

## 2. Orfeo y Eurídice en *Retrato de una mujer en llamas*, de Céline Sciamma. Relaciones dialógicas entre literatura y cine

*Raquel G. Gutiérrez Estupiñán*

### Resumen

Un buen número de estudios actuales sobre las relaciones entre la literatura y el cine se centran en casos de adaptación/transposición o abordan cuestiones relacionadas con lo intermedial. En el filme *Retrato de una mujer en llamas* (2019) se da el encuentro entre un texto literario y un relato cinematográfico de una manera particular. En este trabajo se mostrarán algunas de las implicaciones de la inclusión de un texto de Ovidio desde una perspectiva dialógica. El estudio se centrará en el Capítulo 13 del filme y en lo que ahí sucede. Si bien el estudio se centrará en el Capítulo 13 del filme, se harán referencias a otros capítulos de esta obra de Céline Sciamma.

**Palabras clave:** cine, análisis, dialogismo, cronotopo, interpretación.

### Abstract

A good number of recent studies on the relations between literature and cinema focus on cases of adaptation/transposition or address questions related to the intermedial. In the film *Portrait of the Young Woman on Fire* (2019), a literary text and a cinematographic story meet in a particular way. The aim of this work is to highlight some of the implications of the inclusion of a text by Ovid from a dialogic perspective. The study will focus on Chapter 13 and

what happens there. Although the study will focus on Chapter 13, there will be references to other chapter of this Céline Sciamma's work.

**Keywords:** cinema, analysis, dialogism, chronotope, interpretation.

## Introducción

En nuestros días hay un auge de los estudios sobre la adaptación de obras literarias al cine, lo cual constituye un campo sumamente promisorio por tratarse de un material inagotable. La mayoría de estos análisis se centran en el examen de la construcción de un objeto O<sup>2</sup> (el filme) a partir, o con base en, un texto-fuente O<sup>1</sup> (Groensteen, 1998, pp. 273-277). Es decir, se considera la totalidad de la obra adaptada, o la parte de esta que es retomada –en primera instancia para la elaboración del guion. Sin embargo, la adaptación no es el único caso de relación entre un texto literario y un filme que podemos encontrar. En este trabajo realizaremos una reflexión acerca de la presencia de una de las metamorfosis de Ovidio en el filme *Retrato de una mujer en llamas*. En esta película no se trata de la adaptación del texto ovidiano, sino de su aparición en varias partes del filme. La reflexión se centrará en una secuencia-pivote de la película. Propondremos la existencia de dos formas principales de dialogismo<sup>1</sup> y su incidencia en una posible interpretación de la historia contada, en su conjunto.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Definido como el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Todo significa y es comprendido como parte de un todo más grande; hay una constante interacción entre significados y todos poseen el potencial de condicionar a otros (Holquist, 2002, p. 426).

<sup>2</sup> Si bien la perspectiva adoptada en esta reflexión no se presenta como “intermedial”, sería posible un enfoque desde esta perspectiva. Debo llamar la atención sobre el recurso a fuentes no literarias, provenientes de discursos mediales en torno al filme analizado. Estas voces también entran en diálogo con de *Retrato...*, fuera de la diégesis propiamente dicha.

### El contexto de la secuencia analizada

En la abundante crítica en torno a esta película de Céline Sciamma<sup>3</sup> algunos comentarios mencionan la presencia del texto de Ovidio al que nos referiremos enseguida, pero sin profundizar en sus implicaciones. Antes de proceder al examen de este punto, aportaremos los datos necesarios para contextualizar la secuencia elegida para nuestro análisis.

Los acontecimientos narrados en *Retrato de una mujer en llamas* se sitúan en 1770. Marianne es pintora y la contratan para realizar el retrato prematrimonial de Héloïse, una joven que acaba de salir del convento donde fue educada. Ella se resiste a su destino de mujer casada y rehúsa posar; Marianne deberá buscar la manera de pintarla en secreto. Se la presentan como dama de compañía y desde el primer momento se dedica a observarla. Surge una amistad entre ellas y luego una atracción erótica. Comparten actividades en la casa, dan largos paseos y participan en un ritual con las mujeres del pueblo, sobre todo durante unos días en los que la madre de Héloïse se ausenta de la isla. A su regreso, la joven debe probarse el vestido de novia y despedirse de Marianne.

Fotograma 1. *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019)



Fuente: Arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.

<sup>3</sup> Cineasta francesa. Entre las películas que ha dirigido figuran *Naissance des pieuvres* (2007), *Tomboy* (2011), *Bande de filles* (2014), *Pauline* (2016), *Petite Maman* (2021), además de *Portrait de la jeune fille en feu* (2019).

El relato inicia cuando Marianne está con un grupo de alumnas; una de ellas observa un cuadro que representa a una joven con el borde inferior del vestido en llamas y le pregunta por la anécdota que lo inspiró (este es el relato primario). Entonces, Marianne recuerda los días en la isla; el relato en imágenes narra y muestra lo sucedido (es el relato en segundo grado, pero es el que contiene la materia narrativa principal). Después de dejar la isla, hay una elipsis que abarca varios años, pero sigue siendo el relato secundario, pues Marianne narra, en voz *over*, la visita a una exposición de pintura (en la que hay un cuadro suyo, que representa el momento de la separación de Orfeo y Eurídice) y ve en el listado de obras que hay un retrato de Héloïse, ya casada y madre de un niño.

Narratológicamente, el carácter analéptico del relato proviene de que, a partir del recuerdo puesto en marcha por la contemplación del cuadro que recupera una de las alumnas de Marianne, ella recuerda su historia con Héloïse.<sup>4</sup> El alcance de la analepsis se extiende a lo largo de varios años, pues en el retrato de la exposición de pintura el niño que acompaña a Héloïse tiene unos cinco años de edad; la amplitud –el lapso que abarca el recuerdo de Marianne– es de unas dos semanas.

El relato fílmico está estructurado en 20 capítulos que llevan los títulos siguientes: 1. Contornos; 2. Por el mar; 3. Pan y vino; 4. Sin rostro; 5. Un matrimonio no deseado; 6. Los acantilados; 7. Esbozos; 8. No tristeza, sino enojo; 9. Bosquejos; 10. El retrato destruido; 11. Meses;<sup>5</sup> 12. El sujeto (femenino) observador y el sujeto (femenino) observado; 13. **La elección del poeta**; 14. En llamas; 15. Sophie; 16. “No me veas como culpable”; 17. Página 28; 18. “Vuélvete a mirarme”; 19. La sinfonía; 20. Barras de colores.

La secuencia que será objeto principal de este análisis es la que aparece con el número 13. La elección del poeta. Sin embargo, como se podrá apreciar en los distintos momentos de esta reflexión, los capítulos se relacionan

---

<sup>4</sup> Mediante la estrategia de contar la historia a partir del *flashback* de Marianne, la directora del filme le otorga a esta divisa narrativa convencional una carga temática incisiva: Marianne no se limita a recordar acontecimientos, sino que trata de concretarlos en su mente de pintora, para fijar las corrientes flotantes e inefables del deseo, el flujo de gestos y miradas, de una manera tan vívida como si se tratara de cuadros (Lizotte, 2019). Traducción-versión nuestra.

<sup>5</sup> Sophie le confía a Marianne que no ha menstruado los tres últimos meses; la pintora y Héloïse la ayudarán a tratar de abortar, hasta que acuden a una comadrona. Luego, Marianne pintará la escena, con intenso dramatismo, aunque en un formato reducido. Ver *infra*, en el apartado “Lo dialógico en el intercambio comunicativo”.

estrechamente entre sí, y lo mismo sucede con los niveles narrativos. Para dar un ejemplo de ello, podemos evocar la presencia de la pintura y sus repercusiones en la trama de la historia. De acuerdo con Roma Godoy (2020), Céline Sciamma “eligió la pintura para hablar de una historia de amor prohibido entre mujeres” (s.d.). La primera ocurrencia de un objeto pictórico se encuentra en la primera secuencia del filme (“Contornos”), a saber, el cuadro que representa a una mujer joven, en medio de un campo, con la orilla del vestido en llamas. Este retrato es el tercero en el orden de elaboración, pero es posterior a la estancia de Marianne en el castillo y el que pondrá en marcha la rememoración. Tenemos, desde luego, los dos retratos de Héloïse: el primero contiene una impresión preliminar y se realiza con base en lo que se fija en la retina de Marianne, y de ahí en la memoria; en el segundo, cuando Héloïse accede a posar, remite a la necesidad del arte para representar la realidad (Correyero, 2019).

