

**PALABRA L EN EL CINE ESPAÑOL: AUTOFICCIÓN A PROPÓSITO
DE *LA AMIGA DE MI AMIGA* (ZAIDA CARMONA, 2022)**
***THE L WORD IN SPANISH CINEMA: AUTOFICTION REGARDING
GIRLFRIENDS AND GIRLFRIENDS (ZAIDA CARMONA, 2022)***

Lledó Morales Roig¹

Morales Roig, Lledó. (2024). Palabra L en el cine español: Autoficción a propósito de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022). *Asparkia. Investigació feminista*, 45, 1-28.
<https://doi.org/10.6035/asparkia.7799>

Recepción: 30/11/2023 | | Aceptación: 24/04/2024

RESUMEN

El cine lésbico español contemporáneo, rama indivisible del Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF), está empezando a dar voz a autoras lesbianas y nos presenta historias narradas en primera persona donde la identidad se ubica en el centro de la narración. Esta investigación pretende descubrir el lenguaje del cine lésbico contemporáneo a través del análisis fílmico de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022), un filme que desnuda las dinámicas de un grupo de amigas lesbianas de Barcelona. Enmarcada en una estética de videoclip, la película bebe de la tradición de las webseries de internet y el nuevo cine queer; así como tiene una *mise-en-scène* y un montaje que rinden homenaje a la *nouvelle vague* de Rohmer y un guion que cuenta desde la autoficción.

Palabras clave: Otro Nuevo Cine Español, cine lésbico, mujeres directoras, análisis fílmico, autoficción

ABSTRACT

Contemporary Spanish lesbian cinema, an indivisible branch of the Other New Spanish Cinema by Women (ONCEF), is beginning to give voice to lesbian authors and it presents us with stories narrated in first person in which identity is at the core of the narrative. This research aims to discover the language of contemporary lesbian cinema through the filmic analysis of *Girlfriends and Girlfriends* (Zaida Carmona, 2022), a film that unveils the dynamics of a group of lesbian friends in Barcelona. Set in a videoclip aesthetic, the movie is heir to the tradition of internet webseries and New Queer Cinema; as well as its *mise-en-scène* and montage pay homage to Rohmer's *nouvelle vague* and its script narrates from an autofiction perspective.

Keywords: Other New Spanish Cinema by Women, lesbian media, female directors, film analysis, autofiction

¹ Universitat Jaume I, lmorales@uji.es, <https://orcid.org/0000-0003-2187-7218>. *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras en la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12) dirigido por la Dra. Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I para el período 2022-2024. *Las creadoras en el audiovisual. Factores de transformación de las escrituras para renovar discursos y referentes.* (código 07-5-ID23) dirigido por la Dra. Jéssica Izquierdo Castillo y financiado por el Instituto de la Mujer.

1. Autoras lesbianas en el cine español contemporáneo

La presencia de personajes lésbicos en la ficción cinematográfica y televisiva española contemporánea está comúnmente relegada a un segundo plano, en papeles de reparto o apoyo al personaje principal que, en el cine y series accesibles para el público generalista, responden más a un sistema de cuotas que a un verdadero afán por ofrecer representación y visibilidad al colectivo. Estas obras, siguiendo las categorizaciones de Pelayo (2010), pertenecen a una modalidad integradora, en la que los personajes lésbicos suelen formar parte de una trama coral y sus experiencias homosexuales no son tratadas como diferentes en relación a sus coprotagonistas heterosexuales. Sin embargo, la experiencia homosexual, y en especial la lésbica, tiende a alejarse del canon heteropatriarcal por discriminaciones como la homofobia y la misoginia. La historia del cine español cuenta con más de cuarenta películas en las que las lesbianas son parte esencial del relato, pero cerca del 80 % se crearon desde la mirada masculina heteronormativa imperante durante la transición democrática y sus años colindantes. Esta mirada fomentaba la hipersexualización y la abyección del cuerpo lésbico. Títulos que destacan son *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), *Las vampiras* (*Vampyros Lesbos* en algunas de sus versiones) (Jesús Franco, 1971) o *La caliente niña Julieta* (Ignacio F. Iquino, 1978). Las presentaban como «monstruos arrolladores dispuestas a todo por destruir al hombre protagonista (Morales Roig, García Catalán e Izquierdo Castillo, 2023, p. 781) y siempre desde una posición de *femmes fatales* sensuales. Por eso, nos resulta fundamental rescatar los filmes dirigidos por mujeres que exploran la experiencia lésbica para así poner de manifiesto tanto la importancia de la tradición representativa como el papel de las mujeres lesbianas en su creación (Núñez Domínguez, 2010; Beltrán, 2017), ya que el lenguaje fílmico que proponen habla desde un discurso alejado del arquetipo.

El corpus de filmes pertenecientes al cine lésbico español contemporáneo con voz autoral femenina se reduce a tan solo cinco títulos, entre los que encontramos *De chica en chica* (Sonia Sebastián, 2015) y *Salir del ropero* (Ángeles Reiné, 2018), en el género de comedia, y *Carmen y Lola* (2018), la ópera prima de Arantxa Echevarría, y *Elisa y Marcela* (Isabel Coixet, 2019), en el género de drama. Por el lenguaje cinematográfico y el contexto de financiación, producción y distribución, podríamos afirmar que estos cuatro filmes de cine lésbico suponen un cine de carácter accesible al gran público. *La amiga de mi amiga* (2022), la ópera prima de Zaida Carmona, es el último filme que se adhiere a esta categoría tan específica y que responde a una producción de carácter más independiente que las otras. Está dirigida a un nicho y a un target muy concreto, con características que aúnan dos corrientes estéticas.

