

Crónica de un visionaje. Mito y écfrasis en *Portrait de la jeune fille en feu*^{*} *Chronicle of a visioning. Myth and ekphrasis in Portrait de la jeune fille en feu*

Marcia Losada García ¹  

¹Universidad de La Habana, Facultad de Lenguas Extranjeras. La Habana, Cuba.

Recibido: 7/9/2022
Aceptado: 18/11/2022

RESUMEN

El presente artículo se inscribe en una extensa tradición de investigaciones que decodifican las interrelaciones entre el texto fílmico y el texto escrito. Por ello, la propuesta de leer el cine contemporáneo desde los códigos de la cultura clásica, arroja luz sobre las estrategias que los sujetos utilizan para renovar la cultura clásica. El filme, en su rango de texto nuclear, explota la écfrasis en función de que el espectador que pueda vaya por más. Lo anterior se realiza a través de movilización de fúntivos ilocutivos del significado de operaciones básicas de aceptación-rechazo, legitimación, análisis-síntesis intelectuales, afectivos, de jerarquización, sensoriales. Todos ellos pilares de un pensamiento perceptual más complejo en una estructura minimalista.

Palabras clave: filme; mito; écfrasis; crítica literaria.

ABSTRACT

This article is part of an extensive tradition of research that decodes the interrelations between the filmic text and the written text. Thus, the proposal to read contemporary cinema from the codes of classical culture sheds light on the strategies that subjects use to renew classical culture. The film, in its rank of nuclear text, exploits the ekphrasis in order to make the spectator go for more. This is done through the mobilization of illocutive functives of the meaning of basic operations of acceptance-rejection, legitimization, intellectual analysis-synthesis, affective, hierarchical, sensory. All of them pillars of a more complex perceptual thinking in a minimalist structure.

Keywords: film; myth; ekphrasis; literary criticism.

^{*} Este artículo es una versión resumida del segundo capítulo del libro *Urdimbres: en el ejercicio de la sospecha* (Eduniv, 2002).

Nova et vetera

Forsan et haec olim meminisse iuvabit.

P. VIRGILIUS M. *Eneida*, «Libro I» v. 203

En este segmento histórico marcado por eventos de salud ecuménicos y límites más borrosos aun entre las artes, el ser humano debe de colocar el énfasis de las confrontaciones en la contrariedad empatía *vs.* entropía, en los marcos de la relación sujeto-sujeto, observando la diversidad de sus culturas, con respeto insistir en la ponderación reflexiva, aunque esta actitud se logre como paralelas que se unen en el infinito. Es indiscutible la necesidad de ser compasivos, solidarios, creativos, dentro de un canon axiológico «nítido». El arsenal de asuntos y temas de la antigüedad grecolatina en los guiones ayuda a instaurar como rasgo de la época del Antropoceno una visión de tránsito hacia una tercera revolución industrial y, consecuentemente, hacia una reformulación del caudal operativo de imágenes linguo-mentales del imaginario general de un escenario (su escenario) de acción cultural, consecuentemente generalizador-holopráxico, dentro de un segmento sociohistórico. Su acto autopoiético –el del sujeto ante el estímulo de un texto nuclear– trae como resultante el reordenamiento de las zonas culturales, en urdimbre con su propia reinterpretación ontológica e individual dentro de una historia de vida

A la luz de mi anterior postulado axiológico, con el objetivo didáctico de ejemplificar una zona holística de lectura para *entender*, expongo mi interpretación de un texto audiovisual a partir de un acercamiento filológico a dos recursos emergentes de la antigüedad grecolatina, y que ejemplifican un trasvase de lenguaje inherente a la hermenéutica del arte.¹

Como espectadora, ofrezco mi lectura crítica del proceso de creación de la película *Portrait de la jeune fille en feu*, un filme construido sobre la base de elementos *nova* y *vetera* armonizados sobre una estructura argumental minimalista.²

¹ *Portrait de la jeune fille en feu* (Retrato de la joven en llamas) (Francia, 2019). Este film, que he tomado como material factológico ha obtenido –entre otros entregados a las actuaciones y servicios técnicos– los siguientes premios y nominaciones: En el Festival de Cine de Cannes, 2019: Premio del Mejor Guion, el Queer Palm, 2019 y el Premio CST del Artista-Técnico, así como Mención Especial de actuación para Claire Mathon; Premio del Cine Europeo 2019, por al Mejor Guionista para Céline Sciamma; Premio Luces de la Prensa Internacional 2020, el Premio Globos de Oro 2020 a la Mejor Película en Lengua Extranjera; en la British Academy Films Awards (BAFTA) 2020, el Premio a la Mejor Película en Lengua Extranjera; en los Goyas 2020, a la Mejor Película Europea; Premio César, 2020-

² El término minimalista, en su ámbito más general, se refiere a cualquier entidad que haya sido reducida a lo esencial, despojada de elementos «sobrantes». Proviene de una traducción del inglés *minimalist*, que significa minimista, o sea, que utiliza lo mínimo para organizar significación. Se manifiesta en este filme mediante la economía de lenguaje, medios, ornamentos, purismo estructural y funcional, *quasi* linealidad



Expongo brevemente una reflexión entre texto escrito vs. texto audiovisual, para tratar de mostrar las relaciones transtextuales³ autoorganizadas por la percepción del sujeto y sus reflexiones acerca de su papel creador y receptor en relación con el entorno, en este caso, audiovisual (Gómez-Tarín y Marzal, 2015).