Cada uno de los tres retratos corresponde a un momento diferente de la relación entre las dos jóvenes. De igual manera, el cuadro que elabora Marianne después del aborto de Sophie es portador de significancia, en este caso ligada a la subversión.<sup>6</sup>

Debido a que la madre se ausenta por algunos días, una vez que Héloïse ha aceptado posar para Marianne, las tres jóvenes –Héloïse, Marianne y Sophie (trabajadora doméstica)– pueden disponer libremente del espacio y también del tiempo. Se estrecha el círculo de solidaridad entre ellas a través de las actividades que comparten: buscar hierbas para un bebedizo que induzca el aborto de Sophie; jugar a las cartas, dando rienda suelta al entusiasmo; Héloïse y Marianne hablan sobre el amor. Es decir, hay una serie de preparativos antes de la lectura del texto de Ovidio. Caracterizamos el capítulo 13 como una secuencia debido a que se trata de un fragmento del filme que da cuenta de un evento completo, de principio a fin (Ryan y Lenos, 2020, p. 271); se trata de una unidad narrativa con un grado de autonomía que permite nombrarla. No obstante, como veremos, esta independencia es relativa, porque hay elementos de enlace con otros elementos del filme, como

---

<sup>6</sup> Después de la secuencia que sigue (capítulo 14), en la cual predomina el canto de las mujeres en una reunión al aire libre, y del momento en que el fuego alcanza la orilla de la falda del vestido de Héloïse, tendrá lugar el primer beso entre ella y Marianne, los encuentros eróticos, el aborto de Sophie con ayuda de una comadrona, el regreso de la madre y la despedida.

las apariciones del libro y los subsecuentes “paralelismos” entre la historia ovidiana y la de Héloïse y Marianne.

Fotograma 2. *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019)



Fuente: Arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.

Tomando en cuenta lo anterior, la secuencia que es objeto principal de nuestro análisis se sitúa dentro del relato secundario (los recuerdos de Marianne) y tiene un carácter metadieético. Después del corte que marca el final de la secuencia anterior, las tres jóvenes aparecen en la cocina: Sophie está bordando,<sup>7</sup> Marianne sirve vino en unas copas pequeñas y Héloïse, que lleva un delantal, se dispone a preparar algo para la cena.<sup>8</sup> Este inicio es coherente con el contenido diegético de la secuencia y con el espacio-tiempo de la historia que se encarna en el cronotopo<sup>9</sup> de la cocina, asociado a lo femenino: espacio interior,<sup>10</sup> actividades que normalmente desempeñan mujeres

<sup>7</sup> La primera toma, que equivale a un *establishing shot*, es la de unas flores silvestres, frescas, que sirven de modelo a lo que está bordando Sophie. Por cierto, esta actividad puede considerarse equivalente a una forma de escritura, a un discurso.

<sup>8</sup> Encima de la mesa hay una tabla para cortar y sobre ésta algunas verduras.

<sup>9</sup> Término propuesto por Bajtín para referirse a la interdependencia entre las categorías del tiempo y del espacio. Holquist (2002, p. 425) señala que el cronotopo es un instrumento comparable a los rayos X para detectar las fuerzas presentes en el sistema cultural del que emergen los textos. Abundaremos en este concepto en el apartado sobre el cronotopo en la secuencia analizada.

<sup>10</sup> La cocina aparece varias veces en el filme como un espacio siempre diferente y asociado a distintos momentos de la historia.

(bordar, preparar alimentos, mantener vivo el fuego del hogar), pero también la eliminación momentánea de jerarquías sociales (la joven de la casa prepara la comida, la sirvienta borda tranquilamente) y la solidaridad entre las tres jóvenes. Dos características notables consisten, por un lado, en la perfección de la *mise en scène*: después de la toma de las flores y de Sophie con su bordado, la toma siguiente muestra a las tres chicas del mismo lado de la mesa, frente a la cámara; sus movimientos son armoniosos. Un rasgo digno de hacer notar consiste en que esta parte de la secuencia es completamente muda, sólo se escuchan los ruidos de los utensilios y el crepitar del fuego. En seguida hay una elipsis, pues no se ve el momento de la cena. Ahora Héloïse tiene el libro en sus manos y lee en voz alta la historia de Orfeo y Eurídice. Esta lectura se verá interrumpida por los comentarios de las tres y, muy brevemente, cuando Héloïse bebe de su copa. La historia leída,<sup>11</sup> que viene a insertarse, se sitúa en un nivel meta-metadieético. Se observa un ir y venir de la diégesis de la historia ovidiana a la situación comunicativa de las jóvenes, lo cual le imprime una dinámica especial a la situación, en contraste con la primera parte de la secuencia, como ya ha quedado anotado.

La consideración de los niveles diegéticos en *Retrato...* permite establecer una conexión entre la perspectiva narratológica y un enfoque bajtiniano.<sup>12</sup> En el nivel metadieético<sup>13</sup> se sitúan las acciones de las tres jóvenes en la cocina: Sophie borda, Marianne sirve el vino, Héloïse prepara algo para cenar. En seguida hay una elipsis (señalada en el filme con un rápido fundido a negro), pues no se muestra la preparación de la cena, ni su duración. Durante la lectura del texto de Ovidio se da un ir y venir entre los niveles metadieético (conversación de las jóvenes) y meta-metadieético (la historia de Orfeo y Eurídice); esto sucede cuatro veces en la secuencia examinada. Como hemos

---

<sup>11</sup> Ello significa que la historia de Orfeo y Eurídice es nueva para Sophie; que Marianne la conoce, pues el libro es de ella y años después realizará un cuadro sobre el tema; Héloïse es una joven educada, le gusta leer y añora la posibilidad de ir a una biblioteca: si no lo ha leído la historia, posee la capacidad para seguirla y comprenderla.

<sup>12</sup> Mediante los conceptos de heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo.

<sup>13</sup> Que la historia de la relación entre Héloïse y Marianne está siendo recordada, evocada y reconstruida por Marianne. El nivel diegético está ocupado por la secuencia inicial del filme, donde una de las alumnas interroga a Marianne sobre el cuadro de la joven con la orilla del vestido en llamas, y las secuencias finales: la exposición de pintura y el concierto.

visto, en cada ocasión las reacciones de las participantes varían y se dan en una relación dialógica. El Cuadro 1<sup>14</sup> da cuenta de este proceso.

*Cuadro 1.*

| Nivel metadieético  | Nivel meta-metadieético  |
|---|--|
| Sophie borda, Marianne sirve el vino, Heloïse prepara algo para la cena |  |
| ELIPSIS   |  |
| H tiene el libro en la mano y lee. M y S escuchan                       |  |
|   | Historia de O y E <sup>1</sup><br>“Acompañando...” hasta “...los dos.”                 |
| S comenta, H responde, S comenta  |  |
|   | Historia de O y E <sup>2</sup><br>“Se dice que...” hasta “...ser amada?”               |
| S reacciona, M “sí hay razones”, S pide leer de nuevo                   |  |
|   | Historia de O y E <sup>3</sup><br>“No estaban lejos...” hasta “...sus ojos”            |
| S reacciona, H opina, S pregunta, M responde                            |  |
|   | Historia de O y E <sup>4</sup><br>“Le dirige...” hasta “... el abismo de donde salía.” |
| H opina, reflexiona y mira a M  |  |

*Fuente:* Elaboración propia.

Debemos tomar en cuenta que en el desarrollo de esta secuencia intervienen otros componentes: los eventos narrativos en el relato de Orfeo y Eurídice –no examinados aquí–, la experiencia de lectura (en un lugar y un tiempo específicos, por tres jóvenes mujeres) y las repercusiones en el conjunto de la historia. La inclusión (el encajonamiento) del texto de Ovidio, lejos de ser una especie de ornamento, cumple una función esencial en el relato y tendrá incidencias insoslayables en su interpretación.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En la columna de la derecha hemos abreviado el texto, que puede leerse en el apartado “Lo dialógico en el intercambio comunicativo”.

<sup>15</sup> En una entrevista para Radio France (18 de septiembre de 2019), Céline Sciamma habló de su intención de mostrar, en *Portrait de la jeune fille en feu*, cómo la ficción tiene un impacto sobre lo real, sobre la vida.

## Dos perspectivas dialógicas

Una vez aportados los datos necesarios para la contextualización de la secuencia que nos interesa examinar, realizaremos una serie de reflexiones derivadas de la consideración de “La elección del poeta” desde una perspectiva dialógica. Postulamos que la secuencia contiene un doble dialogismo: uno entre las lectoras y el texto de Ovidio y otro que deriva de los comentarios y de las reacciones que se suscitan entre Sophie, Héloïse y Marianne.

