas. El estereotipo *butch* es complicado de encontrar a no ser que la mujer esté travestida de hombre de una manera explícita.



bolleras<sup>186</sup>. El rechazo es de tal magnitud que existe hasta una negación por parte de la propia Simone, que trata de reafirmarse a sí misma como lesbiana a partir del reconocimiento de los estereotipos lésbicos que ha ido desarrollando a lo largo de su vida, el final de la película es completamente conciliador, y tanto la novia de Simone como ella y su amante inician una relación poliamorosa.

Planteadas en mayor o menor medida dentro de los códigos de la comedia, *Io e lei*, *The Kids Are All Right* y *Les goûts et les couleurs* contribuyen a fomentar la idea preconcebida de que una persona bisexual es alguien indeciso en cuanto a sus preferencias sexuales o que necesita tener disponibles ambos géneros para sentirse satisfecha. A esto también se le suma que, en la gran mayoría de las películas, las mujeres bisexuales son reconocidas por lo general como lesbianas o falsas heterosexuales que un buen día descubren que son homosexuales; pero en ellas no se aborda de manera específica las problemáticas a las que puede enfrentarse una mujer bisexual derivadas de un doble estigma: la invisibilidad propia de la orientación sexual y el hecho añadido de ser mujer.

A propósito de *The Kids Are All Right*, su directora Lisa Cholodenko consigue retratar una familia no normativa confiriendo espacio a la exhibición de núcleos homoparentales. Sin embargo, no lo hace desde la naturalización de la situación, sino que presenta un conflicto basado en la necesidad de dibujar en la escena al donante de esperma como padre biológico. Por otro lado, la construcción de un modelo familiar tradicional sustentado en el matrimonio como institución que promueve la creación de una familia con descendencia —aunque sea con dos madres— constituye un desafío muy candente dentro del colectivo LGTBIQ+. Esto se debe a que algunas parejas homosexuales son más aceptadas a nivel social por tener una gran similitud con ciertos estándares heteronormativos, como son el matrimonio y los hijos/as. A este respecto, es interesante la reflexión que realizan Berlant y Warner:

Ir contra la heteronormatividad no es ir contra las normas. Ir contra los procesos de normalización no significa tener miedo a la cotidianidad. Tampoco significa abogar por “la existencia sin límites” ... Tampoco implica deducir que la identificación sentimental con la familia y los hijos es un desperdicio o una basura, ni decir que cualquier práctica

---

<sup>186</sup> El calificativo tiene un antecedente literario en el título de una novela de Lola Van Guardia (seudónimo de Isabel Franc), *Con pedigree* (1997). Esta obra relata en clave humorística los días y las noches de un grupo de mujeres en torno a un bar de ambiente de Barcelona.

sexual que denominamos “hacer el amor” no sea hacerlo, pues sean cuales sean las lacras ideológicas e históricas de la sexualidad, no quitan que con el sexo se pueda expresar, y que de hecho se exprese, intimidad y cariño. ... el espacio de la cultura sexual ha quedado lamentablemente limitado por el esfuerzo de mantener una metacultura normal (Berlant y Warner 241).

Tras esbozar esta idea, volveré al mismo planteamiento de antes: el problema aquí no está en que con este tipo de representaciones se intente normalizar a una pareja homoparental a través del *statu quo* heterosexual de la familia y el matrimonio; la clave está en la asiduidad con la que este modelo se muestra, pues de las sesenta películas que incluyo en este recorrido, solo *The Kids Are All Right* aborda esta realidad. Es un dato que me lleva a cuestionar dónde colocar verdaderamente el foco. ¿No hay proyectos cinematográficos en desarrollo que quieran abordarlos o son las dinámicas comerciales de la industria las que imposibilitan la ejecución de estos proyectos surgidos desde las minorías? Lo que sí se acepta unánimemente en el discurso cinematográfico —y se repetirá mucho a lo largo de las siguientes páginas— es la utilización de la maternidad como medio de extorsión hacia las madres con deseos homoeróticos o, como ocurre en la película estadounidense *Lovesong*, su condición de madre es lo que hace a Sarah tome la decisión de alejarse de la mujer a la que ama por miedo a lo desconocido.

Lo mismo sucede en las creaciones cinematográficas con historias de amor entre mujeres mayores de sesenta años. En la muestra puedo contar un máximo de tres películas, siendo solo dos las que proponen una construcción del deseo desde las protagonistas. Es el caso de la española *80 egunean* y de la paraguaya *Las herederas*, de la que hablaré más adelante. En *80 egunean*, el exmarido de la hija de Axun queda en coma tras un accidente. Axun comienza a visitarlo en el hospital para cuidarlo. Allí se reencuentra con Maite, una amiga de su adolescencia con la que se llegó a besar en más de una ocasión. Al pasar tanto tiempo juntas, vuelven a intimar y Axun abandona poco a poco la aburrida vida que hasta ese momento llevaba con su esposo. Tras besarse de nuevo, ahora con más de setenta años, decide alejarse de Maite por miedo a que su mundo se desmorone. En esta propuesta es interesante ver que, a pesar de no presentarse de forma manifiesta una escena sexual como sí sucede en varias películas de parejas mayores heterosexuales, solo un acercamiento de caricias y besos —que se entienden que son en la boca por la posición de las actrices, pero que tampoco aparecen explícitamente—, es posible interpretar por el montaje que Axun y Maite han pasado la noche juntas.

Chris Perriam destaca de *80 egunean* la relación entre el deseo con aspectos relacionados con la clase a la que pertenecen los personajes, el lugar que habitan, la edad, su formación académica y también las especificidades geopolíticas y lingüísticas que existen en Euskadi (62). Esto me lleva a reflexionar sobre la importancia del contraste dentro de una construcción narrativa, confrontando en este caso a las protagonistas en materia de independencia económica —una es ama de casa y la otra profesora de conservatorio—. Quizás por este motivo, sigue funcionando el estereotipo *butch/femme*, porque corresponde con unas características opuestas que la audiencia generalista reconoce fácilmente; sin embargo, esto reduce la vasta extensión que abarca la experiencia lésbica a una realidad muy concreta. Las películas que sitúan este contraste en otros aspectos como los mencionados por Perriam denotan una intención de expandir la diversidad representacional.



Ilustración 33. Acercamiento físico entre Axun y Maite

Ejemplo contrario en casi todos los aspectos a *80 egunean* es el de la película también española *Salir del ropero*, donde no se muestra ningún tipo de confrontación entre las protagonistas ni secuencias de imágenes en las que estas construyan el deseo. La

única escena sexual que hay durante el filme evidencia una relación heterosexual entre la nieta de Sofía y el hijo de Celia, quienes tratan de impedir la boda entre las dos mujeres lesbianas. A pesar de ser una película que aborda muy superficialmente la relación entre Sofía y Celia, es interesante la reflexión que esta última hace sobre el concepto de “salir del armario”, la cual prefiere sustituir por “salir del ropero”, pues encuentra la primera expresión demasiado masculina<sup>187</sup>.

Otra línea de filmes que igualmente responde al argumento del descubrimiento sexual o la crisis de identidad es la que muestra una reticencia social a aceptar estas inclinaciones las cuales transcurren en épocas pasadas. Estas historias son, en su totalidad, de amor. Sucede en *Carol*, una coproducción británico-estadounidense que tiene el hándicap de enmarcarse en la conservadora sociedad norteamericana de los años 40; por lo tanto, es el entorno el que impide el desarrollo sexual del personaje. Y es en concreto el miedo a perder la custodia de su hija, cuando su esposo pone en entredicho la competencia de Carol como madre, lo que le hace tomar la decisión de no continuar su relación con Therese. En esta ocasión, el filme se basa en el hipotexto literario de Patricia Highsmith (1921-1995), que fue publicado por primera vez en Estados Unidos en 1952. Es interesante cómo su director, Todd Haynes, sitúa en esa época el diseño de producción de la película y además plantea una narrativa basada en el subgénero del melodrama, tan popular en el cine hollywoodiense de entonces.

De una forma similar, *Tell It to the Bees* —que también adapta la novela homónima de Fiona Shaw (2009)— narra un conflicto en el que el hijo de Lydia se utiliza como moneda de cambio para reprimir una relación homosexual. Sin embargo, en *Tell It to the Bees*, el desenlace de la historia está exento de dramatismos, ya que el motivo por el que no acaban juntas no es —del todo— la imposición social, sino una decisión de la doctora Jean, la cual quiere quedarse atendiendo la consulta de su padre y no abandonar el pueblo en el cual reside. Cuando abordo el visionado de *La Belle Saison*, descubro que sucede lo mismo que en las anteriores películas en lo que se refiere a la reproducción de estereotipos y la ambientación en otras épocas, pero con la diferencia de que en los años

---

<sup>187</sup> La presencia del deseo lésbico en mujeres sexagenarias tiene un precedente en otra comedia española de 2001: *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman). Lo mismo que en *Salir del ropero*, cuando Sofía —interpretada por Rosa María Sardá, coprotagonista también de la película de Ángeles Reiné— les comunica a sus hijas que se ha enamorado de una mujer joven con la que pretende casarse, estas acuerdan conspirar para desbaratar los planes de su progenitora.

70 el final es mucho más aperturista, y ambas mujeres, a pesar de no terminar juntas, acaban siendo libres y felices. Al referirme a *The Kids Are All Right*, explicaba que la aventura adúltera se producía desde la clandestinidad de la heterosexualidad y en *La Belle Saison* encuentro un ejemplo de lo contrario. De hecho, es lo habitual, porque también aparece en *Disobedience*, *Below Her Mouth*, *Carmen* y *Lola* (Arantxa Echevarría, 2018) y *80 egunean*, entre otras.

En la francesa *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma encauza el dramatismo de la trama en el casamiento concertado que Héloïse deberá consumir y para el que han contratado a Marinne como artista para pintar el retrato oficial que la presentará como prometida. Por lo tanto, desde el principio de su historia de amor, ambas mujeres saben que esta llegará pronto a su final, lo cual determina que el proceso de la creación del óleo sea lento y metódico, y reforzando también la obsesión de Marinne por su amante y reformulando así la dinámica de musa y creadora a través de los ojos de una mujer. Del siglo XVIII francés pasamos a finales del siglo XIX en España, donde Isabel Coixet retrata en *Elisa y Marcela* la historia de las primeras dos mujeres que consiguieron casarse. La película está basada en el libro de no-ficción de Narciso de Gabriel titulado *Elisa y Marcela: Más allá de los hombres* (2010), que narra cronológicamente la historia de las dos protagonistas y cómo fueron detenidas al descubrirse el fraude, después de que una de ellas se hiciese pasar por un hombre. Aquí, transversalmente, la película refleja las inquietudes sobre la maternidad de la pareja, siendo Marcela la encargada de seducir a un hombre del pueblo para poder quedarse embarazada y la manera en la que tuvieron que dar al bebé en adopción para poder huir del país. En el capítulo anterior, destacaba de este filme el planteamiento erótico que Coixet realiza alrededor de la figura del pulpo, que aparece en varias ocasiones en la diégesis. En un artículo del *Huffington Post*, Marina Prats conecta el pulpo con el grabado de Hokusai y las algas presentes en una de las escenas sexuales con la obra de la artista surrealista Maruja Mallo. Esta aclaración fue hecha por el equipo de comunicación de la película desde la cuenta oficial de una de las redes sociales de la película a raíz de la polémica que se creó a propósito de las escenas sexuales.

De épocas pasadas nos trasladamos a otro ámbito social en el que el lesbianismo —aún hoy en día— sigue siendo un estigma. Me refiero a la represión religiosa a la que muchas mujeres con identidades disidentes tienen que hacerle frente en sus entornos

familiares. Esto sucede en *Disobedience*<sup>188</sup>, una producción estadounidense-británica que cuenta una historia de amor entre Ronit y Esti en una comunidad judía ortodoxa. En esta película dirigida por Sebastián Lelio, se sustituye la confrontación de los estereotipos *butch* y *femme* por los de la mujer fiel a su comunidad y aquella que la ha abandonado hace tiempo. Aquí es evidente que, a pesar de ser un argumento recurrente, dentro del mundo del judaísmo en este caso —o en cualquier otra religión—, plantear la exposición de la identidad lésbica siempre supone toda una revolución. Lo mismo sucede con la alemana *Bonnie & Bonnie*, aunque aquí se opta por una narrativa más cercana a la *road movie* que al drama intimista de *Disobedience*. En la película de Ali Hakim, el islam aparece a partir de algunas acciones como los rezos y el proceso de compromiso antes del casamiento, pero sin mayor profundidad e intención que la de dinamitar la acción dramática que condiciona la huida de las protagonistas. El filme reincide en un desenlace muy habitual en el cine del siglo pasado, con la muerte final de una de las protagonistas, que funciona como redención del pecado.

Un aspecto que cabe resaltar de *Bonnie & Bonnie* es la manifestación de las redes sociales como canal de comunicación y de exhibición del cuerpo femenino como reclamo de consumo, además de que apunta una crítica hacia el exceso de contenido vacío y morboso que circula por Internet. Por último, en *Bar Bahar*, el contexto religioso también es sumamente asfixiante; sin embargo, en esta película sí se retrata un espacio de libertad sexual para que los personajes puedan desenvolverse con normalidad, especialmente para Salma, pues el conflicto de la orientación sexual no se da con ella misma, sino con su familia, lo que provoca una ruptura de la relación paternofilial, puesto que sus padres no aceptan su identidad lesbiana.

Como adelantaba al comienzo de este capítulo, la adolescencia es probablemente el momento vital donde más se pueda justificar la reiteración del argumento de la crisis y/o el descubrimiento de la orientación sexual, porque es un momento de transición hacia la madurez, una etapa de experimentación y de hallazgo tanto emocional como sexual. Desde 1931 con *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*, Leontine Sagan y Carl

---

<sup>188</sup> La película está basada en la novela homónima de la escritora británica Naomi Alderman, publicada en 2006.

Froelich)<sup>189</sup>, el espacio de los internados y/o campamentos llenos de colegialas ha sido una constante a lo largo de la historia del cine protagonizado por personajes lesbianos. Cabe mencionar otro precedente, la coproducción internacional *Therese and Isabelle* (Radley Metzger, 1968) —con un contenido más sexual—, que cuenta la historia de amor de dos adolescentes en un internado francés. Esta referencia cobra mayor relevancia porque el guion está basado en la novela homónima de Violette Leduc (1907-1972) que vio la luz en 1966. La historia de esta novela se encuentra marcada por la censura. Originariamente, formaba parte de un texto anterior de la escritora llamada *Ravages*, publicada en 1955; sin embargo, la editorial consideró conveniente excluir del libro la sección lesboerótica que recreaba experiencias vividas en su adolescencia. No fue hasta once años después que Leduc pudo publicarla. Lo que escandalizó a los editores no fue solo que dos jóvenes estuvieran enamoradas, sino el carácter abiertamente autobiográfico del texto. No obstante, gracias a la publicación de *Ravages* y al prólogo escrito por Simone de Beauvoir (1908-1986), Leduc comenzó a ganar popularidad como escritora.

Dentro del universo adolescente, los filmes que también transitan por problemáticas religiosas son *Pariah, Novitiate* (Margaret Betts, 2017), *La llamada* (Javier Calvo y Javier Ambrossi, 2017), *The Miseducation of Cameron Post* y *Carmen y Lola*. *Pariah* y *Carmen y Lola* son las únicas que no se enmarcan en un espacio netamente religioso —sea convento, campamento de verano cristiano o centro de reconversión sexual regentado por la Iglesia—, pero sí se ambientan en el sofocante seno de familias católicas, situación que se agrava en *Carmen y Lola* por la pertenencia de ambas jóvenes a una comunidad gitana cuyas costumbres no han sido especialmente tolerantes con las relaciones sexoafectivas de índole homosexual.

De las películas enumeradas más arriba, quisiera detenerme en la trama diseñada por Dee Rees en la estadounidense *Pariah*, porque de todas las películas sobre adolescencia *queer* que voy a citar, esta posee algunas características que la convierten en una obra audiovisual distinta. Alike —o Lee para los amigos— es una adolescente que vive escondiendo su expresión de género masculino a su familia. Al principio del filme, no queda claro si Lee experimenta con su género por una búsqueda de identidad trans o

---

<sup>189</sup> En 1958 se realizó un *remake* de idéntico título de este clásico del cine alemán, si bien esta versión, dirigida por Géza von Radványi, es menos crítica y mordaz que la anterior. Otro *remake* posterior, realizado esta vez en Hollywood, se titula *Loving Annabelle* (Katherine Brooks, 2006).

porque se siente más cómoda en ese registro. Lo cierto es que, desde la primera escena del filme, Lee se sitúa en un club de *striptease* junto a su mejor amiga, donde ambas imitan al resto de hombres que puján por tener acceso a la bailarina que performa en ese momento; sin embargo, es evidente que ella no se reconoce ni en ese espacio ni con lo que se supone que tiene que ser un hombre al que le gustan las mujeres. Por otro lado, su madre insiste en vestirla muy femenina, así que, en cierto sentido, Lee no está cómoda ni con los estándares masculinos, ni con los femeninos, dando paso a su expresión como mujer lesbiana, entendiendo por mujer lesbiana la idea que Ramajo extrae de Wittig: “La lesbiana . . . se erige como un sujeto legítimamente preparado para encarnar y liderar esa humanidad necesariamente transformada e interrogada que reconoce el cuerpo lesbiano como propiamente humano” (31). Aunque Ramajo también apunta hacia la desgenitalización del cuerpo lesbiano (22), Lee, como una joven inexperta, intenta integrar en su identidad artilugios entendidos para proporcionar placer en el acto sexual, como lo es un *dildo* sujeto a un arnés. La protagonista de *Pariah*, lejos de usarlo, lo termina tirando a la basura al llevarlo puesto en una fiesta y sentirse muy incómoda con él, pues no se trata de una herramienta pensada para llevar en ese tipo de ocasiones. Esta construcción tan naif de la falta de experiencia revela un proceso de aprendizaje en la condición de lesbiana del personaje que se ve interrumpido por el rechazo de la primera chica con la que mantiene sexo y por la negación de su madre, movida por justificaciones religiosas. El intento materno de privarla de su identidad lesbiana es lo que actúa de detonante para la huida de su casa.

Con la cinta española *Carmen y Lola* la presencia del castigo religioso es más evidente que en *Pariah*, película en la que se reduce a una bofetada propinada por su madre. En el caso de Lola, al enterarse su padre de que mantiene una relación con Carmen, la lleva a una mujer del barrio para hacerle un ritual que parece casi exorcizante con el fin de “curar su enfermedad”. La película de Echevarría se sumerge en la realidad de dos adolescentes gitanas que tratan de sortear la misoginia y la homofobia de su mundo para estar juntas, pero no lo consiguen. Retomando la idea del contraste, es cierto que en *Carmen y Lola* no se da una diferencia de clase social, de etnia o de edad, pero sí que habita un claro matiz que separa a ambas jóvenes: mientras Carmen acepta pasar por los rituales y tradiciones de su entorno, como es la pedida de mano, Lola reniega de todo lo que se vincula a su cultura, soñando con poder escapar de esta realidad opresiva. Jessica Rodrigues Poletti advierte que en el filme



[i]ntersectionality —the interconnected nature of social categories such as race, gender, sexuality, class, and ability, and the ways in which they overlap and influence an individuals’ experiences of privilege and oppression— is explored in film through the representation of characters who embody multiple identities and experiences and the ways in which a film navigates issues of social inequality (5-6).

La interseccionalidad de la que habla Rodrigues Poletti, a pesar de que está diseñada por alguien que no pertenece a la comunidad gitana española, genera una visión poliédrica de las vivencias que atraviesa a las protagonistas. Además, al utilizar un estilo cinematográfico próximo al documental se aleja del esteticismo y la romantización de la historia, pues tal y como destaca Rodrigues Poletti “[b]y using a hand-held camera and making almost no use of a soundtrack, the camera’s eye observantly penetrates the vibrant life of the neighbo[u]rhood” (3).

Volviendo a la narrativa anglosajona, destacaré *The Miseducation of Cameron Post*, un filme que se desarrolla en un entorno de castigo y marcado por la búsqueda de la redención debido a la condición sexual de una adolescente, que en los años 90 es internada en un campamento cristiano para “tratar” su “enfermedad” a través de una terapia de reorientación sexual de dudosa eficacia<sup>190</sup>. La película se centra más en las consecuencias de ese deseo homoerótico que en la construcción de este, aunque existen numerosos *flashbacks* que van guiando a la audiencia por el pasado de la protagonista. El texto de la película surge de la novela escrita por Emily M. Danforth publicada en 2012 bajo el mismo título. A diferencia de otras transmediaciones, Akhavan sugiere la concentración del espectro argumental en una sección concreta de la novela. En su película se versiona sobre todo la última parte del hipotexto literario, aquella en la que Cameron es enviada por su tía —que es su tutora legal— al campamento. Tanto la película como la novela en que se inspira hacen recaer gran parte de la construcción de la personalidad de su protagonista en el consumo de la cultura pop, percibiéndose una diferencia entre el hipotexto de Danforth y el trasvase fílmico de Akhavan: mientras en el primero resalta el carácter cinéfilo de Cameron, en la creación cinematográfica sobresale su fascinación por la música. En *Pariah* también existe el acercamiento entre Lee y su amiga del instituto a raíz de su afinidad por estilos de música similares. Este filme podría

---

<sup>190</sup> Estas discutibles terapias de reorientación sexual se han aplicado también a homosexuales varones. En el filme *Boy Erased (Identidad borrada)*, Joel Edgerton, 2018), el hijo de un predicador baptista se ve obligado a participar en un programa destinado a “curar” sus tendencias sexuales para poder ser aceptado por su familia, sus amigos y la iglesia.

considerarse la versión *indie* de *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999), una comedia estadounidense protagonizada por una jovencísima Natasha Lyonne, que roza la caricatura, incluso por el propio reparto, pues RuPaul, famoso por su faceta como *drag queen*, encarna a uno de los monitores antigais del campamento.

En el caso de *La llamada*, Calvo y Ambrossi utilizan un campamento religioso como medio para el camino inverso que realiza Cameron, pues es ahí donde la joven Susana se enamora de Milagros, una de las monjas que están a cargo del campamento. La película adapta de forma rigurosa el musical teatral que también dirigían Calvo y Ambrossi. Su propuesta implica una visión cómica, pero a la vez edulcorada de este tipo de campamentos religiosos, donde Dios aparece cantando canciones de Whitney Houston (1963-2012). Sin embargo, por motivo de la inverosimilitud de la historia, se echa en falta en esta película una verdadera crítica hacia la religión, el adoctrinamiento y la represión ejercida por las creencias cristianas que aparecen en el filme.

*Novitiate* está protagonizada por una joven que inicia el proceso de noviciado, pero se enamora de una de sus compañeras. Aquí encontramos un híbrido entre el espacio del internado —en este contexto el convento de la congregación de Las Rosas— y el entorno religioso opresor. A pesar de ello, el filme no posee un final dramático, pues la familia de la protagonista sí acepta sus decisiones. Aunque Cathleen nunca se llegue a postular como homosexual delante de su madre, asume su realidad homosexual consigo misma, ya que abandona el convento. Cabe mencionar que para decidir irse del convento no es determinante el hecho de que Cathleen sea lesbiana, sino que simplemente se ha enamorado de otra persona, siendo así —bajo sus creencias— infiel a Cristo. Por este motivo, *Novitiate* se puede situar en un lugar intermedio entre la problemática de “ser lesbiana” y otros conflictos argumentales, dado que la disputa no se reduce a su homosexualidad, como en otras películas que he mostrado hasta ahora.

Otras películas cuya acción transcurre en un universo adolescente, pero que se apartan de la temática religiosa y muestran diferentes inquietudes ajenas al cuestionamiento de la sexualidad propia, son *Jack and Diane* (Bradley Rust Gray, 2012), *The Diary of a Teenage Girl*, *First Girl I Loved* (Kerem Sanga, 2016), *Booksmart* (Olivia Wilde, 2019), *The Prom* (Ryan Murphy, 2020) y *My First Summer* (Katie Found, 2020).

Con el instituto de enseñanza secundaria como telón de fondo, pero sin la opresión del espacio como coprotagonista, *First Girl I Loved* cuenta la historia de una adolescente que se enamora de su compañera de equipo de *softball* y mantiene con ella relaciones sexuales, aunque posteriormente una de ellas se niega a aceptar lo que ha pasado. En el filme, desde el punto de vista de la representación visual de la sexualidad lésbica no existe ningún planteamiento novedoso, aunque desde la masculina sí. Cliff es el mejor amigo de Anne; una tarde este trata de tener relaciones sexuales con ella y lo consigue, pero antes de culminar el acto, esta lo interrumpe y se confiesa lesbiana. Después de una discusión en la que ambos se recriminan muchas cosas, dejan de tener contacto hasta que Anne le pega en el brazo durante una clase, a consecuencia de lo cual es expulsada y él habla con el orientador. Cliff le cuenta al adulto lo sucedido y este trata de reflexionar con él sobre si ha mantenido relaciones sexuales con Anne en contra de su voluntad. Ante esta proposición, el adolescente contesta “I don’t know”, por lo que sale a relucir de una manera muy sencilla el desconocimiento de los límites del consentimiento y de cómo, probablemente, millones de jóvenes adolescentes realizan prácticas sexuales violentas sin ser conscientes de ello.

Pensada desde una perspectiva de familia desestructurada y con un paisaje urbanita, está la película *Jack and Diane*. Aquí se escenifica una relación tóxica basada en la pasión pubescente. El filme esboza también estas experiencias adolescentes masculinas, pero en esta ocasión relacionadas con el consumo de Internet. Uno de los amigos de Jack comienza a ver un vídeo en una página web de una fiesta de adolescentes donde se somete a una violación múltiple a la hermana gemela de Diane. Jack, al identificar la situación como una agresión sexual, se lo comenta a su amigo, quien le contesta firmemente que lo duda porque, para él, en Internet todo es mentira. Cuatro años después, en *Bonnie & Bonnie* el discurso se centra más en la inmediatez de los contenidos violentos, como el ataque que el hermano de Yara ejerce sobre ella y su amante al descubrirlas después de haber mantenido relaciones sexuales. En esta película, a la que ya me he referido más arriba, destaca también la construcción de una comunidad de seguidores y seguidoras que impulsan en ciertos momentos la acción de las protagonistas.