Por una parte, junto a los demás filmes mencionados, pertenece a aquello que, siguiendo la nomenclatura de García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez (2022), llamaremos el Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF); y, por otra parte, explora y se adscribe al nuevo cine queer (New Queer Cinema) (Rich, 1992), herencia de Pedro Almodóvar, Chus Gutiérrez, Cecilia Barriga o Marta Balletbò-Coll en España (Terrón Barroso, 2016). Jacquelyn Zita (1981) nos habla sobre la redefinición del medio desde el nuevo cine queer a través de una estética y un lenguaje propio de lo lésbico. Algo que comenta a partir de la obra de Barbara Hammer, cineasta clave para la mirada lésbica en el cine occidental, parte del movimiento del nuevo cine queer en los años setenta y referente para *La amiga de mi amiga*:

Much of the work of lesbian-identified filmmakers reflects the influence and further articulation of the new lesbian aesthetic. In one sense, the theme of revealing and re-seeing lesbian experience is a subject matter ideally fit for cinematic media. But difficulty arises in the effort to reveal difference and alterity where the dullness of habitual ways of seeing arrests our visual and erotic imagination. The work of lesbian filmmaker Barbara Hammer provides an excellent case study of a woman artist struggling to redefine the medium in a form and content commensurate with the requirements of a new lesbian film aesthetic. Central to her work is the development of a new iconography for the lesbian body, an iconography designed to carry the spectator into forbidden and revelatory terrain. (Zita, 1981, p. 27)

Los filmes desde voces autorales femeninas intentan desmarcarse del lenguaje canónico que se ha utilizado para hablar de las lesbianas en la herencia del cine español y acercarse, desde un lenguaje narrativo, a la exploración del cuerpo del nuevo cine queer experimental. Según Luce Irigaray (2009), esto se debe a que las autoras, al escribir, deben atravesar los nombres que el lenguaje ha dado a las mujeres. Ellas se distancian del arquetipo lésbico construido por el patriarcado para presentarnos personajes desde una escritura más próxima al ONCEF, partiendo de historias que exploran el viaje de la heroína (Murdock, 2012) desde la falta, la angustia y lo interno, sin grandes gestas ni acción nuclear que conduzca a una narración espectacular, alejándose, pues, del cine *mainstream*. Sin embargo, *La amiga de mi amiga* también desafía el lenguaje cinematográfico voyeurístico desde el humor, la autopercepción y la sátira características del nuevo cine queer. Como hemos anotado en escritos anteriores (García Catalán; Morales Roig e Izquierdo Castillo, 2023), a través del análisis de los filmes creados por voces femeninas descubrimos un cambio importante en el paradigma del lenguaje fílmico y, sobre todo, en la representación del sujeto deseante femenino. Como contrapunto a aquello a lo que Mulvey (1975) llamaba la espectacularización del cuerpo de las mujeres —que cosifica a los personajes femeninos desde una mirada

escopofílica y voyeurística—, las autoras contemporáneas se han enfrentado a la representación del ser, del individuo y del deseo desde una aproximación háptica de la imagen, que bebe del nuevo cine *queer* (Zecchi, 2015). Laura Marks (1998) nos explica qué es la visualidad háptica desde el cine experimental:

In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinaesthetics. Because haptic visuality draws upon other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality. (Marks, 1998, p. 332)

Las autoras del cine español contemporáneo cuentan desde el cuerpo y desde la angustia que las habita como mujeres. Este nuevo cine con voz autoral femenina habla desde lo háptico, con primeros planos o detalle que evidencian la tactilidad de los cuerpos y enfatizan el carácter sensorial de la imagen (Carrasco y Arocha, 2024, p. 520). A través del texto fílmico, desgranar la experiencia femenina desde el dolor que todavía les queda por atravesar y que atravesarán con las espectadoras a través del proceso creativo de la película, sirviéndose de la autoficción en su proceso de escritura. El ONCEP cuenta lo propio a través del cuerpo de otros que sostienen el relato en la ficción. No obstante, en el cine español firmado por mujeres lesbianas, la necesidad de atravesarse parece resultar un grito agónico ineludible para el que se prescinde de actrices y que precisa del propio cuerpo para contar. La experiencia lésbica en la ficción que nos llega por medio de voces de autoras tiende a hablarnos desde la autoficción, cercana incluso a lo documental. El lesbianismo se explora desde el *yo* más íntimo y crudo de la mano de la autorreflexión, el autoconocimiento y la autoaceptación. Las autoras ceden su propio cuerpo para transitar la angustia y contarnos aquello que las atormenta. El decir lésbico ha estado históricamente confinado al armario y las mujeres lesbianas han tenido que ser cautas a la hora de contar. Sin embargo, ahora que tienen voz, parece resultar más fácil contar desde lo propio: las propias ideas, la propia voz y también el propio cuerpo, algunas veces, hasta el nombre propio. Esta característica empezamos a verla en filmes del ONCEP como *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2023) o *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023), en las que tanto Elena Martín como Itsaso Arana ceden su corporalidad al relato para transitar un trauma que se debe superar en el filme para permitir la creación del propio producto cinematográfico o artístico.