### *El dialogismo con el texto de Ovidio*

El libro que Héloïse lee para sus compañeras se ha dado a conocer, como objeto físico, en secuencias anteriores a la que lleva el número 13; estas apariciones del volumen de Ovidio (que primero es de Marianne y después de Héloïse) tienen diferente peso narrativo según los momentos en los que se manifiestan, siendo el de la lectura en la cocina el que posee mayor densidad. La primera vez que se menciona este objeto es cuando Héloïse le pregunta a Marianne si tiene algún libro y ella se lo entrega (22:17).

*Fotograma 3. Portrait de la jeune fille en feu (Sciamma, 2019)*



Fuente: arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.

Muy probablemente lo empieza a leer, pues la segunda vez que aparece, cuando está con Marianne en la playa (46:11), lo lleva consigo; en la tercera ocasión (59:53), mientras esperan si el bebedizo abortivo hace efecto en Sophie, lo tiene abierto, sobre una mesita. La cuarta vez que aparece el libro es cuando leen en la cocina, es el único momento en que tenemos acceso al contenido del libro (secuencia que inicia en 1:11:26). La quinta ocasión

(1:43:58) no se relaciona con la lectura: después de un encuentro amoroso, estando en la cama, Marianne da los últimos toques a un retrato en miniatura de Héloïse; ella manifiesta que también quiere un retrato suyo. La pintora le pide que elija una página del libro, Héloïse lo abre en la página 28 y Marianne procede a autorretratarse, en un dibujo que la representa tal como luce en ese momento, con la cabellera suelta y el cuerpo medio cubierto por las sábanas. Se encuentra asimismo una alusión indirecta, esta vez al contenido del libro, cuando Marianne está a punto de irse y Héloïse la hace volverse, repitiendo una frase pronunciada al final de la lectura en la cocina: “Vuélvete a mirarme” (*Retourne-toi*) (1:51:15). La sexta y última aparición del libro es en el retrato de Héloïse con su pequeño hijo, que Marianne contempla como parte de la exposición de pintura (1:53:38): la mujer sostiene en la mano derecha un volumen de pastas café –como las del libro de Ovidio– y tiene señalada la página 28 –la misma en la que Marianne dibujó su autorretrato– con su dedo índice.<sup>16</sup>

Hagamos notar que las sucesivas apariciones del libro –cuatro en forma física, es decir, sólo como un objeto; otra como objeto y como contenedor de significado, durante la lectura en la cocina y una más representado en un cuadro– forman parte de la trama del relato, inciden en la diégesis. A partir de la primera aparición también tiene rasgos de *leitmotiv*. Por lo tanto, participa de los cronotopos y subcronotopos, pues sus apariciones se dan dentro de nudos narrativos. Queda claro que hay varios grados de injerencia del texto de Ovidio en la diégesis del filme. Sin embargo, desde la perspectiva dialógica, el mito está interconectado con toda una tradición de lecturas, de interpretaciones y de obras artísticas que se han inspirado en él, ya resaltando lo relativo a Orfeo, ya haciendo énfasis en la figura de Eurídice. Por lo tanto, la incidencia de este elemento va más allá de la lectura de los fragmentos de la historia que leen las jóvenes e incita a examinar las relaciones dialógicas que se tejen, por un lado, con otras lecturas e interpretaciones de la historia

---

<sup>16</sup> Podría decirse que la contemplación del retrato establece una comunicación en el tiempo, constituye un mensaje, testimonio de un recuerdo. La naturaleza analéptica del relato de Marianne lo constituye como un cronotopo de la memoria. A lo anterior podemos agregar que este cronotopo también es relevante en la última secuencia del filme: en un teatro donde se interpreta música de Vivaldi (la parte correspondiente al último movimiento de *L'Estate*, de *Le quattro stagioni*), Marianne observa a Héloïse, de un palco a otro, pero esta no la ve. Las emociones que se suceden en las expresiones que cruzan por el rostro de Héloïse son un indicio de rememoración.

de Orfeo y Eurídice a lo largo de los años y, por otro, con lo que agrega el intercambio entre Héloïse, Marianne y Sophie a lo largo de la lectura.

Desde luego, el relato de Orfeo y Eurídice tiene su propio contenido diegético y sus propios cronotopos (lo cual no es objeto de este estudio), pero desde este momento ya se pueden establecer paralelismos entre aspectos como la jornada de Orfeo hacia el Averno y la de Marianne hacia el castillo, que tiene muchos rincones oscuros; la cueva en la playa podría hacer pensar en la entrada al inframundo: en algún momento las dos amantes aparecen ahí; además, en el cuadro de Marianne sobre la despedida de Orfeo y Eurídice, los personajes están representados a la entrada de una cueva. Interesa señalar aquí que, en cada una de sus apariciones, el libro –y, en ocasiones, el mundo que despliega, la experiencia que sugiere– tiene una función narrativa y se encuentra conectado con diferentes cronotopos. De cualquier modo, la presencia de la historia de Orfeo y Eurídice desencadena una extensa red de relaciones intertextuales, interartísticas e intermediales, dependiendo de la perspectiva adoptada, que no es posible soslayar, pero de cuya extensión –fuerza es reconocerlo– no sería sencillo dar cuenta. Pretender hacerlo nos alejaría de nuestro propósito en esta reflexión.<sup>17</sup>

Ahora bien, las lectoras pueden ser conscientes, o no, de que sus propios enunciados están poblados de palabras (y de experiencias) ajenas y de que en la vida todos nos encontramos en el mundo las palabras de otros, en forma de enunciados; las asimilamos en el proceso de adquisición del habla y a través de ello nos apropiamos de “todos los tesoros de la cultura” (Bubnova, 2006, p. 101). La lectura que realizan Héloïse, Marianne y Sophie es, precisamente, una forma de apropiarse de enunciados anteriores que conforman capas de significado. Estas pueden ser de una densidad sorprendente, como es el caso del mito de Orfeo y, por extensión, de la parte que le corresponde también a Eurídice. Lo que leen las tres jóvenes viene “cargado” de lo que se ha dicho, (re)elaborado, trasladado a otros soportes semióticos a lo largo del tiempo.

---

<sup>17</sup> Nos limitaremos a llamar la atención sobre lo siguiente. La representación de la figura de Orfeo, solo o en compañía de Eurídice, se remonta a la Antigüedad clásica. Se encuentra evocado en bajorrelieves, ánforas y obras literarias, desde Platón, Eurípides o Virgilio. Una de las versiones más conocidas es la de Ovidio, en las *Metamorfosis*. Podemos afirmar que la presencia del mito de Orfeo en diversos soportes semióticos se detecta a lo largo de épocas artísticas posteriores (pintura, música, escultura, teatro y cine) hasta nuestros días. Todas estas obras dialogan, se superponen, se responden, expresan acuerdos y desacuerdos en la arena en la que luchan todas las voces, como lo ha expresado Bajtín.

Como hace notar Flanagan (2009),<sup>18</sup> cada texto-enunciado conserva todos sus significados previos, sea cual sea el nuevo entorno en el que se encuentre (p. 291). Señala el mismo autor, por una parte, que el significado de un elemento cambia al sacarlo del complejo de relaciones dialógicas donde tiene su origen y no puede aprehenderse aislado de estas. Por otra parte, los enunciados forman redes dialógicas a través del tiempo; unen así textos y comunidades interpretativas: de ahí que el dialogismo tenga mucho en común con la intertextualidad (p. 18). En el caso de la secuencia del filme que analizamos, se hacen presentes conexiones prácticamente infinitas entre formas artísticas ligadas a diferentes contextos a lo largo del tiempo, así como las actualizaciones y los cambios constantes, en un diálogo inagotable, presente en la lectura del texto de Ovidio en *Retrato de una mujer en llamas*. Tenemos, además, un ejemplo notable de que los enunciados nunca vienen solos, de la nada; nunca son nuevos y entran en relaciones dialógicas tan pronto surgen, en diversas circunstancias. De ahí que no carezca de pertinencia realizar un recorrido por algunos puntos clave de la trayectoria del relato sobre Orfeo y Eurídice.

De acuerdo con Luis Gil (1974, p. 135), el mito de Orfeo tiene sentido profundo, universal y acrónico.<sup>19</sup> Simboliza el misterio de la muerte y la resurrección, así como la fuerza de la música y de la poesía. El protagonista consigue romper los condicionamientos de la naturaleza en un doble sentido: penetrar con vida en donde sólo se penetra muerto y regresar de donde no cabe ya el retorno. De ahí que el mito también simbolice la limitación de las capacidades humanas: fuerzas tan poderosas como el amor y la poesía (por extensión, el arte) no pueden nada contra la destrucción implacable de la muerte, arrebatadora de aquello que se ama, cuando todo hace suponer que la felicidad está al alcance. En el caso de Orfeo, el fracaso de su empresa se produce por la infracción de un tabú (mirarla antes de salir del Averno).<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Si hablamos de enunciado cinematográfico, las secuencias examinadas desde luego no están aisladas, conllevan las huellas de enunciados anteriores. Los espectadores percibirán estas relaciones dependiendo de su bagaje cultural (Flanagan, 2009, p. 219).