El sujeto en su papel de instancia interpretante está inmerso en atractores culturales⁴ complejos; de ahí que, las relaciones transtextuales se modelen como escenario del *ser en la cultura* a través de un acto hermenéutico de interpretación, en el que objetivamente están presentes los formantes externos al sujeto receptor (hipertextos, metatextos, extratextos, architextos, del propio texto nuclear), zonas culturales que funcionan como parcelas de inmersión del sujeto sociohistórico durante el acto de emisión-decodificación – través de la *mímesis*, según Aristóteles–, además, propia hoja de vida del espectador, que, desde la dimensión modal del discurso -como instrumento de disección este-, el sujeto que construye y es a la vez autoconstruido.⁵

No es de extrañar, consecuentemente, la ininterrumpida búsqueda y renovación de los medios de expresión en el arte.

de la historia, notable sencillez y concentración. Presencia de nodos-recursos expresivos que aúnan vectores de pluralidades de significados.

³ *Relaciones transtextuales*. resultan del proceso reorganizador esquematizado de acuerdo con la visión linguo-cognitiva de la teoría de los prototipos; pues, dicha reorganización es inherente a la reconfiguración de categorías mentales, a través de las cuales, el hombre entiende y produce significados (Pfister, 1994).

⁴ *Atractor*: conjunto de circunstancias que hacen evolucionar un sistema durante un tiempo suficientemente largo y que influye en las variaciones de procesos iterativos. Es un espacio de fases del sistema dinámico, como el lenguaje natural que corresponde a la trayectoria de su comportamiento más típico posible. Cuando los conjuntos son complicados de describir, nos encontramos ante un atractor extraño (complejo) como las múltiples condicionantes vistas como variables que influyen durante el proceso iterativo reflejo *input-output*. Un atractor es extraño si la dinámica en el atractor es caótica y las múltiples rutas e intersecciones neuroplásticas del cerebro y de los diferentes protagonismos de los sistemas funcionales del ser humano ante cada estímulo-respuesta.

⁵ Interpreto que Aristóteles (1948) considera todas las artes como imitación. Así, por ejemplo, distingue entre historia y poética, donde la poética es la imitación de hechos, fábulas verosímiles (que podrían ser reales), una imitación de las cosas reales según distintos medios (pintura, palabra, etc.) También es la *mímesis* la base del aprendizaje que es a su vez connatural al hombre. Aprender agrada a los seres humanos, es decir, hay dentro de lo mimético un componente placentero en el aprendizaje; la *mímesis* produce placer, y por esto a los hombres les agradan las artes. Por tanto, Presenta el arte (sus expresiones) como consustancial a la naturaleza humana (*Poética*, capítulo III, v. 1448b). La palabra *imitación*, *mímesis* en griego, se debe entender como representación de la realidad. Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores.



Frente al texto fílmico, estamos ante un recorrido específico de la sinapsis mental en relación con el del texto concebido fundamentalmente en signos lingüísticos, pues la imagen resultante «transcurre» en un *input* más preelaborado por el otro, en el recorrido de la cadena cognitiva sináptica origen-camino-destino, sobre todo, en los rasgos constitutivos: primero, rasgo de cualidad (necesidad intrínseca al disfrute-percepción artística de «legitimar recreándonos» antes para uno mismo) mediante la vía de los procederes lúdicos, moralejas y reconocimientos, a través de los vectores de acción; segundo, mediante los rasgo de estatismo (los personajes se definen –y visualizan– por sus acciones y peripecias en la trama); tercero, los rasgos temporalidad-espacialidad (que frecuentemente se representan en distopías audiovisuales que delimitan perspectivas y retrospectivas desde el arte, sobre todo posmoderno); y cuarto, de la misma manera, del rasgo de continuidad (en el fluir de lo focalizado en el filme, frente a lo segmental de la decodificación del texto lingüístico); todo lo anterior le otorgaría a la imagen audiovisual mayor poder de perlocución.

Tengamos presente que la imagen audiovisual es una construcción teórica compleja en la que, desde el punto de vista de los modos de expresión, se incorporan sinestésicamente a través los analizadores (sentidos), otros recursos heterocomponenciales para «garantizar» el entrelazamiento de *r* con *r1* (realidad-realidad ficcionada) por ejemplo: la escala, el ángulo, la iluminación, el color, el sonido, los planos, el montaje, la secuencialización de los fotogramas, todo lo anterior enlazado con el contenido propiamente lingüístico...

Los elementos emergentes de las operaciones mentales activadas del que «propiocepciona» se autoorganizan tridimensionalmente, «espoleados» por la imagen audiovisual, con inclusive algunos formantes que no se perciben de manera consciente y son propios de la función fática del lenguaje audiovisual, de su canal, de la función poética del código audiovisual y de unidades semánticas-estructurales propias de esta forma de expresión: fotogramas, clips, escena, secuencias, como elementos sugestopédicos del significado, a los que el espectador, al visionar el producto terminado, le «suma», durante el visionaje, el efecto de su lectura en él, mediante el enlace de las secuencias, planos, efectos especiales, que «apuntalan» el sentido del contenido lingüístico argumental del guion. El lenguaje escrito, como el signo lingüístico cuando lo ubicamos en la sintagmática, es lineal, continuo, mientras que el audiovisual es simultáneo, con mayores posibilidades sensorio-perceptuales, para decodificarse con certidumbre en la mente, mediante la interacción por los estímulos imbricados de los analizadores.