En mayor medida, sucede lo mismo en *The Prom*, el musical de Ryan Murphy donde un grupo de actores fracasados de Broadway buscan una lucha social a la que adherirse para limpiar su imagen y volver a conectar con la crítica. Es a través de las

RRSS que conocen el caso de Emma, una joven estudiante a la que le niegan llevar a su novia al baile de graduación de su instituto. Desde una perspectiva *queer*, el conflicto de la protagonista está situado en su percepción como adolescente lesbiana, con la falta de inclusión que existe en su ciudad y se entrelaza con la trama de los famosos actores de musical que se aprovechan de su situación para sus fines. Emma es abiertamente homosexual, pero en varios momentos del filme se explica su duro proceso de salida del armario debido al rechazo de sus padres, siendo este el motivo por el que vive con su abuela. De modo similar se crea una analogía con Barry, uno de los actores, que sufrió la misma repulsa por parte de sus padres. Lejos de quedarse solo en el dramatismo de la situación, el personaje de Barry consigue hacer las paces con su madre tratando de entender la ignorancia que motivó a sus progenitores a echarlo de su casa cuando aún era un adolescente. En esta película también cabe subrayar que, al igual que *Happiest Season* incluye de forma orgánica a dos protagonistas lesbianas, *The Prom* hace lo propio con el género del musical. Por último, no es una coincidencia que el musical que supone el fracaso y entierro artístico de los actores de Hollywood sea sobre Eleanor Roosevelt (1884-1962), primera dama de Estados Unidos durante el mandato de su marido Franklin D. Roosevelt (1882-1945). Esto supone una reivindicación de la memoria histórica homosexual de su país, ya que Eleanor Roosevelt mantuvo durante años una relación amorosa con la periodista Lorena Hickok (1893-1968)<sup>191</sup>.

Siguiendo la línea de *The Prom*, en cuanto a las realidades *queer* que se integran en géneros cinematográficos generalistas, tenemos la estadounidense *Booksmart*. La película es un *coming-of-age*<sup>192</sup> protagonizado por dos adolescentes que, tras llevar años obsesionadas con ser estudiantes brillantes, se dan cuenta de que no han disfrutado nada de su paso por secundaria, así que deciden salir una noche a una fiesta donde asistirá toda su clase y suceden una serie de inconvenientes que pone a prueba su amistad. Lo interesante de esta cinta es que, al igual que *Pariah*, plantea el lesbianismo adolescente desde la inexperiencia, siendo en esta ocasión el desconocimiento corporal. Amy, al tomar

---

<sup>191</sup> Esta historia de amor ha sido abordada tanto en literatura como en televisión. En el ámbito de las letras a cargo de Susan Quinn con su libro *Eleanor and Hick: The Love Affair That Shaped a First Lady (Eleanor y Hick: El romance de la Primera Dama de los EEUU y Lorena Hickok, 2016)*. En 2022, la plataforma Showtime emitió la miniserie *The First Lady*, creada por Aaron Cooley, donde se cuenta la intrahistoria de Michelle Obama, Betty Ford y Eleanor Roosevelt. En uno de sus capítulos cuentan la historia de amor entre Eleanor y Lorena.

<sup>192</sup> El *coming-of-age* es un género tanto literario como cinematográfico que versa sobre el crecimiento psicológico y moral del protagonista, con frecuencia desde la juventud a la madurez.

consciencia de que la chica que le gusta es heterosexual, descubre que otra compañera de clase se siente atraída por ella y empiezan a besarse. Cuando comienzan a desnudarse para iniciar el acto sexual, Amy le introduce los dedos por el ano y, al percatarse del equívoco, bebe de un vaso que no es suyo y que contiene colillas. Del asco, vomita encima de la chica con la que se iba a acostar. La escena está tratada como un *gag* y, si bien en un principio genera rechazo, posteriormente la compañera de Amy hace las paces con ella asumiendo que es parte de su proceso de aprendizaje.

En un extremo más oscuro se encuentra *The Diary of a Teenage Girl*, un filme protagonizado por Minnie, una joven de quince años que pone a prueba su sexualidad de diferentes maneras: con ella misma, con el novio de su madre, con un compañero de clase, con un desconocido al que le practica una felación a cambio de dinero y con una chica que conoce en una fiesta. El resultado que Minnie obtiene de casi todas estas vivencias Minnie no puede ser más negativo, exceptuando cuando se autoexplora: al enterarse su madre de la aventura que ha tenido con su novio, Monroe, insiste en que debe casarse con él; como es una chica experimentada sexualmente hablando, asusta a su compañero de clase, que la rechaza por sentirse abrumado; a la mañana siguiente de haberles practicado la felación por dinero a unos desconocidos, ella y su mejor amiga se arrepienten y se prometen no volver a repetir la experiencia. Por último, al acostarse con Tabatha, la cual la introduce en el mundo de las drogas, Minnie sufre una bajada a los infiernos, sometiéndose a la transformación de una yonqui zombie.

Esta analogía se puede interpretar a través de la primera conversación que tienen las dos jóvenes, donde Tabatha destaca que Minnie está caliente, como si estuviera viva. En ese momento, Tabatha le muestra su brazo con marcas de jeringuilla. Al avanzar el metraje, durante la escena animada, la piel de Minnie se torna en un gris azulado y sus ojos se vuelven amarillentos. Si bien no es exactamente una vampira, el personaje lésbico provoca una vivencia traumática a partir del exceso de consumo de drogas que culmina con el intento de prostituir a Minnie para conseguir más sustancias. De nuevo, a través del recurso de la animación, la protagonista descubre las intenciones de su amante que la ofrece a un desconocido para que se acueste con ella y entonces huye para volver a su casa.



Ilustración 34. Secuencia de sexo con Tabatha y bajada a los infiernos de Minnie

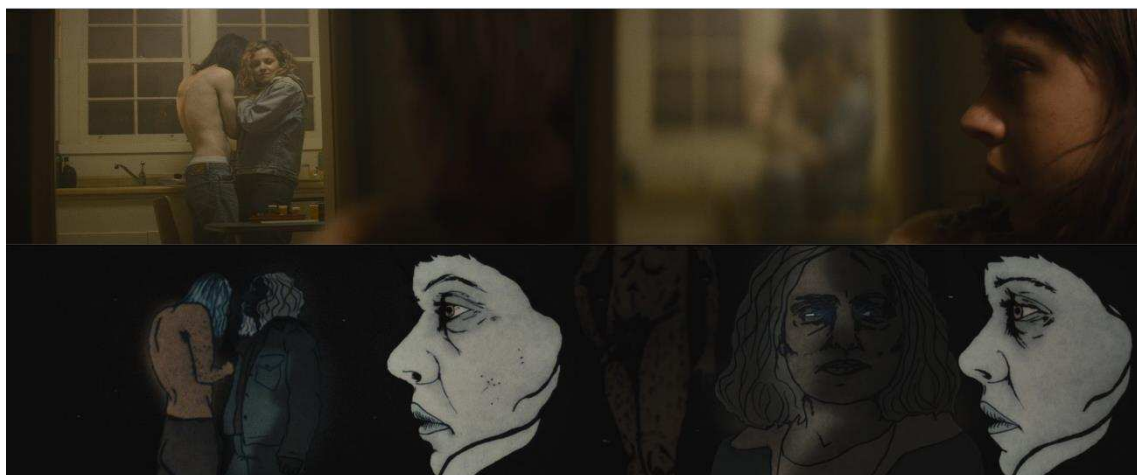


Ilustración 35. Secuencia en la que Minnie se da cuenta de que Tabatha quiere prostituirla por drogas

Para cerrar este recorrido por el universo lésbico adolescente, me remitiré a la película *My First Summer*, un filme que trata sobre la sobreprotección de Claudia, una joven a la que su madre ha criado en medio de un bosque y totalmente desconectada de la civilización. Cuando su madre se suicida en el lago, Claudia se queda sola y conoce a Grace. Casi desde el primer momento, ambas conectan mucho y Grace la ayuda a descubrir el mundo a través de recortes de revista y comida basura que le lleva a su casa del bosque. La relación de las adolescentes se estrecha tanto que una noche intiman

sexualmente. Sin embargo, no podrán estar juntas porque la policía descubre que Grace, siendo menor de edad, vive sola. A pesar del dramatismo de la separación final, el planteamiento argumental no gira en torno a la preferencia sexual de las jóvenes sino a la orfandad de Grace.

Hasta ahora, se ha podido comprobar a través de las propuestas representacionales expuestas aquí que tratan el lesbianismo y la bisexualidad en mujeres, la expansión que se ha ido produciendo a lo largo de los años, no porque haya un exceso de producciones, sino porque las realidades mostradas apuntan hacia una diversificación de contenidos; en otras palabras, los personajes femeninos con intereses homoeróticos comienzan a abandonar ciertos estereotipos como la estética establecida en la pareja *butch/femme*, la muerte final y el carácter monstruoso de la vampira o asesina como señala Ribes Pericàs en su libro. Algunos de los filmes que continúan repitiendo esos modelos enquistados en nuestra cultura son *La vie d'Adèle*, *AWOL* (Deb Shoval, 2016), *Allure* (Carlos Sanchez, Jason Sanchez, 2017), *Pimp, Lizzie* (Craig William Macneill, 2018), *Pólvora en el corazón* (Camila Urrutia, 2019), *The World to Come (El mundo que viene*, Mona Fastvold, 2020) y *María Solinha* (Ignacio Vilar, 2020).

*La vie d'Adèle* toma la novela gráfica *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Jul Maroh y la transforma en un filme de tres horas que recrea la historia de amor que surge entre Adèle y Emma desde que se conocen, cuando Adèle era una adolescente, hasta que termina la relación por la infidelidad de esta con otro hombre. Lo interesante de este filme reside en el proceso de desconexión que va sufriendo Adèle con la vida que ha construido junto a Emma y cómo su insatisfacción la lleva a traicionar a su pareja. Una vez Adèle se encuentra sola al llegar a la edad adulta, dado que ha adaptado su rutina a Emma, le resulta imposible vivir sin ella. Asimismo, el personaje de Emma está presentado como una *butch* experta que va introduciendo a Adèle en su mundo, no solo a través de la sexualidad, sino también en su entorno artístico e intelectual, donde Adèle no encuentra su sitio. Después de visionar esta película, empecé a cuestionarme si el estereotipo de *butch* que aparece en los filmes en realidad no se amolda más al gusto heterosexual de la industria cinematográfica que al homosexual. De acuerdo con el Cambridge Dictionary, *butch* se define como “(of a woman) looking or behaving like a man”.

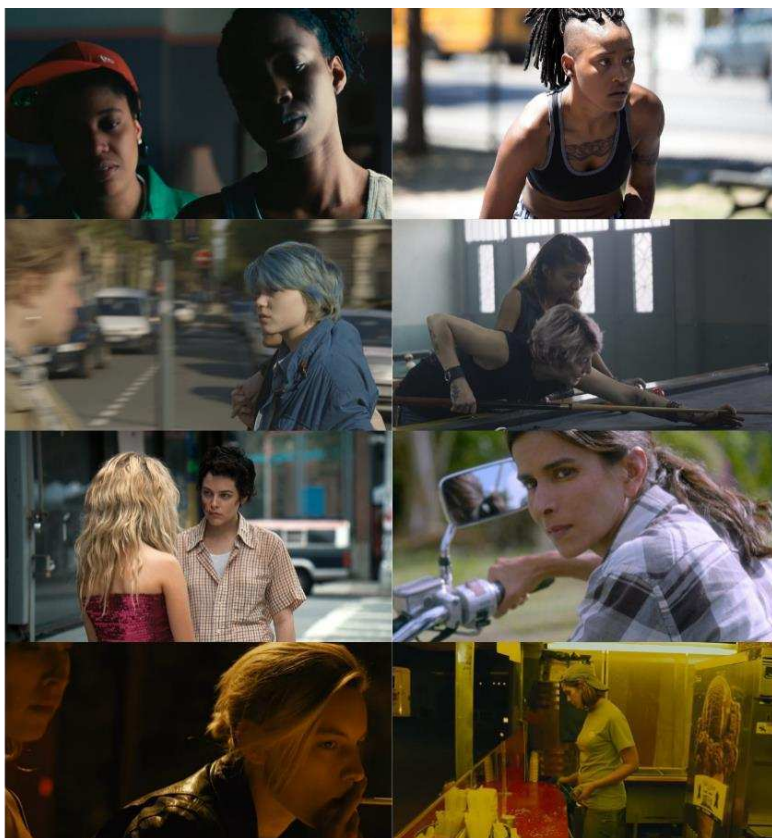


Ilustración 36. Por orden de *frames*: *Pariah*, *Pimp*, *La vie d'Adèle*, *Pólvora en el corazón*, *Jack & Diane*, *Liz en septiembre*, *Below Her Mouth* y *AWOL*

En el sistema de género binario que impera en nuestra sociedad, la imagen de *butch* suele relacionarse con una vestimenta masculinizada, el pelo corto y/o con la ausencia de feminidad en el constructo de su género; además, se asocia a mujeres que se interesan por otras mujeres. Gayle Rubin caracteriza a la mujer *butch* más ampliamente:

. . . es el término vernáculo lésbico para las mujeres que se sienten más cómodas con códigos de género, estilos o identidades masculinos que con los femeninos. El término abarca a individuos con un amplio rango de carga de “masculinidad”. . . Incluye a mujeres que adoptan modas y maneras de “varón” como una forma de reclamar los privilegios o la deferencia usualmente reservada para los hombres. Puede incluir a mujeres que encuentran que las ropas de hombres están mejor hechas, y a aquellas que consideran la ropa usual de las mujeres demasiado confinante o incómoda o las que sienten que esa ropa las deja vulnerables o expuestas (4-5).

A la vista de esto, me pregunto si reducir la identidad lésbica al binomio *butch/femme* no es una manera de simplificar un fenómeno complejo como este, del



mismo modo que me permito asimismo sugerir que limitar y/o atenuar las características *butch* en una mujer podría ser también un medio con el que suavizar esta expresión de género al ojo heterosexual masculino. Por este motivo, cabe preguntarse si en los filmes que analizo la masculinización en el rol de *butch* se construye en un espectro intermedio, donde la falta excesiva de radicalización en la determinación del género es síntoma también de la diversidad representacional.

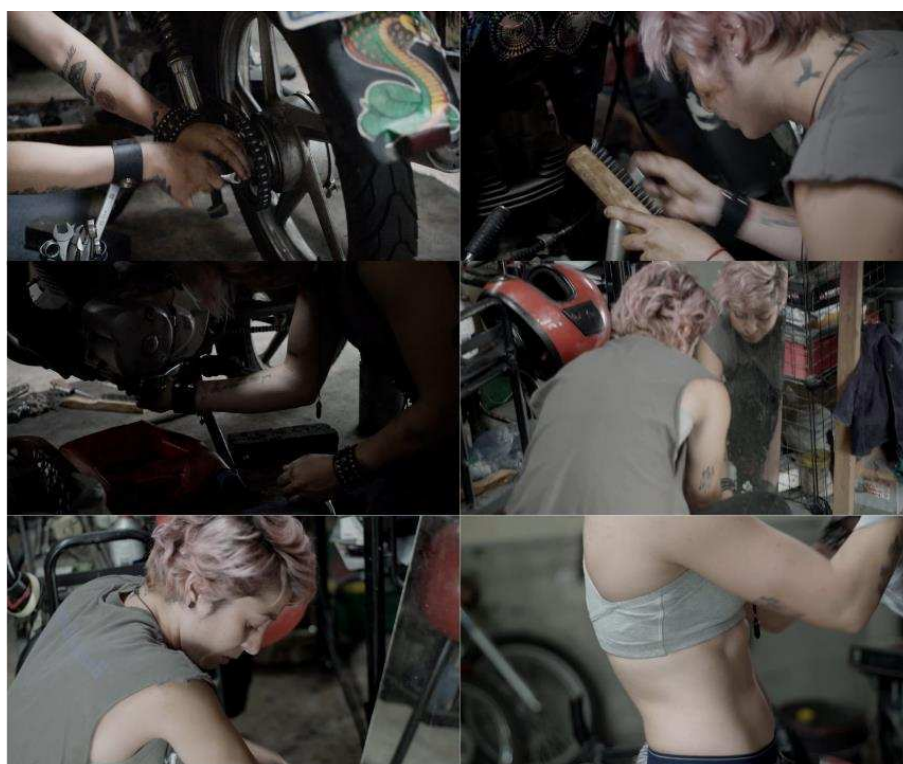


Ilustración 37. Secuencia de planos en la presentación del personaje en *Pólvora para el corazón*

Las películas que más acentúan los aspectos corporales de los personajes, como el trabajo de la musculatura o la vestimenta, son la guatemalteca *Pólvora en el corazón*, *Pariah*, que ya mencioné más arriba, y *Pimp*, película estadounidense de Christine Crokos que cuenta la historia de Wednesday, una joven de barrio que se dedica al proxenetismo por haberse criado en una casa donde se ejercía la prostitución. Su padre desde pequeña le inculcó que ese negocio algún día sería de ella y, una vez adulta, Wednesday trata de gestionar a varias prostitutas de calle, con el sueño de que algún día huirá de ahí con su novia. Debido al planteamiento de su vestimenta y al tipo de trabajo que desempeña, la

protagonista está constantemente no solo identificándose con un rol masculino, sino que también procura pertenecer a esa esfera social. A este respecto, es interesante la reflexión de Crémieux sobre cómo el cine de los años 90 posicionaba a las lesbianas negras en un entorno de *gangsters* (7). *Pimp* continúa esta estela. Sin embargo, a pesar de que Wednesday trata de imitar a los hombres, el patriarcado siempre encuentra tácticas para recordarle su posición de subalterna como mujer —negra y lesbiana—, en este caso, con un intento de violación por parte de la banda que quiere destruir su negocio. Aunque consigue librarse de esa vejación, Wednesday muere junto a su novia en un tiroteo cuando trata de escapar de su barrio.

*En Pólvora en el corazón* es el intento de violación lo que supone el motor de la acción dramática. Con tintes de *rape and revenge*, Claudia y María son dos amigas que son agredidas por un grupo de hombres que intentan violarlas en grupo, pero por la llegada de unos guardias, los atacantes se escabullen antes de culminar la penetración. Para una de las protagonistas, es imposible olvidar este suceso y se empieza a obsesionar con encontrar a sus agresores y acabar con ellos, mientras su pareja trata de mantener la calma y olvidarse del tema. Finalmente, consigue matar a uno de los agresores, pero ella y un amigo terminan heridos y sabiendo que, si sobrevive, será apresada por la policía, decide suicidarse con la pistola de su padre. *En Pólvora en el corazón* es la única ocasión en la que aparece una mujer con *identidad marrón*<sup>193</sup> y también cabe destacar que observando la ilustración 37, desde el inicio del filme, cuando se están presentando los créditos, el cuerpo lesbiano se expone minuciosamente a través de su recorrido por primeros planos y planos detalles cuando la protagonista realiza un arreglo mecánico a su moto. En la secuencia de imágenes se puede observar la importancia de las acciones con las manos, que cobran mayor relevancia que el propio rostro del personaje que sale posteriormente. *Pólvora en el corazón* muestra dos de los estereotipos que he mencionado anteriormente, del tal modo que aúna a la asesina y a la muerte como castigo.

Entre las películas en las que el fallecimiento de uno de los personajes protagoniza un final fatídico, quisiera destacar *María Solinha* y *The World to Come*. La primera porque, a pesar de que está inspirada en la historia real de María Solinha (1551-1617),

---

<sup>193</sup> Identidad Marrón es un colectivo de personas descendientes de indígenas, campesinos y migrantes que en varios países latinoamericanos luchan para visibilizar sus existencias proponiendo políticas antirracistas encaminadas a lograr una igualdad real.

una mujer gallega de setenta años que fue acusada de brujería en el siglo XVII, su director, Ignacio Vilar, decide exaltar una relación homoerótica con otra mujer y, además, ubicar a la protagonista en su juventud. De esta forma se vuelve a colocar el foco de la lesbiana en un cuerpo joven, blanco y delgado. No obstante, la película se cuenta desde una suerte de metanarrativa donde la historia se va desarrollando a través de los ensayos de una obra de teatro en la que representarán la historia de María Solinha, entrelazándose con la vida de los intérpretes que encarnan sus personajes, una propuesta que ya se ha abordado en la docuficción de Paolo y Vittorio Taviani de título *Cesare deve morire* (*César debe morir*, 2012), donde un grupo de presos prepara la representación teatral de la obra shakesperiana *The Tragedy of Julius Caesar* (*La tragedia de Julio César*, 1599).

Por otro lado, *The World to Come* versa sobre la relación de dos vecinas en una zona rural de Estados Unidos a mediados del siglo XIX. Ambas mujeres llevan una vida bastante solitaria, ocupadas con sus quehaceres domésticos. Al empezar a intimar, descubren un apoyo y un regocijo que las une hasta que Tallie pierde la vida por una supuesta enfermedad. En este filme es notable la rapidez con la que las protagonistas tienen acercamientos físicos, debido a que después de darse el primer beso a escondidas, en la siguiente ocasión que aparecen juntas empiezan a hacerse tocamientos con total familiaridad. Lo que en un momento inicial parecía incoherente con el arco narrativo de los personajes, cobra sentido una vez que Tullie fallece —sin terminar de entenderse si lo hace por una enfermedad o porque su marido la envenena— y Abigail, como si de una epifanía se tratase, rememora las distintas ocasiones en las que las dos mantuvieron relaciones sexuales, completando así los espacios vacíos y las elipsis temporales. De entre toda la consecución de imágenes que recuerda Abigail, llama la atención un momento en el que uno de los encuentros aparece invertido, demostrando de una manera visual cómo la relación entre ambas puso sus vidas del revés hasta el punto de que no volvieron a ser las mismas. En ninguno de los casos de fallecimiento que hasta ahora han aparecido, ya sea por suicidio, muerte natural o asesinato, se especifica que esto se deba a su condición de lesbiana, pero indirectamente se continúa relacionando la tragedia de la muerte como resultado de esta orientación sexual.



Ilustración 38. Encuentro sexual entre Abigail y Tullie

La maternidad es otro de los temas que se abordan en *The World to Come*, pues Abigail ha perdido a su hija por una enfermedad y Tullie se enfrenta a la imposibilidad de engendrarlos. Ya me he referido a filmes en los que la maternidad juega un papel decisivo en el desarrollo de la trama, como pueden ser *Carol*, *Tell It to the Bees*, *Lovesong* o *The Kids Are All Right*. Exceptuando *The Kids*, el resto de las madres sufren la presión o la amenaza de perder a sus hijos e hijas debido a su condición de homosexual o bisexual. En *AWOL*, una película dirigida por Deb Shoal, este conflicto se mezcla con un entorno doméstico hostil, donde Rayna, madre de dos hijas, se enamora de Joey, pero por miedo a lo desconocido, es incapaz de dejar a su marido. La intensidad de la relación entre las dos mujeres se establece desde los primeros diez minutos de metraje, donde ambas se conocen, quedan para ir a una fiesta y mantienen relaciones sexuales. Inesperadamente, Joey se topa con las hijas de Rayna a la mañana siguiente. A partir de ese momento, Joey y Rayna buscan diferentes espacios para poder estar juntas. Todo se complica cuando Joey abandona el ejército después de haberse alistado<sup>194</sup> por escaparse a Canadá con Rayna y esta la traiciona volviendo con su marido.

---

<sup>194</sup> El título de la película, *AWOL*, es un acrónimo de “absent without leave”, que hace referencia al momento en el que una persona del ejército abandona sin permiso.



Ilustración 39. Rayna baja las escaleras mientras el jefe de Joey la ayuda

Desde la construcción de las imágenes, las escenas sexuales entre ambas no aportan novedad alguna, pero sí cabe destacar un momento en el que el jefe de Joey las interrumpe en medio del acto y Rayna decide bajar las escaleras sin ropa interior para que el hombre se deleite observando sus partes con el fin de evitar represalias. Aunque no existe un rechazo directo por parte de Joey hacia la acción de Rayna, sí se puede entender a través de su mirada la desaprobación de lo que observa.

*Lizzie y Allure* se relacionan con el estereotipo de la lesbiana diabólica. La primera es un *thriller* que narra el brutal asesinato de la familia Borden que tuvo lugar en Estados Unidos en el siglo XIX y la segunda trata del abuso de menores desde una perspectiva de violencia intragenérica. *Lizzie* es una joven que pertenece a una asfixiante familia en la que es sometida a maltrato psicológico, físico y a abuso económico. Con la llegada de Bridget, una nueva criada, *Lizzie* comienza a sentirse atraída por ella. Por su parte, Bridget tampoco se libra de los abusos del padre de *Lizzie* y termina siendo víctima de violencia sexual en numerosas ocasiones. Una vez las dos jóvenes culminan una relación sexual, el padre de *Lizzie* es testigo y pretende cortar la relación entre su hija y la criada. A partir de ese momento, *Lizzie* y Bridget planean cometer un crimen y matar al padre y a la madrastra de *Lizzie*. Lo significativo de estos personajes es cómo, después de haber ejecutado el crimen, Bridget es incapaz de sostener la presión de lo sucedido —aunque ella no cometió activamente ninguno de los asesinatos— y decide abandonar a *Lizzie*

cuando esta todavía se encuentra encerrada a punto de ser enjuiciada como sospechosa. Este planteamiento conecta directamente con la propuesta de Waters sobre la desromantización de las relaciones lésbicas, diseñando así un personaje redondo, lleno de complejidades y que antepone sus intereses a los de su amante.

En cuanto a la creatividad visual, llama la atención la manera en la que las protagonistas no se desvisten en el único encuentro sexual que tienen en todo el filme; sin embargo, en el momento del crimen, con la intención de no manchar su ropa, tanto Lizzie como Bridget aparecen totalmente desnudas. A pesar de que la visión de los cuerpos descubiertos en el momento del asesinato es muy interesante, al final se continúa reforzando el esteticismo de los cuerpos normativos, que, además, aparecen sin ningún vello corporal, aun cuando la historia sucede en el siglo XIX.



Ilustración 40. Comparativa entre la escena sexual y las dos correspondientes a los asesinatos

*Allure*, por su parte, que insiste en el carácter malévolo de la lesbiana, narra la relación entre Laura y Eva, una adolescente que conoce en la casa en la que Laura ejerce

de limpiadora. Poco a poco, Laura va formulando un espacio donde Eva se siente más libre que el hogar un tanto hostil que han formado sus padres, hasta el grado de que la retiene en contra de su voluntad. El personaje de Laura se construye desde la oscuridad de la insatisfacción y plantea una vinculación basada en malos tratos hacia Eva. Este es el único filme que se expone la violencia intragenérica entre mujeres y termina con Eva tocando fondo y escapando de Laura con lo puesto. Me gustaría hacer hincapié en la escena donde sucede la huida, pues visualmente se asemeja a la bajada de los infiernos de Minnie en *The Diary of a Teenage Girl*. Eva y Laura visitan una piscina pública —Eva tiene permitido salir de la casa si es con Laura—; una vez dentro del agua, Eva se sumerge y las luces del recinto se apagan. Los colores, al igual que en de *The Diary*, tornan hacia tonos rojizos y anaranjados con un entorno casi completamente negro. Cuando Eva llega hasta el fondo, algo se despierta en ella que la impulsa a salir de allí. Aprovechando que Laura no puede alcanzarla, se coloca unas botas y huye en bañador al exterior nevado. Esa ruptura con su agresora convierte la soledad en el castigo de Laura que, como al comienzo del filme, se encuentra sola en la vida.