<sup>19</sup> Consigna este autor el paralelo con la leyenda de Aiku y Yotowí, proveniente de una tribu norteamericana. La esposa muere, el hombre va a buscarla; no la recupera por infringir una prohibición y se queda con ella en el reino de los muertos, a diferencia de Orfeo, que retorna a la luz del sol. No obstante, como más adelante se verá, ante las divinidades del Averno mencionará estar decidido a quedarse con su amada, si no se le permitiera a ella volver a la vida (Gil, 1974, p. 136).

<sup>20</sup> Para Gil (pp. 191-192) los elementos básicos del mito (el amor, la muerte, el retorno a la vida, el conocimiento trascendente) ofrecen muchas posibilidades combinatorias.

Veamos ahora lo relativo al segundo modo de lo dialógico en la secuencia analizada.

*Lo dialógico en el intercambio comunicativo*

Después de la elipsis que sigue a la escena muda cuya función es mostrar la *mise en scène* en la que las tres jóvenes estarán en situación del diálogo, Héloïse, libro en mano, empieza a leer para Marianne y Sophie, quienes asumen el papel de oyentes, con lo que ello implica. La lectura de la historia de Orfeo y Eurídice<sup>21</sup> se realiza en cuatro momentos debido a las intervenciones de las jóvenes. Para tratar este aspecto comenzamos por ofrecer una transcripción descriptiva de la secuencia analizada.

*Retrato de una mujer en llamas. Capítulo 13. La elección del poeta*<sup>22</sup>

Toma del bordado que realiza Sophie. Chimenea encendida. La pieza en semipenumbra. Sonidos: pasos, utensilios que chocan ligeramente entre sí.

(1:10:21) En la cocina. Toma cercana de un ramo de flores frescas que Sophie acomoda; copia una ramita en su bordado. Se escuchan pasos. Marianne se acerca a la mesa, con tres copas. Llega Héloïse,<sup>23</sup> con delantal (1:10:51); sobre la mesa hay una tabla para picar; Marianne distribuye las copas y se pone a observar el bordado de S. *Medium shot*; las tres del mismo lado de la mesa, frente a la cámara. Corte. Durante todo el tiempo de la lectura se ven las llamas del hogar detrás de H. La escena está en claroscuro. Las figuras de S. y M. se destacan desde la oscuridad. La escena inicia con toma cercana de las pastas café del libro que H. tiene abierto; lee:<sup>24</sup>

---

Preferiría hablar de valores universales, que no pierden validez; en la teoría bajtiniana se haría hincapié en un interminable dialogismo.

<sup>21</sup> Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio. Hagamos notar que el texto leído fue adaptado para los fines cinematográficos de la secuencia; se eliminaron algunas líneas. Esta manipulación no incide en la coherencia del relato.

<sup>22</sup> En la economía global del filme esta secuencia constituye un hito, en el sentido de que precede a la eclosión del amor entre Héloïse y Marianne y, sobre todo, en el apoyo que otorgarán a Sophie en su decisión de interrumpir su embarazo.

<sup>23</sup> En las líneas que siguen empleamos la letra inicial para referirnos a las jóvenes: H. para Héloïse, M. para Marianne y S. para Sophie.

<sup>24</sup> Ofrecemos el contenido de la secuencia traducida al español. El texto de Ovidio está tomado de la edición de Porrúa, colección Sepan cuantos, número 316, 1983, pp. 137-138. En el Anexo figura el texto original en francés.

[Close up de H.] ...; *acompañando sus palabras con el sonido de su lira, se expresó así: “Deidades de este mundo subterráneo, al que descendemos cuantos nacimos mortales... [La cámara se mueve hacia atrás; close up de H.] He venido en busca de mi esposa. Una víbora le inyectó su veneno y la hizo perecer en la flor de la edad... yo os conjuro a que volváis a tejer la trama del destino de Eurídice, terminada de una manera tan apresurada. Todo se debe a vosotros [1:11:51; M. bebe de su copa] y, después de un cierto tiempo, más tarde o más temprano, todos nos dirigimos aquí; esta es la última morada y vosotros ejercéis el más largo reinado [Close up de H.] sobre el género humano [1:11:59]. Ella también, cuando una vez madura, haya cumplido los años que le corresponden, será sometida a vuestras leyes... [1:12:05; close up de S.]. Y si los hados rehúsan concederme este favor para mi esposa, yo estoy decidido y no quiero regresar; gozad de la muerte de los dos” [S. mira brevemente hacia su derecha, pensativa].*

[1:12:16] S: —Es convincente.

H: —Mucho [Imagen de S.; se superpone la voz de H.]

S: —Dios mío, espero que digan que sí.

[Close up de H., quien da un sorbo a su copa, mira el libro y continúa leyendo] [1:12:25]:

*...Se dice que entonces, por vez primera, las lágrimas humedecieron las mejillas de las Euménides, vencidas por este canto; ni la real esposa, ni el que reina sobre los abismos de la tierra, pudieron negarse al que tal pedía [1:12:36; close up de Marianne, leve sonrisa], y llaman a Eurídice; ella estaba entre las sombras llegadas recientemente, y avanza poco a poco, por su herida en el talón [M. sonrío]. Orfeo, del monte Ródope, obtiene su devolución [Close up de S., índice de la mano izquierda en el borde de la fosa nasal, atenta; bebe], juntamente con la orden de que no vuelva la vista atrás antes de haber salido de los valles del Averno; de lo contrario, el don sería revocado. Ellos toman, en medio [1:12:56; close up de H.] de un profundo silencio, un sendero en pendiente, escarpado, oscuro, envuelto en una espesa y opaca niebla. No estaban lejos de la superficie de la tierra cuando [1:13:09; close up de S., quien entrecierra un segundo los ojos], temiendo que se le escapara y ávido de verla, su amante esposo vuelve sus ojos. Inmediatamente, ella [1:13:26] resbala hacia atrás; alargando los brazos, luchando por asirse y ser cogida, la infeliz no coge sino el aire impalpable. [1:13:26 Close up de H.]. Al morir por segunda vez, no se queja de su esposo (¿de qué podía quejarse sino de ser amada?)... .*

[1:13:34] S: [molesta]: —Es horrible. ¡La pobre! ¿Por qué se volvió a mirarla? Le habían dicho que no volteara y en el último momento se vuelve, sin razón [S. mira momentáneamente hacia M.].

[1:13:39] M: —Hay razones.

S. [sólo se escucha su voz]: —¿Tú crees? Anda, lee de nuevo.

[1:13:45] H. relee [más rápido que la primera vez, marcando el ritmo con movimientos de la cabeza]:

*No estaban lejos de la superficie de la tierra cuando [1:13:09], temiendo que se le escapara y ávido de verla, su amante esposo vuelve sus ojos.*

S. [sólo se escucha su voz]: —No, no puede volverse a mirarla por temor a perderla. Esas razones no son válidas. Son las consignas que le habían dado [S. habla con animación; mueve la cabeza mirando a H. y a M., buscando su aprobación y observando sus reacciones].

[1:14:42] H: —Está enloquecido de amor. No puede resistir [Toma desde arriba; se ve la cabeza de H. que se dirige a S.].

M: —Creo que Sophie tiene razón [Sólo la voz de M. H. la mira, con las cejas arqueadas y expresión seria]. No se trata de algo más fuerte que él y las razones no son serias. Tal vez si se vuelve a mirarla es porque hace una elección [Movimientos de la cabeza].

[1:14:13] S. mira a M., escéptica: —¿Cuál?

M. [Mira a una y a la otra]: —Elige el recuerdo de Eurídice, por eso se vuelve a mirarla [Mira intensamente a H. Habla animada, con los ojos bien abiertos]. Su elección no es la del enamorado, sino del poeta [1:14:27].

[1:14:28] H. lee [*Close up* de H.], voz más lenta:

*...Le dirige el postrer adiós, que ya no llega apenas a sus oídos y vuelve a rodar al abismo de donde salía* [Varios segundos de silencio, durante los cuales H. reflexiona; 1:14:47].

[1:14: 53] —Quizás es ella quien le dice: “Voltea a verme” [*Close up* de M., quien mira a H., cómplice, y entreabre los labios como si quisiera decir algo, pero se da cuenta de que no es necesario].

