



CAROL: CONSTRUYENDO EL AMOR LÉSBICO EN EL CINE

Mireia Iniesta

A Laura y Cristina

Si hacemos un breve repaso a la historia del cine y nos centramos en algunas de las películas que han abordado el tema del amor romántico entre mujeres, observaremos que en un porcentaje muy elevado se trata de personajes inadaptados o sobre los que se cierne la desgracia. Molly Haskell, en su estudio *From Reverence to Rape: The Treatment of women in the Movies* (1970), incide en el hecho de que Hollywood promueve las relaciones tradicionales de pareja, la heteronormatividad, que ensalza el sacrificio femenino, y glorifica a la mujer que elige el amor y la familia frente a la vida profesional.¹ Aún hoy en día dicha heteronormatividad patriarcal se resiste a abandonar esta tendencia por mucho que pensemos que las cosas están cambiando.

Basta pensar en algunas películas para comprobarlo. La mancha de negro con la que Audrey Hepburn se marca accidentalmente la cara a principio de *La calumnia* (William Wyler, 1961) no hace más que presagiar el estigma social con la que será bautizada, y el funesto desenlace de la “desviada” Shirley MacLaine, que acaba pagando su enamoramiento ilícito con su propio suicidio. Aunque filmada por un homosexual, en *Las amargas lágrimas de Petra Von Kan* (Fassbinder, 1972) asistimos al más terrible duelo por amor que podamos imaginar, en una especie de incursión en la locura de Petra (Margit Cartensen), tan enamorada del personaje de Hanna Schygulla que ya no le queda amor para nadie más y somete a su entorno a un maltrato encarnizado. En el caso de *Aimée y Jaguar* (Max Färberböck, 1999), aún tratándose de una película menor, se aborda la relación real entre una mujer nazi casada y una judía que trabaja para la resistencia y que acabará desapareciendo después de ser deportada a un campo de concentración. En *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998), muy parecida a *Carol* en algunos aspectos, la osadía del amor lésbico se paga con la autodestrucción. Quizás *Deserts Hearts* (Donna Deitch, 1985), *Fucking Åmål* (Lukas Moodysson, 1998) y *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) sean hasta la fecha las películas de temática lésbica que enfrenten el tema de forma más valiente y normalizada.

Sin embargo, la más revolucionaria de las películas de amor romántico entre mujeres, no es otra que *Carol* de Todd Haynes. Basada en una novela homónima de Patricia Highsmith, *Carol* fue todo un best seller, del que en un primer momento la

escritora se resistió a reconocer la autoría, hasta que comprobó el increíble éxito social que tenía. Según Eva Illouz,² los best sellers expresan cosas que los lectores querían decir, pero no pueden decir porque no son capaces o porque no tienen el valor de hacerlo. Este tipo de texto también llevaría a cabo el planteamiento de un problema, un dilema, una cuestión irresoluble en la que el entorno y las condiciones sociales de los personajes impiden que los protagonistas persigan su objetivo. Los best sellers, más allá de plantear una dificultad, proponen también una solución, de ahí su éxito comercial.

La novela de *Carol* plantea en un primer momento la imposibilidad de una relación de amor lésbica generada por un entorno lleno de obstáculos: la sociedad conservadora de los años cincuenta, la diferencia de clases, los hombres presentes en la vida de ambas mujeres, la maternidad de Carol y la posible pérdida de su pequeña en una contienda judicial. Sin embargo, al final el amor acaba por imponerse por encima del resto de dificultades. Highsmith otorgó un final feliz a las historias clandestinas de miles de mujeres que no pudieron tenerlo, probablemente incluyéndose así misma. La película de Todd Haynes plantea las mismas dificultades, llevando a sus personajes de la dimensión del obstáculo, representado por la rejilla de ventilación del metro que abre el film, a un espacio de apertura y potencialidad que culmina en la escena final y que se filtra a través de la pasión y de la mirada.

Uno de los mecanismos que usa Haynes para representar la evolución de la pasión de la pareja, así como de sus respectivas



identidades, es la técnica de los de colores transicionales. El color mayoritario de las prendas de Carol es el rojo. Justo antes de que ésta reciba la noticia de que su ex marido quiere quitarle la custodia de su hija, Therese la ve desde un taxi, vestida de color carmín, es entonces cuando la mirada de la joven registra la futura pasión de Carol.

Esa pasión representada por Carol empieza a invadir el mundo de Therese, que elige un jersey del mismo color al hacer las maletas, antes de salir de viaje con Carol y discutir con su novio. En el momento en que Therese

le regala el disco a Carol, la muchacha viste ese mismo jersey. En una de las escenas de carretera, Therese se queda dormida en el asiento del copiloto mientras Carol la cubre con una manta de un rojo intenso. El mismo que cubre las cortinas que flanquean la habitación, en el bellissimo momento en que Carol Y Therese se acuestan por primera vez. Los cuerpos se fusionan y la pasión cobra forma.