La imagen fílmica tiene la posibilidad-recurso de aunar en su concepción, en una sola unidad de significado, mayor fuerza ilocucionaria que el signo lingüístico durante la aludida cadena linguo-cognitiva sináptica (origen, camino, destino). Para esta espectadora, el significado emerge en los films desde los microconflictos de cada escena y el sentido de las secuencias, coordinadas, lógicamente, con cohesión, enfocadas desde diferentes planos, según los puntos de vista. Leo la secuencia como la unidad de sentido del filme equivalente a la unidad constante de sentido⁶ al

⁶ Unidad constante de sentido (Ucs): constructo teórico concebido como la expresión más general y abstracta del proceso de producción discursiva de textos no factuales. La Ucs posee carácter recombinaable, y se encuentra conformada por componentes lingüístico-accionales, de diferente naturaleza de contenido, dado los diferentes datos que soporta, de acuerdo con una percepción individual. Estos datos son

texto escrito, ya que, si leo la película recibo la información visual con significado completo de los microconflictos generales sostenedores del tema del filme.

La directora y guionista Céline Sciamma a pesar de la época recreada, de los tintes gótico-románticos -ya en si paradójicos en una estructura minimal- con el uso de las écfrasis y del mito (Conti, 1998; Barthes, 1999; Losada, 2019), monta e imbrica y renueva en su estructura ya bien, uno de los memoremas grecolatinos más antiguos (Hesíodo, 1979; Ovidio, 1995; Virgilio, 1997; Safo, 2007; Catulo, 2019), para incitar a una lectura posmoderna, o bien utiliza la écfrasis mediante la evocación de clásicos pictóricos, musicales y literarios, a lo que le suma, canónicos procedimientos de anamnesis y de anagnórisis que da como resultante un barroquismo semántico (Riffaterre, 2000).

La película es enriquecedora por cuanto hace repensar nuestras legitimaciones ¿absolutas? Esa intencionalidad propositiva se manifiesta construccional y dentro de la cual veredicciones y emocionalidad libran batalla desde una intelectualidad rigurosa y casi, por su efecto, invasiva. Así, hace reflexionar al espectador sobre:

- El suicidio, soslayado por omisión cómplice, como solución radical (ocurrido, por cierto, fuera de escena como en la tragedia griega)
- Poética implícita y explícita del contenido y función de las artes, incluso de los postulados de los manuales, como perpetuación de lo focalizado en los imaginarios
- Cánones de creación del extratexto pictórico y de la necesaria rebeldía del artista ante las reglas normativas y estandarizantes de la creación
- Reflejo de verdad y realismo de temas de la vida cotidiana, enfocado todo ello desde el punto de vista del artista-especialista y del consumidor
- Comparación de las écfrasis, por alusión, con corrientes pictóricas de la historia del arte
- Ocultamiento de figuras de artistas pospuestas o subsumidas por su condición femenina
- Función ancilar del arte como vehículo de concertaciones en la sociedad; incluso de enlaces matrimoniales como negocio ¡materno!
- Focalización de situaciones casi no tratadas en pantalla, como el aborto con su doble dolor físico-espiritual, tópico que, cual sinalefa, hace converger el diálogo del espectador con la sororidad, más allá de cualquier tendencia de género

Si la *Ilíada* se hubiera reducido a la polémica entre el poderoso Agamenón y el desmesurado Aquiles (Heloïse-Marianne) no hubiera sido clásica. Como en la película de Sciamma, resulta trascendente que en la *Ilíada* se entrega toda una pintura epocal del mundo heroico con los valores imperantes, hilvanados por la visión crítica secuenciada en un crescendo dramático: del amor hasta

organizados tridimensionalmente y potencialmente adjudicables, en su núcleo, y de acuerdo con esa información de que son portadores, a cada categoría semántico-modal que se indica en el lado izquierdo de una matriz para otorgarle sentido al texto mediante un proceso de modalización.



el sacrificio, costumbres culinarias, diplomáticas y agrícolas, ritos funerarios, competiciones deportivas, la tan polemizada costumbre griega de la *hetaireia*, pasajes que evidencian nexos filiales-familiares; se nos habla de la renuncia como alternativa trágica-fatídica, del mismo modo, mediante anagnórisis, anamnesis, puntos de vistas antitéticos. Todo ese barroquismo discursivo homérico (y de Sciamma) está «montado igualmente» sobre el esquema minimal (eje temático de la cólera de Aquiles y sus consecuencias, esquema que la directora francesa resemantiza logradamente con su abanico de temas.

El mismo proceso a partir de la imagen audiovisual facilita la comprensión y conversión de la información en las rutas sinápticas, porque apela a aptitudes más sensoriales, al saber de certidumbre básicamente, y a incorporar la visualización al proceso de disfrute-valoración con menor gasto al echar mano a una mayor gama de efecto sugestopédico, pues se «digiere» lo que el otro sugestivamente imprime en la mente.

Pudiera también resumir que texto y receptor mediante el acto de la lectura o visionaje, movilizan y generan y recuperan sentidos en una zona transtextual creada *ad hoc* (el genotexto), terreno en el que contienen los creadores, para acaparar o estimular la oposición lector *vs.* espectador, y obtener la primacía de intencionalidad inicial de las operaciones mentales del receptor.

Los signos (íconos, símbolos) batallan (énfasis el verbo) y se recombinan en una semántica globalizada, sobre todo en el soporte fílmico, a partir de las instrucciones de significado, de las que emerge y autoorganiza el sentido (que es tridimensional ilocutivo-modal-referencial) tanto para el signo lingüístico como para la imagen audiovisual.