*Fin de la secuencia 1:14:57, Duración:4’36”*

Héloïse lee desde “...acompañando sus palabras con el sonido de su lira...” hasta “gozad de la muerte de los dos”. La primera reacción es de Sophie; su comentario es apoyado por Héloïse y en seguida muestra un auténtico interés, una identificación con la situación presentada. En el segundo momento Héloïse lee desde “Se dice que entonces” hasta “(¿de qué podía quejarse sino de ser amada?)”. De nuevo, Sophie es la primera en reaccionar; esta vez

también interviene Marianne. En contraste con la actitud “fresca” y tal vez un tanto ingenua de Sophie, Marianne parece más bien divertida; su expresión es la de alguien que conoce la historia, que tiene más experiencia de vida.<sup>25</sup> Contradice la idea de Sophie en el sentido de que sí hubo razones para que Orfeo se volviera a mirar a su amada; Sophie responde con una pregunta que expresa escepticismo (“¿Tú crees?”) y le pide a Héloïse que relea el pasaje. Héloïse reanuda la lectura desde “No estaban lejos de la superficie” hasta “su amante esposo vuelve sus ojos”. En esta ocasión intervienen las tres; es el momento más animado del intercambio. Sophie desaprueba la actitud de Orfeo; Héloïse la justifica porque estaba “loco de amor”; Marianne retoma su idea de que sí hay razones en la reacción de Orfeo. De nuevo Sophie expresa sus dudas y entonces Marianne lanza la idea que va a repercutir en una interpretación de la historia de Héloïse y Marianne y que va a abrir la posibilidad de proponer/arriesgar un paralelismo con la de Orfeo y Eurídice. Después, en el cuarto y último fragmento leído, desde “Le dirige el postrer adiós” hasta “al abismo de donde salía”, solamente Héloïse dice algo, también crucial para interpretar la historia en su conjunto: “—Quizás es ella quien le dice: ‘Vuélvete a mirarme’ (*Retourne-toi*). Como se puede observar, la secuencia se abre con una especie de *establishing shot*, recurre constantemente a las tomas cercanas y se cierra con un fundido en negro; está construida para mostrar el escenario del intercambio dialógico y subrayar la cercanía de las tres jóvenes durante la lectura. Resulta evidente que el acto de leer posee una naturaleza dinámica, la cual examinaremos a la luz de conceptos bajtinianos.

En la situación comunicativa de la secuencia que analizamos, Héloïse, Marianne y Sophie conforman una comunidad en la que sus voces se conjuntan y están en intercambio continuo. Este intercambio es dialógico. Se puede observar que las tres muchachas no pertenecen a la misma jerarquía social: Marianne, artista, presta sus servicios a la familia de Héloïse, perteneciente a un nivel socioeconómico alto; Sophie es una trabajadora doméstica. Sin embargo, en el momento de la lectura –y este es otro de sus efectos, muy específico en la historia contada en el filme– y de la discusión se establece

---

<sup>25</sup> Este conocimiento quedará confirmado cuando, en el capítulo 17, Marianne participa en la exposición de pintura con un cuadro inspirado en Orfeo y Eurídice. Este detalle constituye una muestra de la amplitud de las relaciones dialógicas, así como su presencia en la vida cotidiana y artística.

Fotograma 4. *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019)



Fuente: arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.

una igualdad solidaria entre las tres;<sup>26</sup> se borran las barreras sociales, no se distingue la heredera de la artista o de la sirvienta. Asimismo, los silencios, los sobrentendidos, la gestualidad, los movimientos del cuerpo, las expresiones faciales, las pausas, las miradas, los silencios... todo forma parte del discurso. Los recursos cinematográficos como la *mise en scène*, los movimientos de cámara (se habrá notado, en nuestra descripción, el uso constante de las tomas cercanas), el manejo de la iluminación, la ausencia de fondo musical, entre otros, contribuyen a redondear la situación dialógica. Por otra parte, los enunciados que intercambian las tres jóvenes confirman que en el medio dialógico hay agitación; es un medio en el que los enunciados se entrecruzan y se interrelacionan. Además de orientarse en el mundo de las palabras ajenas, las lectoras *reaccionan* a los enunciados, a la palabra de otros (la de Ovidio y la de ellas entre sí), cuyo sentido primario ha sufrido múltiples cambios (Bubnova, 2006, pp. 105, 108 y 110). Esto es lo que representan las distintas y sucesivas interpretaciones del relato de Orfeo y Eurídice, en diferentes épocas, artes y soportes.

<sup>26</sup> Al respecto, escribe Chloe Lizotte (2019) que, “sin perder de vista el entorno social (y las restricciones) que condicionan o reprimen a los personajes, a Sciamma le interesan más las acciones que las definiciones: lo que las mujeres *hacen* más que lo que ‘son’ de acuerdo con clasificaciones convencionales de fluidez sexual y de género... . De manera contundente, Sciamma remueve a Marianne y a Héloïse de sus respectivos trasfondos sociales: al tener la oportunidad de pasar una semana juntas en una isla frente a la costa bretona, lejos de la supervisión de la madre de Héloïse, las jóvenes son libres de desarrollar su relación fuera de las estructuras de estigmatización de sus entornos sociales” (s.d.) (traducción-versión nuestra).

La lectura y los comentarios en torno al texto ovidiano que realizan Héloïse, Marianne y Sophie constituyen un plano más, una capa de significado nueva que viene a superponerse a las anteriores. Es relevante para nuestro propósito hacer notar que se trata de una lectura realizada por mujeres. En la construcción de la diégesis de *Retrato...* no interesaba presentar el aparato autoritario del patriarcado, sino a las mujeres en acción.<sup>27</sup> Al respecto, conviene hacer notar la escasa presencia física de personajes masculinos. En el capítulo 2. Por el mar, cinco remeros llevan a Marianne hacia la isla. Su actitud es ruda, la de trasladar un bulto de un lugar a otro. Cuando, debido al oleaje violento, caen al mar los lienzos en blanco de la pintora, ella se arroja fuera de la barca para recuperarlos, sin que ninguno dé señales de ayudarla. También tiene una breve aparición un joven, al parecer un aldeano que lleva provisiones al castillo; se deja ver en la cocina, con Sophie. Se trata de una figura masculina sin mayor relieve, lo mismo que el hombre que llega para llevarse el retrato de Héloïse ya terminado. Una presencia implícita, pero de mayor peso social, es el prometido de la joven, el rico milanés, que jamás aparece en el filme, pero para quien Marianne debe realizar el retrato. Los hombres, finalmente, no tienen gran relevancia en el relato.

Para continuar con nuestra reflexión, no se trata solamente de la utilidad del concepto de dialogismo propuesto y desarrollado por Bajtín: la teoría feminista añade la noción de feminismo dialógico. J. M. Roller (1986, p. 68) señala que en novelas feministas hay “fragmentación”, es decir, el punto de vista múltiple es común. Este des-centramiento es observable en *Retrato...* y su relevancia consiste en que a través de él se puede apreciar la cualidad “flotante” de las vidas de los personajes femeninos y así ver aquello que los une y aquello que los separa. Por su parte, Bauer (1991, p. 2) afirma que un dialogismo feminista pone a dialogar los lenguajes del poder con los lenguajes marginales y pone en guardia frente a una lectura que viera esas dos fuerzas como “neutrales”. Una visión feminista de lo dialógico permite ser

---

<sup>27</sup> En Radio France (18 de septiembre de 2019), al comentario del entrevistador sobre filmar a mujeres que quieren ser libres en una época en la que oficialmente están reprimidas, la cineasta dijo que la exclusión de hombres en *Retrato...* no es una forma de castigo; las figuras masculinas no son indispensables para mostrar el peso del patriarcado. El filme no pierde tiempo en presentar *le cadre de la domination* y hace énfasis en el poder del que pueden disponer las mujeres (véase, en el capítulo 14, el coro de mujeres; poderoso, sobrecogedor, solidario). Sciamma quiso mostrar qué sucede en la soledad, cómo se comportan las protagonistas fuera de los protocolos que la sociedad les asigna [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WZXSniEvKdg>

consciente de interconexiones entre ellas, aunque es cierto que este encuentro podría reforzar ideologías patriarcales opresivas. Lo anterior se aprecia si tomamos en cuenta que el aislamiento que proporciona libertad a las tres jóvenes tiene un carácter efímero. La tarea asignada a Marianne –y que le permite estar cerca de Héloïse– quedará concluida en pocos días, y puede verse como una actividad que refuerza el orden social vigente: el retrato que debe realizar, contratada por la madre de Héloïse, es para que el milanés se convenza de casarse con ella (Lizotte, 2019); no olvidemos que la joven se muestra renuente al matrimonio.