Después de contemplar las películas en las que la figura de la lesbiana se muestra con una naturaleza oscura, aunque con sus particularidades e innovaciones, pasaré a enumerar los filmes que abordan el lesbianismo y la bisexualidad desde una perspectiva en la que la pluralidad es lo que impera en el modo de representación. Son los casos de *Laurence Anyways*, *Margarita with a Straw* (Shonali Bose, 2014), *Une nouvelle amie*, *The Party* (Sally Potter, 2017) y *Las herederas*. De todas ellas, solo *Margarita with a Straw* refleja las vicisitudes de una persona con diversidad funcional. El personaje de Laila, una joven india que nació con parálisis cerebral y que, a pesar de mostrar todas sus dificultades como mujer dependiente, no está retratado desde el victimismo y la pasividad. Laila es una joven que busca desesperadamente la exploración sexual consigo misma y con otras personas y cada vez que un hombre sin ninguna discapacidad la rechaza, esta sufre terriblemente. En la película se producen en total tres acercamientos con hombres y uno con una mujer. El primero es su compañero de clase que también va en silla de ruedas, pero Laila decide pasar menos tiempo con él porque crece su interés por el chico de su banda de música; sin embargo, este la rechaza. Debido a su dolor, la madre de Laila le propone viajar juntas a la ciudad de Nueva York para comenzar sus estudios universitarios. Allí conoce a Jared y a Khanum. A pesar de su aproximación al primero, ella nota que no está interesado, pero con Khanum, una joven invidente también



de origen indio, sí que llega a intimar culminando un acto sexual y empezando una relación. No obstante, cuando Jared muestra interés por Laila ambos copulan a espaldas de Khanum. Al enterarse de la traición, la pareja de mujeres mantiene una discusión tensa en la que los reproches deterioran la relación.

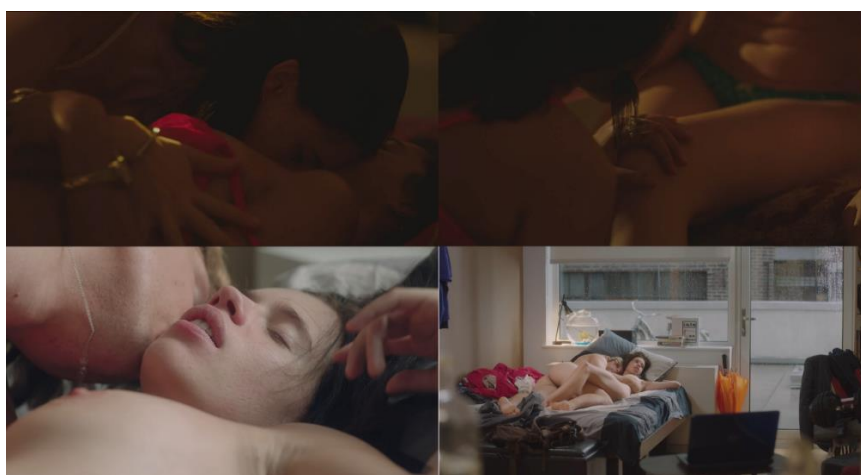


Ilustración 41. Diferencias entre las escenas de sexo heterosexual y sexo homosexual

Desde el punto de vista visual, la escena que aborda el sexo heterosexual es mucho más explícita en cuanto a desnudez y más rica en el diseño de planos más abiertos, mayor iluminación y un montaje más dinámico con movimientos de cámara más complejos. En cambio, en la escena entre mujeres no llega a mostrarse la desnudez en ningún momento. Por último, quisiera destacar dos momentos en el filme en los que Laila parece alcanzar el orgasmo, uno a través de la masturbación —se entiende que con una mano se está estimulando el clítoris— y el otro en el que Khanum le realiza un *cunnilingus* y Laila hace aspavientos a causa del placer.

Otra de las identidades que cuenta con poca exposición en el mundo cinematográfico es la homosexualidad en mujeres trans. Tanto en *Laurence Anyways* como en *Une nouvelle amie*, el período donde las protagonistas transitan de género es lo que vertebra la trama principal. Sin embargo, el enfoque del tono y la perspectiva de las protagonistas son del todo diferentes. En el filme de Ozon, la historia es contada desde la experiencia de Claire, que comienza recordando todos los momentos compartidos con su mejor amiga, Laura, desde que son unas niñas hasta que esta muere de manera prematura



con un bebé recién nacido. Un día aparece por sorpresa en su casa, para visitar a su marido y descubre que está vestido de mujer mientras alimenta a su hijo. Se hace llamar Virginia. Lejos de espantarse por lo sucedido, Claire se acerca para entender la situación y de una forma muy natural, con la excusa de generar un espacio de familiaridad en el que David pueda expresarse libremente como Virginia, ambas intiman.

A pesar de que la conexión entre Claire y Virginia se había construido desde un lugar en el que la primera no juzgaba a la segunda, al verle los genitales masculinos en medio del acto sexual, esta se detiene y sale despavorida diciéndole que no pueden con esa relación porque, a fin de cuentas, Virginia “es un hombre”. Esta devastadora afirmación provoca el intento de suicidio de Virginia, la cual consigue salir del coma cuando Claire la viste de mujer en el hospital.



Ilustración 42. Diferencias entre los valores de plano entre la escena heterosexual, homosexual masculina y lesbica

En la película existe una demostración explícita de genitales y prácticas sexuales, pero muy similar a lo que sucedía en *Margarita with a Straw*, los valores de plano más

amplios están reservados nuevamente para las relaciones heterosexuales y en esta ocasión también para la escena homosexual masculina. El tercer *frame* que muestro en la ilustración 42 es el correspondiente al plano más abierto de la escena sexual entre Claire y Virginia, donde sus cuerpos quedan atrapados.

Contrariamente, *Laurence Anyways* no cuenta con ninguna escena de sexo. Sí profundiza en la complicidad entre Laurence y Fred en los momentos previos y posteriores al intimar. La narrativa se construye desde la perspectiva de las dos, donde experimentan distintas vivencias a lo largo de la transición de Laurence y, aunque esta sea el motor para que la acción dramática avance, lo cierto es que el tema central del filme de Xavier Dolan consiste en la brutalidad de la imposibilidad del amor, pues, si bien Fred acepta y apoya a Laurence durante su proceso, es incapaz de sentirse atraída por una mujer. Otras dos diferencias entre *Una nouvelle amie* y *Laurence Anyways* se dan en la expresión de la feminidad trans y en el tema de la maternidad. La primera porque Laurence, si bien disfruta al vestirse con ropa tradicionalmente entendida como femenina y con maquillaje, no se siente nada cómoda con el uso de pelucas, ya que su pelo corto no le provoca disforia. Respecto a la segunda cuestión, relacionada con la maternidad, Ozon, más allá de un comentario puntual de Virginia, que muestra su preocupación de que los padres de su mujer fallecida puedan quitarle a su bebé, aparece naturalizada. Muy alejada de esta propuesta, se ubica lo sufrido por Fred y Laurence ya que Fred, al enterarse de que está embarazada justo en medio de la transición de Laurence, decide provocarse un aborto sin decírselo a su pareja. Años después, en lo que parece ser una reconciliación entre ambas, Laurence se entera de lo sucedido y abandona a Fred<sup>195</sup>. Quisiera subrayar que la relevancia en ambas películas se encuentra en que la identidad trans no se configura como un estadio extremo de la homosexualidad, como se percibía erróneamente hasta no hace muchos años, de manera que los directores dotan de profundidad la experiencia trans.

Otra aproximación cinematográfica a la maternidad, pero que añade, además, el conflicto de la diferencia de edad entre los miembros de la pareja es la que propone *The*

---

<sup>195</sup> Por otro lado, Fred sí llega a tener un hijo junto al hombre con el que comienza una relación después de abandonar a Laurence. Es significativa una analogía que Dolan construye en torno a un pequeño juego que Fred y Laurence hacían cuando estaban juntas en su momento de máxima felicidad como pareja y que consistía en tirar encima de la otra la ropa limpia. Años después, Fred hace lo mismo con su hijo, expresando así que en la nueva vida que tiene lejos de Laurence su reducto de felicidad se concentra en el tiempo que pasa con su hijo.

*Party*, una comedia que tiene como personajes secundarios a Jinny y Martha, dos lesbianas que esperan trillizos. Su relación comienza a tambalearse cuando salen a relucir las inseguridades de Martha sobre la maternidad, aun sabiendo que su pareja está en un estado avanzado de gestación. Y es que Martha es una mujer de más de sesenta años que no termina de visualizarse como madre. Asimismo, salen a la palestra otros conflictos relacionados con las realidades lésbicas, como puede ser la falofobia, al igual que en *Les goûts et les couleurs*. Cuando Jinny se entera en una conversación de que Martha mantuvo sexo con uno de sus compañeros de universidad, esta se lo echa en cara a su mujer mostrando asco y repulsa hacia la idea de que Martha se hubiera introducido en su cuerpo el pene de un hombre. Ante esta reacción, Martha contesta con sorna que, para odiar tanto a los hombres, ella está engendrando a tres, por lo tanto, ambas han tenido a hombres dentro de ellas. Por último, a pesar de que en ningún momento del filme existe contenido visual sexual, una de las subtramas más importantes del argumento se ubica en un triángulo amoroso protagonizado por el matrimonio compuesto por Bill y Jannet, los cuales, sin saberlo, comparten a la misma amante. No es hasta casi el final de la película que el personaje de Jannet, junto con la audiencia, descubre lo sucedido y esta toma una pistola que ha aparecido en su casa y la apunta con ella llamándola traidora. La amante tampoco sale en ningún momento en escena, aunque se mensajea con Jannet en diferentes ocasiones. Es interesante la manera en la que la figura de la amante transita a lo largo de la trama sin estar presente, como si de un Pepe el Romano se tratase. Además, aunque ambos personajes sean bisexuales, no se da a entender que su relación esté basada en una crisis de identidad; por lo tanto, a diferencia de otras películas donde la bisexualidad se expresa como un capricho o como resultado de una inestabilidad emocional, en *The Party* la bisexualidad se asume de forma natural.

En el filme paraguayo *Las herederas* de Marcelo Martinessi vuelve a aparecer el edadismo. El cineasta paraguayo ofrece una visión bastante naturalista de la relación entre Chiquita y Chela, dos mujeres de más de setenta años que pasan por un aprieto económico y empiezan a contraer más deudas de las que pueden hacer frente. Provenientes de familias acomodadas de Paraguay, Chiquita termina ingresando en la cárcel, donde permanece de modo temporal, y Chela ha de ingeniárselas para sobrevivir y mantener, al menos, a la mujer que la ayuda con la casa. Tanto Chela como Chiquita están retratadas como mujeres déspotas, pero demostrando que siempre que han ayudado a sus allegados. Durante el período en el que Chiquita está presa, Chela utiliza su coche como taxi para

ganar algo de dinero. Así es cómo conoce a Angy, una mujer mucho más joven que ella por la que comienza a sentir una fuerte atracción. Aunque en la película no aparece ningún encuentro sexual, sí que existe una construcción del deseo a través de un montaje que deja entrever el interés de Chela hacia Angy.

En un penúltimo grupo de películas incluiré aquellas que rescatan la vida de personas relevantes en el mundo de la cultura o momentos significativos en la lucha por los derechos LGTBIQ+, entre las que se encuentran *Violette*, *Flores raras*, *Pride* (Matthew Warchus, 2014), *The Girl King* (*Reina Cristina, la mujer que fue rey*, Mika Kaurismäki, 2015), *La dansesuse* (*La bailarina*, Stéphanie Di Giusto, 2016), *Can You Ever Forgive Me?* (*¿Podrás perdonarme algún día?*, Mariel Heller, 2018), *The Favourite* (Yorgos Lanthimos, 2018), *Vita & Virginia* (Chanya Button, 2018), *Curiosa* (Lou Jeunet, 2019), *Ammonite* (Francis Lee, 2020), *Shirley* (Josephine Decker, 2020) y *Tove* (Zaida Bergroth, 2020).

Respecto a este grupo, empezaré refiriéndome al filme donde la lesbiana participa como personaje secundario. *Pride* recupera la lucha que ocurrió en Gales en los años 80 cuando un grupo *queer* decide formar una asociación de apoyo a los mineros que sufren las consecuencias de las políticas abusivas de Margaret Thatcher (1925-2013). A lo largo de la película, Steph no tiene un arco narrativo relacionado con los aspectos que he ido analizando a lo largo de este apartado, pero considero que saca a relucir una problemática que también incumbe a las lesbianas a propósito de su visibilidad dentro del propio colectivo. Steph denuncia en varias ocasiones cómo padece una situación de marginación y de qué manera el universo gay termina por silenciar al lésbico. Esto se hace patente en una de las primeras escenas, cuando Mark procede a mencionar a la agrupación que acaban de crear en apoyo a los mineros; este siempre se olvida de nombrarlo al completo ya que se llama *Lesbians and Gays Support the Miners*. A pesar de que Mark pasa por alto a las lesbianas cada vez que alude a la organización, Steph se lo recuerda religiosamente. Es un detalle que podría pasarse por alto, pero, más adelante en el filme, termina de definirse el conflicto con la llegada de un nuevo grupo creado exclusivamente por mujeres que en su mayoría son lesbianas, remarcando así la necesidad de proyección identitaria como lucha política.

Trasladando el foco hacia el subgénero del biopic, me remitiré, en primer lugar, a *Violette*, donde se habla de la figura de la literata Violette Leduc. Se centra en sus

complicados inicios en el mundo de la escritura durante el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Dividida en capítulos como si de un libro se tratase, el filme está marcado principalmente por la marginalidad que sufre Leduc desde su infancia por ser la hija bastarda de un noble francés. Además, sus experiencias están atravesadas por el desamor y la incompreensión que la atormentan durante muchos años. Aunque es rechazada tanto por hombres como por mujeres, la relación que más se sostiene es la que tiene con Simone de Beauvoir. El interés romántico de Leduc hacia Beauvoir no es correspondido, pero la filósofa francesa continúa su amistad con la escritora porque ve en ella un gran potencial que, con los años, consigue demostrar a través de sus libros. También es llamativo el retrato precario que se hace de Leduc, no solo por la falta de recursos económicos, sino también por la presentación del personaje desde la mendicidad emocional. Por último, destaco que, una vez más, la única escena de sexo explícito se apoya en la heterosexualidad —esta se desarrolla en el marco de una violación— y la bisexualidad no se manifiesta como duda o crisis de identidad.

Continuando con la vida de escritoras francesas, he de hacer mención a *Curiosa*, una película que narra la vida de Marie de Régnier (1875-1964) antes de convertirse en una de las literatas más aclamadas de su país. El filme gira en torno a la aventura que tuvo con el también escritor y fotógrafo Pierre Louÿs (1870-1925). Lo significativo de esta obra es cómo, desde la primera secuencia, la directora evidencia la recreación y el consumo del cuerpo femenino por la mirada *voyeur* del hombre heterosexual. Marie está con sus tres hermanas en el salón de su casa y Pierre observa a las jóvenes desde otra habitación, ya que el espejo donde las tres se están mirando es falso; sin embargo, el escritor es interrumpido por otro personaje que cierra las cortinas del falso espejo recriminándole que no debería estar mirando. De esta manera, se construye el resto de la narrativa de la película, siendo Pierre el poseedor del ojo que consume el cuerpo de Marie y le incita a tener relaciones sexuales con otra de sus amantes. A pesar de ser él quien sugiere la idea, el encuentro entre las mujeres parte de un proceso de autodescubrimiento, sin la presencia de Pierre, donde Marie observa a través de un espejo su vulva y, al llegar al orgasmo, de forma parecida a *The World to Come*, el espacio se invierte colocándose bocabajo. Los problemas en la relación crecen cuando Marie decide transformarse de objeto a sujeto, teniendo ella otros amantes y tomando la cámara por primera vez para fotografiarlos y retratar genitales masculinos.

*Vita & Virginia* toma como hilo argumental el idilio amoroso que mantuvieron Virginia Woolf y Vita Sackville-West (1892-1962) y explica cómo Virginia se inspira en las inquietudes de Vita para dar vida a uno de sus personajes más célebres: Orlando. Desde el comienzo de la película, Vita hace un alegato de su independencia a pesar de ser madre y, más adelante, se lamenta de su condición de mujer en una sociedad donde no puede poseer las propiedades que, por familia y rango, le pertenecen. Además, como también ha hecho en varias ocasiones Park Chan-wook, la directora, Chanya Button, adelanta desde la escena en la que Vita y Virginia se ven por primera vez la construcción del personaje de Orlando, pues, estando en una fiesta de disfraces, Virginia va ataviada con una indumentaria masculina propia del siglo XVI. Aunque ambas viven en unos ambientes donde la libertad sexual se encuentra totalmente admitida, Virginia nunca ha conseguido disfrutar del sexo, así que Vita se esfuerza en que ella descubra y conecte con el goce sexual. Virginia lo logra y genera toda una reflexión metafórica entre el orgasmo y la muerte: “I wonder if death feels anything like that. It’s as if all of a sudden time gets stuck and you only feel empty”. Más allá de su constante obsesión con la muerte, la analogía entre orgasmo y muerte nos lleva al francés donde, de acuerdo con el *Dictionnaire de l’Académie française*, “petite mort” hace referencia al orgasmo.

Por mucho que la directora de *Vita & Virginia* intente expresar por medio de herramientas cinematográficas el trastorno mental de Virginia y su flujo de comunicación por carta, no consigue generar una simbiosis entre la película y la esencia narrativa de Woolf<sup>196</sup>. En cambio, *Shirley* sí contagia al texto audiovisual el género literario que la autora elaboraba en sus novelas. También hay que resaltar que este filme cuenta un momento determinado de la vida de la escritora estadounidense Shirley Jackson (1916-1965), basado en *Shirley: A Novel* de Susan Scarf Merrell, publicada en 2014 y que mezcla datos reales con ficción. Es notable el planteamiento de la narrativa cinematográfica porque, a diferencia de *Vita & Virginia*, donde la inspiración se hace notar para la audiencia a través de la utilización de efectos visuales digitales —gracias a los cuales un grupo de plantas trepadoras aparecen en torno a Virginia—, en *Shirley* la experiencia terrorífica se extiende a casi todo el espectro vital y no solo al instante del

---

<sup>196</sup> Un ejemplo que se construye cinematográficamente a través de las particularidades narrativas de su autor es *La novia* de Paula Ortiz, película basada en la obra de teatro *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca, en la que Ortiz es capaz de repensar elementos semióticos propios de las obras de Lorca como pueden ser las imágenes del cuchillo, la luna o el caballo, transformándolos en imágenes fano que sugieren la esencia del hipotexto sin necesidad de ser figurativos.

estímulo creativo. Paralelamente, la película de Decker presenta a la amante embarazada de Shirley manteniendo encuentros sexuales y/o eróticos con la escritora y con ella misma, dando cabida a la excitación homoerótica e individual dentro del período de gestación.



Ilustración 43. Secuencia del aterrador despertar creativo de Shirley

Por último, quisiera presentar una secuencia en la ilustración 43 donde se puede apreciar no solo a través del montaje y el diseño sonoro, sino también del juego con la profundidad de campo, el movimiento de cámara, el maquillaje y la incorporación de actrices que dan veracidad a un fluir de pensamiento imaginario, cómo se consigue retratar con complejidad—cinematográficamente hablando— el momento de inspiración que Shirley tiene con su nueva obra y de qué manera influye la distorsión visual en el punto de vista del personaje. Es un ejemplo de cuando todos los elementos que componen la narrativa visual de una obra confluyen de forma que sacan a relucir un subgénero cinematográfico concreto.

Marielle Heller, directora de *The Diary of a Teenage Girl*, vuelve a trabajar sobre un personaje de sexualidad disidente en *Can You Ever Forgive Me?*, aunque en esta ocasión lo hace desde una perspectiva muy diferente. Basado en la biografía homónima de la escritora estadounidense Lee Israel (1939-2014), el filme presenta al personaje de Lee como una absoluta fracasada, solitaria, rozando el patetismo. Del mismo modo que roba papel higiénico, comida y un abrigo en una fiesta a la que asiste, Lee se apropia de las palabras de personajes famosos del *star system* hollywoodiense y comienza a falsificar cartas personales para poder pagar al veterinario de su gato que se está muriendo. En medio del proceso de venta de sus cartas falsas, Lee se relaciona con una de las víctimas de su fraude, una librera que se interesa mucho por ella y su trabajo y que la anima incluso a escribir su propia biografía en vez de escribir la de otras personas. Llama la atención en la película la ausencia de escenas sexuales o románticas en las que esté involucrada la protagonista, más allá de una cena cordial con la librera y una conversación con su expareja. La extrañeza que provoca este hecho me lleva a formular las siguientes preguntas: ¿por qué en casi la totalidad de las películas que aparecen en este estudio la atracción sexual se manifiesta implícita o explícitamente en varias escenas? ¿Esto responde a una necesidad de expresión erótica de los creadores y creadoras de estos filmes o es que la industria solo posibilita la producción de aquellas películas en las que se exponga el cuerpo lesbiano desde la construcción del deseo?

Similar al planteamiento de Violette en la película homónima es el del personaje de Tove Janson (1914-2001) en la película de Zaida Bergroth. Se trata de una artista visual que vive bajo la sombra de su padre, un escultor muy prestigioso en Finlandia que menosprecia el talento de su hija con las ilustraciones, ya que no las considera “arte”. En los años 50, cuando Tove vive en absoluta precariedad, conoce a Vivica Bandler (1917-2004), una prestigiosa directora de teatro. Ambas se sienten atraídas desde el primer momento y viven su pasión sin ninguna presión social. Aunque Tove mantiene varios *affaires* con diferentes personas tanto hombres como mujeres, el conflicto identitario de Tove radica en su falta de reconocimiento artístico, pues le resulta imposible pintar sin la aprobación externa y, por la influencia de su padre, se avergüenza de sus dibujos. No es hasta que Vivica se interesa por los bocetos que encuentra un día en su casa que estos empiezan a recibir la importancia que se merecen. Vivica decide empezar una obra teatral inspirada en los personajes y Tove se convierte en una aclamada viñetista. No obstante, al igual que en el amor, no será hasta que ella se acepte cuando se reconcilie con la pintura



al óleo y halla al amor de su vida. Por último, aun cuando la sexualidad tanto física como emocional se vive naturalmente, vuelven a encontrarse planos tan cerrados que los cuerpos de las protagonistas están constreñidos. Lo que sí cabe enfatizar es que, lo mismo que en *Portrait de la jeune fille en feu* y en *La Belle Saison*, la desnudez forma parte de la cotidianidad de las protagonistas y no se muestra de modo especialmente estetizante.



Ilustración 44. Por orden escenas de desnudo cotidiano en *Tove*, *Portrait de la jeune fille en feu* y *La Belle Saison*

Contraria en algunos aspectos a *Tove* es *La danseuse*, donde se ofrecen unos planos que muestran el cuerpo de la protagonista, quien, en un intento casi patético por tener sexo con la mujer por la que se siente atraída, se desnuda al completo. Su directora, Di Giusto, lo expone ampliamente en imágenes, contrastando así con los planos cerrados que imperan en la secuencia donde el sexo es heterosexual. En este sentido, la película traza una línea inversa a la tendencia que he podido comprobar hasta ahora con el planteamiento visual en las escenas sexuales entre mujeres. *La danseuse*, que cuenta la historia de la artista modernista Loie Fuller (1862-1928), famosa por la creación de

espectáculos dancístico con innovaciones en el diseño de iluminación cuando esta todavía se encontraba en pleno desarrollo en las llamadas “artes vivas”<sup>197</sup>. Fuller ha sido una figura fundamental en el transcurso de las artes modernas, pero la película presenta a un personaje que tuvo que transitar por un sinfín de obstáculos y cómo su obsesión por la perfección derivó en la destrucción de su propio cuerpo, castigado por el peso de las telas de sus vestuarios y por el calor de una electricidad muy primitiva que le abrasaba los ojos. Este estado de artificio y decadencia fue el motor de la directora para generar una comparativa con su amor platónico, la famosísima bailarina Isadora Duncan (1877-1927), que comenzó participando en el coro de Fuller, pero que rápidamente destacó por su expresión con el movimiento. Duncan es joven y detesta el artificio con el que Fuller tiene una fuerte fijación, así que decide emprender su camino sola traicionando a su mentora y comprometiendo el espectáculo con el que Fuller se lo disputaba todo. Quizás este sea el ejemplo cinematográfico, junto con *AWOL*, que más relación mantiene con la propuesta antirromántica de Waters, donde los intereses personales de las involucradas se priorizan por encima de la relación amorosa. Por último, quisiera destacar que en diferentes ocasiones a Loie se le pone en constante duda y se menosprecia su labor, aspecto que no es de extrañar cuando se trata de una pionera que, consciente o no, quiso conquistar un mundo de hombres.

Algo similar sucede en *The Girl King*, donde se cuenta la historia de la reina Kristina de Suecia (1626-1689) que, bajo los dictámenes religiosos luteranos, gobernó su país hasta que decidió renunciar a su poder para bautizarse y convertirse al catolicismo. La película refleja el vínculo que la reina tuvo con una mujer de su corte y la incorporación de formas masculinas a su expresión de género. Un error que considero que cometió Mika Kaurismäki fue que en los rótulos finales se referencia a Kristina como reina virgen, cuando sus escarceos amorosos con mujeres se reflejan en el filme. La idea de que la virginidad sexual se identifica con el pene del hombre es bastante obsoleta; sin embargo, sigue muy vigente en el pensamiento de muchas personas. Es entendible que en el siglo XVII se tuviese esta creencia, pero el rótulo en el que aparece la información es

---

<sup>197</sup> El término Artes Vivas, que se viene utilizando en los últimos tiempos en España, Francia, Reino Unido, Estados Unidos y Sudamérica, remite a aquellos espectáculos artísticos que experimentan a la vez y libremente con las posibilidades que ofrecen diversas disciplinas (teatro, música, danza, artes mediales, etc.). Para Garín Martínez, las Artes Vivas reúnen las siguientes características: a) contacto directo artista-público; b) multidisciplinariedad; c) destinatario social; d) valor de la experiencia antes que la observación contemplativa; e) problematización del concepto de arte; f) multisensorialidad; g) innovación; h) investigación; i) espacios no convencionales, y j) exploración de los límites del teatro (327).

un elemento externo y se podría haber expresado de otra manera. Por otra parte, Kaurismäki vincula el acto sexual lésbico con el Diablo, pues en uno de los encuentros de Kristina con su amante, esta le enseña un libro de ciencias ocultas que es conocido como la Biblia del Diablo y, aunque son interrumpidas por el pretendiente de Kristina, ambas se desnudan y comienzan con tocamientos y besos encima de este libro diabólico.