Propongo considerar la construcción de la imagen visual (fílmica) ante un *input*, de acuerdo con la emergencia del significado-sentido, partiendo de las siguientes actividades mentales del sistema operativo subyacente del espectador:

- *Dimensión ilocutiva* (espacio autoorganizativo de intencionalidad): legitimación, desestimación, especulación, intelectualización, sensorialidad, problematicidad, análisis-síntesis, operaciones problemáticas impresivas, afectivas, ordenadoras, perturbadoras, singularizadoras y relativas
- *Dimensión modal* (experiencia individual sociodiscursiva de receptor) más frecuentemente interesado, deseoso, comprometido, conminado y en menor medida, obligado indiferente
- *Dimensión referencial* (propiocepción de los analizadores): comportamiento, cualidad, tiempo, espacio, continuidad, escala tensiva básicamente extendida, trascendida por la propia índole sinestésica de la imagen; causación, de la operación, concesión, conjunción-disjunción, propiocepción, apropiación, de lo desconocido, saber de certidumbre, básicamente)



A partir de la emergencia del componente semántico (detectables en operaciones mentales signadas por rasgos discursivos) comparo el texto fílmico con el texto escrito en signos lingüísticos

- Mayor abanico de recursos sugestopédicos para hacer llegar el mensaje al receptor, a partir de menor cantidad de operaciones mentales necesarias-activables del sistema operativo subyacente para conformarla
- Mayor cantidad de elementos sugestopédicos en urdimbre, aunados en la imagen, lo que vehicula menor entropía en la conceptualización de la entidad focalizada
- Mayor facilidad para inducir las interconexiones mentales (sinapsis general) sino también para instruir mediante las operaciones cognitivas paralelas
- Menor necesidad de confrontación de las formas de saber de necesidad y realidad, como asiento de la transitividad, frecuente el saber de irrealidad, que subsume al saber de realidad o al saber necesario en el texto escrito la recepción del texto audiovisual lo opera con mayor frecuencia como suficiente, con la certidumbre como forma de saber asertivo, asiento de lo verosímil
- El espectador realiza con menor gasto y trabajo la incorporación de los componentes lógicos de la conceptualización en proposición y de las formas de saber-ignorar, para integrar los datos del *input* a su imagen linguo-mental

Ahora bien, el poder transformador de utilizar los recursos propiamente discursivos de la enunciación a la par de los efectos sensoro-perceptuales de la imagen audiovisual, adquiere (una fuerza ilocucionaria-intencional-lúdica-propositiva de primera magnitud, más que el discurso panfletario en pro de algo u otras variantes no factuales, con pretensiones instructivas.

La omnipresencia de recursos de la antigüedad clásica (en especial écfrasis y mitos enraizados en este filme como vehículos transpositores de verdades generales, con repercusión en el aquí y ahora resulta una variable de intertextualidad inseparable en la concepción y comprensión de esta película. La película *Retrato de la joven en llamas* expone la oposición entre el destino prefijado para las mujeres en un entorno sociocultural opresor y las aspiraciones-deseos de ellas a una plenitud opcional, física y espiritual de realización en el caso de esta película al transitar por todos los peldaños de la escalera del amor platónico. La écfrasis y anagnórisis son dos recursos que vehiculan además la intencionalidad intertextual de la directora guionista.



Desde el tejido

Mulieres non possumus fugere

CELINE SCIAMMA

La écfrasis es un término retórico que ha sido frecuentemente revisitado en su larga diacronía como recurso poético, con tendencia a reconceptualizarlo desde su función intertextual emergente, ya no dentro de un texto nuclear, sino que se indaga una tendencia evolutiva más que como metasemema, observo un decursar con «buena dosis» de metalogismo y esto no resulta extraño a la también intención de establecer la borrosidad de fronteras entre los tipos de discursos artísticos (Lausberg, 1996).

La écfrasis tiene una temprana aparición en la literatura universal mediante la descripción del escudo de Aquiles, magistralmente analizada por Lessing (2015) en su *Laocoonte*. Elijo para resumir la definición más neutral del término, la que lo expone como representación en la enunciación de a su vez, otra representación *extraída* de un universo visual o auditivo desde el discurso pictórico o musical. El interés tal de revisión, radica en el alcance semiótico (nuevamente la perlocución) de destacar la interrelación diferenciada en sus orígenes, de tipos de lenguajes diferentes y de marcar el redimensionamiento e interrelación entre códigos otros, cuya validación es inherente no solo a la creación sino a los procesos hermenéuticos específicos.

Recuento las écfrasis en el filme:

1. En los créditos iniciales en forma de silueta de incipiente cuadro que veremos después como si fuera una historia por "rellenar" (prolepsis-sinécdoque).
2. En la academia de pintura como desencadenante de la historia narrada en un segundo nivel de diégesis (prolepsis-analepsis).
3. En el primer acercamiento al retrato fracasado del predecesor de Marianne (prolepsis, caracterización de la protagonista y la antagonista).
4. En los retratos canónicos de la madre de Héloïse y el de Héloïse misma, para «rellenar» partes de la historia lineal, que así solo hay que sugerirlas (prolepsis-analepsis) además, reflexiones acerca de poética explícita, sobre la misión y contenido del arte, el papel del creador y la importancia de la recepción basada en un discurso sobre la función del arte que va de lo general a lo particular.
5. En el retrato final ya interpretado de Héloïse (el arte como mecanismo de concertación social y la necesidad de interpretación del artista ante su objeto focalizado para ser realmente creativo (prolepsis y analepsis, antonomasia).
6. En las dos pequeñas imágenes de uso privado de las muchachas (el arte para sí).
7. En las dos écfrasis-apariciones fantasmagóricas tan a tono con el ambiente gótico del palacete de Héloïse de traje nupcial, ante las cuales la pintora escoge seguir avanzando hacia la consumación de una relación física.