En el caso que estudiamos, el enfoque bajtiniano hace resaltar el discurso de los sujetos femeninos marginales con respecto a los discursos dominantes. Así, *Retrato...* ilustra el encuentro entre el discurso autoritario y el discurso internamente persuasivo. El primero está conformado por los conocimientos o las creencias canónicos de lo que debe ser una mujer. Forman parte de este los discursos del poder, de las figuras de autoridad, de los personajes que representan el *statu quo*, ya sea en el terreno religioso, político o moral: la palabra del padre, de los adultos o de los maestros, según el caso y las circunstancias. Es el lenguaje privilegiado que no permite el juego con su contexto (Holquist, 2002, p. 424). En *Retrato...* la portavoz de este discurso sería la madre de Héloïse,<sup>28</sup> quien se empeña en casar a su hija con un rico caballero.

Al lado del discurso autoritario, que no conoce lo internamente persuasivo, encontramos el discurso al cual se le niega todo privilegio, que no está apoyado por ninguna autoridad y que con frecuencia es desconocido dentro de un grupo social: es el discurso internamente persuasivo, o diálogo interior, que subvierte, se opone y desestabiliza el discurso autoritario (Bauer y McKinsty, 1991, p. 2): es más cercano a decir un texto con nuestras propias palabras, nuestros propios acentos, gestos y modificaciones. Por ello, permite la creatividad y puede ser llevado a nuevos contextos y a nuevas situaciones en donde se le pueden plantear nuevas preguntas, nuevos significados y aun nuevas palabras, propias (Bajtín, 2002, pp. 344-346). Es lo que resulta del diálogo emprendido entre el texto de Ovidio y sus lectoras en *Retrato...*

---

<sup>28</sup> Sin embargo, conviene tomar en cuenta las palabras de Céline Sciamma (conferencia de prensa del 20 de mayo de 2019), en el sentido de que la madre está atrapada en la tradición y en las convenciones, aunque tenga deseos de vivir, de gozar y de mostrarse alegre [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OKNo4VIDrvc>

El proceso ideológico de convertirse en individuo se caracteriza, según Bajtín (2002, p. 342) por una amplia brecha entre las categorías de lo autoritario y de lo internamente persuasivo y determinan la conciencia ideológica individual. En el caso de la secuencia analizada, por una parte, se observa con claridad este proceso; por otra, resulta pertinente lo que hemos venido señalando con respecto a la escasa presencia de figuras masculinas, hecho que no anula el peso de la postura ideológica patriarcal y sus consecuencias. Es decir, no es necesario que esté representada para “estar ahí”.

El discurso internamente persuasivo está ligado a la subversión y se observa en varios momentos a lo largo del filme. Por ejemplo, está presente en la resistencia de Héloïse ante la obligación de casarse, pues en sus años de educación en el convento ha desarrollado una preferencia por la biblioteca, la música y la literatura. También en los planes de vida de Marianne, profesionalista liberal, en los que no figura el matrimonio, sino la libertad artística. Héloïse y Marianne se involucran en una relación no aceptada en el grupo social, con lo cual se manifiesta un “nuevo” tipo de amor, basado en la igualdad y la cocreación, sin posesión ni dominación (contrario al matrimonio que le espera a Héloïse); un amor que, aunque tiene un término, no se pierde (Vaquero, 2020). Para la realización del retrato, en un principio Marianne sigue las reglas internalizadas en su formación como pintora, como la de estudiar el contorno de la oreja (“Debe ser de un tono claro, casi transparente excepto para el orificio auricular, que siempre es fuerte”, se repite una y otra vez). Luego dejará que el afecto de Héloïse guíe el proceso, haciendo a un lado la técnica académica. Por cierto, Héloïse, lejos de ser una musa, adopta una actitud activa en el proceso de la realización de su retrato a manos de Marianne.

En cuanto a Sophie, ella no es el personaje estereotipado de la sirvienta en una casa de ricos;<sup>29</sup> además de tener un proyecto de vida propio, tiene algo que decir y pasa a la acción: decide abortar porque no desea tener hijos;

---

<sup>29</sup> En muchos filmes actuales se aprecia la pasividad de las sirvientas, cuya presencia no incide en el desarrollo de la trama. Estas mujeres con frecuencia son orientales; véase por ejemplo las que aparecen en *Damage* (1992) o en *Eyes Wide Shut* (1999), que traemos a colación para resaltar el caso de Sophie. En una conferencia de prensa (20 de mayo de 2019), Sciamma hizo notar el recorrido de este personaje, que al principio parecería muy discreto y conforme avanza la historia se libera a través de sus gestos, su lenguaje y su cuerpo; lo anterior, agregaremos, dentro de una relación dialógica con Marianne y Héloïse [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OKNo4vlDrvc>

en el cumplimento de este designio, cuenta con la sororidad de Héloïse y de Marianne. Ligado a lo anterior, señala Josefina Vaquero (2020) una posible relación dialógico-intertextual con *L'Événement (El acontecimiento)*, novela de Annie Ernaux (2000) en la que se narra la experiencia del aborto y se afirma la inexistencia de una pintura que llevara por título *Retrato de un aborto clandestino*. En *Retrato...* Marianne realiza, con trazos rápidos, en tonos sombríos y con una técnica muy distinta a la empleada para el retrato de Héloïse, un pequeño cuadro que representa el momento en el que Sophie está recostada en la cama; a su lado, la partera lleva a cabo el aborto.

Vemos entonces que las categorías mencionadas están presentes en *Retrato...* Existe una brecha entre ambas, pero también una interrelación. Para el dialogismo feminista, es posible tender puentes entre los dos tipos de discurso y establecer un diálogo entre ellos. En la lectura del texto de Ovidio que realizan las tres jóvenes, a primera vista predomina el discurso internamente persuasivo: es una lectura femenina, libre de cualquier intento de control o de dirección. El “enfrentamiento” con el discurso dominante (masculino) puede calificarse, entonces, como indirecto.<sup>30</sup>

La cuestión del dialogismo conecta con los conceptos de discurso de doble voz, la hibridación y la polifonía, útiles para una lectura que se interesa en escuchar todas las voces, las cuales representan posiciones de los sujetos y, desde luego, posturas ideológicas, atravesadas por la heteroglosia. De manera inseparable, con respecto al dialogismo, se aprecia la polifonía en las voces de cada participante y en el conjunto que conforman, mediante la pluralidad de voces autónomas en interacción y de conciencias independientes (Bajtín, 2002). En los enunciados se plasman rasgos de la personalidad de cada una, como se habrá podido apreciar en sus respectivas reacciones, a la vez que las opiniones emitidas constituyen vehículos de posiciones ideológicas. Las manifestaciones discursivas de las tres jóvenes ante la lectura del texto de Ovidio, sobre todo con respecto a la reacción de Orfeo, son una muestra de que el dialogismo no es un modo de llevar todos los enunciados a un consenso cómodo. De ahí que en el intercambio comunicativo se dé una intensa interacción, una lucha entre la palabra propia (la de Sophie) y la

---

<sup>30</sup> Para un tratamiento detallado desde el dialogismo feminista en *Retrato...* se requeriría estudiar el filme en su totalidad, con el fin de poner en evidencia las diversas formas de subversión. Los elementos interpretables como rasgos de dialogismo feminista en la secuencia estudiada están en relación dialógica con las secuencias anteriores (capítulos 1 a 12) y las que van a seguir (14 a 20).

del otro (Marianne y Héloïse), pero también la de la historia leída y la carga ideológica que conlleva.

### El cronotopo en la secuencia analizada

En el intercambio dialógico de las tres jóvenes se hace evidente la vitalidad de la palabra, que pasa de boca en boca, de una generación a otra y va cambiando de contexto y de cronotopía. Los hechos contenidos en la secuencia que estudiamos tienen lugar en la cocina. Esta parte de la casa queda caracterizada como un cronotopo en toda forma, puesto que, además del carácter inseparable del tiempo (el momento de la lectura) y del espacio observable en la secuencia, junto con las acciones de las protagonistas, constituye un nudo narrativo en la historia contada.

La importancia de los cronotopos en un texto se determina por el papel que juegan en la construcción narrativa. Cada “gran cronotopo” puede incluir cualquier número de cronotopos más pequeños, todos interrelacionados dialógicamente. En *Retrato...*, el de la cocina no es el único; asimismo, la relación que guarda con otros (otras partes del castillo, con sus diversos aposentos: el estudio, la recámara, el salón, los pasillos y la escalera que une las dos plantas) está dada por las acciones que se realizan en ellos y por los desplazamientos de las protagonistas. Si consideramos los cronotopos en su conjunto, el más abarcador es la isla –rodeada por el mar, que también tiene características cronotópicas–<sup>31</sup> en donde se encuentra el castillo, así como el espacio que lo circunda.