La primera película que irrumpió en el cine lésbico español contemporáneo dirigido por mujeres fue *De chica en chica* en 2015, resultado de una campaña de *crowdfunding* para darle continuidad, desde una producción profesional, a la webserie anterior *Chica busca chica* (Sonia Sebastián, 2008-2009), que tuvo una gran acogida entre el público LGTBIQ+ en internet. Sin

embargo, si echamos la vista atrás en busca de referentes, no encontramos otro título lésbico dirigido por mujeres hasta 2004. Hay un vacío de once años en el que las historias lésbicas en el cine español fueron contadas únicamente por una mirada masculina canónica hipersexualizadora, como el caso de *Habitación en Roma* (Julio Médem, 2009) o *Vampyres* (Víctor Matellano, 2015). Es un dato como mínimo curioso que, de nuestra lista arqueológica de cuarenta y cuatro filmes de la historia del cine español con temática lésbica, tan solo nueve están firmados por mujeres y solo cuatro por mujeres abiertamente lesbianas. Entre nuestros antecedentes históricos encontramos a Pilar Miró en 1993 con *El pájaro de la felicidad*, que sería el primer filme de la historia del cine español con personajes lésbicos dirigido por una mujer; a Inés París y Daniela Féjerman, guionistas y directoras de *A mi madre le gustan las mujeres* (2001), y a Marta Balletbò-Coll con *Costa Brava* (1995) y *Seigné* (2004), dos cintas de cine independiente que sentarán las bases del cine lésbico español contemporáneo. Balletbò-Coll, la primera creadora lesbiana, nos habla de un deseo lésbico irrefrenable, así como de la angustia y las relaciones entre mujeres desde el propio cuerpo como anclaje del relato, con la diferencia de un contexto de hostilidad social contra las realidades lésbicas — queers— como lo fueron los noventa y principios de los 2000 en España. Zaida Carmona, en cambio, nos presenta un universo femenino lésbico en el que todas las protagonistas forman parte de la L del colectivo y nos cuentan sus vivencias con naturalidad desde lo propio.

La presentación de este mundo enteramente femenino y lésbico —que llega a ser incluso endogámico— nos recuerda a las primeras producciones autoconscientes y satíricas del deseo lésbico en las que la totalidad del reparto pertenecían al colectivo. La película hace referencia a las producciones de webseries en su temática homosexual y sus tramas cómicas entre los personajes principales. Como explican Montenegro et al. (2011, p. 157), el personaje de la lesbiana comercial en España prolifera gracias a las producciones web de principios de los 2000, entre las que destacan *Chica busca chica* y *Apples* (Olga Martí y Verónica Segoviano, 2008), *Los ángeles de Carla* (Paloma Etienn, 2013) o *Muñecas* (Carlota Sayos, 2014) y que rellenan un hueco de productos audiovisuales lésbicos por los que no apostaban ni el cine ni la televisión nacional.

Todas estas producciones web se caracterizan por tener una totalidad o mayoría de personajes protagonistas y secundarios femeninos y lésbicos en los que se priorizan las relaciones entre mujeres, sus problemas, sus angustias, sus placeres y sus deseos en las narrativas, presentadas desde un género de comedia romántica atropellada. De acuerdo con González-Fernández (2018), las webseries son un formato creativo y accesible que se crea en

momentos de crisis social o económica y que tratan temáticas marginales que no suelen tener cabida en la televisión o el cine. Uno de los temas más extendidos en estos formatos es la homosexualidad, como bien indica el estudio de Fontán Domínguez (2018). Gracias a la democratización mediática que las nuevas tecnologías brindan a los usuarios de internet y de las redes sociales, a las herramientas de video y grabación digitales, al auge de la web y a la permisividad para subir contenido creado por los usuarios —con plataformas como YouTube—, autoras marginales con el afán de dar a conocer sus realidades se ven con la posibilidad y el acceso a desarrollar contenidos de temática lésbica para un uso accesible al público, a través de pequeños nichos de internet. Es por eso que el contexto antecesor de las webseries es indispensable como marco de la creación de contenido lésbico en el cine español contemporáneo, en el que son ahora las plataformas de *streaming* las que posibilitan a las autoras la creación y distribución de su obra filtrándolas por grupos de interés: *Filmin* en el caso de *La amiga de mi amiga*. El auge de la presencia de personajes lésbicos en los contenidos y productos audiovisuales *mainstream* de los que estamos siendo testigos no habría sido posible sin la presencia internacional de las plataformas de VOD (Morales Roig, 2023).

Asimismo, la mayoría del material audiovisual con temática lésbica bebe del éxito que supuso *The L Word* (Showtime, Ilene Chaicken, 2004-2009) en el mundo televisivo. Esta fue una serie de nicho estadounidense que constituye el antecedente de *Chica busca chica* y que llegó al gran público en 2004, siguiendo la corriente del fenómeno de *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*) (Darren Star, 1998-2004), pero desde una experiencia lésbica. Contaba la historia de un grupo de mujeres lesbianas en Los Ángeles y sus glamorosas vidas dentro del entorno queer californiano. Las seis protagonistas, a través de la televisión, ayudaron al público lésbico, y también generalista, a adentrarse en las vidas y las problemáticas a las que se enfrentaban las mujeres lesbianas en su día a día: el armario (Dana y Jenny), la infidelidad (Shane), la legalización del matrimonio homosexual, la adopción, la maternidad asistida (Bette y Tina) o la homofobia (Alice), entre otros. Según Akass y McCabe, *The L Word* supuso un hito dentro del nuevo cine queer que bebía de *Go Fish* (Rose Troche, 1997), película cuyo vínculo con el nuevo cine queer permitió a la serie seguir su legado para volverlo accesible al gran público gracias al potencial radical y la popularidad televisiva (2006, p. 28). Según Ruby Rich, los filmes del nuevo cine queer se presentan como irreverentes, enérgicos y minimalistas, pero excesivos a la vez, pues, mayoritariamente, se desbordan en placer (1992, p. 32).