Otra película que también rescata la figura de una monarca con identidad *queer*, pero esta vez con tintes de comedia, es *The Favourite*. En este filme contextualizado en el siglo XVIII, Lanthimos narra la peculiar historia de la reina Ana de Inglaterra (1665-1714). El filme se centra en cómo dos damas de la corte utilizan el sexo con la reina como moneda de cambio para escalar socialmente e influir en las decisiones políticas del país, tratando de convertirse en su favorita. No obstante, esta estrategia de las protagonistas no se circunscribe exclusivamente a la relación lésbica, sino también a la heterosexual. Lo mismo sucede con la violencia que, aunque llevada hacia un lugar paródico, se desperdiga entre todas las partes implicadas en la trama principal, que hacen uso de ella sin importar su clase social o su género. A pesar de que hay varios momentos a lo largo del filme donde se producen acercamientos sexuales, el desnudo no se expone en ningún momento del metraje. En este triángulo que, más que amoroso, parece de poder, el centro lo ocupa la figura de la reina que se retrata como una mujer gorda, ingenua, con problemas de salud y que a veces adopta una actitud extremadamente infantil para tratarse de una monarca. A propósito de su cuerpo, Serra Inan y Ayça Tunç Cox proponen una analogía entre el carácter público y privado que por naturaleza posee el espacio del palacio (27) y el cuerpo de la monarca, un espacio reforzado por los enredos de las cortesanas que manipulan a la reina en un ámbito privado para tratar aspectos políticos que pertenecen a la esfera pública (28). Al igual que la violencia afecta a partes iguales a todos los personajes principales, los cuerpos aparecen dañados de diferentes maneras (31), indistintamente de si son normativos o no.

En cuanto a la percepción física en los ámbitos públicos y privados, sobresale otra película, *Flores raras*, basada en la biografía *Flores Raras e Banalíssimas. A história de Lota de Macedo e Elizabeth Bishop (Flores raras y banalísimas: La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares, 1995)* de Carmen L. Oliveira. Habla del vínculo sentimental que tuvieron la escritora Elisabeth Bishop (1911-1979) y la arquitecta Lota de Macedo Soares (1910-1967) y de cómo el personaje de Lota, al intentar demostrar su

valía en la sociedad brasileña de los años 50, manifiesta su expresión de género con tintes masculinizados cuando está fuera de su casa o tratando con empleados; sin embargo, cuando se encuentra en la intimidad de su habitación, la arquitecta descubre su feminidad a través de su pelo largo y negro que tanto fascina a Elisabeth —Barreto subraya a lo largo del filme el cabello de Lota como un distintivo particular del personaje—. Es como si soltarse la castaña en la que siempre lo lleva recogido fuera su medio para desnudarse en el entorno privado, ese en el que suceden los encuentros íntimos con Elisabeth, que, aunque escasos, se caracterizan por una fuerte demostración de pasión, un detalle que no es muy habitual en el retrato de mujeres de mediana edad. Otro tema que también se aborda en la propuesta de Barreto es la maternidad, la cual se expone como una necesidad no cubierta en la expareja de Lota. Al ser mujeres homosexuales, sufren la imposibilidad de la maternidad biológica, así que Lota se hace cargo de ello pagando a una mujer pobre por su bebé. Esta transacción de compraventa por la vida de una niña, incluso cuando está narrada desde el punto de vista de las personas privilegiadas por su estatus económico, se plantea como una situación incómoda. Otra particularidad que distingue esta escena es que de los ocho hijos que rondan por la casa donde cogen a la niña, esta es la más blanca y la única de ojos azules, demostrando que no vale cualquier bebé, sino uno que encaje en una sociedad que premia la etnia caucásica.

Para cerrar este bloque, haré referencia a *Ammonite*, que aborda la relación entre Charlotte Murchison (1788-1869) y la paleontóloga británica Mary Anning (1799-1847) y que destaca por la naturalidad con la que se presenta el vínculo entre las dos mujeres, no solo en cuanto a la ausencia de conflicto a la hora de reconocer el deseo homosexual, sino también por la configuración de las escenas eróticas. En unas declaraciones de Kate Winslet que recoge Adam White en un artículo de *Independent*, la actriz reconoce haberse sentido muy cómoda en el set de rodaje durante la grabación de la escena íntima porque coreografió junto a su compañera toda la secuencia de movimientos para pensar cómo podían apoyar la narrativa desde la formulación del sexo. Esta elevada preparación es probablemente el motivo por el que la interpretación de esta escena sea tan particular a la hora de presentar la corporalidad de los personajes y la torpeza mezclada con la decisión con la que ejecutan cada posición. Aunque suene contradictorio, lo cierto es que, para ser

capaz de transmitir la sensación de duda a través de una acción física, es necesario un control coreográfico de lo que se va a realizar<sup>198</sup>.

En el último tramo de esta visión panorámica de la producción cinematográfica que pone en valor la representación de la sexualidad lésbica o de la bisexualidad femenina, incluiré las películas *Black Swan* (*Cisne negro*, Darren Aronofsky, 2010), *Dohee-ya* (July Jung, 2014), *The Duke of Burgundy* (Peter Strickland, 2014), *Sangailles vasara* (*El verano en Sangaille*, Alanté Kavaïté, 2015), *Julie* (Alba González de Molina, 2016), *Ah-ga-ssi*, *Duck Butter* (Miguel Arteta, 2018) y *Make Up* (Claire Oakley, 2020).

*Dohee-ya* tiene en común con *Ah-ga-ssi* que ambas son producciones coreanas, pero la primera está dirigida por una mujer; así que extenderé las aproximaciones de este filme a los aspectos formales y técnicos para dilucidar algunas diferencias o similitudes con la obra de Park Chan-wook. Por una entrevista de Nathalie Simon en *Le Figaro* a la directora de *Dohee-ya* y a partir de los datos de *Ah-ga-ssi* en IMDB, sabemos que el filme de July Jung costó aproximadamente trescientos mil dólares en comparación a *Ah-ga-ssi*, cuyo presupuesto rozó los siete millones. En principio, esta abismal diferencia económica afecta claramente al diseño de producción, la puesta en escena, el vestuario y los recursos visuales. La película de Jung está situada en un tiempo presente; en cambio, la de Park sucede en la Corea de los años 30. No obstante, existen varios aspectos temáticos en los que sí coinciden, como por ejemplo la realidad abusiva de Do-hee, una adolescente a la que su padre maltrata dándole fuertes palizas y, por otro, el resarcimiento que la niña lleva a cabo para deshacerse de sus agresores. Ambos elementos reaparecen en cierta medida en *Ah-ga-ssi*, pero la venganza en la película de Park Chan-wook no está tan vinculada a toma de decisiones de la protagonista como sí sucede en la de July Jung. Cabe recordar que en el acto de venganza que Sook-hee y Hideko realizan sobre su tío es la delincuente la que propone destruir la valiosa biblioteca de Kouzuki y, aunque Hideko ayuda a su destrucción, no es quien toma la iniciativa. Por lo tanto, en *Dohee-ya* la víctima es el

---

<sup>198</sup> Gracias a movimientos reivindicativos como el Me Too, en la última década se ha empezado a reflexionar sobre las condiciones laborales de los actores y actrices que tienen que hacer frente a la grabación de escenas sexuales donde sus cuerpos quedan comprometidos, al igual que su capacidad de consentir o no determinadas prácticas o exposiciones visuales, puesto que el cine se rige por una clara jerarquía de poder con la que es posible una extorsión consciente o inconsciente. Para evitar la incomodidad en los sets de rodaje, ha aparecido un nuevo departamento dentro de la estructura de producción cinematográfica que se llama “coordinación de intimidad”. La figura del coordinador/a de intimidad funciona como intermediaria entre la dirección y el grupo de intérpretes que negocian, planifican y ensayan las escenas donde pueda haber contacto físico o desnudez.

elemento activo que planea y ejecuta su venganza. Esta la realiza empujando a su abuela al mar para que muera ahogada y se las ingenia para acostarse desnuda junto a su padre, llamar a la policía y que parezca que este está abusando de ella sexualmente. En ninguna de las ocasiones existe violencia explícita como sí sucede en las propuestas de Park — con flagelaciones, amputaciones, etc.—. Como último punto quisiera destacar que el personaje de Young-Nam es una agente de policía que acaba de llegar al pueblo y se interesa por la pequeña maltratada a la que se lleva a su casa durante un tiempo para que su progenitor no continúe con los abusos.

Sin embargo, al salir a la luz la homosexualidad de Young-Nam, el padre de Do-hee la denuncia alegando que ha mantenido relaciones sexuales con su hija. Las muestras de cariño hacia la niña, que corresponden más a las propias de una madre, pues sus acciones consistían en darle de comer adecuadamente, bañarla o comprarle ropa, fueron vistas por Do-hee como signos de atracción. Al no estar acostumbrada a un trato digno y con cariño, la niña malinterpreta las acciones de la agente y llega incluso a ponerse celosa cuando esta queda con su exnovia. Por toda esta coyuntura, cuando el padre de Do-hee descubre que Young-Nam es lesbiana, la acusa falsamente, apoyado por el testimonio también incierto de su hija, de haber abusado sexualmente de Do-hee cuando en todo momento ella ha mantenido distancia con la niña. Es cuando encarcelan a Young-Nam, Do-hee se arrepiente de su mentira y la libera contando otra invención donde el perjudicado es su padre. Por último, contraria a la película de Park Chan-wook, *Doheeya* no contiene ninguna escena de sexo. La homosexualidad de Young-Nam se explicita solo cuando su expareja visita el pueblo y hablan de su pasado juntas.

Retomando el perfeccionismo como conflicto interior de las protagonistas —ya tratado en *La danseuse*—, Aronofsky estrena en 2010 el *thriller* *Black Swan*, un filme que narra las desventuras de Nina, una bailarina con problemas para alcanzar las dos esferas que supone interpretar al personaje de la pieza de *ballet* *Lebedínoye óziero* (*El lago de los cisnes*, Piotr Ilich Chaikovski, 1877), el cual, de acuerdo con Ribes Pericàs, está basado en el binomio de inocencia y perversión que constriñe la identidad de la mujer a un espectro muy reducido (212-3). Nina es una joven muy añorada de la que se presupone que nunca ha mantenido relaciones sexuales y el director del *ballet* donde trabaja, construyendo una relación abusiva con la bailarina, le insiste en que tiene que explorar su sexualidad (213). Ribes Pericàs identifica el momento en el que Nina consigue tener un

orgasmo como el cambio de paradigma del personaje (214), donde empieza a conectar con su lado oscuro que le ayudará a interpretar al cisne negro. A este clímax llega la protagonista a través de una escena homoerótica con su rival en la compañía; por lo tanto, “la parte radical, negativa y autodestructiva de Nina se despierta junto a un brote de lesbianismo onírico” (214). Con esto Ribes Pericàs se refiere a que el encuentro sexual que aparece en la película es realmente un sueño de la protagonista que está bajo el efecto de las drogas<sup>199</sup> y lo relaciona con “el concepto de ausencia ... ya que en el film no hay una presencia real de lesbianismo” (216); pero, a pesar de que verdaderamente esa escena no haya tenido lugar, que el filme entronque con el estereotipo de asesina<sup>200</sup> y que desemboque en la muerte de la protagonista, cabe destacar la relación de la identidad *queer* de Nina vinculada a su vez con el personaje que representa, es decir, *Lebedinoye óziro* es una demostración del amor romántico heterosexual; sin embargo, Nina no encaja en ese papel, al igual que tampoco cumple con los estándares que Thomas, su director, le exige como mujer. Por lo tanto, lo único que le queda a la protagonista después de alcanzar la perfección o, en otras palabras, el estándar heterosexual femenino, es la muerte.

Por otro lado, y contextualizadas en el período estival, citaré *Sangailes vasara* y *Make Up*. Ambas películas manejan la temática del autodescubrimiento, muy similar a cómo se aborda en el universo adolescente, pero con jóvenes adultas. En el caso de *Sangailes vasara*, sus protagonistas, Sangaile y Auste, a pesar de ser felices juntas, saben que sus caminos están muy separados. Es interesante la manera en la que cada una de ellas representa una temática muy dispar, pero que les ayuda a conectar a la una con la otra. Auste quiere estudiar diseño y está constantemente tomando fotografías de las piezas que elabora; también aprovecha la fotografía como medio para manifestar su identidad y le solicita a Sangaile que pose para ella. El miedo a volar de Sangaile y su costumbre de autolesionarse hacen que Auste trate de acercarse más a ella para poder entenderla. Destaca en las escenas de sexo una gran variedad en cuanto al planteamiento visual se refiere, no tanto por la innovación de nuevos caminos para la expresión erótica como por

---

<sup>199</sup> La teórica destaca que “[c]omo en *Instinto básico* o *Su mejor amiga* (*The Roomate*; Christian E. Christiansen, 2011), el sexo lésbico se da en un contexto de bajada a los infiernos, marcado por la presencia de las drogas” (214). Esto recuerda también a *The Diary of a Teenage Girl*, donde el Minnie comienza su relación con Tabatha a partir del consumo de cocaína y esta relación supone un período traumático para ella.

<sup>200</sup> Ribes Pericàs dentro de su estudio del estereotipo de la lesbiana asesina sitúa a *Black Swan* dentro de la sección “Huellas recientes de la lesbiana asesina” (211).

el hecho de que las protagonistas llegan al orgasmo, algo poco habitual, como se ha podido comprobar. Además, no se constriñe la experiencia lésbica exclusivamente a los planos detalles. A este respecto, *Make Up* sí que plasma de forma novedosa la visión del sexo entre mujeres colocando, como Park Chan-wook hace en *Ah-ga-ssi*, el ojo del *voyeur* en la perspectiva subjetiva de la protagonista. Ruth en las duchas del campamento donde trabaja junto a su novio ve a una pareja de mujeres manteniendo sexo y se obsesiona con ese recuerdo y con un deseo que crece en ella cada vez que está con Jade. No obstante, hay otra dimensión de esta misma escena que sí conecta con el estereotipo de la lesbiana diabólico-monstruosa. Ruth no consigue ver las caras de quienes están en la ducha, pero sí que insiste en la imagen de las uñas rojas deformándose como garras como si de una bestia se tratase.

En *Duck Butter*, lo mismo que en *Las herederas*, se hace notar el contexto de la comunidad lésbica a la que pertenecen las protagonistas. En la película paraguaya lo hacen en una fiesta y, en *Duck Butter*, Naima en un bar donde conoce a Sergio, una joven entusiasta que le ofrece pasar veinticuatro horas juntas para tratar de conocerse al máximo. Aunque Naima se opone, terminan llevando a cabo el experimento que desemboca en una relación muy intensa que no acaba bien para ninguna de las protagonistas. Por otro lado, el filme cuenta con varias escenas sexuales, pero quisiera subrayar especialmente la que enseña cómo se masturban de forma individual estando juntas, una práctica que tampoco es frecuente en las películas que he podido revisar.

Siguiendo la línea de vínculos sentimentales dañinos, *The Duke of Burgundy* comienza presentando a Cynthia y Evelyn, dos mujeres que participan en una relación de dominación. A medida que el metraje avanza, la audiencia va descubriendo que en realidad no son dos desconocidas y que su vinculación también es romántica. El conflicto de la historia se deja entrever cuando esta práctica ya no se ejecuta en situaciones puntuales o durante el sexo, sino que la ficción de sus personajes está fagocitando la realidad de su día a día. Así lo vive Cynthia a través de su mirada vacía o de la destrucción de su lencería hasta llegar el momento donde ya no puede continuar con el guion que repiten semana tras semana y entonces rompe a llorar. A partir de ahí su pareja hace el esfuerzo por dejar de lado su instinto de sumisa, pero al poco tiempo vuelven al mismo círculo vicioso en el que se encuentran atrapadas. *The Duke of Burgundy* es uno de los escasos casos donde las relaciones sexuales se presentan explícitamente y bastante



amplia; además, cuando se hace uso del plano detalle, en muchas de las ocasiones es para enfatizar el contraste entre la insatisfacción de Cynthia y la excitación de Evelyn.

Como última película de este recorrido, mencionaré la española *Julie*, probablemente la producción de menor presupuesto<sup>201</sup> de las que he recopilado aquí. Su directora, Alba González de Molina, presenta a la audiencia a una protagonista que huye constantemente, que por momentos es egoísta y que termina en una ecoaldea perdida en el monte, como lo está ella. Sin embargo, a pesar del triángulo amoroso con uno de sus vecinos y Victoria, no les cuenta nada acerca de su embarazo oculto hasta que ya es pareja sentimental de Victoria. A pesar de que Victoria se muestra reticente porque Julie ha traicionado su confianza, terminan formando una familia hasta que la protagonista vuelve a escapar junto al bebé. Lo que destaca de esta propuesta es que la heroína se construye a partir de contradicciones y poco a poco destruye todo lo que toca. Cuando decide contactar con el padre de su bebé, lo hace a escondidas de Victoria, sin pararse a pensar en cómo podría afectarle a ella. Una mañana empieza a hacerse una mochila y sin ninguna explicación, abandona a Victoria casi sin despedirse del bebé. Por último, desde el punto de vista de la narrativa cinematográfica, se plantean dos aspectos interesantes en el encuentro sexual entre Victoria y Julie. En primer lugar, el personaje de Victoria, en medio de la ejecución, le pide intensamente a Julie que la mire a ella y, en segundo lugar, al alcanzar Julie el orgasmo, el primer plano que aparece es un detalle de los dedos de los pies en tensión. Tanto la comunicación del deseo como la descentralización de la cara en el momento del clímax son matices que desmarcan a *Julie* del resto de películas del estudio.

Una vez expuesto el escenario de la representación homoerótica femenina a través de un gran número de películas producidas a lo largo de una década, es interesante comprobar que, del total de veintiocho filmes dirigidos por hombres, casi el 58 % han estado inspirados en hechos reales o basados en hipotextos anteriores —ya sean textos visuales, literarios o escénicos—. Este dato contrasta bastante con el que respecta a las directoras, de las cuales el 68 % de sus largometrajes desarrollan historias con argumentos originales. La conclusión que extraigo de esta información es que los hombres que se

---

<sup>201</sup> De las sesenta películas que componen el presente estudio, solo he podido acceder a los datos de veinticinco de ellas para comprobar con cuánto presupuesto aproximado contaron para su ejecución. Esta información es muy relevante para poder entender el tipo de películas que se producen y cómo de limitadas han estado para construir su narrativa.

embarcan en proyectos de representación homosexual femenina, más allá de que cuenten con mayor presupuesto para hacer frente a unos derechos de autor/a, necesitan un texto previo en el que recrear su imaginario. Por el contrario, las mujeres piden con sus creaciones un espacio para reivindicar sus propios cuerpos en situaciones —físicas y argumentales— habitadas por primera vez. A este propósito, consideraré las palabras de Ramajo con las que explica que, a pesar de que la pluralidad de la identidad lésbica provoque la imposibilidad de abarcar el total de su amplitud (50), es cierto que

esa falta de representatividad que las lesbianas reclaman también ocurre (debido al efecto demanda) una visibilización social de las agendas/agencias lesbianas. La lectura/escritura de exceso, aquella que ocurre cuando el cuerpo lesbiano es visible provocaría una secuencia de visibilización simbólica e invisibilización literal que se manifiesta a través y en contra de ese no estar debidamente “representadas” (51).

Esto se puede ver claramente en que, a lo largo de la década analizada, solo el 20 % de las películas han estado protagonizadas o coprotagonizadas por mujeres que se salen del estereotipo de mujer blanca joven, ya sea por tener más de sesenta años, no ser cisgénero, tener diversidad funcional o ser de etnias diferentes. No obstante, si pongo el foco en la visión maligna de la lesbiana en el cine del siglo pasado —ya sea como vampira, asesina o que sufre la muerte como castigo—, en esta muestra solo se encuentra en menos del 12 % de las propuestas. Anne Crémieux también coincide en que, en comparación a décadas anteriores, se han reducido las campañas publicitarias donde las películas protagonizadas por lesbianas estaban diseñadas desde una perspectiva homofóbica (2), lo cual de manera directa influye en la construcción social que se realiza sobre la mujer homosexual estigmatizando su existencia, de la misma forma que se hacía con la *femme-fatale* en el cine clásico.

Dos filmes que finalmente he excluido del cuerpo del análisis han sido *Freeheld* (Peter Sollett, 2015) y *Colette* (Wash Westmoreland, 2018), puesto que he procurado que las producciones abordadas fuesen independientes, con una visión de autor/a o que se desarrollaran dentro de una línea creativa concreta. Dadas las características de las películas, y si se valoran dentro de las filmografías de sus dos directores, no parecen corresponder a una pulsión creativa sino a un encargo. Sin embargo, me parece necesario para terminar este apartado destacar algunas particularidades de ellas, y es que ambas

están basadas en hechos reales y gracias a que cuento con imágenes de las personas que protagonizaron esas vivencias, puedo realizar una comparativa referente a la atenuación y adaptación del desbordamiento del cuerpo lesbiano al ojo masculino heterosexual.



Ilustración 45. Diferencias entre las personas reales y los personajes de ficción en *Freeheld*

*Freeheld* es un filme que cuenta la historia de dos mujeres que tuvieron que luchar para que le concedieran una paga de viudedad a su pareja después de morir de cáncer. A partir de la ilustración 45, se puede demostrar con qué criterios la industria moldea el cuerpo lesbiano y lo modifica para que participe en los estándares heterosexuales de lo que se percibe como belleza femenina. La falta de semejanza corporal entre Laurel Hester y Stacie Andree con la actriz Julianne Moore y el actor Eliot Page<sup>202</sup> hacen que la manifestación física de la lesbiana quede suavizada a través de cuerpos más delgados,

---

<sup>202</sup> Aclaro para aquellas personas desconocedoras del proceso de transición de Eliot Page, que, durante el rodaje de *Freeheld* y hasta 2020, cuando comunica su expresión de género masculino, se le conocía por su identidad femenina.

estilizados e incluso aniñados como sucede con el aspecto de Eliot Page. Debido a su estatura y falta de musculatura, el actor proyecta una imagen más cercana a la adolescencia que a la adultez<sup>203</sup>.

Por otro lado, también es interesante el biopic *Colette*, en el que la modificación del cuerpo *queer* se establece desde el contenido argumental de la película y la elección de los intérpretes involucrados, igual que sucede en *Freeheld*. A pesar de que Colette (1873-1953) es la creadora de los libros que su marido Henry publica bajo su nombre, su consorte idea un complejo plan de *marketing* para hacer dinero a propósito del personaje principal de las novelas llamado Claudine. Dando un paso más en la construcción de la imagen de Claudine, Henry, como si de un Pigmalión se tratase, transforma la apariencia de su mujer Colette a imagen y semejanza de la comercializada Claudine. Pero, lejos de conformarse con las exigencias de su marido, Colette adopta una estética *tomboy*<sup>204</sup> muy distante de la feminidad del personaje. En este sentido, la película es bastante fiel a la representación de Colette, pero no sucede lo mismo cuando se aborda la figura de Missy, amante de Colette que se expresa como *no binarie* y que en la vida real resaltaba por su cuerpo amplio y carente de feminidad. En la ficción, en cambio, su silueta se presenta más afinada y en escasos planos se puede apreciar su torso, ya que su rostro es lo que recibe mayor atención.



Ilustración 46. Diferencia entre Missy en la vida real y en la ficción de Westmoreland

<sup>203</sup> Este análisis corporal lo realizo por el conflicto representacional sin presuponer que existe un único cuerpo lesbiano o que aquellos que sean de aspecto aniñados no puedan serlo, pero sí es llamativo que un determinado tipo de cuerpo sea el más aceptado por la industria cinematográfica pues, al fin y al cabo, este sufrirá una explotación comercial.

<sup>204</sup> Término que se aplica a las mujeres que asumen una apariencia o un comportamiento considerado tradicionalmente masculino. Aunque normalmente se asocia a las lesbianas, en realidad el vocablo alude a una expresión de género, no a una característica específica de la sexualidad. Con ese sentido se emplea desde el siglo XVI, época en que se registra la primera referencia escrita de la palabra.

La ilustración 46 muestra uno de los pocos *frames* de toda la película en que se puede observar casi al completo el cuerpo de Missy. En el resto de las escenas aparece por lo general con cierta inclinación realizando alguna acción, en una silla o directamente con primeros planos o planos medios cortos. Por último, quisiera mencionar que de todos los acercamientos sexuales que se producen durante el filme, solo es expuesto en su desnudez aquel cuerpo que cumple con los estándares de belleza. Por lo tanto, cuando Missy y Colette tienen un encuentro donde se involucra el sexo, Missy lleva puesta la ropa.



Ilustración 47. Mostrando las diferencias de exposición entre cuerpos normativos y *queer*

Este intento por heteronormativizar los cánones de belleza se acompaña del hecho de que solo veintiuna de las sesenta películas catalogadas no contienen escenas de sexo o secuencias donde el cuerpo de la mujer aparezca desnudo o erotizado, y solo en una no se muestran relaciones afectivo-sexuales de ninguna índole. Ribes Pericàs, a propósito de *Black Swan*, rescata unas declaraciones que Natalie Portman, actriz protagonista del filme, hace para *Entertainment Weekly* en 2010 en las que la actriz expone que había una preocupación en torno al hecho de que los hombres no fueran el público objetivo de una

película de *ballet*, aunque se tratase de un *thriller* y que la resolución a ese problema estaba en incluir una escena lésbica porque es un reclamo para todo el mundo (cit. en Ribes Pericàs 215). Si bien se demuestra a lo largo de este apartado que existe un cambio de tendencia en cuanto a la diversificación argumental, no sucede lo mismo cuando entra en la lid la exposición del cuerpo lesbiano, pues este sigue siendo un aliciente para el consumo de una audiencia masculinizada.

Más allá de cuestionar la existencia sustancial de la mujer bi/homo en el cine, tal y como apuntan Ramajo y Ribes Pericàs, quisiera reparar en la dificultad con la que cuentan las creadoras mujeres (*queer* o no) para representar sus propios cuerpos e identidades. Y es que, si un gran porcentaje de la cultura visual que consumimos desde pequeñas está pensado desde y para el ojo y el deseo masculinos, ¿de qué calibre tiene que ser la deconstrucción de la mirada femenina para proponer un nuevo cuerpo en la imagen? Como se ha comprobado a través del testimonio de Ramajo, Wittig lo hizo en literatura con *Le coprs lesbien* (1973), pero los ejemplos que he incluido aquí denotan que, pese a existir diferentes incursiones en nuevas formas de representación, este cambio está siendo muy lento. Algunas hipótesis que barajo como origen de esta problemática son la falta de deconstrucción por parte de las productoras, directoras, guionistas o directoras de fotografía involucradas en el proceso cinematográfico, el bajo porcentaje de mujeres que actualmente se encuentran en todos esos puestos determinantes en el devenir creativo de las películas o que simplemente a la industria le interesa mantener esos estereotipos afianzados por el ojo masculino.

#### **4.2. Cuatro propuestas transmediales**

Al analizar las películas que han formado parte de este estudio, me he dado cuenta de aquellas que se han basado en un hipotexto, en casi su totalidad, son obras literarias escritas por mujeres. Por lo tanto, me parece relevante, como última parada de esta investigación, profundizar en algunas de ellas y compararlas con sus versiones cinematográficas con el objeto de descubrir de qué manera el imaginario masculino puede modificar el discurso *queer* de las autoras. Las películas seleccionadas son cuatro que ya he reseñado en el apartado 4.1.: *Carol*, *The Miseducation of Cameron Post*, *La vie d'Adèle* y *The Diary of a Teenage Girl*. *Carol* me interesa porque adapta una de las primeras

novelas publicadas en Estados Unidos donde la protagonista no sufre un castigo de muerte al final de la historia. Además, fue todo un fenómeno editorial en su época. De *The Miseducation of Cameron Post*, la película dirigida por Desiree Akhavan, destaca el hecho de que el foco de la historia gira principalmente en torno a la tercera parte del hipotexto, una decisión creativa interesante para la adecuación temporal entre las extensiones propias de ambos medios. Por último, creo oportuno yuxtaponer *The Diary of a Teenage Girl* (2002) de Phoebe Gloeckner y *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Jul Maroh con sus respectivos textos audiovisuales, ya que ambas son novelas gráficas. Aquellos textos que solo cuentan con imágenes literarias pueden ser interpretables en función de los referentes y las experiencias con las que cuente la persona receptora, pero una novela gráfica evidencia el imaginario de sus autoras a través de una propuesta visual concreta; por lo tanto, el director/a dispone de una base previa para plantear las imágenes de las películas.