Los cronotopos se modifican según el lugar que el texto ocupa en la historia (Vice, 1997, p. 201), están interrelacionados e interactúan dialógicamente con otros cronotopos. El cronotopo es una categoría muy elástica y puede tener muchas funciones. Para Robert Stam (1989, p. 214), el filme es cronotopía, es decir que la expresión más plena del cronotopo se aprecia en el cine, en donde tiempo y espacio, los principales constituyentes, llevan el

<sup>31</sup> Por el mar llega Marianne a la isla y volverá a atravesarlo al terminar el retrato; ella y Héloïse caminan en la orilla, poblada de acantilados; en algún momento, Héloïse se internará en el mar, después de despojarse de parte de sus ropas. Sin hablar de cronotopo, Josefina Vaquero (2020) escribe que “Sciamma [directora del filme] juega con el carácter fantástico y gótico de ese castillo y lo contraponen a un exterior lleno de luz, rocas y mar donde la impecable fotografía de Claire Mathon y el sutil tratamiento del color llegan a su punto más alto” (s.d.).

cronotopo a la categoría de factor esencial para estudiar cómo se crean efectos narrativos. Bajtín señala que los cronotopos son centros organizadores de los eventos narrativos fundamentales del relato, en ellos se atan y se desatan los nudos del relato (Flanagan, 2009, pp. 56-57).

Con respecto a los cronotopos en la secuencia analizada, retomamos las afirmaciones de Sue Vice (1997, pp. 217-218) en cuanto a que, en sus reflexiones teóricas, Bajtín no se ocupa de cuestiones de género. Añadir esta categoría en las categorías bajtinianas puede constituir una herramienta para acercarse de una manera fructífera a los discursos que colocan la diferencia sexual en primer plano. Un cronotopo de lo femenino tomará en cuenta las características de los espacios (domésticos u otros) en los que se mueven los sujetos femeninos en situaciones específicas. Estas ideas son de indudable pertinencia para el caso que estudiamos.

Ahora bien, el valor cronotópico deriva de una combinación de las funciones físicas de sus características –las posibilidades que abren para reuniones, encuentros u otras actividades y sus asociaciones simbólicas. En el caso de *Retrato...*, la cocina reúne las características anteriores; se asocia a actividades pertenecientes a la esfera de lo femenino y cumple una función primordial en la construcción de la historia, de lo cual es testimonio el capítulo 13. Se trata de un espacio (y de un tiempo: lo que dura la preparación de la cena, la cena misma y el tiempo que emplean en leer y discutir el fragmento leído) que ofrece la posibilidad de preparar y consumir los alimentos, reunirse, coser, leer, debido a sus amplias dimensiones y al mobiliario (la mesa es inmensa; hay sillas, estanterías, fogón).<sup>32</sup>

El cronotopo de la cocina en *Retrato...* se construye como un espacio femenino por excelencia, según la cultura y de acuerdo con lo que ahí sucede. Esta construcción está entrelazada en la trama: no es cualquier cocina, es *la* cocina en el tiempo y en el espacio de la historia contada. Se trata de una muestra de la sensibilidad de los cronotopos a los sitios donde surgen. En *Retrato...* el cronotopo de la cocina es sensible a la presencia y a las actividades de cada una de las tres jóvenes, quienes no se mueven en el espacio ni lo utilizan de modo idéntico. En las escenas donde la cocina tiene la función de contenedora del relato presenta diversas características: es amplia, vacía

---

<sup>32</sup> A propósito del fuego, este circula al interior de las habitaciones del castillo: la chimenea en el estudio, las velas y también al aire libre, durante la reunión de las mujeres del pueblo. En la cocina es especialmente significativo: luz, calor, energía.

y oscura cuando Marianne, recién llegada, busca algo para comer (28'45", capítulo 7); iluminada y cálida la noche en la que Sophie prepara semillas calientes para aliviar los dolores menstruales de Marianne (56'13") y le dice que hace tres meses que no le baja la regla; las tres jóvenes juegan a las cartas y ríen (1:06'54", capítulo 12), leen y comentan el texto de las *Metamorfosis* (capítulo 13), entre otras ocurrencias. En cada ocasión la cocina, como espacio cronotópico, se adapta a las circunstancias y es un "cobijador" de enunciados.

Otro cronotopo relevante en la historia que se cuenta en *Retrato...* es el del umbral, cuyo valor cronotópico facilita cierto tipo de construcción espacio-temporal en el cual las relaciones dialógicas revisten un grado de complejidad considerable. Al respecto, Bubnova (2006) escribe que "concebido como algo más que una herramienta técnica, el cronotopo se convierte en un medio para explorar la relación compleja, indirecta y siempre mediada entre el arte y la vida" (p. 111). En la secuencia estudiada este cronotopo es pertinente por su presencia tanto en la salida del inframundo en el texto de Ovidio como en el filme. En el texto de Ovidio, Orfeo debe volver a atravesar el umbral que separa el reino de los muertos del de los vivos.<sup>33</sup> En *Retrato...* Marianne deberá travesar el umbral –representado por la imponente puerta de entrada al castillo– que separa dos espacios diegéticamente distintos: el espacio interior, que ha albergado acontecimientos relevantes de su relación amorosa con Héloïse, y el espacio externo, a donde es devuelta a su realidad cotidiana y social. Ambos cronotopos están en relación dialógica en cuanto a la relación entre el texto de Ovidio y lo que acontece en la vida de Marianne y Héloïse, es decir, la relación adquiere una mayor amplitud: se establece un diálogo entre todos los cronotopos, en lo que Vice (1997, p. 208) llama una resonancia cronotópica específica.

### Cierre

Al final de nuestro recorrido volvemos a unas palabras de Luis Gil, que citamos por su clarividencia y como instrumento para apuntalar la lectura dialógica que hemos propuesto:

---

<sup>33</sup> El cuadro de Marianne en la exposición de pintura del último capítulo de *Retrato...* representa el momento de la separación de Eurídice y Orfeo; ambos se hallan de un lado y de otro de ese umbral.

Pocos mitos como el de Orfeo habrán ejercido tan poderosa atracción a lo largo de la historia; pocos, también, de acuerdo con los cambios de mentalidad, se habrán prestado a enfoques tan diversos y a valoraciones tan distintas de los diferentes planos que en él se superponen. (1974, p. 136)

Los elementos mencionados están presentes en el examen de la secuencia estudiada. En ella no se trata de re-crear: el texto de Ovidio es leído y comentado por las tres jóvenes.<sup>34</sup> Pero si no hay precisamente una recreación, sí puede detectarse un paralelismo entre las historias de Orfeo y Eurídice, por un lado, y la de Héloïse y Marianne, por otro. Resulta que la inserción del texto ovidiano no es un “relleno” ni un simple afán de reiterar por falta de recursos creativos, sino que posee implicaciones múltiples y se abre a un sinnúmero de conexiones con otras manifestaciones discursivas, en diversos soportes semióticos, desde el bajorrelieve ático, pasando por la cerámica griega, los textos de la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento, el Romanticismo, el siglo XX y la actualidad. A través del tiempo y en relación con cada contexto se han dado –y se seguirán dando– distintas lecturas de esta historia.

Cuando el entrevistador de Radio France (18 de septiembre de 2019) le preguntó a Céline Sciamma acerca del motivo de la elección del mito “de Eurídice”, a ella le complace que se nombre a la protagonista y no a Orfeo<sup>35</sup> y explica que lo eligió porque trata sobre el amor y sobre el arte (la música) y los hace dialogar. Quiso ponerlo en una escena cotidiana entre las tres jóvenes porque se trataba de verlas discutir, mostrar sus intercambios intelectuales y hacer que el mito se moviera, mirarlo de soslayo, desde una lectura femenina. Es lo que hemos hecho notar en el apartado sobre el dialogismo en la situación comunicativa.

A partir de lo anterior, ya no parece tan arriesgada la propuesta de establecer un paralelismo entre Marianne y Orfeo, el artista (pintora, músico, respectivamente) que va en busca de su amada y la pierde, pero conserva la libertad de andar por la Tierra y encuentra consuelo en el arte; y entre Eurídice y Héloïse, amada inalcanzable, destinada a desvanecerse y a quedar

<sup>34</sup> También es manipulado como un objeto, según quedó señalado en el recuento de sus apariciones a lo largo de la película.