8. En la exposición de pintura como gran cierre de las écfrasis presentadas durante todo el filme (analepsis-prolepsis) y como ejemplo de la posposición que han sufrido frecuentemente las creadoras.
9. En las apariciones del libro-físico de Las metamorfosis en varios momentos del filme (prolepsis-analepsis).
10. En los bordados de Sophie y de la hermana de Héloïse, como manifestación artística del valor y la trascendencia y testimonio de cualquier tipo de expresión artística, para marcar como el arte puede hacer trascendente, al objeto evocado (metáfora).
11. En las interpretaciones de Vivaldi durante el desarrollo y la conclusión de la película (analepsis-prolepsis).

En la película el texto verbal utiliza el texto pictórico, musical -y por supuesto estas écfrasis- estas no solo vienen estrechamente tejidas a la cadena de anagnórisis y facilitan en el filme un importante punto de anclaje de las reflexiones en torno a los criterios de verdad, naturalismo y emoción e interpretación de lo intrínseco de un texto nuclear metatextual y extratextual, sino además, las écfrasis vehiculan reflexiones acerca de elementos que deben de estar presentes –o no– en la obra de arte, por ejemplo, cuando a través del primer y fracasado «retrato canónico» de Héloïse, la modelo critica la tiranía del extratexto sobre las posibilidades individualizadoras del retrato y, consecuentemente, la poca libertad interpretativa de la pintora –y del artista general– ante dichas reglas del extratexto, en memorable secuencia dramática del desarrollo fílmico.

Las écfrasis proporcionan al filme, en analepsis atributiva desde el punto de vista del avance-solidez de la acción, un fuerte elemento no solo cohesionador, sino que induce a un llamado a la introspectiva del receptor, a poner escucha atenta al arte que nos rodea con su madeja de proposiciones. Más allá de la evocación lúdica de los retratos de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), en los que de un punto de luz interior emergen las figuras o como los puntos de luz en los cuadros del pintor cubano Esteban Chartrand, la guionista seleccionó e insertó ciertos elementos de la obra visual –del género retrato– para relacionar la écfrasis ya sea, con el contexto, con el architexto y los metatextos del filme como también con el desarrollo argumental propiamente dicho.

El retrato de la madre de Héloïse se parece indefectiblemente al de Héloïse, por las imposiciones de las reglas del extratexto de «no capturar lo que de efímero» tenga el modelo retratado. Esta estandarización va más allá de una similitud familiar, el retrato fracasado del pintor antecesor insertado en la secuencia de la introducción, se utiliza además para contrastar el orgullo profesional de Marianne y su reacción destructiva ante el fracaso del primer retrato con el que no puede validar sus académicos criterios de verdad y arte. La lograda representación del retrato de Héloïse, cuando ya la pintora puede *interpretar* la singularidad del modelo, propone mediante la écfrasis la validez de la hermenéutica del creador en la obra como factor objetivante de lo focalizado en su trabajo cognitivo, que consecuentemente repercutirá en su resultado objetivo. La écfrasis se entrelaza, de igual forma el encuentro que nunca se produce, a no ser a través del arte en el desenlace de la modelo y la pintora, con el retrato de una Héloïse más mayor, aristócrata y



madre (con guiño de la modernidad al espectador mediante el símbolo) con lo cual, como recurso retórico despide la écfrasis como recurso sólidamente enraizado en el eje temático del filme.

La renuncia indicada por la Orfeo-pintora (ya que la écfrasis entrelaza hilos temáticos con el memorema-mito de la película) como única anagnórisis probable cuando ambas toman consciencia de la imposibilidad –la pintora, en primer lugar– de llevar adelante ese amor en su contexto social. Ambas muchachas solo podrán encontrarse en la intemporalidad del recuerdo y en la trascendencia e impronta cognitiva del sentimiento evocado mediante el arte. Opción que, en la historia, para Héloïse es siempre más difícil.

A través de la écfrasis como recurso principal, en diálogo con el paralelismo antitético como recurso de apoyo, se coloca en el argumento el destino final de las muchachas, que las intérpretes bordan con impresionantes catarsis en paralelismo, provocadas por la anamnesis de la música de Vivaldi, donde ellas se encuentran en suerte –y desde tempranas etapas del desarrollo fílmico– anticipadas y concluidas como los frágiles insectos a merced de la tempestad.

El equilibrio de caracterización complementaria dentro del eje temático potencia el paralelismo antitético entre ambas protagonistas: una, oscura, contenida, de ambiente cromático telúrico, refugiada en el mundo del trabajo artístico, observadora y poseedora de una notable experiencia vital y profesional, capacidad analítica y *saber de realidad*, que la lleva a la compasión, a entender a la otredad; y una Héloïse, su contrapartida azul-verdosa, ávida de experiencias, de notable empuje intelectual-emocional, desafiante, y de la que comparo su tenacidad con el protagonista *Los Trabajadores del mar*, de Víctor Hugo(1866), en su relación en alguna medida pictórica con el ambiente marino o con la desmesura sentimental del Aquiles homérico, siempre bordeada de un azul venenoso. Así, el empeño de Héloïse de nadar en aguas bravías, visión del mundo con la que transita con ingenuidad (*ignorar de necesidad*) y que, al final, entendiendo su precaria posición en todo el asunto amoroso, llora con sobriedad junto al mar y comparte allí, la única explosión emocional de Marianne, en una escena sentimentalmente a la *inversa*.