[...] los productos del nuevo cine *queer* comparten un mismo discurso que rompe con las políticas identitarias y el enfoque individualista del cine anterior, sirviéndose del pastiche y la ironía [...]. Más que una estética común, estas películas comparten un mismo talante y una misma intención artística, en el contexto a veces adverso y todavía refractario de la industria cinematográfica. (Zecchi, 2015, p. 33)

Las webseries son claras referentes del universo femenino lésbico que rodea al personaje de Zaida en *La amiga de mi amiga* y, junto a *The L Word*, dotan al espectador de un punto de anclaje común y conocido del que partir. La tradición ficticia lésbica en España deriva de estos dos puntos de partida. Ambos formatos comparten la sororidad femenina, la presencia y la experiencia lésbica y las relaciones entre mujeres como punto de partida del relato, desde posiciones marginales de la industria de los *mass media*. Además, cabe destacar la importancia del contenido web como impulso de la creación en voz femenina y con mujeres protagonistas. Al igual que el ONCEf ahora, las webseries presentaban protagonistas alejadas del retrato patriarcal pasivo, de ese acompañamiento del héroe masculino que reinaba en la televisión generalista y en la creación cinematográfica, algo que se consiguió gracias a la democratización del acceso a la creación. Esto lo recoge *La amiga de mi amiga*, que, con una producción modesta —como las webseries—; un reparto que, a la vez, actúa de equipo técnico y cede sus nombres propios a la ficción; un guion compartido, y una obra colectiva escrita desde lo propio, retratan la realidad de un grupo de mujeres lesbianas en la Barcelona contemporánea y los desafíos que plantean las relaciones —tanto amorosas como de amistad— entre mujeres a través de una autoficción.

2. Metodología

La presente investigación parte de un enfoque metodológico de los estudios culturales combinado con los estudios fílmicos para realizar un análisis textual de raíz semiótica del texto fílmico de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022). La perspectiva estructural e industrial es fundamental para leer el contexto de los productos audiovisuales de temática lésbica, normalmente periféricos e independientes, y para esclarecer cómo lo relacionamos con la perspectiva de género y la mirada desde la que se producen las obras. El conductor de la investigación es, sin embargo, el análisis textual, pues es el propio texto fílmico el que evidenciará las diferentes capas de análisis que caracterizan y sitúan el filme de Zaida Carmona en el ONCEf y el nuevo cine *queer* escrito desde la autoficción. Seguimos la propuesta metodológica de Parrondo Coppel y González-Hortigüela (2016) por la que el estudio de lo femenino en lo cinematográfico, y su consiguiente análisis textual, deben girar también en torno al significado que se le otorga en un texto al significante de la mujer,

alejándose de la identidad y aproximándose a su deseo. Nos parece importante reivindicar la importancia de la interpretación que nos brinda el análisis formal —análisis textual de origen semiótico— que deriva de la tradición del relato cinematográfico de Gaudreault y Jost (1995), de Aumont y Marie (1990) con la estética del cine y, en España, de Santos Zunzunegui (1996). Los recursos formales del filme, la puesta en escena y el posicionamiento de la mirada determinan la construcción del sujeto lésbico contemporáneo en cuanto al tratamiento que se ha presentado del personaje lésbico desde la mirada masculina canónica a lo largo del cine español y ponen de manifiesto su diferencia en cuanto a los modelos de representación.

El análisis evidencia el malestar de las autoras contemporáneas del cine español y la relación del *yo* con lo femenino y lo lésbico. Esta investigación, por su parte, pretende adscribirse a corrientes de perspectiva femenina como los estudios de De Lauretis (1992), pionera en el estudio lésbico internacional, Zecchi (2015), Ribes Pericàs (2022), Pelayo (2009), González (2011), Noble (2014) o Beltrán (2017) en el panorama nacional. Estudiamos la representación del sujeto lésbico desde un punto de vista teórico; ya no solo con la figura femenina como mirada y sujeto activo del relato, sino también atendiendo a la forma de construcción de los personajes y las relaciones homosexuales femeninas en pantalla desde un lenguaje cinematográfico alternativo al escopofílico masculino (Mulvey, 1975). La escritura del deseo lésbico va variando estrategias en cuestiones de género —del género fantástico o de terror a la comedia o el drama— e incluso llega a alterar la consecución estructural clásica del género. Cada vez más, observamos que el cine alternativo de autor con temática LGTBIQ+ se fusiona con la corriente más convencional y las audiencias generalistas se interesan por las realidades de los límites del heteropatriarcado blanco occidental, lo que permite un marco de creación a producciones independientes de temática lésbica como es el caso de *La amiga de mi amiga*.

3. Análisis: La amiga de mi amiga ¿es mi amiga?

La amiga de mi amiga desnuda las dinámicas de un grupo de amigas lesbianas de Barcelona que, como si estuvieran en un *The L Word* a la española, nadan entre la incertidumbre, la soledad, la atracción y la infidelidad, enmarcadas en una estética de videoclip propia de la Generación Z, una *mise-en-scène* y montaje que rinden homenaje a la *nouvelle vague* de Rohmer y un guion que se escribe desde la autoficción, poniendo a merced del texto el cuerpo y el nombre propio como vehículo de la narrativa.