<sup>35</sup> Al respecto, véase la nota 12. En el apartado sobre la primera forma de dialogismo quedó señalado este desplazamiento hacia la figura de Eurídice en la pintura, la poesía y la literatura.

atrapada en el reino de las sombras: el Averno para la primera, el mundo de las convenciones sociales que oprimen a las mujeres y las dejan en la imposibilidad de gozar de libertad para la segunda. Esta idea se ve fortalecida por lo que expresó Céline Sciamma en la entrevista en el Lincoln Center<sup>36</sup> con respecto a una de las últimas secuencias del filme: en dos ocasiones Marianne tiene una visión en la que Héloïse se le aparece vestida de novia; cada vez que se vuelve a mirarla, la visión se desvanece ante sus ojos. En esta mirada hay una analogía con la historia de Orfeo y Eurídice. En los últimos momentos en los que están juntas, Héloïse llama a Marianne (“Vuélvete a mirarme”); cuando la pintora responde al llamado, la ve frente a ella, vestida de blanco –como se le había aparecido antes. Sciamma dijo también que quería a Marianne atormentada por los últimos momentos con Héloïse para subrayar la importancia que otorgamos a los primeros y a los últimos momentos de una relación. También se representa la persistencia de la visión en el recuerdo.

El mito será trans-formado en *Retrato...* Marianne (la pintora, la artista) quedará relacionada con la suerte de Orfeo; Héloïse, el elemento “más femenino”, la figura destinada a desaparecer (en el mundo de las convenciones sociales), con Eurídice. Marianne va a perder a su amada y llevará su recuerdo aun cuando se vea alejada de ella. La parte del mito que se readapta es el momento en que Marianne está a punto de abandonar el castillo y Héloïse, vestida de novia (pensemos en las largas vestimentas de Eurídice, que entorpecen su salida del Averno, en la versión de Virgilio), la interpela con las mismas palabras que cerraron el intercambio después de la lectura; “*Retourne-toi*”. ¿Había escuchado Marianne el rumor de los pasos o del vestido de Héloïse? El caso es que se vuelve a mirarla y, en el momento en que abre la puerta para irse, la pantalla se pone en negro y la amada desaparece.

En la misma entrevista (2019) en el Lincoln Center, Céline Sciamma dijo algo que nos parece revelador para la interpretación global de *Retrato de una mujer en llamas*: “El filme es también sobre el amor al arte, cómo este nos consuela y cómo la educación sentimental es también una educación en el arte”. De las relaciones entre las artes (pintura, música, literatura, teatro... y cine) la cineasta fue perfectamente consciente en la labor de construir la

---

<sup>36</sup> El 3 de octubre de 2019 [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ovDDyQBzeag>

diégesis de su historia. El alcance del mito de Orfeo en la secuencia examinada, y en el filme en su totalidad, es, nos parece, indudable y de una gran riqueza.

## Referencias

- Bauer, D. M. y McKinsty, S. J. (Eds.) (1991). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. State University of New York Press.
- Bakhtin, M. (2002/1981). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel, en M. Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Problemas de la poética de Dostoyevski* (Trad. T. Bubnova). Fondo de Cultura Económica.
- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27(1), 97-114.
- Correyero, I. (2019). *Retrato de una mujer en llamas*. <https://www.cinematodito.com/retrato-de-una-mujer-en-llamas-celine-sciamma/>
- Flanagan, M. (2009). *Bakhtin and the Movies*. Palgrave MacMillan.
- Gil, L. (1974). Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda). *Cuadernos de Filología Clásica*, (6), 135-193.
- Godoy, R. (2020). Sobre *Retrato de una mujer en llamas*, un film de Céline Sciamma. <https://revistamolecular.com/2020/10/01/sobre-retrato-de-una-mujer-en-llamas-un-film-de-celine-sciamma>
- González de Ávila, M. (2019). Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 6, 77-197. <https://doi.org/10.25185/6.7>
- Groensteen, T. (1998). Le processus adaptatif. Tentative de récapitulation raisonnée, en A. Gaudreault et T. Groensteen (Eds.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Éditions Nota Bene /Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image.
- Holquist, M. (Ed.) (2002/1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press.
- Lizotte, Chloe (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, France). *Cinema scope*. <https://cinema-scope.com/currency/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-celine-sciamma-france/>

- Ovidio (1983). *Las metamorfosis* (Colecc. Sepan cuantos..., núm. 36). Editorial Porrúa.
- Ovide (1992). *Les Métamorphoses*. Gallimard.
- Pueo Domínguez, J. C. (2019). Las relaciones entre la literatura y las otras artes. [https://www.academia.edu/41921692/5\\_Las\\_relaciones\\_entre\\_la\\_literatura\\_y\\_las\\_otras\\_arter](https://www.academia.edu/41921692/5_Las_relaciones_entre_la_literatura_y_las_otras_arter)
- Rodríguez López, M. I. (2017). Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau. [https://www.researchgate.net/publication/348479329\\_Maria\\_Isabel\\_RODRIGUEZ\\_LOPEZ\\_Canto\\_y\\_encanto\\_Iconografia\\_de\\_Orfeo\\_de\\_Gluck\\_a\\_Moreau](https://www.researchgate.net/publication/348479329_Maria_Isabel_RODRIGUEZ_LOPEZ_Canto_y_encanto_Iconografia_de_Orfeo_de_Gluck_a_Moreau)
- Roller, J. M. (1986). *The Politics of the Feminist Novel*. Greenwood Press.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2020). *An Introduction to Film Analysis*. Bloomsbury Academic.
- Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Johns Hopkins University Press.
- Vaquero, J. (2020). *Retrato de una mujer en llamas: una película sobre el erotismo del consentimiento*. <https://latfem.org/retrato-de-una-mujer-en-llamas-una-pelicula-sobre-el-erotismo-del-consentimiento/>
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press.

## Anexo. Transcripción de la secuencia en francés

### *Portrait de la jeune fille en feu* - Chapitre 13. Le choix du poète

...; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi: «Ô, divinités de ce monde souterrain où retombent toutes les créatures mortelles de notre espèce... je suis venu chercher ici mon épouse; une vipère, qu'elle avait foulée du pied, lui a injecté son venin et l'a fait périr à la fleur de l'âge... . Je vous en conjure, défaites la trame, trop tôt terminée, du destin d'Eurydice. Il n'est rien qui ne vous soit dû; c'est ici que nous tendons tous; là est notre dernière demeure; c'est vous qui régnerez le plus longtemps sur le genre humain. Elle aussi, quand, mûre pour la tombe, elle aura accompli une existence d'une juste mesure, elle sera soumise à vos lois... . Si les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne pas revenir sur mes pas. Réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux.

S.: —Il est convaincant.

H.: —Très.

S.: —Mon Dieu, j'espère qu'ils vont dire oui.

H. lit: *Alors, pour la première fois des larmes mouillèrent, dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière. Elles appellent Eurydice; elle était là, parmi les ombres récemment arrivées; elle s'avance d'un pas que ralentissait sa blessure. Orphée du Rodope obtient qu'elle lui soit rendue, à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui avant d'être sorti des vallées de l'Averne; sinon la faveur serait sans effet. Ils prennent, au milieu d'un profond silence, un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard. Ils n'étaient pas loin atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe, et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et elle est entraînée en arrière. Elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut étreindre elle-même; l'infortunée ne saisit que l'air impalpable. En mourant pour la seconde fois, elle ne se plaint pas de son époux (¿de quoi se plaindrait-elle, sinon d'être aimée?)...*

S. (choquée): —C'est horrible. La pauvre! Pourquoi s'est-il retourné? On lui a dit de ne pas se retourner et au dernier moment il se retourne, sans raison.

M.: —Il y a des raisons.

S.: —Vous trouvez? Allez-y, relisez.

H. relit: *Ils n'étaient pas loin atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe, et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux...*

S.: —Mais non, il ne peut pas la regarder parce qu'il a peur de la perdre. Ça ne tient pas, ces raisons. Ce sont précisément les consignes qu'on lui a données.

H.: —Il est fou d'amour. Il ne résiste pas.

M.: —Mois je crois que Sophie n'a pas tort. Ce n'est pas plus fort que lui et les raisons ne sont pas sérieuses. Peut-être que s'il se retourne il fait un choix.

S.: —Quel choix?

M.: —Il choisit le souvenir d'Eurydice, c'est por ça qu'il se retourne. Il ne fait pas le choix de l'amoureux, il fait le choix du poète.

H. lit: *Elle lui adresse un adieu suprême qui déjà ne peut qu'à peine parvenir jusqu'à ses oreilles et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait».*

Peut-être que c'est elle qui lui dit «Retourne-toi».

*Fin de la séquence: 1:14:57      Durée: 4'36"*

### **Ficha Técnica**

-Película: *Portrait de la jeune fille en feu (Retrato de una mujer en llamas)*

-Directora: Céline Sciamma

-Año: 2019

-País: Francia

-Duración: 120 minutos

-Productor: Bénédicte Couvreur, Véronique Cayla

-Casa productora: Lilies Films; arte France Cinéma et Hold Up Films  
(coproductions)

-Guion: Céline Sciamma

-Fotografía: Claire Mathon

-Música: Jean-Baptiste de Laubier et Arthur Simonini

-Reparto: Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami

-Género cinematográfico: drama romántico