Veamos el memorema principal del filme: la adopción de los dioses y héroes provenientes de la herencia homérica como personajes de historias otras que habrían de ser narradas, casi «arranca» con la composición del último hexámetro de la *Ilíada* y viene a ser precisamente la inserción de los mitos por su carácter transpositor, una consecuencia lógica de la búsqueda de lecciones y emociones de experiencias universales, trascendentes en la era antropocena. Una revisión diacrónica del mito de Orfeo nos llevaría a un objetivo otro en relación con este artículo; de lo que trataré es de por qué es el memorema de *Retrato de la joven en llamas* y por qué desde las múltiples opciones para la expansión de la imagen artística, la creadora subordina otros recursos al memorema como herramienta para que el espectador infiera (Gluck , 1997; Cotello, 1998,).

Sin embargo, la plasticidad intrínseca del argumento de este mito (crinografía umbrosa-infernal) del mito, su relación con la música, más la historia de un amor fatídico, contribuyó a que *Las metamorfosis* fuera una de las obras clásicas más leídas durante la Edad Media y el Renacimiento: el mito de Orfeo y Eurídice aúna a la belleza de lo relatado (saga), la jerarquización moralizante del paradigma religioso medieval o el antropocentrismo renacentista (verdades generales



portadas por los mitos), enraizado todo ello, en la historia de un amor frustrado del héroe que «vivo, pretende razonar con la muerte» y retorna a la vida con una moraleja aprehendida (huellas del cuento popular inherente a las catábasis). Además, el mito transfiere la moraleja del reto muerte-retorno-conocimiento trascendente (esotérico y exotérico); moraleja que es, precisamente, el pivote alrededor del cual giran interrogantes de grandes misterios religiosos de la humanidad y buena parte de los núcleos problemáticos de la película.⁷

Entonces, y a primera lectura, el mito de Orfeo-Eurídice se imbrica en esta película por el vínculo plástico entre la toponimia evocada de los agrestes paisajes marinos llenos de luz y desolados de la película en antinomia con el escarpado y oscuro infierno, de igual forma, a través del elemento musical de silencios y colores (asociado al don del héroe mitológico y en la película, a Marianne por sus cualidades como pintora que además toca el piano); además, las oportunidades visuales inherentes a las transformaciones traducidas en el filme por la peripecia actancial del cambio de roles de las dos protagonistas mediante la historia del amor fatídico de Marianne-Orfeo con Eurídice-Héloïse, digamos por tratar de aprehenderlas convencionalmente.

Desde una lectura apegada al argumento de la película, las «convivientes platónicas» conversando y cosiendo en la cocina se cuestionan lo que ha sido motivo de interés de la *traditio*: por qué, y habiendo sido advertido, después de terrible riesgo y de tan arduo itinerario, ya de regreso y a punto lograrlo, se vuelve Orfeo a mirar a Eurídice. Y, Sciamma expone dicha aporía a consideración de la cuarta pared y tomando como interrogante explícita la lectura dramatizada de Héloïse en su versión interpretativa acerca del núcleo de un paradigma valorativo

Desde la zona agonística traducida visualmente en la película a planos contraplanos, en estrecho tejido con el eje temático del filme contiene una antinomia entre dos campos nocionales básicos del *ser cultural* (volición vs. veredicción) en y desde los cuales el humano autoorganiza los signos que lo definen ontológicamente: las emociones y las regulaciones sociales, condicionantes de universalidad e intemporalidad de la moraleja mítica en Retrato de una joven en llamas; atractores, que nos hacen releer en nuestra época el antiguo memorema y que Sciamma utiliza durante todas las etapas del arco dramático de las protagonistas.

En el filme se presenta en primera instancia como si una mitologización del relato, acerca de cuál es el papel de Orfeo y cuál el de Eurídice según el origen del mito. Aquí complejamente, no se invierte los roles actorales porque no los hay en relación con el paradigma original. No hay en el dueto Marianne-Héloïse una que cumpla el rol masculino y otra el rol femenino: son dos

⁷ Incursionando ya en terreno más cercano a *Retrato de la joven en llamas*, el mito de Orfeo y Eurídice emerge en el filme desde una relectura de los libros X y XI de *Las metamorfosis*, sin obviar el eco del libro IV, de *La Eneida*, de Virgilio, la Alceste de Eurípides (antinómicamente) y ha sido revisado, sobre todo, en el desarrollo argumental del filme teniendo en cuenta, el Banquete platónico, ya que la «discusión central» del memorema se desarrolla en una cocina, lugar con frecuencia «revisitado» aún por las mujeres cuando asistimos a «ágapes modernos»: un grupo de muchachas de diferentes condiciones sociales (la joven aristócrata y la demiurga espiritual y la criada) exponen sobre el tema del sacrificio por amor, desde uno de sus contrarios posibles, la renuncia, revisan sus interpretaciones acerca de la moraleja de la pérdida de la relación existiendo el sentimiento.

muchachas que en paralelismo antitético –afianzándose en sus mutuas cualidades se descubren–, y en plena coherencia con la curva dramática «echan» su suerte y si tenemos en cuenta el significado de los nombres, ni Marianne es tan rebelde, ni Héloïse tan privilegiadamente feliz. Hago el recorrido en la película en los que se evidencia la incitación a construir paradigmas axiológicos mediante el memorema.