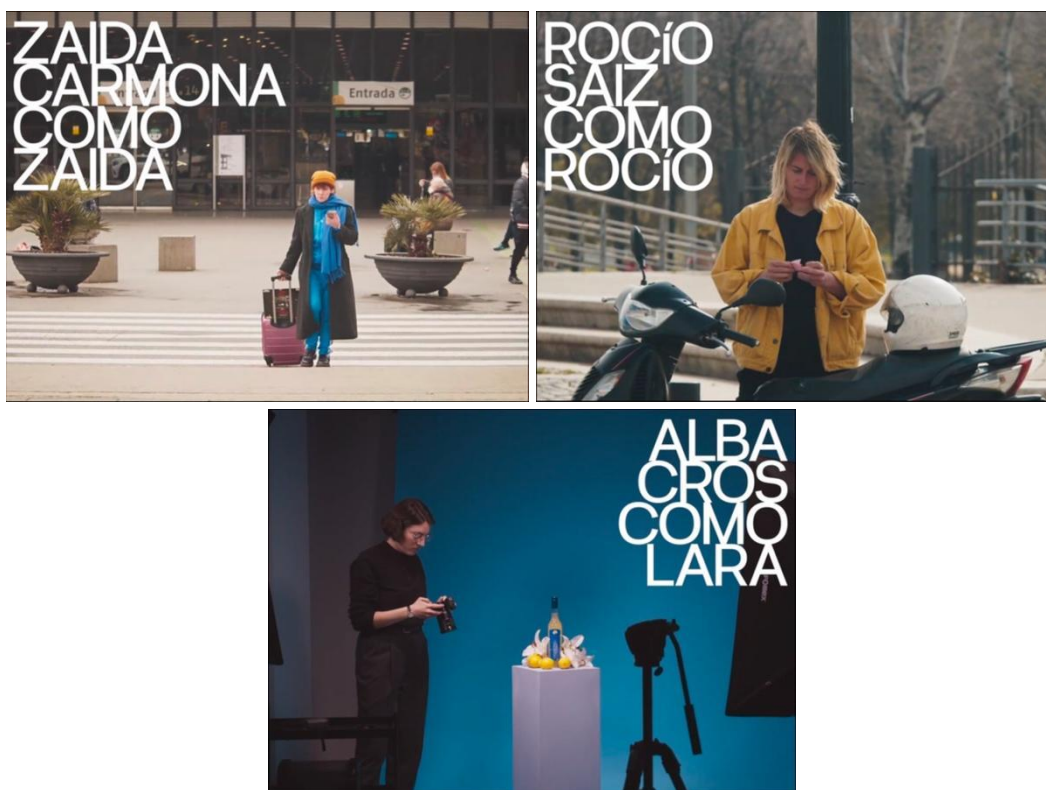


Imagen 1, 2 y 3. Presentación de Zaida, Rocío y Lara, en *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

Nos presentan a Zaida saliendo de la estación de tren vestida de azul cobalto. Ateniéndonos a la puesta en escena, todo nos indica estabilidad. Desde los maceteros en la puerta que la enmarcan ante la entrada, pasando por las líneas rectas y estables sobre las que camina en el paso de cebra hasta los perfectos cubos que guardan el edificio de los coches. Sobre el plano —que se corta y se monta con música burlona y divertida que acompañará a todo el metraje, para darnos a entender que Zaida va a estar esperando mucho rato a alguien que no va a aparecer—, nos la presentan, no solo como protagonista de la historia, sino también como autora y meganarradora del relato a través del nombre y del cuerpo. Zaida es el nombre del personaje, pero también el nombre de la actriz, que a su vez es la guionista y directora firmante del filme. En este plano de apertura, Zaida nos confiesa y nos presenta su mundo de autoficción, en el que ha tenido que navegar para llegar al camino de creación del propio guion, en un ejercicio metadiscursivo propio de la narratología del ONCE.

Zaida aparece vestida de azul en la mayoría de las secuencias del relato. El color se articula como un elemento importante de la estética del filme en cuanto a la *mise-en-scène* que relaciona la obra con su herencia de la *nouvelle vague*. Atendiendo a la *Psicología del color* (Eva

Heller, 2010) —libro resultado de una investigación que intenta desentramar los significados psicológicos que los humanos hemos otorgado a cada color o armonía colorimétrica— el azul es un color celestial y bueno en su definición. El azul es el color de la verdad, de lo sincero y de lo femenino. Sin embargo, lejos de cómo se nos quiere presentar desde el color, Zaida no va a ser una narradora estable, sino que el montaje y el encuadre —desde una Zaida futura autoconsciente— nos la señalan como una narradora sospechosa. Los personajes variarán y se presentarán como villanos o héroes a través de sus ojos y su voz. Es por eso que, aunque su vestimenta nos quiera invitar a creer en su palabra, la puesta en escena y el montaje nos desvelarán su mirada sospechosa en la construcción de la realidad autoficcionalada que nos está mostrando, subyugada a su percepción.

En el carrusel de presentaciones conocemos a Rocío (Rocío Saiz), la otra protagonista de la historia. Si Zaida es el azul, Rocío es el amarillo. El amarillo es contradictorio por naturaleza, pues representa tanto el optimismo como los celos, la diversión y la traición. El amarillo es el color asociado a la luz y al sol —y contrasta con el azul por su posición celestial en la naturaleza—, por lo que, de alguna manera, Zaida, como narradora en el relato de colores, ya nos apunta a Rocío como parte complementaria indispensable de su firmamento desde la puesta en escena. Rocío Saiz, la cantante, actriz y artista queer multidisciplinar, también se nos presenta como parte de su mismo personaje a través del nombre propio. Su plano de presentación ya no es un gran plano general, sino un plano medio estable y cercano en el que las texturas son protagonistas, acercándonos a la hapticidad de la imagen. El montaje nos alinea a estos dos personajes y la *mise-en-scène* revela a Lara, la tercera protagonista, como objeto de deseo de las dos amigas.