La transición del color rojo alcanza su máxima expresión cuando Carol ve, desde el interior de un taxi, a Therese vestida de rojo,

cruzando la calle, en una escena análoga a la que he mencionado anteriormente. Más allá de que la mirada de Carol otorgue, y a la vez registre, la pasión de Therese a través de su mirada y del color rojo, asistimos a lo que supone una total subversión del amor romántico heteronormativo. El proceso de madurez de Therese ha finalizado, ambas mujeres están al mismo nivel. De hecho, podría decirse, a través de estos ejemplos, que la película plantea una inversión de las relaciones de poder: ahora es Therese la que ha conseguido un estatus económico y social ascendente, mientras que Carol

parece haber descendido en el escalafón social, al dejar de ser una mujer rica y pasar a ser una empleada en una tienda de muebles, por mucho que sea la gerente. El amor lésbico parece huir del sistema de clases sociales y facilitar la emancipación femenina.³

Patricia Highsmith decía que cuando veía a una mujer que le gustaba, dilatava el tempo de su mirada, que la prolongaba hasta hacerla casi desafiante, firmemente interpeladora. Así, explica que una vez, haciendo de dependienta en un tienda, en





los primeros años de su juventud, se topó con una clienta rubia muy sofisticada y que la miró largamente, con ese descaro despótico que emana de la seducción, y que sintió por un momento que su incipiente presa le devolvía la mirada, siendo ese instante la semilla de su novela, *Carol*. Este plano contraplano, real y literario, que describe Highsmith a través de su experiencia, responde al planteamiento lógico del *boy meets girl* del cine clásico, y encaja con el primer encuentro visual que tiene lugar entre ambas protagonistas en la juguetería La magia de este primer contacto se ve interrumpida por la aparición abrupta, delante de Therese, de una clienta que pregunta dónde está el baño. Este pequeño instante de vulgaridad que sucede al momento mágico⁴ del encuentro, nos da una idea no sólo de la incipiente pasión de la pareja, sino de la importancia de la alteridad en la construcción del deseo y de cómo la mirada del otro me concede una identidad completa. Si atendemos al dictado del amor romántico, concluiremos que yo existo en tanto que soy amado.

En la secuencia de la abrupta visita del ex marido de Carol, el día de nochevieja, observaremos que las dos enamoradas pasan de compartir un mismo y amplio espacio en el que se sienten libres para desearse (Therese toca el piano y Carol se acerca a ella y la coge por los hombros), a estar una en la cocina y la otra en el salón del piano. Aquí, la subjetividad de la mirada masculina las hace aparecer incompletas, ya que sólo vemos la mitad del cuerpo y de la cara de cada una de ellas, mientras aparecen reencuadradas bajo el marco de sendas puertas. Tras su inoportuna llegada, el hombre en cuestión se pone a arreglar el grifo de la cocina. La vulgaridad vuelve a suceder a lo sublime. Las miradas del entorno hostil que rodea a la pareja, hacen de ellas seres escindidos, que sólo pueden completarse cuando se miran entre sí, ya que



ese movimiento es el mecanismo que pone en marcha la máxima expresión de pasión entre las dos mujeres, tal y como ocurre en su primer encuentro visual y en el último.

En un brillante ensayo, Núria Bou analiza el plano contraplano⁵ en relación a la pasión, y lo identifica como un medio de conocimiento que se engarza en el discurso narrativo del cine. A su vez, el neoplatónico Marsilio Ficino en su *De amore* hace una descripción de lo que él llama el ojo erotizado a través del encuentro visual entre Fredo y Lisias, de los que dice que al encontrarse sus miradas, se unen sus espíritus vitales y la sangre de Fredo se encuentra en el corazón de Lisias: *Porque tus ojos que han penetrado a través*

*de los míos hasta el fondo de mi corazón, encienden en mis entrañas un vivísimo fuego. Ten, entonces, misericordia del que perece por tu causa.*⁶

Acuciada por su amor, Therese se abre camino entre la gente, apartando todos los obstáculos que la separan de Carol y que irrumpen en el plano, interponiéndose entre su rostro y el de la mujer que ama. Tras un periplo que se hace eterno, las miradas de las dos mujeres se encuentran en un plano contraplano que Todd Haynes dilata al máximo, y que parece ensanchar el mundo para ellas. Se han disipado todos los obstáculos. La sangre de Therese entra en el corazón de Carol, en una suspensión eterna.

¹ Barbara Zecchi, *La pantalla sexuada*, ed. Cátedra, Madrid, 2014, p.130.

² Eva Illouz, *Erotismo de Autoayuda*, ed. Kats Editores, Buenos Aires/ Madrid, 2014, p.17.

³ Eva Illouz, *Consumo de la utopía romántica*, Ed. Kats Editores, Buenos Aires/ Madrid, 2009, p.278. A mediados de los 60 una investigación reveló que las mujeres eran menos románticas que los hombres, esto se debe a que el matrimonio sólo respondía a intereses económicos. El ingreso de las mujeres en el mercado laboral emancipa el matrimonio de sus funciones económicas, esto volvió a las mujeres más románticas e hizo que empezaran a casarse sólo por motivos románticos. La relación amorosa entre Carol y Therese escapa a los estereotipos heteronormativos.

⁴ En esta misma dirección, Todd Haynes recurre sin duda a *Breve encuentro* (D. Lean) para articular el discurso amoroso basado en la subjetividad del recuerdo de Therese y en las vivencias de Carol, estableciendo una serie de obstáculos que no son más que nimios acontecimientos en el transcurrir de la cotidianidad de los personajes que los establecen. La mano que se posa en el hombro de Therese y que interrumpe un momento nodal en la reconciliación de la pareja.

⁵ Núria Bou, *Plano/Contraplano*, Ed. Biblioteca Nueva, S.L. Madrid, 2002, p.12.

⁶ Marsilio Ficino, *De amore, Comentario al "Banquete de Platón"*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, p.205.