Introducción

1. La actitud nostálgica de Marianne por su rostro demudado a la vista del cuadro reconoceremos en retrospectiva el doloroso recuerdo de la pintora, dolor que pudiere equiparase al de Orfeo (prolepsis y paralelismo) que se retomara como eco léxico en retrospectiva al cuando Orfeo perder a su amada y fundar un culto (en la película una academia de pintura para señoritas).
2. La agotadora caminata cuesta arriba de la pintora mojada y su transcurrir por los oscuros pasillos de la mansión con el trabajoso itinerario de Orfeo hacia su amada (anticipación-alusión).
3. El suicidio de la hermana de Héloïse cuando caminaba detrás de Sophie, de la misma manera que en el mito, la sombra de Eurídice regresará al infierno.

Desarrollo

1. El primer paseo, durante el cual la pintora va detrás expectante, por la información del suicidio que acaba de conocer y no ve aun la cara de la modelo que no se vuelve a mirarla y cuyas características físicas se van develando poco a poco al acelerar los pasos al espectador y a la pintora, hasta que se enfrasan en una carrera que las conduce, alteradas, al borde del abismo, Héloïse se vuelve y se miran por primera vez, intensamente, y al romper desde el inicio la prohibición de no mirarse sabemos qué pasará. El esquema de las caminatas de Héloïse-Eurídice delante y Marianne-Orfeo atrás se repite (alusión, por acciones actorales mitologizadas, anticipación).
2. En las caminatas internas en la mansión y externas a la orilla del mar Marianne-Orfeo ve cómo avanza Eurídice-Héloïse; y ya entrada la acción Héloïse se vuelve a interrogar en varias ocasiones a Marianne y con intensidad le reclama que *mire* (como en la secuencia de pintar el aborto).
3. Cuando se besan en la playa, por primera vez, las muchachas empiezan a intercambiar posiciones de ayuda-guía en el descenso; así mismo Héloïse es a su vez, ayudada a levantarse por las demás mujeres campesinas cuando, se incendia su ropa en el festival. Amén de la ya mencionada escena del aborto, (por cierto, después recreada en écfrasis en pequeño formato) la constante ayuda a Sophie para ambas muchachas representa “claras moralejas de solidaridad” trascendentes a cualquier tendencia de género ya lecturas mitologizadas de «eurídices» subordinadas a las aptitudes de «orfeos».
4. En la interpretación del mito en memorable secuencia hermenéutica del Banquete platónico (Platón, 2017) femenino durante la intensa lectura de Héloïse: primer lugar, en plano-contraplano Héloïse-Sophie, vemos cómo la criada protesta enérgicamente



ante la transgresión de Orfeo, porque él sabía la prohibición literal de no mirar y fue Eurídice la que pagó las consecuencias. Marianne propone (con una cierta arrogancia que la sigue en sus proyecciones intelectuales) la interpretación de un Orfeo que elige como poeta conservar a Eurídice en la memoria. Mientras, Héloïse transita desde una lectura romántica del mito a una proposición insólita ante «la realidad» del contenido: fue Eurídice la que decidió su destino pronunciando una petición inaudita en el contenido literario del mito y en la historia metatextual de las reinterpretaciones, lectura que tuvo marcada perlocución en Marianne quien, a su vez desatiende todas las éfrasis fantasmagóricas de una Héloïse-nupcial desvaneciéndose cual Eurídice.

Nudo

1. Recordemos que en el Banquete platónico «real» Orfeo como paradigma mitológico es duramente juzgado. En el drama, esta reinterpretación de Héloïse será el núcleo subyacente que decide el momento de mayor polaridad dramática en el film. ¿Cuenta Sciamma con que el espectador conozca la obra *Alcestis* o con que hayamos visto *Las horas*, el filme (2002), para entender el largo camino recorrido por el derecho a ejercer el amor femenino y la casi imposibilidad de otro desenlace en el siglo XVIII?
2. Marianne, con otro saber de realidad se niega a asumir la responsabilidad de una «rebelión abierta» de Héloïse, y esta, a su vez, entiende su difícil lugar en la historia «mitológica recreada» y con un excelente corte de secuencia, coherentemente con el arco dramático del personaje Héloïse, le ordena a Marianne-Orfeo que la mire y el retrato amablemente encerrado en su huacal da curso al argumento y a la «historia mitológica» de la película. El memorema asume en esta parte del filme la plasticidad de «la imagen dentro de la imagen», enlazando el contenido del mito con el elemento narrativo de arista social del argumento del film.

Culminación: Vehicula este memorema, como éfrasis, la recreación de la despedida mitológica del adiós definitivo de los amantes y se explicita –retomándola– la precaria posición del artista «femenino» en la época y se enlaza tan importante subtema con el eje temático, cuando Marianne se desplaza entre una concurrencia básicamente masculina, hasta la recreación de un nuevo retrato de Héloïse –nuevamente éfrasis– para concluir con esta parte del eje temático dibujado. Se le recuerda al espectador el componente platónico de la relación, que involucra activamente cuerpo-sentimiento-universalidad, entendido este último como el todo, a través de un prisma que redimensiona la forma de conocer el mundo al que tienen que renunciar.

Desenlace: En este punto del drama las protagonistas no se ven a pesar del espacio compartido y mediante una nueva variación de la éfrasis (música y película) Marianne-Orfeo sobria de dolor, al igual que el poeta mitológico, observa a su Héloïse-Eurídice, revivir y experimentar mediante los acordes musicales (anamnesis y catarsis) un amor que solo pueden mantener en el recuerdo.