Durante la comparación que realizaré en cada uno de los casos mencionados, centraré mi atención en la formulación de sus personajes, si poseen ciertos estereotipos y, de ser así, cotejaré si ya estaban presentes en el hipotexto en el que se basa o si surgieron durante el proceso de creación cinematográfica. Asimismo, exploraré en la forma en que se abordan las escenas sexuales. A partir de los datos que se extraigan, podré trazar una aproximación de los aspectos que pertenecen al fenómeno de la transmediación y sobre aquellos que son incluidos por la propuesta artística.

Como ya se ha introducido, *Carol* es una novela que se publicó por primera vez en 1952 bajo el título *The Price of Salt* y supuso toda una innovación en el relato homosexual literario, ya que el desenlace de sus protagonistas, a pesar de no ser feliz, no resulta tampoco catastrófico. Desde el punto de vista literario, cabe precisar que existen en el relato dos elementos muy cinematográficos: la descripción en el juego de miradas y el empleo de los *flashbacks*. Sin embargo, pese a la presencia en el texto de aspectos narrativos como estos, que interpelan al lenguaje audiovisual, no es necesario que formen parte del hipotexto para ser susceptibles de adaptación. Las miradas, además de contribuir a la cinematografía, también ayuda a la construcción del deseo a través de la fijación de los labios (62) o las curvas del cuerpo (223). Sin embargo, Therese no se siente representada si se compara con la percepción que ella tiene sobre las lesbianas que conoce o de las que ha oído hablar y duda sobre su propio deseo (112). Por un lado, esta vacilación es llamativa porque, a pesar de que resalta los estereotipos de la época, ese mismo

cuestionamiento sobre su identidad propone a Therese alejada de todos los supuestos que interpelaban a las particularidades del ser lesbiano. Esta misma duda también afecta al reconocimiento de su felicidad (64), la cual deposita totalmente en Carol. Esa construcción del deseo no se basa solo en la descripción de miradas o actitudes, sino también en el hecho de que se piropean de forma explícita, lo cual repercute en que los personajes sean muy directos y que la acción se desarrolle a un ritmo rápido. Según Patricia White, el personaje de Carol está inspirado en diferentes experiencias de la propia autora, centrándose en la vivencia de Virginia Kent Catherwood (1915-1966), una mujer de mucha relevancia en Filadelfia cuyo marido utilizó unas grabaciones para probar su homosexualidad (14).

En cuanto a la película, ya introducía en el apartado anterior que la transmediación está ejecutada por Todd Haynes, que ha dedicado parte de su carrera a recuperar el melodrama hollywoodiense a través de películas con un indudable estilo clásico, como *Far from Heaven* (*Lejos del cielo*, 2002), que tiene claras reminiscencias de *All That Heaven Allows* (*Solo el cielo lo sabe*, 1955) de Douglas Sirk, una de las figuras más relevantes de este género en los años 50. De acuerdo con White, en el caso de *Carol*, Haynes toma el contexto histórico de la prosperidad estadounidense de los años de posguerra que se desarrolla en la novela de Highsmith y coge como referencia estética el momento previo a que el cine de Hollywood hiciera uso de los colores saturados del technicolor (8). En la paleta desarrollada en el diseño de producción de la película se hace notar el uso del color verde a lo largo de todo el espacio diegético. Esta decisión creativa viene motivada por la propia novela, donde Highsmith resalta en numerosas ocasiones el verde de diferentes elementos. Quisiera enfatizar el caso de la escena sexual entre las protagonistas, pues en la propuesta de Haynes las paredes de la habitación de hotel son verdes, haciendo referencia a un fragmento donde la autora elabora una metáfora que permite identificar la felicidad del momento con una hiedra verde alrededor de ellas (212). En su libro *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken* (*La psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, 2000), Eva Heller explica hasta veintidós reminiscencias del verde, entre las que destaca su significado negativo cuando se asocia a lo femenino, pues en la cultura europea cristiana se relaciona con Eva y la serpiente en el pecado (112). Además, es considerado el “color del amor incipiente” (110), tal y como sucede con las protagonistas en la novela de Highsmith. Por otro lado, llama la atención que el verde también sea fundamental en el diseño de producción de toda la



filmografía de Park Chan-wook; sin embargo, la violencia que irradia su narrativa transforma el significado del mencionado color en veneno (Heller 113) y en algo demoníaco o monstruoso (Heller 114). En el caso concreto de *Ah-ga-ssi*, el verde funciona al mismo tiempo como el color del colonizador, ya que, de acuerdo con Heller, se asocia a la figura de Napoleón (114).

A grandes rasgos, la novela y la película confluyen de una manera bastante precisa, pero existen algunas diferencias que afectan a aspectos importantes del relato lésbico, como puede ser la falta de profundidad con la que se trata la relación con el novio de Therese y la exposición del personaje femenino como lesbiana. Como había citado en otro capítulo, para Judith Butler el reconocimiento externo de la identidad *queer* provoca que la persona identifique su propia condición, en este caso, de mujer homosexual (317). Otra discrepancia entre el texto literario y el producto audiovisual es la agresividad que por momentos retrata la autora en el personaje de Carol, donde las malas contestaciones e indiferencia hacia Therese alejan a Carol de la idealización constante que trata de hacer Therese sobre ella, mostrándose de esta manera como alguien imperfecto. Por otro lado, me cuestiono si en la propuesta de Haynes se transmite la felicidad constante de la protagonista al vivir su aventura con Carol desde que la conoce en los grandes almacenes hasta que consuman su amor.

Por último, quisiera subrayar en esta película dos momentos relevantes en la formulación del ser lesbiano dentro de la imagen. El primero corresponde al episodio en el que Carol y Therese se encuentran por primera vez en los grandes almacenes. Highsmith hace referencia en la novela a que Carol coge sus guantes del mostrador una vez se va tras la compra del regalo para su hija (50); por el contrario, Haynes idea toda una presentación del personaje de Carol a través del movimiento de sus manos sosteniendo los guantes, mientras es observada por el plano subjetivo de Therese. A lo largo del segundo capítulo se ha constatado la importancia del discurso lesbiano por mediación del sentido del tacto y de su vinculación al discurso de *Fingersmith* con la castración del deseo a través de los propios guantes. Aquí Haynes caracteriza a Carol como alguien que habita un espacio de libertad parcial en el que la mujer, al menos, puede expresar su sexualidad en el ámbito privado. El segundo instante igualmente llamativo que elabora una línea clara en la identidad lésbica del filme pertenece a la escena sexual que tiene lugar entre ambas protagonistas. Principalmente porque lo que involucra la descripción visual de la novela se ajusta a las imágenes desarrolladas por Haynes en la

propuesta audiovisual. De hecho, a pesar de continuar la estela de la mujer blanca, joven y delgada, los cuerpos de las protagonistas no se constriñen en planos cerrados, sino que se plantean con un rango de amplitud a lo largo de la secuencia.

Desde el enfoque visual, resulta notable la manera en la que White interpreta la presencia del detective como una influencia a la hora de percibir la imagen de las protagonistas “partially blocked as if viewed by someone in hiding” (14). Además, el relato se construye desde la perspectiva de Therese a través de la cámara que Carol le regala reconociendo en la joven una mirada de deseo (11). A este respecto, Cate Blanchett explica en una entrevista a Stella Artois que el director de *Carol* utilizó las obras de fotografías famosas de la época como lo fueron Ruth Orkin (1921-1985) y Viviane Meier (1926-2009) como referencias con el fin de educar la mirada desde el ojo de estas artistas visuales. También llama la atención de White que el proyecto de esta película estuviera ideado por la productora lesbiana Dorothy Berwin, que obtuvo los derechos del libro quince años antes del estreno de la película (9), aunque sería interesante conocer los posibles cambios que se hayan podido llevar a cabo en la propuesta artística tras la incorporación al engranaje de la producción de Harvey Weinstein ya que, además de haber sido acusado como agresor sexual en numerosas ocasiones por actrices y personas del sector, en 2017 Salma Hayek publicó un artículo en *The New York Times* titulado “Harvey Weinstein Is My Monster Too”, donde relata el acoso sufrido por parte del productor durante el rodaje del biopic *Frida* (Julie Taymor, 2002). En él, la actriz explica que Weinstein forzó la inclusión de una escena en el personaje de Frida y una amante mujer, viéndose obligada a aparecer semidesnuda. Este es un ejemplo de cómo, en ocasiones, el género de quien esté a cargo la dirección, en este caso de Julie Taymor, no es suficiente para asegurar un tratamiento visual que se distancie de la mirada del hombre.

Retomando la terminología de Pardo García utilizada páginas atrás y considerando todos los aspectos mencionados, al no proponerse ningún aspecto que expanda la diégesis expuesta en la novela, sino que se traduce la historia de Highsmith del medio literario al medio audiovisual, concluyo que se trata de una ficción transmediada, es decir, un texto cinematográfico que reconvierte *Carol* a los códigos propios del audiovisual en general y del arte cinematográfico en particular.

Respecto a la película de Desiree Akhavan, *The Miseducation of Cameron Post*, esta toma principalmente la última parte del libro homónimo de Emily M. Danforth como

argumento de su propuesta fílmica y, aparte del viaje transmedial, transforma ciertos aspectos de la novela para que tengan cabida en el nuevo texto audiovisual. En el hipotexto literario la cultura pop sustenta un papel muy importante en la construcción de la personalidad adolescente de la protagonista, quien, a partir del consumo de películas, compone su propio imaginario. Asimismo, el mundo cinematográfico es la excusa para el acercamiento entre Cameron y su compañera de clase, de igual forma que sucede con la música en *Pariah*. La historia comienza *in medias res*, cuando Cameron ya mantiene relaciones sexuales con su mejor amiga, la pillan en una de las ocasiones y es ingresada en un campamento de reconversión cristiano. Debido a este cambio, Akhavan decide transformar la filia hacia los filmes por música. Esta es una de las diferencias más notables del trabajo adaptativo de la cineasta. No obstante, antes de detenerme a definir esas diferencias, quiero comentar algunos aspectos interesantes de la propuesta literaria de Danforth.

En primer lugar, la novela cuenta con elementos narrativos hacen de ella un texto propicio para su transformación al medio cinematográfico. Los dos más evidentes se corresponden con el uso de dibujos e imágenes que forman parte de la diégesis, como pueden ser los folletos publicitarios del campamento o el dibujo de un iceberg que se utiliza como parte del proceso de reconversión para evidenciar todos los ingredientes que han contribuido a su “desviación sexual”. La autora de la novela mezcla distintas formas de escritura dentro del texto donde se encuentran, aparte de los *flyers* mencionados, cartas, postales —también expuestas gráficamente—, notas informales y conversaciones en estilo dramático, es decir, como si de un texto teatral se tratase. Adicionalmente, a lo largo de toda la narración, Danforth resalta los saltos de escena con un doble espacio, como si de un corte de montaje se tratase. En la edición en español esta diferenciación es más visible ya que se realiza a través de tres asteriscos.



Ilustración 48. Portada del tríptico donde aparece toda la información detallada del campamento de reconversión (Danforth, *The Miseducation...* 213)

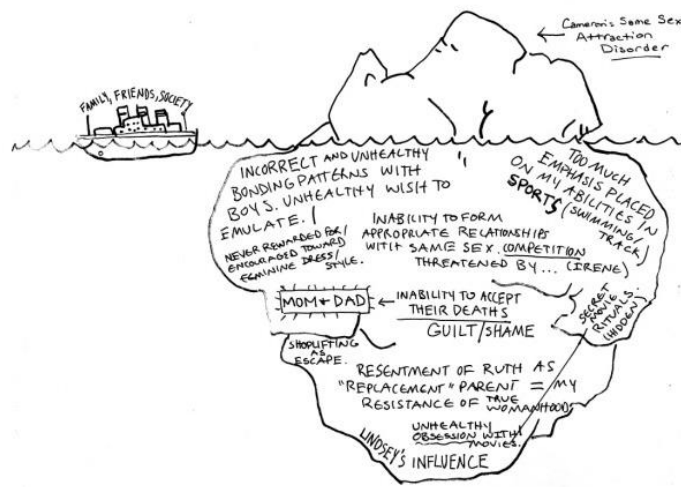


Ilustración 49. Dibujo del iceberg donde Cameron anota los aspectos que han provocado su atracción hacia las mujeres (Danforth, *The Miseducation...* 249)

En segundo lugar, en el nivel del contenido discursivo, la ideología de la negación que impera en el campamento es bastante agresiva desde la perspectiva psicológica. Durante su estancia, Cameron no experimenta ni presencia ningún castigo de violencia física, pero renegar de la existencia de la homosexualidad termina por mellar la fuerza de algunos de sus compañeros. De acuerdo con los responsables de la terapia, no se puede hablar de homosexualidad porque no existe tal cosa:

“There’s no such thing as homosexuality,” she said. “Homosexuality is a myth perpetuated by the so-called gay rights movement.” She spaced out each word of her next sentence. “There is no gay identity; it does not exist. Instead, there is only the same struggle with sinful desires and behaviors that we, as God’s children, each must contend with.” (Danforth, *The Miseducation...* 243)<sup>205</sup>.

Al generar una comparativa entre el pecado de la homosexualidad con el del asesinato (Danforth, *La (des)enseñanza...* 279), los monitores del campus provocan en compañeros y compañeras de Cameron un miedo atroz, llegando incluso a intentar mutilarse los genitales, pues reconocen ahí el origen de un deseo que los criminaliza. Desde la perspectiva de la protagonista, Cameron vive la atracción hacia distintas chicas que se va encontrando a lo largo de su adolescencia y, aunque es consciente de que su deseo está prohibido y no debe compartirlo con su familia o personas que no sean de su confianza, las acepta sin sufrir por tener esos sentimientos hacia ellas. Cameron tiene claro cuáles son sus preferencias.

En una entrevista de Andrew Northrop, Desiree Akhavan explica que, al haber vivido muchas experiencias en grupos de terapia, quería transmitir la extrañeza de cómo cada persona llega con sus propias vivencias, pero a todas les une una misma cosa (22-3), en este caso el rechazo de su orientación sexual. Es posible que, debido a esta vinculación personal, Akhavan haya conectado con tanta profundidad haciendo de la película una traducción visual casi exacta de la novela, exceptuando el montaje lineal de la acción en contraposición a la línea de tiempo de la película que cuenta con recursos como las elipsis temporales y *flashbacks*. El segundo ayuda especialmente a incluir el

---

<sup>205</sup> “—No existe la homosexualidad —respondió ella—. La homosexualidad es un mito perpetuado por el movimiento de los derechos de los gays. —Separó cada palabra de la próxima oración—. No hay una identidad gay, no existe—. En cambio, solo existe la misma lucha contra los deseos y los comportamientos pecaminosos que cada uno de nosotros, los hijos de Dios, debe afrontar” (Danforth, *La (des)enseñanza...* 278-9).

personaje de Coley en la diégesis del filme, además de apoyar la construcción del deseo de Cameron y el motor que ha impulsado su presencia en el campamento.

Otro cambio que, si bien podría pasar desapercibido, implica un enfoque significativo en la reformulación audiovisual es la incorporación de la canción de 1993 “What’s Up?” de Non Blondes e interpretada por Linda Perry. Como ya he ido avanzando, la cultura pop ha sido fundamental en el diseño narrativo del hipotexto y, aunque en la película no se opte por su filia hacia las películas, al haberse agregado esta canción, dándole un espacio importante en la escena —que en el caso de la novela es la canción religiosa “Oh Happy Day”—, se presenta la cultura *queer* como un bálsamo para quienes han sufrido en el campamento. Además, esta canción también tiene una connotación especial al tratarse de una cantante lesbiana y, tras la utilización de esta en la serie *Sense8*, se ha convertido en un himno para el colectivo LGTBIQ+.

De la misma forma que la novela de Danforth maneja un amplio espectro de experiencias sexuales y eróticas que Cameron experimenta, Akhavan traslada al audiovisual esa misma multiplicidad con escenas que muestran el deseo y que abarcan desde sueños eróticos, fantasía o pensamientos intrusivos hasta vivencias reales en el campamento o recuerdos de sus encuentros clandestinos con Coley. A propósito de esta relación, cabe destacar que, al igual que en *Fingersmith*, la protagonista es traicionada por su amante. Debido a que Coley cuenta lo sucedido entre ellas, Cameron termina en el campamento de reconversión. Sin embargo, tanto en el texto literario como en el audiovisual, Cameron no le guarda rencor a Coley. Esta correspondencia de acción-reacción resulta poco esperada, pero precisamente porque el personaje no responde a esa lógica cobra un carácter bastante complejo.

En el caso de *La vie d’Adèle*, como su director clarifica en los créditos de la película, se trata de una transmediación bastante libre de su hipotexto, desde la estructura argumental, pasando por el diseño de personajes hasta llegar al devenir de las protagonistas. El filme de Abdellatif Kechiche consigue expandir y profundizar la novela gráfica de Jul Maroh, la cual parte de un *coming-of-age* donde se narra el descubrimiento sexual de Clementine, a la que sus padres echan de su casa al descubrir que le gusta las mujeres. Con el paso de los años su relación con Emma se deteriora y se acuesta en varias ocasiones con un hombre. Cuando Clementine trata de recuperar a su pareja, le da un ataque al corazón y después de un tiempo convaleciente muere en el hospital. La

estructura se plantea como un *flashback* de su historia a partir de la lectura que Emma hace del diario de Clementine una vez ha fallecido. Por el contrario, la propuesta de Kechiche es lineal desde que Adèle —en la novela Clementine— va al instituto hasta que tiene que asumir como adulta que Emma ha rehecho su vida después de su traición y no quiere volver con ella. En la película, el dramatismo de la muerte de la protagonista y la trama del rechazo de sus padres es eliminado para centrarse en la incapacidad de Adèle de aceptar las consecuencias de sus errores. Esto también es lo que transforma el diseño de la protagonista, pues en el hipotexto los intereses y preocupaciones de Clementine se limitaban en un principio a sus relaciones románticas. En la película, el director expande el universo de Adèle desde una perspectiva intelectual, aprovechando el entorno del instituto para incluir discusiones sobre el carácter ineludible del destino<sup>206</sup>, a partir de *La vie de Marianne* (*La vida de Mariana*, 1731) de Pierre de Maviraux (1688-1763), *La Princesse de Clèves* (*La Princesa de Clèves*, 1678) de Madame de La Fayette (1634-1693)<sup>207</sup>, *Antígona* (441 a. C.) de Sófocles (496 a. C.-406 a. C.) o *Les mains sales* (*Las manos sucias*, 1948) de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Por otro lado, las conversaciones entre los personajes también aumentan en extensión, permitiendo a la audiencia dibujar mejor su psicología.

A nivel visual, los planos de Kechiche reproducen de forma muy similar la propuesta de Maroh. Los encuentros sexuales tienen mucha presencia en la novela, al igual que en la película. La genitalidad, a pesar de que también aparece en el texto de Maroh, en el filme se expone de forma mucho más explícita y en gran cantidad de ocasiones, tanto en las relaciones homosexuales como en las heterosexuales —aparición que no sucede en la novela—. Las dos escenas principales en las que las protagonistas practican sexo suscitaron en su día mucha controversia, ya que una de ellas tiene una duración de casi siete minutos —una extensión muy inusual— y las posturas y prácticas que realizan muestran el acto sexual sin demasiadas florituras. Aunque el tiempo de la

---

<sup>206</sup> Durante la clase en la que discuten sobre la obra de Maviraux, el profesor da mucha relevancia al hecho del flechazo en el proceso de enamoramiento, escena fundamental de la película que se llevará a cabo unos minutos después de esta conversación. Kechiche, al igual que Park Chan-wook, consigue guiar a la audiencia por medio de la diégesis a través de pistas que va disseminando a lo largo del metraje.

<sup>207</sup> Esta novela de Madame de La Fayette ha sido adaptada en numerosas ocasiones como en la versión homónima de Jean Delannoy en 1961, *La Lettre* (*La carta*, Manoel de Oliveira, 1999) y *La Fidélité* (*La fidelidad*, Andrzej Zulawski, 2000). Por último, se encuentra *La Belle Personne* (2008), dirigida por Christophe Honoré y protagonizada por Léa Seydoux. Además, al igual que *La vie d'Adèle*, la película es una ficción transmediática porque traslada la corte francesa a un instituto parisino de principios del siglo XXI, convirtiéndola también en una *coming-of-age*.

secuencia sea extenso, los planos planteados no son muy diversos, centrándose en su mayoría en las expresiones faciales y en la práctica del *cunnilingus*<sup>208</sup>. En un artículo de Kaleem Aftab para *Independent* se resalta la necesidad del director de trabajar desde el mayor realismo posible. Esto se puede apreciar en la manera en la que presenta la caracterización y la interpretación de Adèle, siempre despeinada, comiendo de forma poco estética, y la forma en la que presenta el sexo. También recoge unas declaraciones de la actriz Adèle Exarchopoulos, donde explica cómo Kechiche les hacía rodar tomando bebidas alcohólicas o fumando tabaco con nicotina durante horas, llegando incluso a emborracharse otros miembros del elenco. Por otra parte, abordan la problemática de las escenas sexuales y el exceso de tomas que tuvieron que repetir constantemente a lo largo de los seis meses que duró la filmación. Léa Seydoux comenta al respecto que

We had fake pussies on. You have something to protect and tape it under. I don't make love on screen. We can fake these things, you can't fake feelings, but you can fake body language ... Of course it was kind of humiliating sometimes, I was feeling like a prostitute. Of course, he uses that sometimes. He was using three cameras, and when you have to fake your orgasm for six hours... I can't say that it was nothing. But for me it is more difficult to show my feelings than my body (cit. en Aftab n. p.).

Debido a este tipo de situaciones es por lo que se ha creado la ya mencionada figura del coordinador/a de intimidad para que las condiciones laborales y la integridad de quienes interpretan no se vean comprometidas por el abuso de poder que la jerarquía del cine muchas veces permite. Además, quisiera insertar una reflexión acerca de la explicitud con la que se abordan estas escenas en la película. En los procesos de producción de un filme, normalmente se trabaja para simular el sexo genital por medio de trucos visuales que van desde la posición de los actores y las actrices con respecto a la cámara, ropa interior invisible o pelotas entre las personas que interpretan para que no haya contacto físico, pero siempre son estrategias para aparentar aproximación genital. Sin embargo, ¿es el sexo una cuestión exclusivamente genital? En *La vie d'Adèle* se refleja de forma clara la totalidad del hecho sexual donde se incluyen lametazos en los pezones, caricias en los glúteos o presión en el clítoris, y es que, aunque las actrices lleven

---

<sup>208</sup> A diferencia de Park Chan-wook, que dota a esta práctica de la subjetividad de las protagonistas, Kechiche centra su atención en las cabezas de las protagonistas en medio de las entrepiernas, donde sus rostros aparecen y desaparecen entre los glúteos, pero siempre desde la perspectiva de la audiencia. El exceso de la repetición en la secuencia de imágenes puede llegar a generar una sensación de abogio.



una prótesis que proteja sus vulvas, los tocamientos en una zona erógena con o sin barrera pueden resultar estimulantes. Por lo tanto, no se puede constreñir la idea del sexo a la simple penetración —ya sea con dedos, *dildos* o genitales— porque respondería a una percepción bastante limitada de la actividad sexual. Si hoy en día el *petting* —prácticas sexuales con tocamientos y sin penetración— se considera sexo, ¿por qué lo que la audiencia presencia en la película de Kechiche no lo va a ser? *La vie d'Adèle* es una coproducción entre Francia, Bélgica y España. En el último país, de acuerdo con el ICAA, el filme está calificado como no recomendado para menores de dieciséis años. No obstante, ¿qué diferencia esta película de otra catalogada como pornográfica? Si el sexo que se practica en ambas es explícito, ¿por qué el filme de Kechiche no está calificado en España como película “X”? Lo cierto es que los límites de la pornografía y el sexo explícito siguen siendo un tema muy controvertido dentro de la industria cinematográfica debido a que quizás, más allá de la naturaleza explícita de las escenas, el género pornográfico sigue sin considerarse un género cinematográfico elevado.



Ilustración 50. Primer encuentro sexual entre Clementine y Emma (94-97)



Ilustración 51. Secuencia de imágenes del primer encuentro sexual entre Emma y Adèle

Al contrario que *La vie d'Adèle*, Marielle Heller practica un ejercicio de contención en lugar de expansión como hace Kechiche. La narrativa que propone la autora de *The Diary of a Teenage Girl*, Phoebe Gloeckner, es mucho más oscura y retorcida que la planteada por la directora de cine, donde la luminosidad de la esperanza impera. No obstante, la apariencia física de la protagonista sí se respeta. Aunque se mantienen las características de blanca, joven y delgada del personaje, Minnie, es una adolescente que no pertenece a los cánones de belleza tradicionales: es de baja estatura y no tiene curvas. Estos rasgos físicos le provocan una gran inseguridad, hasta el punto de pensar que nunca va a atraer a un hombre para mantener relaciones sexuales. Precisamente, esa es una de las razones por las que inicia su relación con el novio de su madre, Monroe: Minnie no quiere perder la oportunidad de experimentar su sexualidad y teme que Monroe sea el único hombre al que ella llegue a gustar en su vida. No obstante, la joven no se oculta a sí misma, sino que se autoexplora de manera sincera, buscando cierto entendimiento con su persona. Lo destacable en ambos textos es que a Minnie sí le pertenece por completo la perspectiva del deseo. Ella es la que selecciona y decide qué o a quién quiere. Así sucede con Monroe, con el compañero de clase, con los chicos del bar y con Tabatha. Minnie cree controlar sus acciones, aunque sin saber bien las consecuencias que los hechos puedan ocasionarle.

La mayor discrepancia respecto a la novela de Gloeckner es que en la narración literaria, a pesar la visión empoderada de la protagonista, Minnie es víctima de las acciones de los demás, ya que sufre de forma mucho más evidente el abuso sexual y de poder tanto por hombres como por Tabatha. En la secuencia animada de la bajada a los infiernos analizada en el apartado anterior, se insinúa que Tabatha intenta prostituir a Minnie por drogas, pero esta consigue escapar y vuelve a su casa. Opuesta a esta propuesta, en el hipotexto no solo sucede dicha situación, sino que se describe con bastante detalle:

As soon as he shut the door and we were down the stairs, Tabatha shook a bottle of ludes that was almost full. I said, "Wow! He just gave it to you? He's pretty nice." She said, though as usual, "Yeah, you think so? Don't you know what they did? They gave me these 'cause I let them fuck you." I wasn't upset because I didn't believe her. I know if they had fucked me, I would have woken up. She said, "No way, you passed out." I still didn't believe her because I had my period and I had a Tampax in and they couldn't have fucked me. She said they took it out and threw it in the trash. She said I could check for myself. She said she was there while they fucked me. She said she was watching for a while. "Your eyes were open," she said,

“weren’t you awake? I thought you might be awake, you looked like you were having fun.”  
I still didn’t believe her but I was confused (Gloeckner, *The Diary...* 262)<sup>209</sup>.