A Lara nos la presentan uniformada de negro, escondida tras la lente de la cámara, como una mujer inaccesible. Es la única de las tres protagonistas que no conserva su nombre de actriz, pues será en este caso Alba Cros —la directora de fotografía del filme y directora de documentales como *Alteritats* (2023)— quien dé vida a esa mujer ficticia que nos presentan Zaida y Rocío como vértice de su deseo y amenaza para su amistad. Lara fotografía un bodegón publicitario de *limoncello* de color amarillo. Este bodegón podría representar su deseo hacia Rocío; no obstante, algo que Lara ignora es el fondo azul cobalto: un azul chillón y vibrante que inunda el estudio de fotografía y que ahoga en deseo. Lara no lo mira porque está distraída por el amarillo del bodegón. Esta es una interesante premonición de miradas para la relación entre Lara, Rocío y Zaida, pues Lara empezará persiguiendo y consiguiendo a Rocío, pero, una vez conozca a Zaida, y aunque intentará reprimir e ignorar —como hace con el fondo azul— su deseo por Zaida, este la atrapará. Lara es negro porque, pese a estar

en el vértice del conflicto, pasará inadvertida al deseo dentro del relato. Los colores que representan el deseo (de escritura del filme) son el amarillo y el azul. *La amiga de mi amiga* es una película en la que el deseo atraviesa la trama desorientando a los personajes.

Zaida Carmona, como Balletbò-Coll, se identifica abiertamente como lesbiana, dato no baladí en la escritura del guion del filme, en el que la propia Zaida se propone como protagonista de su historia y conserva su propio nombre para transitar las angustias del deseo y la herida de una generación. Si atendemos a las similitudes de ambas autoras en cuanto a su condición sexual, su género y su profesión, encontramos en la expresión artística y la escritura el posibilitador último de expresión del *yo* lésbico como identidad. En el caso de Balletbò-Coll era el teatro y, en el caso de Carmona, el cine. La constante carrera de Zaida por cumplir su deseo de escribir su ópera prima motiva y posibilita todo el relato. La representación que ofrecen estas autoras desde el cine independiente reformula el arquetipo de la lesbiana desde lo cotidiano, como explica Pelayo (2009):

Costa Brava (Family Album) es la primera película de la muestra dirigida por una mujer, también lesbiana en la vida real, y si este dato habría de ser insignificante a la hora de visionar cualquier filme, no lo es en este caso, ya que la directora muestra un lesbianismo caracterizado por el día a día, la convivencia e incluso la monotonía. Balletbò-Coll muestra lo positivo y lo negativo de una relación de pareja cualquiera desde el punto de vista de la convivencia: ambas son mujeres convencionales, ni excesivamente guapas ni feas, con ocupaciones y ambiciones comunes a las del cualquier ciudadano, que simplemente viven en un ámbito marcado por la cotidianidad. (Pelayo, 2009, p. 109)

Marta Balletbò-Coll protagoniza sus dos filmes, encarnando a Anna en *Costa Brava* —una guía turística de Barcelona que aspira a vivir de su monólogo teatral— y a Marina en *Sévigne* —escritora de la obra que devolverá a Júlia Berkowitz, gran actriz reputada, a los escenarios—, poniendo su cuerpo al servicio de la representación lésbica y con el teatro como marco indispensable de curación para el transcurso del viaje de la heroína. Para Zaida, el objeto de deseo que la permitirá atravesarse será la escritura del propio filme que nos presenta. Los filmes lésbicos de voces femeninas de principios de siglo cuentan desde la denuncia social y desde un armario en el que una debe moverse encorsetada en los lenguajes del heteropatriarcado. Sin embargo, se enfrentan a la realidad con la determinación y valentía de aquello queer y desnortado de la experiencia femenina, con el afán de instar a la revolución y reconquista del cuerpo y del deseo. Reivindicar un cine queer con autoría lésbica es de vital importancia y relevancia social, pues la representación de las identidades del colectivo desde el propio colectivo representa un condicionante que retroalimenta la propia lucha política (Alfeo, 2011) y Zaida Carmona se adscribe a esta mirada en su creación. Es indispensable

que, en la actualidad, filmes como *La amiga de mi amiga* cuenten desde una realidad canónica lésbica que deja atrás el género —el terror, la fantasía o el melodrama—, la hipersexualización o el armario para hablar de realidades lésbicas contemporáneas cotidianas, ya que estas producciones ponen al sujeto deseante y a su identidad como centro de la narración, y no únicamente su alteridad en cuanto a la condición sexual o su otredad frente al canon.

3.1. El lenguaje y la forma del deseo



Imagen 4 y 5. Zaida como narradora, en *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

Escuchamos la historia de Zaida, por primera vez, en un primer plano largo acusatorio, con un foco de luz que le da en la cara desde arriba y un fondo oscuro casi negro que nos recuerda a un interrogatorio policial. Zaida se está confesando ante la autoridad. Este plano nos demuestra el origen convulso del relato de Zaida y nos advierte de su poca objetividad ante la historia que está a punto de contarnos. Zaida intenta encontrarse y encontrarle sentido a su relato (y a su vida), pero no tiene herramientas para hacerlo. El montaje nos revela, en un plano general que no pierde a Zaida de vista y que la priva de un contraplano en el que mirarse, quiénes son la autoridad: sus amigas lesbianas, madres y asentadas, felices en una casa moderna y acogedora, con hijos. Ellas son la voz de la razón, de la madurez (ese objetivo vital que en la lógica patriarcal toda mujer desea alcanzar), algo que Zaida no tiene ni puede llegar a comprender todavía. En ese patético plano general, Zaida se queda sola con sus pensamientos y el plano vacío en el que queda al marcharse sus interlocutoras resulta en la primera catálisis autorreflexiva (Palao Errando, 2012), de la que el relato se servirá en numerosas ocasiones para permitir al personaje evolucionar y que supone una característica esencial del ONCEF y herencia de la *nouvelle vague* en su construcción de personajes. La soledad le brinda una oportunidad para empezar por fin a escuchar y escucharse. Pasará la noche en la habitación de los niños, hablando con el fantasma de Christina Rosenvinge —a quien ella considera un icono lésbico— preguntándole y preguntándose sobre sus maneras de amar.