En la introducción, muy acertadamente, las Ucs que se insinúan al espectador para que articulen la progresión dramática mediante operaciones cognitivas paralelas son (con mayor frecuencia) la tríada expresividad-interés-determinación, y trasciende la de interés, desde que se introduce la écfrasis, la actividad mental pivote con la cual se empieza a instruir al espectador con el fin de que valore (valoración) sobre una posible toma de criterio. Y ya en el desenlace, es en buena medida, a través de la écfrasis como recurso insertado en la curva de motivación dramática, que se articula la valoración-determinación–expresividad en también en operaciones cognitivas paralelas, para producir ese fascinante efecto de cierre de contrapunto (paralelismo antitético) de, por una parte, contención y, por otra, explosión emocional en el recuerdo.

Un corto epílogo del visionaje

La creadora del guion –afianzada en instrucciones mentales dirigidas básicamente a la volición y a la sensorio-perceptualidad y valiéndose entre otros de la transposición mitológica y la plasticidad de la écfrasis– pinta el lienzo de su película, para que el espectador decodifique e hilvane la historia a través del eje temático conductor de Marianne y Héloïse. Con lo anterior la autora del guion dramático-directora del filme logra incentivar los reordenamientos de enlaces cognitivos más característicos del esfuerzo creativo de *leer* en el receptor a pesar de a la visualización, tal cual ocurre cuando se decodifica un texto básicamente concebido en signos lingüísticos. El punto de polémica entre un mayor estímulo lúdico-educativo, texto-escrito e imagen audiovisual, no radica en el soporte textual sino la habilidad del creador para elegir recursos que estimulen –composición textual de cualquier soporte– el pensamiento creativo en el receptor.

La directora-guionista teje, tanto en la progresión dramática, la curva de motivos in crescendo, el elemento narrativo que garantizan una autonomía del filme en su rango de texto nuclear, como en los recursos semánticos-dramáticos provenientes de antigüedad grecolatina, para que también mediante el uso de la écfrasis y memorema el espectador que pueda vaya por más. Lo anterior se realiza a través de movilización de fónicos ilocutivos del significado de operaciones básicas de aceptación-rechazo, legitimación, análisis-síntesis intelectuales, afectivos, de jerarquización, sensoriales. Todos ellos pilares de un pensamiento perceptual más complejo en una estructura – como ya señalé– minimalista.

Pero, esta forma de crear tan depurada, a primera vista libre de barroquismos efectistas, no renuncia a ningún recurso semántico-visual en función del argumento y está sostenida por una *labor limae* rigurosa, que avizoramos solo mediante el análisis, labor de pulimentar el acabado, presente y detrás de toda creación artística lograda, como cuando asistimos a una función de ballet y vemos a una bailarina hacer un número milagroso de *fouetté* y seguir desplazándose etérea por el escenario o a un bailarín elevándose sin aparente esfuerzo o cuando leemos una voluminosa novela de ficción y «devoramos» con facilidad sus páginas, sin que se note el trabajo de oficio de «borrar y reescribir» detrás de todas construcciones.



Detrás de este filme minimalista existe unos cuidadosos guion y dirección, una fotografía logradísima, una sobria –oportuna– presencia de banda sonora y el magistral trabajo interpretativo de todas las actrices; amén del esfuerzo de los artistas técnicos en la realización encargados realizar la imagen fílmica y fruto de una *labor limae* que, cual, si se tratara de un libro, a la vez facilita y reta a la mente del espectador, al arte de leer una película.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1948). *Arte poética*. Austral.

Barthes, R. (1999 [1957]). *Mitologías*. Trad. Hector Schmucler. Siglo XXI Editores.

Catulo (2019). *Poesía completa*. Trad. Ramón Irigoyen. Penguin Clásicos.

Conti, N. (1998): *Mitología*. Universidad de Murcia.

Cotello, Beatriz (1998). *El mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la Ópera*. Biblioteca Central Universidad Nacional de La Pampa.
<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/v3a10cotello.pdf>

Gluck, C. W. (1997). Libreto de la ópera Orfeo y Eurídice, en versión francesa de 1774. *Opera Libretti and Other Vocal Texts*. <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/orphee.html>

Gómez-Tarín, J., Marzal, J. (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis fílmico*. Cátedra.

Hesíodo (1979). *Los trabajos y los días*. Trad. Paola Vianello de Córdoba. UNAM.

Hugo, Víctor (2008). *Los trabajadores del mar*. Losada Editorial.

Lausberg, H. (1996). *Manual de retórica literaria*. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

Lessing, G. E. (2015). *Laocoonte*. Editorial Tecnos.

Losada García, M. (2019): *El constructor de catedrales. Mitologización vs. Resemantización: una clave de lectura en Alejo Carpentier*. Editorial UH.

Ovidio, P. (1995). *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Cátedra.

Platón (2017). El banquete. *Argentina.gob.ar* (Sitio oficial del Estado argentino).
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_banquete_platon.pdf

Pfister, M. (1994). Concepciones de la intertextualidad. *Criterios*, (31), 85-108.



Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis (pp. 161-186). En: Antonio Monegal (Coord.). *Literatura y pintura*. Arco Libros.

Safo (2007). *Poesías*. Trad. Juan Manuel Macías. DVD Ediciones.

Virgilio (1997). *La Eneida*. Colección Fontana (Clásicos Universales).

Conflicto de intereses

La autora declara que no tiene conflicto de intereses.