Desde un ángulo estético, el estilo de Gloeckner también es mucho más abrupto, con unos trazos y formas que, en ocasiones, rozan lo grotesco. En la película, Heller introduce a lo largo de todo el metraje animaciones a color que van complementando el discurso de la imagen en *live action*. Sus formas más amables y el rango de tonalidades casi pasteles que utiliza la directora provocan que el abuso que sufre Minnie esté suavizado. En la propuesta de Heller, Minnie es dueña de su sexualidad, habitualmente arrebatada por el patriarcado; su imaginación también la pone a merced de esta. Esto se aprecia en los momentos en los que reconoce que siente que se ha obsesionado con el sexo, cosificando a los hombres que giran a su alrededor. No obstante, esta acción no se interpreta con una pretensión de consumo, sino como una mera exploración que forma parte de su proceso de descubrimiento sexual.

Asimismo, Marielle Heller es capaz de convertir elementos represivos hacia la mujer en ingredientes que conforman el empoderamiento de la joven. Aquí entrarían el valor de la virginidad y el uso del maquillaje. A Minnie le da igual con quién perder la virginidad; ni siquiera se plantea el hecho de “perder algo”, pues siempre piensa que va a ganar con cada acción que lleva a cabo. En cuanto al maquillaje, Minnie lo toma como una forma de transformarse en mujer, apoyándose en una frase que bien podría resumir el arco evolutivo del personaje: “I refuse to be some snivelling cry-baby. I’m a fucking woman and this is my life”.

---

<sup>209</sup> “En cuanto él cerró la puerta y estuvimos abajo, Tabatha sacudió un frasco de Quaaludes que estaba casi lleno.

—¡Guau! ¿Te lo ha dado así? Es muy majo —le dije.

—Sí, ¿eso crees? ¿No sabes lo que han hecho? Me han dado esto porque yo les dejé que te follaran —me dijo con la misma dureza que de costumbre.

No me enfadé porque no la creí. Yo sabría si me habían follado, me habría despertado.

—No lo creas, te desmayaste —dijo Tabatha.

Seguía sin creerla porque tenía la regla y llevaba un Tampax puesto y no podían haberme follado. Dijo que me lo sacaron y lo tiraron a la basura. Dijo que podía comprobarlo yo misma. Dijo que ella estaba allí mientras me follaban. Dijo que estuvo mirando un rato.

—Tenías los ojos abiertos. ¿No estabas despierta? Pensé que tal vez estarías despierta porque parecías divertirme.

Seguía sin creerla, pero estaba confusa” (Gloeckner, *Diario...* 264).

Tras examinar estas propuestas transmediales, quisiera recuperar una reflexión que Annette Kuhn hace en su libro *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, donde explica que las películas feministas no tienen que estar bajo el mando de una mujer, ya que un hombre puede realizar la dirección del filme bajo esa misma perspectiva, a pesar de su género (22). A lo largo de este acercamiento a diferentes planteamientos adaptativos, no queda claro que el género de las personas a cargo de la dirección influya en la propuesta visual y en la representación de las protagonistas, así como tampoco en el discurso *queer* de las autoras de los hipotextos, ya que en el caso de Marielle Heller se atempera la brutalidad de la imagen o, visionando la película de Todd Haynes, se atiende a cómo se respeta casi en su totalidad las descripciones de la autora de *Carol*, al igual que Desiree Akhavan en *The Miseducation of Cameron Post*. Sin embargo, si bien el contexto de la producción de *Carol* apoyaba el discurso creativo por un grupo de mujeres lesbianas en puestos importantes, circunstancia que tal vez influyera en la concepción del proyecto, de la misma forma que *La vie d'Adèle* me genera dudas con respecto al entorno abusivo que se vivió en el rodaje. Es evidente que la película de Kechiche arma de profundidad a las protagonistas con respecto al hipotexto, pero ¿es válido este discurso cuando se evidencia que se ha creado en un marco abusivo para las mujeres del equipo?







5.

CONCLUSIONES



## 5. CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación, he descubierto la capacidad poliédrica que puede llegar a adquirir una adaptación cinematográfica. En este sentido, el planteamiento transmedial de la obra de Park Chan-wook —concebido en un principio como un viaje unidireccional— me ha permitido ratificar la profundidad transformadora que se puede llegar a alcanzar a través del ejercicio adaptativo y que, en realidad, no existe un texto original, sino que siempre hay un antecedente. La propia Sarah Waters reescribe obras anteriores y se vale del imaginario de otros autores y autoras para definir el suyo particular evidenciando de forma explícita tales influencias. Aunque esta idea sea consustancial a cualquier acto creativo, por medio de la comparativa establecida en esta investigación entre *Fingersmith* y *Ah-ga-ssi*, se ha podido argumentar que la noción preconcebida de que un texto cinematográfico puede ser mejor o peor que el texto literario en el que se basa carece de sentido, ya que, como audiencia, nos estamos enfrentando a dos medios completamente diferentes, con unos códigos determinados que en su gran mayoría no comparten ambos tipos de producciones. Sin duda, si bien es cierto que el director coreano lleva a cabo una práctica similar a la de la escritora británica, a través del uso de ingredientes autorreferenciales y de hipotextos visuales como *Tako to ama*, la riqueza intertextual desarrollada por Waters no se mantiene en la película de Park, debido a que este se inventa los fragmentos de textos eróticos que interpola en el filme, además de que añade elementos que no aparecían en la novela o los cambia.

La multiplicidad de la propuesta literaria de Waters no se limita exclusivamente a una práctica transescritural basada en la reescritura de diferentes textos de la época victoriana desde una perspectiva *queer*, sino que comprende también una reivindicación de la cultura lésbica reciente y de las teorías lesbofeministas actuales para instaurar una representación artística que profundice en la experiencia de la identidad lesbiana. Es decir, a la autora no le vale solo con inspirarse en las obras de Wilkie Collins, Charles Dickens o Angela Carter. Waters construye un universo propio que redefine espacios para el desarrollo de las personas *queer* y ahonda en la construcción de una relación interpersonal totalmente distanciada de la idealización romántica característica de la narrativa decimonónica. Uno de los puntos más significativos del análisis de *Fingersmith* ha sido

la discusión a propósito de la voz autoral del personaje de Maud a través de la pornografía. La actividad a la que se dedica el personaje al final de la novela invita a que nos preguntemos si el hecho de que Maud se identifique como pornógrafa hay que entenderlo como una prolongación de la imagen patriarcal de su tío Mr. Lilly o, por lo contrario, es una forma de empoderamiento y recuperación de su identidad como autora, ya que sustituye su papel de agente pasivo (lectora) por el de agente activo (escritora).

Dado que hoy vivimos en un período histórico en el que estamos constantemente bombardeados y bombardeadas por productos audiovisuales de toda índole, se ha gestado un debate en torno a la representación del cuerpo femenino en el ámbito visual. Sin embargo, a lo largo del capítulo dos he podido indagar en la autopercepción del cuerpo lesbiano a través de la literatura y apreciar cómo tiene lugar el mismo conflicto relacionado con la influencia de lo masculino en la manera en la que las artistas visibilizamos nuestras realidades. La importancia de deconstruir los modelos aprendidos es uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de una producción artística libre, pero, a partir de la revisión que he acometido de sesenta películas realizadas entre 2010 y 2020, resulta muy revelador comprobar que este proceso no siempre se da en las mujeres creadoras. Gracias al estudio de la obra de Park Chan-wook se puede verificar la forma en la que directores varones tratan de desaprender su visión tradicional de la mujer para captar su perspectiva del mundo a través de sus propias obras. Es el caso también de Todd Haynes y su investigación sobre las fotógrafas Viviane Maier (1926-2009) y Ruth Orkin (1921-1985) en el filme *Carol*.

En la propuesta cinematográfica de Park, donde el director hace que la audiencia viaje por el período de colonización de Corea, se observan cambios sustanciales en los métodos de sumisión que aparecen en el filme. A través de su película se comprende la constante prudencia en las decisiones que Hideko va tomando, en contraste con la proactividad en la rebeldía de Sook-hee, que es la responsable del cambio de estrategia en el plan creado inicialmente por Fujiwara. De esta manera, Park elimina la tercera parte de la novela de Waters, no solo modificando el devenir de los personajes, sino también alejándose de la intención de la autora de despojar la relación entre ambas mujeres de un carácter marcadamente romántico. En *Ah-ga-ssi*, las protagonistas cambian la traición por la sororidad y, aunque su destino deja de depender de una figura masculina, al convertirse Sook-hee en la salvadora de Hideko, se idealiza el vínculo entre ellas. A pesar de que en cierta manera contradiga la propuesta de Waters, Park logra que la identidad lésbica no se

plantee como el principal conflicto que involucra a las protagonistas. Aun cuando este sesgo suponga perder ingredientes como el *lesbian panic*, también favorece la presencia de una perspectiva menos estereotipada.

Cuando se realiza una ficción transmedial, es importante tener en cuenta las características del medio en el que se va a reescribir el hipotexto para así contribuir de forma innovadora reflejando la historia con las herramientas de las que dispone el medio receptor. En consecuencia, obviando la problemática de la disidencia sexual y sin remarcar la extrañeza en el encuentro homoerótico, Park Chan-wook contribuye de manera positiva a la representación lésbica en el cine, principalmente a través del plano subjetivo como traducción audiovisual de la voz autoral que aparece en la novela de Waters y por medio del travestismo como componentes activos de la identidad de las protagonistas. Asimismo, cabe destacar que la irrupción abrupta de la experiencia colonizadora entorpece el desarrollo personal de las jóvenes, especialmente el de Hideko. Por el contrario, como Park Chan-wook normaliza la cuestión lésbica y no se cuestiona la orientación sexual de los personajes como un conflicto argumental, la construcción identitaria de lo *queer* no se ve afectada por el colonialismo de la película.

A pesar de que el cineasta surcoreano colma de violencia el contexto cotidiano de Hideko, esto no se entiende como una banalización del abuso del personaje femenino, debido a que un estudio de la filmografía de Park permite ver que la contundencia de la violencia está presente en todas sus películas. En el caso de *Ah-ga-ssi*, dicha brutalidad aparece en modo de flagelación, prostitución, castración del sentido del tacto y por medio de la constante amenaza del pulpo, que se traduce en un presagio de muerte. Por lo tanto, huir del territorio colonizado como propone Park, en vez de quedarse habitando la casa de Briar, como sucede en *Fingersmith*, muestra que existen varias formas —aunque sean contrarias— de vivir libre del abuso. En la película, el exilio se presenta como única salida para que las jóvenes inicien una nueva fase en sus vidas desprovistas de la desigualdad cultural y de clase y de la discriminación de género que se han visto obligadas a aceptar a lo largo de sus respectivas existencias.

Mediante el tratamiento de determinados elementos semióticos, como el uso de los pendientes y el peinado de Hideko en la modificación del hipotexto de Hokusai, las prácticas de *bondage* o la presentación del pulpo como castigo tanto literal como figurado —en el caso de la asfixia—, se evidencia claramente que en *Ah-ga-ssi* se consuma una

identificación entre la esposa del pescador e Hideko, por un lado, y entre los pulpos con Kouzuki, por otro. A su vez, este proceso provoca una representación tanto de una figura patriarcal sobre el cuerpo femenino como de la ocupación japonesa en la Corea de los años 30. Además, a través de la comparativa entre *Tako to ama* y la composición de la escena sexual, se ha visto que Park Chan-wook resignifica la práctica del *cunnilingus* desde la perspectiva subjetiva lesbiana.

Después de analizar un cuerpo que consta de sesenta películas de diferentes nacionalidades, presupuestos, géneros, tanto cinematográficos como de las personas a cargo en la dirección de los proyectos, y una multiplicidad de hipotextos, se puede concluir que la identidad lesbiana sigue siendo un tema en estado de construcción. Hoy en día, la conexión entre la profundidad de los personajes con la innovación en el planteamiento visual de la sexualidad sigue siendo muy escasa. Hay películas como *Love* (Garpar Noé, 2015) o *Un amor*, donde la representación del sexo muestra claras innovaciones, uno por la pornografía en 3D y la otra por la manera en que se plantea la disociación en una violación, que, al igual que el personaje en *Elle* (Paul Verhoeven, 2016), genera una fascinación que a la audiencia le cuesta entender con su propio agresor. Pero estos tres ejemplos se ejecutan desde una perspectiva heterosexual. Los filmes que abordan la homosexualidad o bisexualidad femenina —tanto como tema argumental como en forma de identidad de la protagonista que transita esa historia— continúa la estela de personajes que generalmente se ajustan a unos cánones específicos: blancos, jóvenes y delgados. No obstante, en los últimos años sí se aprecia un cambio de tendencia en el abuso de estereotipos como el binomio *butch/femme* o la utilización exclusiva de la sexualidad como clímax del conflicto principal, dando paso a una mayor multiplicidad de imágenes y personajes, si bien todavía no sea suficiente como para poder expresar una clara diversidad representativa.

Si en las últimas décadas el acceso de las mujeres a los puestos de dirección ha aumentado, coincidiendo con un cambio en el paradigma establecido dentro de la industria cinematográfica, este hecho lleva a pensar que, a medida que vaya incrementándose la inclusión de mujeres —al igual que personas racializadas o pertenecientes a minorías— en la toma de decisiones de los procesos creativos, de forma natural las nuevas generaciones que consuman artes audiovisuales, educarán su mirada a partir de estas obras y podrán construir su imaginario desde una perspectiva más

igualitaria. Esta falta de equidad actual también me lleva a cuestionar que, si realmente no existe una producción cinematográfica equiparable entre creadores y creadoras, ¿es justo plantear una comparativa entre ambos? Con esto me refiero a que, si el desarrollo creativo de las mujeres está sesgado por la falta de oportunidades para su crecimiento artístico, ¿se ha llegado al culmen de su propia mirada?

Por otra parte, es notable la clara inclinación de directores que escogen proyectos cinematográficos inspirados en hechos reales o hipotextos tanto literarios como teatrales, al contrario que las directoras, que se decantan más por guiones originales, en muchas ocasiones también escritos por ellas. Asimismo, cabe destacar que solo veintiún películas de la muestra estudiada no cuentan con escenas de sexo explícitas y solo dos de ellas no articulan acercamientos sexuales de ningún tipo (*The Party* y *Can You Ever Forgive Me?*). De este grupo, trece están dirigidas por mujeres y solo ocho por hombres. Estos datos me llevaron a poner en entredicho la naturalidad con la que se asume la exposición del sexo lésbico como parte fundamental de su representación, como si para el reconocimiento del deseo entre mujeres fuera siempre necesaria la vinculación con la práctica sexual. Sin embargo, en cuanto al planteamiento visual de las escenas donde se muestra el cuerpo lesbiano, no existe una diferencia sustancial entre las propuestas de directores y directoras, y es que, como ya he ido adelantando, las mujeres —cis y trans— tenemos un imaginario atravesado por la mirada masculina. Para lo que sí afecta realmente el género de quienes crean las películas es para las oportunidades económicas. La carencia de recursos afecta directamente al diseño de producción, provocando la falsa ilusión de un “cine de mujeres”, entendiéndose como tal una cinematografía de carácter intimista. Lejos de la realidad, la narrativa de las películas dirigidas por mujeres se ve comprometida por la imposibilidad de afrontar gastos generados para contratar extras, cortar calles o grandes avenidas, alquilar coches o maquinarias para la ejecución de movimientos de cámara más elaborados, teniendo que conformarse con narrar sus historias desde la sencillez y la rentabilidad de los limitados recursos con los que cuentan. Por lo tanto, la industria cinematográfica, al restringir los recursos económicos, castra la dimensión creativa de las mujeres.

En el caso de las adaptaciones analizadas —*Carol* (doce millones de libras), *The Miseducation of Cameron Post* (900 mil dólares), *The Diary of a Teenage Girl* (dos millones de dólares) y *La vie d'Adèle* (cuatro millones de euros)—, los presupuestos

aproximados de las películas con hombres a cargo de la dirección supera con creces los de las mujeres. A parte de las limitaciones creativas, por no tener la inversión necesaria para la materialización del P&A, el acceso y la difusión de estos filmes se convierten en una tarea muy complicada, lo que ocasiona que las películas dirigidas por mujeres o aquellas que traten de plantear un posicionamiento diferente al que impera en la industria se terminen convirtiendo en un producto de consumo de nichos culturales colocado bajo el paraguas de “cine de mujeres” o “cine *queer*”.

No obstante, para completar esta idea, sería oportuno establecer una investigación que estudie el número de proyectos con contenido LGTBIQ+ en las fases de desarrollo y búsqueda de financiación, comparándolo con el número de largometrajes que se terminan produciendo y distribuyendo en un amplio espectro. Esto se podría realizar por medio de un rastreo en laboratorios de escritura o producción, convocatorias de mercados de coproducción o subvenciones por concurrencia competitiva. En los últimos años en España han ido surgiendo espacios especializados en esas temáticas, como lo son Dissident House, Fire!!Lab —en el marco del histórico Mostra Fire—, Queercinelab —organizado por la misma asociación responsable del festival Lesgaicinemad— y la propia Academia de Cine con el programa Campus de Verano, para el impulso de proyectos que, por lo general, pasan desapercibidos en la industria audiovisual, ya sea porque aborda temáticas minoritarias o porque son creados por personas que pertenecen a esas minorías. Y es que, una vez analizados los aspectos comunes del cine con personajes lésbicos que habitan en la industria, sería interesante descubrir cuáles son los que se quedan por el camino de la financiación.

Asimismo, para futuras aproximaciones sobre la sexualidad lésbica en el cine, quisiera descentralizar el estudio de una perspectiva anglosajona y europeísta, tratando otro tipo de visiones sobre la homosexualidad y la bisexualidad femeninas desde otras culturas y otros contextos sociales que se alejen del occidental que domina en esta investigación; y es que, aunque haya intentado diversificar el panorama presentado, he de reconocer que la mitad de las películas del capítulo cuatro son estadounidenses y británicas.

Durante la presente investigación, se le ha dado un espacio fundamental al plano subjetivo y a la persona que sustenta esa subjetividad, si pertenece a las protagonistas de la ficción, al director/a o a la audiencia. Fuera del marco semiótico en el que se encuentran

los personajes, queda la asiduidad con la que se repiten esos símbolos, es decir, la problemática representacional no surge del recurso del binomio *butch/femme*, porque, al fin y al cabo, dicha identidad forma parte del folclore lésbico; sin embargo, el hecho reiterativo de su uso simplifica la experiencia de la realidad lésbica.

Para finalizar, gracias al uso de la intertextualidad y la interdiscursividad como herramientas de análisis para abordar ambas creaciones —la novela de Walters y la película de Park Chan-wook—, se puede apreciar la importancia de los cruces culturales y relecturas tanto en el cine como en la literatura y de cómo cualquier audiencia o comunidad de lectores y lectoras conectan con realidades que *a priori* resultan muy lejanas. En el arte cinematográfico existe un valor fundamental en los códigos de comunicación, muy asociados a las características esenciales de las distintas sociedades. Una discusión amorosa en una película de Aki Kaurismaki jamás tendrá la resonancia e intensidad formal de otra dirigida por Xavier Dolan. Conectar con unos espectadores y espectadoras que tampoco estén acostumbrados a esos códigos y que puedan entender y disfrutar de las historias filmadas y montadas constituye el verdadero arte, pues eso supone el reflejo de la internacionalización del acto comunicativo desde una identidad local, que es también lo que consigue Park Chan-wook a lo largo de su filmografía en la medida en que comparte alrededor de todo el mundo el devenir de la identidad coreana de los últimos años y, en el caso de *Ah-ga-ssi*, las relaciones entre la colonización histórica con la que aún vivimos las mujeres con nuestros cuerpos por medio de la mirada heteromasculina.

Por lo tanto, este viaje transmedial a través de las letras, el cine, el sexo y la subversión de la sexualidad femenina demuestra que no importa el género o la cultura con la que se identifiquen sus creadores o creadoras, siempre y cuando se den tres premisas: que se reflexione sobre el acto comunicativo; que los temas que traten los filmes sean universales —como es en este caso el amor, la traición o el abuso de poder—, y que el planteamiento visual esté acorde a la lógica de sus personajes. En cuanto al hecho adaptativo, si bien ya se ha comprobado que en muchas ocasiones la relación entre literatura y cine viene marcada por la búsqueda de rentabilidad económica, no existen límites en sus posibilidades transformadoras, demostrándose así que los textos no son sagrados y que jugar con ellos, desafiarlos, es una forma más de expresión artística.







6.

REFERENCIAS

## 6. REFERENCIAS

### 6.1. Bibliografía

Aboal López, María. “Seducción y muerte: la destrucción del orden. *Thérèse Raquin* de Zola y *Lo prohibido* de Galdós.” *Hispanic Research Journal* 18.3 (2017): 213-223. Web. 8 febr. 2024 <<https://doi.org/10.1080/14682737.2017.1314090>>.

Aftab, Kaleem. “*Blue Is the Warmest Colour* Actresses on their Lesbian Sex Scenes: ‘We Felt like Prostitutes’.” *Independent* 4 oct. 2013: 14 párrs. Web. 20 feb. 2024 <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/blue-is-the-warmest-colour-actresses-on-their-lesbian-sex-scenes-we-felt-like-prostitutes-8856909.html>>.

Aguilar, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Editorial Fundamentos, 1998.

Ahn, Juhn Young. “Unfinished Business? Transgression and Moral Agency in Park Chan-wook’s Vengeance Trilogy.” *Transgression in Korea: Beyond Resistance and Control*. University of Michigan Press, 2018.

Akhavan, Desiree. “Revitalizing the Teen Movie: An Interview with Desiree Akhavan.” Entr. Andrew Northrop. *Cinéaste* 43.4 (2018): 22-25.

Alderman, Naomi. *Disobedience*. Penguin Books, 2006.

Arias, Rosario. “The Past Has a Great Future: History and Desire in Sarah Waters’s Neo-Victorian Fiction.” *Actas del XXVII Congreso Internacional de AEDEAN*. Coord. Antonio Rodríguez Celada, Daniel Pastor García, Pedro Javier Pardo García. Universidad de Salamanca, 2004.

\_\_\_\_\_. “Queer Phenomenology and Tactility in Sarah Water’s Neovictorian Fiction.” *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 74 (2017): 41-54. Web. 28 sept. 2021 <[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/5774/RCEI\\_74\\_%282017%29\\_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/5774/RCEI_74_%282017%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.

\_\_\_\_\_. “Recreación y retraducción en la novela británica victoriana: *Fingersmith*, de Sarah Waters.” *Retraducir, una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Ed. Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera. Miguel Gómez Ediciones, 2007. 211-223.

Atwood, Margaret. *Alias Grace*. Vigaró Press, 2009.

Badbury-Rance, Clara. *Lesbian Cinema after Queer Theory*, Edinburgh UP, 2019.

Bartlett, Rosamund. *Chéjov: Escenas de una vida*. Trad. Esther Gómez Parro. Siglo XXI de España Editores, 2007.

Berlant, Laurent, y Michael Warner. “Sexo en público.” *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*. Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Trad. Maria Antònia Oliver-Rotger. Icaria editorial, 2002. 229-257.

*The Birchen Bouquet, or, Curious and Original Anecdotes of Ladies fond of administering the Birch Discipline*. 1770. E-book. Locus ELM Press, 2020.

Bishton, Joanne. “Appropriating, Adapting and Performing: New Considerations of Identity, Genre and Authorship in the Fiction of Sarah Waters.” PhD Thesis. University of Derby, 2016. Web. 19 ago. 2021 <[https://repository.derby.ac.uk/download/831b59c5aef9fdc8f73be7e65fc0fefbc605ada1eafb6c66e4fb2d36eb61ae9e/1926481/Bishton\\_Final\\_Thesis\\_UDORA.pdf](https://repository.derby.ac.uk/download/831b59c5aef9fdc8f73be7e65fc0fefbc605ada1eafb6c66e4fb2d36eb61ae9e/1926481/Bishton_Final_Thesis_UDORA.pdf)>.

Bloom, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*. Trad. M. Antolín. Barral Editores, 1974.

Bordwell, David, y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Trad. Yolanda Fontal Rueda. Editorial Paidós Ibérica, 1995.

Borge Robles, Ariadna. *Solo yo sé definirme: Análisis de las representaciones lésbicas en 'When Night Is Falling', 'Aimée et Jaguar' y 'Loving Annabelle'*. KRK Ediciones, 2012.

Braddon, Mary Elizabeth. *El secreto de Lady Audley*. Trad. Mercè Diago y Abel Debritto. Ediciones Del Bronce, 2000.

Bradshaw, Peter, Cath Clarke, Andrew Pulver, y Catherine Shoard. "The 100 Best Films of the 21st Century." *The Guardian*. 13 sept. 2019. Web. 15 ene. 2021 <<https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/100-best-films-movies-of-the-21st-century>>.

Brontë, Anne. *Agnes Grey*. Planet Ebook, 2020. Web. 24 mar. 2021 <<https://www.planetebook.com/free-ebooks/agnes-grey.pdf>>.

\_\_\_\_\_. *Agnes Grey*. Penguin Books, 1988.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Ed. María José Coperías. Trad. Elizabeth Power. Ediciones Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. WW Northon & Company, 2001.

Brown, Judith C. *Afectos vergonzosos. Sor Benedetta: entre santa y lesbiana*. Trad. Teresa Camprodón. Editorial Crítica, 1989.

Buruma, Ian. "Mr. Vengeance." *The New York Times*. 9 abr. 2006. Web. 15 ene. 2022 <<https://www.nytimes.com/2006/04/09/magazine/mr-vengeance.html>>

"Butch". *Cambridge Dictionary*. Cambridge UP, 2020. Web. 20 dic. 2023 <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/butch>>.

Butler, Isaac. *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act*. Bloomsbury Publishing, 2022.

Butler, Judith. "Críticamente subversiva." *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*. Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Trad. Maria Antònia Oliver-Rotger. Icaria editorial, 2002. 55-79.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Editorial Paidós SAICF, 2002.

Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Penguin Books, 1981.

\_\_\_\_\_. *La cámara sangrienta*. Trad. Jesús Gómez Gutiérrez. Editorial Sexto Piso, 2014.

\_\_\_\_\_. *Noches en el circo*. Trad. Rubén Martín Giráldez. Editorial Sexto Piso, 2022.

\_\_\_\_\_. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. Penguin Books, 1979.

Chéjov, Antón Pávlovich. *La gaviota / El jardín de los cerezos*. Introd. Enrique Llovet. Trad. y notas Augusto Vidal. Editorial Planeta, 1982.

Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Editorial Herder, 1986.