Al despertar, la música onírica la transporta a un oasis espaciotemporal en el que Zaida vivirá tres semanas en busca de sí misma y del amor, planteándose su carrera como cineasta, ahora atrapada en una profesión de *community manager*, mientras vaga por la incertidumbre, el miedo, la nostalgia y la soledad. El camino de escritura del filme la confronta a su deseo por el cine y la impulsa a cambiar su vida. La Zaida a la que dejan sus amigas es una Zaida completamente ajena a la que se encontrarán al volver de viaje al final del filme.

El filme tiene una puesta en escena cuidada y estética; un guion con diálogos hiperrealistas y largos que filosofan sobre la vida, el cine y el amor, y movimientos de cámara que persiguen a los personajes en momentos puntuales del relato, pero con una predominancia de planos estáticos con encuadres distantes, en plano medio. Estas características nos recuerdan a la *nouvelle vague* como veníamos apuntando, en especial a los filmes de Éric Rohmer, autor al que Zaida alude en el título de su película. Nos recuerda a *El amigo de mi amiga* (*L'ami de mon amie*, 1987) en una declaración de intenciones desde el amor perdido y confuso entre todos sus personajes. Su referencia es evidente, pues el relato avanzará gracias a un ciclo de proyecciones del autor en el que Zaida confundirá su deseo por el cine con el amor que siente por Lara —igual que Blanche con Alexandre en el filme de Rohmer—. El discurso de Rocío aboca a una reflexión desde la sátira sobre la identidad lésbica y el arquetipo snob de la *lisptick lesbian* intelectual (Geiger, Harwood y Hummert, 2006), en el que todas las lesbianas son artistas y entendidas de la alta cultura (a la que pertenece hoy en día la *nouvelle vague*).



Imagen 6. Narrativa del color, en *El amigo de mi amiga* (Éric Rohmer, 1987).

En los filmes de Rohmer, los colores como identificadores de personajes y sus deseos son muy importantes. En el plano final de *El amigo de mi amiga*, distinguimos dos claros distintivos colorimétricos que enfrentan y emparentan a los cuatro personajes principales: Blanche y Fabien, Lea y Alexandre. El plano los separa por parejas, sin embargo, los colores los separan por relato, deseo y relaciones pasadas. Pese a ser un autor que no habla desde el plano homosexual, su lenguaje fílmico deja un gran espacio para lo femenino, por lo que el tratamiento del deseo y del cuerpo de las protagonistas podría llevarnos a vislumbrar un vínculo entre su cine y las narrativas sáficas. Como en los filmes de Rohmer, *La amiga de mi amiga*, pese a hablar en primera persona y desde un tono de autoficción que pretende adentrarnos en el relato de Zaida, no recurrirá a planos subjetivos ni primerísimos primeros planos vulnerables. El plano está en formato 4:3 rodeado de un marco negro e, igual que en las películas de la *nouvelle vague* a las que intentan rendir homenaje con él, los personajes vagan de un lado a otro, buscando a la persona ideal, sin encontrarse, en una carrera agónica contra el tiempo.

Zaida desayuna mientras sus amigas “autoridad” le explican cómo cuidar de las plantas. Ella expresa su agónico sentimiento de (des)pertenencia y orfandad frente a su profesión de *community manager*, una profesión moderna, ocupada normalmente por gente joven o becarios, para la que se ve mayor. La posición y profesión de Zaida nos augura su malestar principal: ya es demasiado mayor y todavía no ha aprendido los lenguajes del amor, pues ni siquiera el cine que desea hacer parece quererla.

3.2. La pertenencia y el espacio del deseo



Imagen 7 y 8. Plano subjetivo de Zaida mirando a Lara, en *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

Ante un deseo frustrado y un cine que no la quiere, Zaida intentará perseguir el deseo de forma equivocada y se encontrará a Lara en una fiesta snob llena de lesbianas y le hablará de su guion. El guion que Zaida está intentando escribir, producir y vender, para el que cree necesaria la ayuda de Lara, resulta ser —como descubriremos más adelante en el texto— el propio guion de la película a la que estamos asistiendo. Resulta prueba tranquilizadora de que esta será una historia con final feliz y que Zaida, al final, logrará atrapar su deseo con la ayuda de Rocío.

La primera vez que Zaida ve a Lara en el otro lado de la habitación, el plano contraplano nos las acerca en un *zoom in* que demuestra el desfallecer, la caída confusa en el amor (en inglés, *falling in love*) que Zaida tanto ansía encontrar. Zaida viste de borgoña, un rojo pasional, con una camiseta con la palabra *L'amant* (la amante) escrita en ella. El color rojo la presenta dispuesta ante el amor y la escritura. Cuando Lara la mira de vuelta en el contraplano una luz roja, fruto de la subjetividad de Zaida, lo inunda todo en deseo. Pero se convierte muy rápidamente en violeta, una luz fría que nos indica que Zaida no sabe actuar frente al deseo. Zaida está fascinada por la idea irreal que supone Lara, pero debe encontrarse en su deseo para ser capaz de escribir.