Choe, Steve. “Love Your Enemies: Revenge and Forgiveness in Films by Park Chan-wook.” *Korean Studies* 33 (2009): 29-51.

293

---

Chung, Moonyoung, y Park Heebon. “Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization in Park Chan-wook’s *The Handmaiden*.” *Korea Journal* 60.1 (2020): 128-151. Web. 17 febr. 2024 <<https://doi.org/10.25024/kj.2020.60.1.128>>.

Cleland, John. *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure*. Mayflower-Dell Paperback, 1964.

Collins, Holly L. “‘This African Blood That Burned in Her Veins’: Rereading Race in Emile Zola’s *Thérèse Raquin*.” *Dalhousie French Studies* 106 (2015): 79-90.

Collins, Wilkie. *La dama de blanco*. Trad. Miguel Ángel Pérez Pérez. Alianza Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *La respuesta es no*. Trad. Esther Pérez. Editorial Montesinos, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Woman in White*. Oxford UP, 1987.

Coppola, María Micaela. “¿Historia de quién? Sarah Waters y la modernidad de la novela histórica.” *Escritoras y pensadoras anglosajonas: Otras voces y otras lecturas (siglo XVII al XX)*. Ed. José Manuel Estévez Saá y Margarita Estévez Saá. ArCiBel Editores, 2008. 137-162.

Costantini, Mariaconcetta. “‘Faux-Victorian Melodrama’ in the New Millennium: The Case of Sarah Waters.” *Critical Survey* 18.1 (2016): 19-39.

Crémieux, Anne. “Exploitation Cinema and the Lesbian Imagination.” *Transatlantica. Revue d’Études Américaines* 2 (2015): 1-14. Web. 29 febr. 2024 <<https://doi.org/10.4000/transatlantica.7869>>.

Cuenca Suárez, Sara. “Informe anual CIMA 2022. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español.” CIMA – Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, 2023.

Danforth, Emily M. *La (des)enseñanza de Cameron Post*. Trad. Daniela Rocío Taboada. Ediciones Urano, 2022.

\_\_\_\_\_. *The Miseducation of Cameron Post*. Balzer + Brain, 2013.

Dargis, Manohla, A. O. Scott, y Stephen Holden. “Best Movies of 2016.” *The New York Times*. 7 dic. 2016. Web. 15 ene. 2021 <<https://www.nytimes.com/2016/12/07/movies/the-best-movies-of-2016.html>>.

Davies, Helen. *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan, 2012.

Degórska, Malwina. “Crossing the ‘Gender Frontier’: Cross-dressing and Male Impersonation in Sarah Waters’ *Tipping the Velvet* (1998).” *Crossroads in Literature and Culture*. Ed. Jacet Fabiszak, Ewa Urbaniak-Rybicka y Bartosz Wolski. Springer, 2012. 147-155.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Ediciones Cátedra, 1992.

Dekker, Rudolf M., y Lotte van de Pol. *La doncella quiso ser marinero: Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Pról. Peter Burke. Trad. Paloma Gil Quindós. Siglo XXI de España Editores, 2006.

Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Penguin Books, 1966.

\_\_\_\_\_. *Oliverio Twist*. Ediciones Océano, S.A., 1989.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford UP, 1986.

Domenech, Cristina. *Señoras que se empotraron hace mucho*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

Doležel, Lubomír. *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. ARCO/LIBROS, 1999.

Dühren, Eugen. *Das Geschlechtsleben in England: Mit besonderer Beziehung auf London*. M. Lilienthal, 1901-1903.

---

295

Faderman, Lilian. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York, William Morrow, 1981.

Fenn, Violet. *Sex and Sexuality in Victorian Britain*. Pen and Sword Books, 2020.

Fernández Crespo, Belén. "The Woman in White: Marian Halcombe, or Checkmate on Women's Empowerment." *ES Review: Spanish Journal of English Studies* 43 (2022): 157–81. Web. 10 marzo 2024  
<<https://doi.org/10.24197/ersjes.43.2022.157-181>>.

Frau, Juan. *Poética del folletín: La fórmula del relato inacabable*. Editorial Universidad de Sevilla, 2009.

Fraxi, Pisanus. *Catena Librorum Tacedorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books*. Impresión privada, 1885.

\_\_\_\_\_. *Centuria Librorum Absconditorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books*. Impresión privada, 1879.

\_\_\_\_\_. *Index Librorum Prohibitorum: being Notes Bio- Biblio- Icono- graphical and Critical, on Curious and Uncommon Books*. (1877). J. Brussel, 1962.

Furieux, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford UP, 2009.

Gabriel, Narciso de. *Elisa y Marcela: Más allá de los hombres*. Pról. Manuel Rivas. Libros del Silencio, 2010.

García Luque, Francisca. *La adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica: Nuevas vías de investigación*. Editorial Comares, 2021.

Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. HarperPerennial, 1993.

Garín Martínez, Inma. "Living Arts: Definition, Controversies and Examples." *Estudis Escènics* 43 (2018): 323-346. Web. 4 de marzo 2024 <<https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf>>.

Gaudreault, André, y Philippe Marion. "Transescritura y mediática narrativa: el envite de la intermedialidad." Trad. Jacinta Cremades. *Semiosfera* 8 (1998): 41-63. Web. 28 sept. 2021 <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7984#preview>>.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.

Gibson, Ian. *The English Vice: Beating, Sex, and Shame in Victorian England and After*. Gerald Duckworth, 1978.

\_\_\_\_\_. *El erotómano: La vida secreta de Henry Spencer Ashbee*. Trad. Luis Murillo Fort. Ediciones Bailén, 2002.

Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Ediciones Cátedra, 1998.



Gloeckner, Phoebe. *Diario de una adolescente*. Trad. Teresa Camprodón. Ediciones La Cúpula, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Diary of a Teenage Girl*. North Atlantic Books, 2015.

Goncourt, Edmond de. *Hokusai*. E-book. Parkstone International, 2011.

González de Gatti, María Marcela. “La novela neovictoriana anglófona: configuraciones postmileniales de la subversión y la nostalgia.” Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba, 2016. Web. 10 marzo 2024 <<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5922/Gonzalez%20de%20Gatti%2C%20Marcela.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

González Murcia, Clara. “Falsa identidad y La doncella: tiempo, espacio, y las mil caras de la adaptación transcultural.” *Asiadémica. Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental* 17 (2022): 10-26. Web. 15 ago. 2023 <<https://raco.cat/index.php/asiademica/article/view/399603/492904>>.

Gordon, Joan, y Veronica Hollinger. “Introduction: The Shape of Vampires.” *Blood Read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Ed. Joan Gordon y Veronica Hollinger. University of Pennsylvania Press, 1997. 1-7.

297

Grimal, Pierre. “Pígalión.” *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Pref. Charles Picard. Pról. Pedro Pericay. Editorial Paidós Ibérica, 1989. 428-29.

\_\_\_\_\_. “Píramo.” *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Pref. Charles Picard. Pról. Pedro Pericay. Editorial Paidós Ibérica, 1989. 430-31.

\_\_\_\_\_. “Píriapo.” *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Pref. Charles Picard. Pról. Pedro Pericay. Editorial Paidós Ibérica, 1989. 453-54.

Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm. “Cinderella.” *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Trad. Francisco Payarols. Pref. Charles Picard. Pról. Pedro Pericay. Editorial Paidós Ibérica, 1989. 453-54. Princeton UP, 2015.

Guardia, Lola Van. *Con pedigree*. Editorial EGALES, 2011 (1997).

- Hayek, Salma. "Harvey Weinstein Is My Monster Too." *The New York Times* 17 dic. 2017: 67 párrs. Web. 14 ene. 2024 <<https://www.nytimes.com/interactive/2017/12/13/opinion/contributors/salma-hayek-harvey-weinstein.html>>.
- Hellekson, Karen, y Kristina Busse. "Fan Identity and Feminism [2 Introduction]." *The Fan Fiction Studies Reader*. Ed. Karen Hellekson y Kristina Busse. University of Iowa Press, 2014. 75-81.
- Heller, Eva. *La psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Editorial GG, 2022.
- Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Trad. Angelica Scherp. Editorial Diana, 2004.
- Highsmith, Patricia. *Carol*. Trad. Isabel Núñez. Anagrama, 2022.
- Himmelfarb, Gertrude. *Matrimonio y moral en la época victoriana*. Trad. Eva Rodríguez Halffter. Editorial Debate, 1991.
- Hughes-Edwards, Mari. "'Better a Prison ... than a Madhouse!': Incarceration and the Neo-Victorian Fictions of Sarah Waters." *Sarah Waters and Contemporary Feminisms*. Ed. Claire O'Callaghan y Adele Jones. Palgrave Macmillan, 2017. 133-152.
- Inan, Serra, y Ayça Tunç Cox. "The Queen's Body: *The Favourite* by Yorgos Lanthimos." *Film Internacional* 20.1-2 (2022): 27-42. Web. 29 febr. 2024 <[https://doi.org/10.1386/fint\\_00152](https://doi.org/10.1386/fint_00152)>.
- Informe ODA 2023. Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2022 en cine y televisión*. Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales, 2023.
- Jay, Karla. "A Chaste Take on Those Naughty Victorians." *The Gay & Lesbian Review Worldwide* 9.3 (2002): 39.

- Jeon, Joseph Jonghyun. "Residual Selves: Trauma and Forgetting in Park Chan-Wook's *Oldboy*." *Positions: Asia Critique* 17.3 (2009): 713–740. Web. 17 febr. 2024 <<https://doi.org/10.1215/10679847-2009-021>>.
- Johns, Christine. "Unconventional Uncles: Queer Father Figures and Avuncular Relationship in Wilkie Collins' *The Woman in White* and Sarah Waters' *Fingersmith*." *The Victorian* 2.2 (2014): 1-15.
- Johnson, Warren. "Paralyzed with Terror and Determinism in Zola." *French Forum* 19.3 (1994): 295-307. Web. 8 febr. 2024 <<https://www.jstor.org/stable/40551865>>.
- Kaplan, Cora. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edimburgh UP, 2007.
- Keats, John. *Poesía completa*. Trad. Arturo Sánchez. Ed. bil. Vol. 2, Ediciones 29, 1976. 2 vols.
- \_\_\_\_\_. *La víspera de santa Inés*. Introd. y trad. Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno. Reino de Cordelia, 2010.
- Kim, Soo Yeon. "Unethical Adaptation: Indigenization and Sex in Chan-wook Park's *The Handmaiden* (2016)." *Adaptation* 13.1 (2020): 1-12. Web. 11 nov. 2022 <<https://doi.org/10.1093/adaptation/apz009>>.
- Koontz, Emma. "Reopening Wounds: Processing Korean Cultural Trauma in Park Chan-wook's *Oldboy* and *Sympathy for Lady Vengeance*." *Oregon Undergraduate Research Journal* 21.1 (2022): 99-107. Web. 8 febr. 2024 <<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/27857/10.5399uourj2027.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Ediciones Cátedra, 1991.
- "Lady." *Cambridge Dictionary*. Cambridge UP, 2020. Web. 4 nov. 2020 <<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/lady>>.
- La Fayette, Madame. *La princesa de Clève*. Trad. y ed. Ana María Holzbacher. Ediciones Cátedra, 1987.

Leduc, Violette. *Ravages*. Éditions Gallimard, 1970.

Lee, Seungyeon. "From Victorian England to Colonial Korea: Desire and Subversion in Chan-wook Park's *Ah-ga-ssi (The Handmaiden)*." *Literature, Memory, Hegemony: East/West Crossings*. Ed. Patricia Gabriel y N. O. Pagan. Palgrave Macmillan, 2018. 77-92.

Letissier, George. "From Dickens' Theatrical Performance to Contemporary Post Dickensian Narrative and Artistic Performance (Acker, Ackroyd, Waters and Rushdie)." *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 71 (2010): 299-311. Web. 15 ago. 2023 <<https://doi.org/10.4000/cve.3078>>.

Lindner, Katharina. *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality*. Bloomsbury Publishing. 2017.

Llamas, Ricardo. *Teoría torcida: Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Siglo XXI de España Editores, 1998.

Llewellyn, Mark. "Breaking the Mould? Sarah Waters and the Politics of Genre." *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*. Ed. Ann Heilmann y Mark Llewellyn. Palgrave Macmillan, 2007. 195-210.

Llopis, María. *El postporno era eso*. Editorial Melusina, 2010.

Lorca García, Federico. *Bodas de sangre*. Ed. Allen Joseph y Juan Caballero. Ediciones Cátedra, 1988.

Lovecock, Miss Lais. *The Bagnio Miscellany Containing the Adventures of Miss Lais Lovecock Written by Herself*. E-book. Library of Alexandria, 2021.

*The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem*. 1828. Good Press, 2020.

Madsen, Lea Heiberg. "'Remember... Whose girl you are': Dynamics of domination in Sarah Waters's *Affinity* (1999)." *International Journal of English Studies* 13.1 (2013): 149–162. Web. 17 febr. 2024 <<https://doi.org/10.6018/ijes/2013/1/136861>>.

- Malone, Alicia. *The Female Gaze: Essential Movies Made by Women*. Mango Publishing Group, 2018.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. 1969. Routledge, 2017.
- Marks, Andreas. *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks, 1680-1900*. Tuttle Publishing, 2010.
- Maroh, Julie. *Le bleu est une couleur chaude*. 2.<sup>a</sup> ed. Éditions Glénat, 2023.
- \_\_\_\_\_. *Blue Is the Warmest Color*. Trad. Ivanka Hahnenberger. Arsenal Pulp Press, 2017.
- Mendes, Peter. *Clandestine Erotic Fiction in English, 1800-1930: A Bibliographical Study*. Scholar Press, 1993.
- Merrell, Susan Scarf. *Shirley: A Novel*. Penguin Books, 2014.
- Milbank, Alison. *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan, 1992.
- Miller, Kathleen A. "Sarah Water's *Fingersmith*: Leaving Women's Fingerprints on Victorian Pornography." *Nineteenth-Century Gender Studies* 4.1 (2008): 1-17. Web. 15 sept. 2020 <<http://ncgsjournal.com/issue41/miller.htm>>.
- Mira, Alberto. *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Editorial EGALES, 2008.
- Maviraux, Pierre de. *La vie de Marianne*. Ed. Jean Dagen. Éditions Gallimard, 1997.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Montiano Morales, Laura. "Géneros disidentes: El abrazo de identidades no normativas en *El Lustre de la Perla y Falsa Identidad* de Sarah Waters." Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Cádiz, 2016.

Morgan, Robin. "Introduction." *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. Ed. Robin Morgan. Vintage Books, 1970. XIII-XL.

"Mort". *Dictionnaire de l'Académie française*. Web. 27 dic. 2023. <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2878>>.

Mulkern, Daniel J. "The Faith of St. Thomas and Caravaggio." *The Priest* (2015): 10-17.

Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo." *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Trad. César Rendueles y Carolina del Olmo. Ediciones Akal, 2001, 365-377.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Trad. Francesc Roca. Editorial Anagrama, 2007.

Naremore, James. *An Intervention without a Future: Essays on Cinema*. California UP, 2013.

O'Callaghan, Claire. "The Equivocal Symbolism of Pearls in the Novels of Sarah Waters." *Contemporary Women's Writing* 6.1 (2012): 20-37. Web. 15 ago. 2023 <<https://doi.org/10.1093/cww/vpq021>>.

\_\_\_\_\_. *Sarah Waters: Gender and Sexual Politics*. Bloomsbury Publishing, 2017.

\_\_\_\_\_. "Sarah Water's Victorian Domestic Spaces; or the Lesbian in the Attic." *Peer English* 9 (2014): 122-138. Web. 15 oct. 2020 <[https://repository.lboro.ac.uk/articles/journal\\_contribution/Sarah\\_Waters\\_s\\_recreations\\_of\\_Victorian\\_domestic\\_space\\_or\\_the\\_lesbians\\_in\\_the\\_attic/9331928](https://repository.lboro.ac.uk/articles/journal_contribution/Sarah_Waters_s_recreations_of_Victorian_domestic_space_or_the_lesbians_in_the_attic/9331928)>.

Oliveira, Carmen L. *Flores raras y banalísimas: La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares*. Trad. Ángel Alonso. Vaso Roto Ediciones, 2009.

Onega, Susana. "Pornography and the Crossing of Class, Gender and Moral Boundaries in Sarah Water's *Fingersmith*." *Études Britanniques Contemporaines* 48 (2015): 1-25. Web. 20 oct. 2020. <<https://journals.openedition.org/ebc/2053>>.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira Prieto. Vol. 2. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994. 3 vols.

Paquet, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves (Short Cuts)*. Columbia UP, 2009.

Pardo García, Pedro Javier. “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*).” *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Ediciones Universidad Salamanca, 2010.

\_\_\_\_\_. “De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial.” *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Ed. Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo. Éditions Orbis Tertius, 2018. 41-92.

\_\_\_\_\_, y Javier Sánchez Zapatero. “Introducción: Los estudios filmoliterarios: ¿un cambio de paradigma?” *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Ed. Pedro Javier Pardo y Javier Sánchez Zapatero. Universidad de Salamanca, 2014. 11-19.

303

Park, Chan-wook. “Interview: Park Chan-wook.” Entr. Gorn Topalovic. *Film Comment*, 28 oct. 2016, párrs. 1-40. Web. 10 oct. 2022 <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-park-chan-wook/>>.

\_\_\_\_\_. “‘You Can’t Help But Feel Uncomfortable, Even Though You’re Smiling’: An Interview with Park Chan-wook.” Entr. Alison Hoffman-Han. *Journal of Japanese & Korean Cinema* 4.2 (2012): 185-193. Web. 8 febr. 2024 <[https://doi.org/10.1386/jjkc.4.2.185\\_7](https://doi.org/10.1386/jjkc.4.2.185_7)>.

Park, Hyun Seon. “The Sublime Objects of Affectivity: Shoes, Vampires, and Colors in Park Chan-wook’s *Thirst*.” *Telos* 184 (2018): 223-44.

Park, Heebon, Julie Sanders, y Chung Moonyoung. “Secondary Pleasures, Spatial Occupations and Postcolonial Departures: Park Chan-wook’s *Agassi/The Handmaiden* and Sarah Waters’s *Fingersmith*.” *Neo-Victorian Studies* 11.2 (2019): 177-205. Web. 8 febr. 2024 <<https://doi.org/10.5281/zenodo.262866>>.

Parker, Emma. "Contemporary Lesbian Fiction: Into the Twenty-First Century." *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*. Ed. Jodie Medd. Cambridge UP, 2015. 204-218.

Parker, Sarah. "'The Darkness Is the Closet in Which Your Lover Roots Her Heart': Lesbians, Desire and the Gothic Genre." *Journal of International Women's Studies* 9.2 (2008): 4-19. Web. 28 sept. 2021 <<https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1309&context=jiws>>.

Pedraza, Pilar. "Prólogo." Ribes Pericàs, Francina. *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Dos Bigotes, 2022. 13-22.

Pérez Bowie, José Antonio. "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión." *Reescrituras filmicas: Nuevos Territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. 21-44.

\_\_\_\_\_. *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca, 2008.

Perriam, Chris. *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh UP, 2013.

Prats, Marina. "La polémica escena sexual del pulpo de 'Elisa y Marcela' tiene una explicación." *Huffington Post*. 9 jul. 2019. Web. 27 dic. 2023 <[https://www.huffingtonpost.es/entry/la-polemica-escena-del-pulpo-de-elisa-y-marcela-tiene-una-explicacion\\_es\\_5d243360e4b0cfb595fb1970.html](https://www.huffingtonpost.es/entry/la-polemica-escena-del-pulpo-de-elisa-y-marcela-tiene-una-explicacion_es_5d243360e4b0cfb595fb1970.html)>.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trad. Angus Davidson. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford UP, 1951.

"Queer." *Cambridge Dictionary*. Cambridge UP, 2020. Web. 9 nov. 2020 <<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/queer>>.

Quinn, Susan. *Eleanor and Hick: The Love Affair That Shaped a First Lady*. Penguin Books, 2016.

Ramajo, Bàrbara. *El fantasma lesbiano*. Bellaterra Edicions, 2023.

Ramanathan, Geetha. *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*. Wallflower, 2006.



- Rață, Irina. "An Overview of Gothic Fiction." *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views* 7.17 (2014): 104-114. Web. 15 ago. 2023 <<https://9b757743ac.clvaw-cdnwnd.com/61d8630a35b31e1351d536c219aa736e/200000019-4409645047/TRSPV%202014%20Final.pdf>>.
- Rhee, Suk Koo. "The Erotic-Grotesque versus Female Agency in Colonial Korea in Park Chan-wook's *The Handmaiden*." *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'Études Cinématographiques* 29.2 (2020): 115-38. Web. 11 nov. 2022 <<https://doi.org/10.3138/cjfs-2019-0023>>.
- Ribes Pericàs, Francina. *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Prol. Pilar Pedraza. Dos Bigotes, 2022.
- Rich, Adrienne. "Cuando las muertas despertamos: escribir como re-vision (1971)." *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Trad. Margarita Dalton. Icaria editorial, 1983. 45-67.
- Riquetti, Honoré Gabriel. *Le Rideau Levé, ou, L'Éducation de Laure*. Au Palais Sous les Robes, 1882.
- Rodrigues Poletti, Jessica. "Intersecting Gender, Ethnicity, and Sexuality in Arantxa Echevarría's Film *Carmen & Lola* (Spain, 2018)." *Journal of Lesbian Studies* (2023): 1-14. Web. 30 dic. 2023 <<https://doi.org/10.1080/10894160.2023.2253418>>.
- Royalle, Cándida. "Qué hace una chica como tú..." *Porno feminista: Las políticas de producir placer*. Ed. Tristan Taormino, Constance Penley, Geline Parrenas Shimizu y Mireille Miller-Young. Trad. Begoña Martínez. Editorial Melusina, 2016. 84-104.
- Rubin, Gayle. *De catamitas y reyes: Reflexiones sobre Butch, Género y Fronteras*. Trad. María Luisa Peralta. bocavulvaria ediciones, 2014.

Ruiz Román, Paloma. “Una pornografía de ellas sin ellas: la representación de la sexualidad lesbiana en internet.” *Lesbianas: Discursos y representaciones*. Coord. Raquel Platero. Editorial Melusina, 2008. 213-232.

Saint-Gelaise, Richard. “Adaptation et transfictionnalité.” *L’adaptation dans tous ses états : Passage d’un mode d’expression à un autre*. Dir. Andrée Mercier y Esther Pelletier. Éditions Nota bene, 1999. 243-258.

\_\_\_\_\_. *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil, 2011.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Pról. Jorge Urrutia. Editorial Paidós Ibérica, 2000.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.

Sarris, Andrew. “The Auteur Theory and the Perils of Pauline.” *Film Quarterly* 16.4 (1963): 26-33. Web. 8 marzo 2024 <<https://doi.org/10.2307/3185951>>.

Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. Éditions Gallimard, 1948.

Scarf Merrell, Susa. *Shirley: A Novel*. Penguin Books, 2014.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985.

\_\_\_\_\_. *Epistemología del armario*. Trad. Teresa Bladé Costa. Ediciones de la Tempestad, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tendencias*. Routledge, 1994.

Seeger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. Henry Holt and Company, 1992.

Segre Cesare. “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia.” *Teatro e Romanzo: Due tipi di comunicazione letteraria*. Einaudi, 1984. 103-118.

Serrano Bailén, Ariadna. “La reescritura del victorianismo y la significación de la locura en *Tipping the Velvet*, *Affinity* y *Fingersmith*.” Tesis doctoral. Universitat

d'Alacant, 2018. Web. 28 sept. 2021 <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/85610/1/tesis\\_ariadna\\_serrano\\_bailen.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/85610/1/tesis_ariadna_serrano_bailen.pdf)>.

Serrano Bertos, Elena. "Recepción del teatro austriaco en España: la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos en España entre 1975 y 2015. Un análisis cuantitativo y cualitativo." Tesis doctoral. Universitat d'Alacant, 2018. Web. 28 sept. 2021 <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/102988#vpreview>>.

Seth, Michael J. *A Concise History of Modern Korea: From the Late Nineteen Century to the Present*. Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. bil. Instituto Shakespeare. Ediciones Cátedra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet: The Annotated Shakespeare*. Introd. Burton Raffel. Essay Harold Bloom. Yale UP, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of Julius Caesar*. Ed. Alvin Kernan. Yale UP, 1962.

307

---

Shaw, Fiona. *Tell It to the Bees*. Serpent's Tail, 2019.

Shin, Chi-Yun. "In Another Time and Place: *The Handmaiden* as an Adaptation." *Journal of Japanese and Korean Cinema* 11.1 (2018): 1-13. Web. 11 nov. 2022 <<https://doi.org/10.1080/17564905.2018.1520781>>

Silverberg, Miriam. *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. University California Press, 2006.

Simon, Nathalie. "A Girl at My Door ou les femmes de Corée vues par July Jung." *Le Figaro* 4 nov. 2014. Web. 16 dic. 2023 <<https://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2014/11/04/03011-20141104ARTFIG00023--agirl-at-my-door-ou-les-femmes-de-coree-vues-par-july-jung.php>>.

Simpson, Kathryn. "Quick and Queer: Love-Life-Writing in *Orlando* and *Affinity*." *Sarah Waters and Contemporary Feminisms*. Ed. Claire O'Callaghan y Adele Jones. Palgrave Macmillan, 2017. 43-60.

Smith, Patricia Juliana. *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. Columbia UP, 1997.

Sófocles. *Antígona. Edipo Rey. Electra*. Trad. e introd. Luis Gil. Editorial Guadarrama, 1974.

Solís Krause, Rubén. *La cultura de Eros: Antología ilustrada del libertinaje*. Ediciones Robinbook, 2007.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Ed. y introd. James Naremore. Athlone, 2000. 54-76.

\_\_\_\_\_. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. Robert Stam y Alessandra Raengo. Wiley-Blackwell, 2004. 1-52.

\_\_\_\_\_. *Teoría y práctica de la adaptación*. Trad. Florencia Talavera. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

308

Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. Trad. Elizabeth Reynolds Hapgood. A Theatre Arts Book/Routledge, 1989.

Stocker, Bram. *Drácula*. Trad. Mario Montalbán. Mondadori, 2005.

Tack, Saartje. "(Ab)using Matrilineality: *Fingersmith* and the Formation of Identity Fictions." *Macquarie Matrix* 3.2 (2013): 52-63. Web. 12 dic. 2020 <[https://studentjournal.mq.edu.au/issue3\\_2.html](https://studentjournal.mq.edu.au/issue3_2.html)>.

Truffaut, François. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahier du Cinéma* 31 (1954): 15-29.

Van Guardia, Lola. *Con pedigree*. 5.<sup>a</sup> ed. Editorial EGALES, 2011.

Varet, Alexandre-Louis. *The Nunns Complaint Against the Fryers being the Charge Given into the Court of France, by the Nunns of St. Katherine near Provins, Against the Fathers Cordeliers their Confessours / Several Times Printed in French, and Now Faithfully Done into English*. London, 1676.

Vicinus, Martha. *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*. The University of Chicago Press, 2004.

Wallen, John. "The Cannibal Club and the Origins of 19<sup>th</sup> Century Racism and Pornography." *The Victorian* 1.1 (2012): 1-13.

Waters, Sarah. *Affinity*. Virago Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Afinidad*. Trad. Jaime Zulaika. Editorial Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *Falsa identidad*. Trad. Jaime Zulaika. Editorial Anagrama, 2012.

\_\_\_\_\_. *Fingersmith*. Virago Press, 2012.

\_\_\_\_\_. "Interview with Sarah Waters (CWWN Conference, University of Wales, Bangor, 22nd April 2006)." Entr. Lucie Armitt. *Feminist Review* 85 (2007): 116-127. Web. 16 agosto 2023 <<https://www.jstor.org/stable/30140909?seq=6>>.

\_\_\_\_\_. "'Ladies in Peril': Sarah Waters on neo-Victorian Narrative Celebrations and Why She Stopped Writing about the Victorian Era." Entr. Abigail Dennis. *Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 41-52. Web. 8 febr. <<https://neovictorianstudies.com/article/view/310/297>>.

\_\_\_\_\_. *El lustre de la perla*. Trad. Jaime Zulaika. Editorial Anagrama, 2011.

\_\_\_\_\_. *Tipping the Velvet*. Virago Press, 2002.

\_\_\_\_\_. "Wolfskins and Togas: Lesbian and Gay Historical Fictions, 1870 to the Present." Ph.D. thesis, University of London, 1995. Web. 28 sept. 2021 <<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/28854>>.

\_\_\_\_\_, Tessa Hadley *et al.* "Jane Eyre by Sarah Waters, Margaret Drabble, Jeannette Winterson and others." *The Guardian* 16 abr. 2016. Web. 15 ene. 2021 <<https://www.theguardian.com/books/2016/apr/16/charlotte-bronte-bicentenary-birth-jane-eyre-by-sarah-waters-margaret-drabble-jeanette-winterson>>.

White, Adam. “‘We Just Really Felt Safe’: Kate Winslet Talks Sex Scenes with Saoirse Ronan in New Films *Ammonite*.” *Independent* 26 ago. 2020. Web. 26 dic. 2023 <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/kate-winslet-saoirse-ronan-ammonite-sex-scenes-nudity-trailer-release-date-a9690376.html>>.

White, Patricia. “Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy.” *Film Quarterly* 69 2 (2015): 8-18. Web. 15 marzo 2024 <<https://doi.org/10.1525/fq.2015.69.2.8>>.

Whyman, Rose, *Stanislavski: The Basics*, Routledge, 2013.

Widdowson, Peter. “‘Writing Back’: Conyemporary Re-visionary Fiction.” *Textual Practice* 20.3. 491-507. Web. 16 agosto 2023 <<https://doi.org/10.1080/09502360600828984>>.

Wittig, Monique. *Le coprs lesbien*. Les Éditions de Minuit, 1973.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Alianza Editorial, 2018.

310

\_\_\_\_\_. “Professions for Women.” *Killing the Angel in the House: Seven Essays*. Penguin Books, 1995. 1-9.

Yin, Nan. “Behind the Unlimited Revenge: A Review on the Narrative Style of Park Chan-wook – Focusing on the “Revenge Trilogy.” *SHS Web of Conferences* 148 (2022): 1-4. Web. 8 febr. 2024 <<https://doi.org/10.1051/shsconf/202214801006>>.

Yoshimi, Yoshiaki. *Esclavas sexuales: La esclavitud sexual durante el Imperio Japonés*. Ediciones B, 2010.

Ziga, Itziar. *Devenir perra*. Pról. Virginie Despentes y Beatriz Preciado. Fotogr. Mònica Barreto y Erika Gasparini. Editorial Melusina, 2009.

Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. A. Lacroix, Verboeckhoven y C. Éditeurs, 1868.

\_\_\_\_\_. *Thérèse Raquin*. Trad. Aníbal Froufe. Austral Editorial, 2017.

Zecchi, Bárbara. *La pantalla sexuada*. Ediciones Cátedra, 2014.

Zúñiga Reyes, Alejandra. “Apoyo y atención para personas transgénéricas en el ‘Grupo Eon. Inteligencia transgénérica’ entre la teoría y la práctica.” Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Web. 21 febr. 2024  
<<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000316014/3/0316014.pdf>>.

## 6.2. Filmografía y otros recursos audiovisuales

*20.000 especies de abejas*. Dir. Estibaliz Urresola Solaquere. Act. Sofía Otero, Patricia López Arnaiz y Ane Gabarain. Inicia Films / Gariza Films, 2023.

*80 egunean*. Dir. Jon Garaño y Jose Mari Goenaga. Act. Itziar Aizpuru, Mariasun Pagoaga y José Ramón Argoitia. Irusoin / Moriarty Produksioak, 2010.

*Les adieux à la reine*. Dir. Benoît Jacquot. Act. Léa Seydoux, Diane Kruger y Virginie Ledoyen. GMT Productions / Les Films du Lendemain / Morena Films, 2012.

*Ah-ga-ssi*. Dir. Park Chan-wook. Act. Kim Min-hee, Kim Tae-ri y Ha Jung-woo. Moho Films / Yong Films, 2016.

*All That Heaven Allows*. Dir. Douglas Sirk. Act. Jane Wyman, Rock Hudson y Agnes Moorehead. Universal International Pictures, 1955.

*Allure*. Dir. Carlos Sanchez y Jason Sanchez. Act. Evan Rachel Wood, Julia Sarah Stone y Denis O’Hare. micro\_scope, 2017.

*Ammonite*. Dir. Francis Lee. Act. Kate Winslet, Saoirse Ronan y Gemma Jones. BBC / British Film Institute (BFI) / Cross City Films, 2020.

*Un amor*. Dir. Isabel Coixet. Act. Laia Costa, Hovik Keuchkerian y Hugo Silva. Buena Pinta Media, 2023.

*AWOL*. Dir. Deb Shoal. Act. Lola Kirke y Breeda Wool. Race Point Films / Public Square Films, 2016.

*Baise-Moi*. Dir. Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi. Act. Karen Bach y Rafaëlla Anderson. Canal + / Pan Européenne Production / Take One / Toute Première Fois, 2000.

*Bakjwi*. Dir. Park Chan-wook. Act. Song Kang-ho, Kim Ok-bin y Choi Hee-jin. CJ Entertainment / Focus Features International (FFI) / Benex Movie Expert Found, 2009.

*Bar Bahar*. Dir. Maysaloun Hamoud. Act. Mouna Hawa, Shaden Kanboura y Sana Jammalieh. Deux Beaux Garçons, 2016.

*La Belle Personne*. Dir. Christophe Honoré. Act. Louis Garrel, Léa Seydoux y Grégoire Leprince-Riguet. Arte France / Scarlett Production, 2008.

*La Belle Saison*. Dir. Catherine Corsini. Act. Cécile de France, Izïa Higelin y Noémie Lvovsky. Chaz Productions / France 3 Cinéma / Artémis Productions, 2015.

*Below Her Mouth*. Dir. April Mullen. Act. Erika Linder, Natalie Krill y Sebastian Pigott. Serendipity Point Films / Distant Horizon / Téléfilm Canada, 2016.

*Benedetta*. Dir. Paul Verhoeven. Act. Virginie Efira, Charlotte Rampling y Daphné Patakia. SBS Productions / Pathé / France 2 Cinéma, 2021.

*Bessie*. Dir. Dee Rees. Act. Queen Latifah, Michael Kenneth Williams, Tika Sumpter y Mo'Nique. Flavor Unit Entertainment / HBO Films / The Zanuck Company, 2015.

*Black Swan*. Dir. Darren Aronofsky. Act. Natalie Portman, Mila Kunis y Vincent Cassel. Searchlight Pictures / Cross Creek Pictures / Protozoa Pictures, 2010.

Blanchett, Cate. "Cate Blanchett on the Female Gaze In 'Carol'." *YouTube*, subido por *Vanity Fair*, 4 feb. 2016. Web. 14 ene. 2024 <<https://www.youtube.com/watch?v=rYgzL28Bbgs>>.

*Boksuneun naui geot*. Dir. Park Chan-wook. Act. Song Kang-ho, Shin Ha-kyun y Bae Doona. CJ Entertainment / Discovery Venture Capital / KTB Network, 2002.



*Bonie & Bonnie*. Dir. Ali Hakim. Act. Emma Drogunova, Sarah Mahita y Slavko Popadic.  
Riva Filmproduktion / Let's Be Awesome Filmproduction / Norddeutscher  
Rundfunk (NRD), 2019.

*Booksmart*. Dir. Olivia Wilde. Act. Kaitlyn Dever, Beanie Feldstein y Jessica Williams.  
Annapurna Pictures / Gloria Sanchez Productions, 2019.

*Boy Erased*. Dir. Joel Edgerton. Act. Lucas Hedges, Nicole Kidman y Joel Edgerton.  
Focus Features / Perfect World Pictures / Anonymous Content, 2018.

*But I'm a Cheerleader*. Dir. Jamie Babbit. Act. Natasha Lyonne, Clea Duvall, Cathy  
Moriarty y RuPaul. Cheerleader LLC / Hate Kills Man (HKM) / Ignite  
Entertainment / La Kushner-Locke Company, 1999.

*Can You Ever Forgive Me?* Dir. Marielle Heller. Act. Melissa McCarthy, Richard E.  
Grant y Dolly Wells. Archer Gray / Bob Industries / Searlight Pictures, 2018.

*Carmen y Lola*. Dir. Arantxa Echeverría. Act. Zaira Romero, Rosy Rodríguez y Carolina  
Yuste. Tvtec Servicios Audiovisuales, 2018.

*Carol*. Dir. Todd Haynes. Act. Cate Blanchett y Rooney Mara. Film4 Productions / Killer  
Films / Number 9 Films, 2015.

*Cerrar los ojos*. Dir. Víctor Erice. Act. Manolo Solo, José Coronado y Ana Torrent.  
Tandem Films / Pecado Films, 2023.

*Cesare deve morire*. Dir. Paolo Taviani y Vittorio Taviani. Act. Cosimo Rega, Salvatore  
Striano y Giovanni Arcuri, 2012.

*Chinjeolhan geumjassi*. Dir. Park Chan-wook. Act. Kang Nam-mi, Choi Jeong-nam y Go  
Hye-Sook. CJ Entertainment / CJ Capital Investment / Centurion Investment,  
2005.

*Colette*. Dir. Wash Westmoreland. Act. Keira Knightley, Fiona Shaw y Dominic West.  
Bold Films / British Films Institute (BFI) / HanWay Films, 2018.

*Curiosa*. Dir. Lou Jeunet. Act. Noémie Marlant, Niels Schneider y Benjamin Lavernhe.  
Curiosa Films / Memento Films International / Memento Films, 2019.

- La dansesuse*. Dir. Stéphanie Di Giusto. Act. Soko, Gaspard Ulliel y Mélanie Thierry. Trésor Films / Wild Bunch / Orange Studio, 2016.
- The Diary of a Teenage Girl*. Dir. Marielle Heller. Act. Bel Powley, Alexander Skarsgård y Kristen Wiig. Caviar Films / Cold Iron, 2015.
- Disobedience*. Dir. Sebastián Lelio. Act. Rachel Weisz, Rachel McAdams, Alessandro Nivola. Braven Films / Element Pictures / Film 4, 2017.
- Dohee-ya*. Dir. July Jung. Act. Bae Doona, Kim Sae-ron y Song Sae-bveok. Pine House Film / Now Films, 2014.
- Duck Butter*. Dir. Miguel Arteta. Act. Laia Acosta y Alia Shawkat. Duplass Brothers Productions, 2018.
- The Duke of Burgundy*. Dir. Peter Strickland. Act. Sidse Babett Knudsen, Monica Swinn y Chiara D'Anna. Rook Films / Pioneer Pictures / British Film Institute (BFI), 2014.
- Edo Porn (Hokusai Manga)*. Dir. Kaneto Shindó. Act. Ken Ogata, Toshiyuki Nishida y Yûko Tanaka. Shochiku, 1981.
- Elisa y Marcela*. Dir. Isabel Coixet. Act. Natalia de Molina y Greta Fernández. Rodar y Rodar / Netflix España / Lanube Películas / Zenit / TV3, 2019.
- Elle*. Dir. Paul Verhoeven. Act. Isabelle Huppert, Laurent Lafitte y Anne Consigny. SBS Productions / Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH / France 2 Cinéma, 2016.
- Far from Heaven*. Dir. Todd Haynes. Act. Julianne Moore, Dennis Quaid y Dennis Haysbert. Focus Features / Vulcan Productions / Killer Films, 2002.
- The Favourite*. Dir. Yorgos Lanthimos. Act. Olivia Colman, Emma Stone y Rachel Weisz. Seachlight Pictures / Film4 / Waypoint Entertainment, 2018.
- The Feels*. Dir. Jenée LaMarque. Act. Constance Wu, Angela Trimbur, Josh Fadem, Jenée LaMarque, Eve Mainard y Lauren Parks. Provenance Pictures, 2018.

*La Fidélité.* Dir. Andrzej Zulawski. Act. Sophie Marceau, Pascal Greggory y Guillaume Canet. Gemini Films / France 2 Cinéma / Canal +, 2000.

*Fingersmith.* Dir. Aisling Walsh. Act. Sally Hawkins, Imelda Staunton, Elaine Cassidy, Rupert Evans, Charles Dance y Michelle Dockery. BBC, 2005.

*First Girl I Loved.* Dir. Kerem Sanga. Act. Brianna Holdebrand, Palema Adlon y Dylan Gelula. PSH Collective / Tilted Windmill Productions / Bee-Hive Productions, 2016.

*The First Lady.* Creado por Aaron Cooley. Act. Viola Davis, Michelle Pfeiffer y Gillian Anderson, 2022.

*Flores raras.* Dir. Bruno Barreto. Act. Glória Pires, Miranda Otto y Tracy Middendorf. LC Barreto Productions / Imagem Filmes / Globo Filmes, 2013.

*Freeheld.* Dir. Peter Sollet. Act. Julianne Moore, Ellen Page, Michael Shannon y Steve Carell. Endgame Entertainment / Double Feature Films / Head Gear Films, 2015.

*Frida.* Dir. Julie Taymor. Act. Salma Hayek, Alfred Molina y Geoffrey Rush. Handprint / Lions Gate Films / Miramax, 2002.

*The Girl King.* Dir. Mika Kaurismäki. Act. Malin Buska, Sarah Gadony Michael Nyqvist. Marianna Films / Triptych Media / Galafilms Productions, 2015.

*Les Goûts et les Couleurs.* Dir. Myriam Aziza. Act. Sarah Stern, Jean-Christophe Folly y Julia Piation. Incógnita Films, 2018.

*Habitación en Roma.* Dir. Julio Medem. Act. Elena Anaya, Natasha Yarovenko y Enrico Lo Verso. Morena Films / Alicia Produce / Canal + España, 2010.

*Happiest Season.* Dir. Clea DuVall. Act. Kristen Stewart, Machenzie Davis y Mary Steenburhen. TriStar Pictures / BCD Travel / Entertainment One, 2020.

*Las herederas.* Dir. Marcelo Martinessi. Act. Norma Codas, Margarita Irun y Ana Brun. La Babosa Cine / La Fabrica Nocturna Cinéma / Pandora Filmproduktion, 2018.

*The Hours.* Dir. Stephen Daldry. Act. Meryl Streep, Nicole Kidman y Julianne Moore. Paramount Pictures / Miramax / Scott Rudin Productions, 2002.

- The Intervention.* Dir. Clea DuVall. Act. Cobie Smulders, Alia Shawkat, Melanie Lynskey, Natasha Lyonne, Jason Ritter, Clea DuVall, Ben Shwartz y Vincent Piazza. Burn Later Productions, 2016.
- Io e lei.* Dir. Maria Sole Tognazzi. Act. Margherita Buy, Sabrina Ferilli y Fausto Maria Sciarappa. Indigo Films / Lucky Red / Rai Cinema, 2015.
- Jack and Diane.* Dir. Bradley Rust Gray. Act. Juno Temple, Riley Keough, Cara Seymour y Kylie Minogue. Deejen Films / RCR Media Group, 2012.
- Julie.* Dir. Alba González de Molina. Act. Marine Discazeaux, Silvia Maya y Rikar Gil. El Gatoverde, 2016.
- The Kids Are All Right.* Dir. Lisa Cholodenko. Act. Annette Bening, Julianne Moore, Mia Wasikowska y Mark Ruffalo. 10th Hole Productions / Antidote Films / Artist International / Gilbert Films / Mandalay Vision / Plum Pictures / Artist International Management, 2010.
- Kika.* Dir. Pedro Almodóvar. Act. Verónica Forqué, Victoria Abril y Peter Coyote. El Deseo / CiBy 2000, 1993.
- Laurence Anyways.* Dir. Xavier Dolan. Act. Melvil Poupaud, Suzanne Clément y Nathalie Baye. Lyla Films / MK2 Productions, 2012.
- La Lettre.* Dir. Manoel Oliveira. Act. Chiara Mastroianni, Pedro Abrunhosa y Antoine Chappéy. Madragoa Filmes / Gemini Films / Wanda Films, 1999.
- La llamada.* Dir. Javier Ambrossi y Javier Calvo. Act. Macarena García, Anna Castillo, Belén Cuesta y Gracia Olavo. Lo hacemos y ya vemos / Apache Films / Sábado Películas, 2017.
- Liz en septiembre.* Dir. Fina Torres. Act. Patricia Velasquez, Eloisa Maturen y Mimi Lazo. Ararare Films / CNAC / Villa del Cine, 2014.
- Lizzie.* Dir. Craig William Macneill. Act. Chlöe Sevigny, Kristen Stewarts y Jamey Sheridan. Artina Films / Destro Films / Powder Hound Pictures, 2018.

- Lost and Delirious*. Dir. Léa Pool. Act. Piper Perabo, Jessica Paré y Mischa Barton. Séville Pictures / Cité-Amérique / Dummett Films, 2001.
- Love*. Dir. Gaspar Noé. Act. Karl Glusman, Aomi Muyock y Klara Kristin. RT Features / Rectangle Productions / Wild Bunch, 2015.
- Lovesong*. Dir. Kim So-yong. Act. Jena Malone, Riley Keough y Brooklyn Decker. Autumm Productions / Gamechanger Films / Monofonus Press, 2016.
- Loving Annabelle*. Dir. Katherine Brooks. Act. Erin Kelly, Diane Gaidry y Laura Breckenridge. Big Easy Pictures / Divine Light Pictures, 2006.
- Mädchen in Uniform*. Dir. Géza von Radványi. Act. Lilli Palmer, Romy Schneider y Therese Giehse. Central Cinema Company Film (CCC) / Les Films Modernes (I) / Productions Emile Natan, 1958.
- Mädchen in Uniform*. Dir. Leontine Sagan. Act. Hertha Thiele, Dorothea Wieck y Emilia Unda. Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931.
- A mi madre le gustan las mujeres*. Dir. Inés París y Daniela Fejerman. Act. Leonor Watling, Rosa María Sardá y María Pujalte. Eagle Pictures, 2001.
- Make Up*. Dir. Claire Oakley. Act. Molly Windsor, Joseph Quinn y Stefanie Martini. BBC Film / British Film Institute (BFI) / Creative England, 2020.
- Map of the Sounds of Tokyo*. Dir. Isabel Coixet. Act. Rinko Kikuchi, Sergi López, Min Tanaka, Manabu Oshio, Takeo Nakahara e Hideo Sakaki. MediaPro / Versátil Cinema, 2009.
- Margarita with a Straw*. Dir. Shonali Bose. Act. Kalki Koechlin, Revathi y Sayani Gupta. ADAPT / Ishaan Talkies / Jakhotia Group, 2014.
- María Solinha*. Dir. Ignacio Vilar. Act. Grial Montes, Laure Miquez y Santi Prego. Vía Láctea Filmes, 2020.
- The Miseducation of Cameron Post*. Dir. Desiree Akhavan. Act. Chloë Grace, Sassa Lane y Forrest Goodluck. Beachside Films / Parkville Pictures, 2018.

- Una mujer fantástica.* Dir. Sebastián Lelio. Act. Daniela Vega, Francisco Reyes, Luis y Antonia Zegers. Fabula / Komplizen Film / Setembro Cine, 2017.
- My First Summer.* Dir. Katie Found. Act. Arthur Angel, Markella Kavenagh y Steve Mouzakis. Noise & Light, 2020.
- Nånting måste gå sönder.* Dir. Ester Martin. Act. Saga Becker, Iggy Malmberg y Shima Niavarani. Garagefilm International / Fasad Postproduktion / Film i Väst, 2014.
- La novia.* Dir. Paula Ortiz. Act. Inma Cuesta, Axier Etxeandia y Álex García. Get In The Picture Productions / Cine Chromatix, 2015.
- Une nouvelle amie.* Dir. François Ozon. Act. Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz e Isild Le Besco. Mandarin Films / FOZ, 2014.
- Novitiate.* Dir. Margaret Betts. Act. Margaret Qualley, Melissa Leo y Julianne Nicholson. Maven Pictures / Novitiate Productions, 2017.
- Oldeuboi.* Dir. Park Chan-wook. Act. Choi Min-sik, Yoo Ji-tae y Kang Hye-jeong. Show East / Egg Films, 2003.
- Pariah.* Dir. Dee Rees. Act. Adepero Oduye, Pernell Walker, Kim Wayans y Charles Parnell. Northstar Pictures / Sundial Pictures, 2011.
- The Party.* Dir. Sally Potter. Act. Timothy Spall, Kristin Scott Thomas y Patricia Clarkson. Great Point Media / Adventure Pictures / Oxwich Media, 2017.
- The Perfection.* Dir. Richard Shepard. Act. Marie Maskell, Allison Williams y Christina Jastrzebska. Capstone Film Group / Miramax, 2019.
- Pimp.* Dir. Christine Crokos. Act. Keke Palmer, Vanessa Morgan, Haley Ramm, Edi Gathegi y Aunjanue Ellis. Adrenaline Entertainment / 1821 Pictures, 2018.
- Pólvora en el corazón.* Dir. Camila Urrutia. Act. Andrea Henry, Vanessa Hernández y Mauricio González. Curuxa Cinema, 2019.
- Portrait de la jeune fille en feu.* Dir. Céline Sciamma. Act. Noémie Merlant, Adèle Haenel y Luàna Bajrami. Lilies Films / Arte France Cinéma / Hold Up Films, 2019.

*Pride*. Dir. Matthew Warchus. Act. Ben Schnetzer, Monica Dolan, George Mackay, Bill Nighy, Andrew Scott, Imelda Staunton, Dominic West y Paddy Considine. Calamity Films, 2014.

*La Princesse de Clèves*. Dir. Jean Delannoy. Act. Jean Marias, Marina Vlady y Jean-François Poron. Cinétel / Silver Films / Enalpa Film, 1961.

*The Prom*. Dir. Ryan Murphy. Act. Meryl Streep, James Corden y Nicole Kidman. Dramatic Forces / Storykey / Netflix, 2020.

*Rear Window*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Grace Kelly y Wendell Corey. Alfred Hitchcock Productions, 1954.

*Saben aquell*. Dir. David Trueba. Act. David Verdaguer, Carolina Yuste y César Tormo. Ikiru Films / Atresmedia Films, 2023.

*Salir del ropero*. Dir. Ángeles Reiné. Act. Rosa Maria Sardá, Verónica Forqué e Ingrid García Jonsson. Airam Films / Salir del Ropero / Take 2000, 2019.

*Saminjo*. Dir. Park Chan-wook, Act. Jeong Seon-Kyeong, Lee Kyoung-young y Kim Min-jong. Cine-2000 Film Production, 1997.

*Sangailės vasara*. Dir. Alantė Kavaĩté. Act. Julija Steponaityte, Aiste Dirziute y Jurate Sodyte. Falita Films / Les Films d'Antoine / Virking Films, 2015.

*Sense8*. Dr. Hermanas Wachowski, Tom Tykwer, James McTeigue y Dan Glass. Act. Bae Doona, Jamie Clayton, Tina Desai, Tuppence Middleton, Max Riemelt, Miguel Ángel Silvestre y Brian J. Smith. Netflix, 2015-2018.

*Shirley*. Dir. Josephine Decker. Act. Elisabeth Moss, Odessa Young y Michael Stuhlbarg. Los Angeles Media Fund (LAMF) / Killer Films, 2020.

*La sociedad de la nieve*. Dir. Juan Antonio Bayona. Act. Enzo Vegrincic, Agustín Pardella y Matías Recalt. El Arriero Films / Misión de Audaces Films / Netflix, 2023.

*Stoker*. Dir. Park Chan-wook. Act. Mia Wasikowska, Nicole Kidman y Mathew Goode. Fox Searchlight Pictures / Indian Paintbrush / Scott Free Productions, 2013.

Tarantino, Quentin. "Quentin Tarantino - It's your job to HAVE A VISION!" *YouTube*, subido por Outstanding Screenplays, 3 jul. 2023. Web. 8 de marzo 2024 <<https://www.youtube.com/watch?v=xGwYVAtTrn8>>.

*Tell It to the Bees*. Dir. Annabel Jankel. Act. Anna Paquin y Holliday Grainger. Realiance Entertainment Productions 8 / Archface Films / Cayenne Films Company, Motion Pictures Capital, 2018.

*Therese and Isabelle*. Dir. Radley Metzger. Act. Essy Persson, Anna Gaël, Barbara Laage y Anne Vernon. Amsterdam Films / Audubon Films / Berolina-Film GmbH / Radley Metzger Production, 1968.

*Titane*. Dir. Julia Ducournau. Act. Vicent Lindon, Agathe Rousselle y Garance Marillier. Kazak Productions / Frakas Productions / Arte France Cinéma, 2021.

*El último verano de la Boyita*. Dir. Julia Solomonoff. Act. Guadalupe Alonso, Nicolás Treise y Mirella Pascual. Travesía Productions / Domenica Films / El Deseo, 2009.

*La vie d'Adèle*. Dir. Abdellatif Kechiche. Act. Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux y Salim Kechiouche. Wild Bunch / Quat'sous Films / France 2 Cinema / Scope Pictures / Vértigo Films / RTBF (Télévision Belge) / Canal+ / Ciné+, 2013.

*Les vies de Thérèse*. Dir. Sébastien Lifshitz. Act. Thérèse Clerc. Agat Films & Cie / Canal+ / Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 2016.

*Violette*. Dir. Martin Provost. Act. Emmanuelle Devos, Sandrine Kiberlain y Olivier Gourmet. TS Productions / France 3 Cinéma / Climax Films, 2013.

*Vita & Virginia*. Dir. Chanya Button. Act. Gemma Arterton, Elizabeth Debicki e Isabella Rossellini. Piccadilly Pictures / SQN Capital / Protagonist Pictures, 2018.

*The World to Come*. Dir. Mona Fastvold. Act. Katherine Waterston, Vanessa Kirby y Casey Affleck. Arsia Production / Charades / Hype Film, 2020.

*XXY*. Dir. Lucía Puenzo. Act. Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli y Germán Palacios. Historias Cinematográficas Cinemanía / Wanda Visión S.A. / Pyramide Productions, 2007.