Las amigas de Lara son cineastas, actrices y artistas, unas snobs exitosas, con trabajos estables y dinero. Todas son veganas, viviendo en las Hills de Barcelona y se mueven en un ambiente de pseudofama en el mundo del espectáculo barcelonés. Ellas son todo lo que Zaida aspira a ser, pero no es. Es un grupo de amigas lesbianas asentadas que nos recuerda mucho al grupo de *The L Word*. Es un mundo perfecto al que Zaida no pertenece y el plano nos la mostrará así: sola en la composición, siempre apartada del grupo y totalmente fuera de lugar. Sin embargo, Zaida entrará en Oz de la mano de Rocío, en un ambiente lésbico mamarracho con la estética moderna de la generación Z, canalla y absurdo, que bebe de la estética del nuevo cine queer, en el que sí encajará.

Como explica Pelayo (2009) a propósito de *Costa Brava*, las protagonistas de *La amiga de mi amiga* son todas mujeres lesbianas que se mueven en la cotidianidad de lo lésbico y lo vital, en círculos de amistades, la búsqueda de una pareja estable, el trabajo diario, la convivencia y el ocio en el ámbito de lo público. El ámbito público nos resulta un factor indispensable del cine queer contemporáneo en el que el relato se aleja del armario y los personajes pueden mostrarse en espacios lúdicos sin miedo a represalias o juicios homófobos. En *La amiga de mi amiga*, el espacio público queer por el que se relacionarán sus protagonistas será un personaje más, una especie de Oz permisivo donde las lesbianas serán libres de ser y desear. Oz hace referencia al mundo imaginario de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) y que se recoge como refugio del colectivo LGTBIQ+. Dorothy (Judy Garland) se embarca en un viaje en technicolor que la lleva a un mundo imaginario alejado del frío y oscuro Kansas. El filme refleja los problemas de identificación y aceptación de identidades queers frente a la doble vida —en el armario— del blanco y negro de la realidad y la vida en color que resulta de la autoaceptación en espacios seguros. Oz es un lugar seguro de imaginación y libertad sexual idealizada (Doty, 2002) que convirtió a Dorothy en un icono para la comunidad queer.



Imagen 9. Mundo mágico de Dorothy, en *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939).



Imagen 10. Mundo permisivo al que accede Zaida con Rocío, en *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

En este Oz, se leen las cartas astrales, se escapan de las performances snobs para beber cerveza en lata, se encierran en un baño de luz azul lleno de grafitis y neones —bañadas en deseo— para hacerse unas rayas y hablar de lo confundidas que están con el amor. Coquetean con todas las otras chicas, cantan a pleno pulmón himnos millennials, se leen las manos, hablan del horóscopo y la importancia e influencia de la astrología en el sexo para ligar. Vagan

perdidas y contentas en un ambiente adolescente en el que controlan la situación pero ya no encajan. Son mujeres de treinta y cuarenta años que se comportan como adolescentes, porque todavía no han encontrado su manera de actuar ante el deseo. La puesta en escena y la forma fílmica, junto a las conversaciones absurdas y atropelladas de mujeres en sus treinta que no saben ligar con otras mujeres y el ambiente femenino imperante, nos transporta a finales de los 2000 con las webseries.



Imagen 11 y 12. Grupos de amigas lesbianas en *Los ángeles de Carla* y *Chica busca chica*.

Como en el bar de Nines en *Chica busca chica*, Rocío y Zaida entran en un oasis lésbico en el que todo vale. Con una producción profesional y una cuidada estética y puesta en escena, revisitamos la misma temática de las webseries con grupos de amigas lesbianas endogámicos en el que todas andan perdidas, encontrando en amigas el amor y transitando los límites de las relaciones entre mujeres en una segunda adolescencia. Desde *Chica busca chica* a *Los Ángeles de Carla*, las webseries lésbicas españolas reflejan la angustia de no encontrar pareja en los ámbitos públicos, de nunca estar con la persona adecuada y de la dificultad de enfrentarse al amor en el canon heterosexual. Estas narrativas se presentan desde entornos de dentro del colectivo, normalmente bares de ambiente, en los que todo está bañado por la perspectiva lésbica, su experiencia y sus desafíos, donde, a ojos del público canónico, ellas siguen hablando desde el armario, en círculos pequeños y sin levantar la voz. Lo lésbico habla desde Oz, sin llegar a Kansas, y, de alguna manera, *La amiga de mi amiga* sigue respondiendo al mismo patrón industrial: películas de lesbianas para lesbianas, que no llegan a las salas de cine generalistas y tienen muy poco alcance fuera de los círculos LGTBIQ+.

3.3. El deseo resuelto a través de lo metadiscursivo



Imagen 12 y 14. Zaida y Rocío juegan al tenis en *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

Zaida y Rocío juegan al tenis mientras se quejan de sus vidas sentimentales, algo que se hace en las películas de Rohmer. Cada una viste de sus colores: Rocío de amarillo y Zaida de azul, mientras hablan de las *otras* (Lara, Aroa, Julia e Inés). Sin embargo, abrazan, usan y maltratan la raqueta con la que están jugando, que es del color de la otra. Los colores son contrarios. El azul y el amarillo se encuentran enfrentados en el círculo cromático y, como los colores que las representan, Rocío y Zaida se enfrentarán la una a la otra y no hablan de su deseo (la escritura del guion), demostrando el maltrato mutuo a través del objeto que ambas portan entre las manos y que sostienen, acarician o golpean. Este juego de tenis demostrará, a través de un plano contraplano, que en el campo (o en el espacio) de la una no existe lugar para la otra, estando separadas físicamente por la red, pero también por la composición y la perspectiva, que nunca las mostrará en el mismo espacio diegético. Sin embargo, Zaida encuentra en esta discusión el contraplano de Rocío, alguien que por fin le devuelve la mirada. Su conversación agitada demuestra que ambas tienen las mismas maneras ante el amor y que ninguna de las dos sabe hablar su lenguaje.

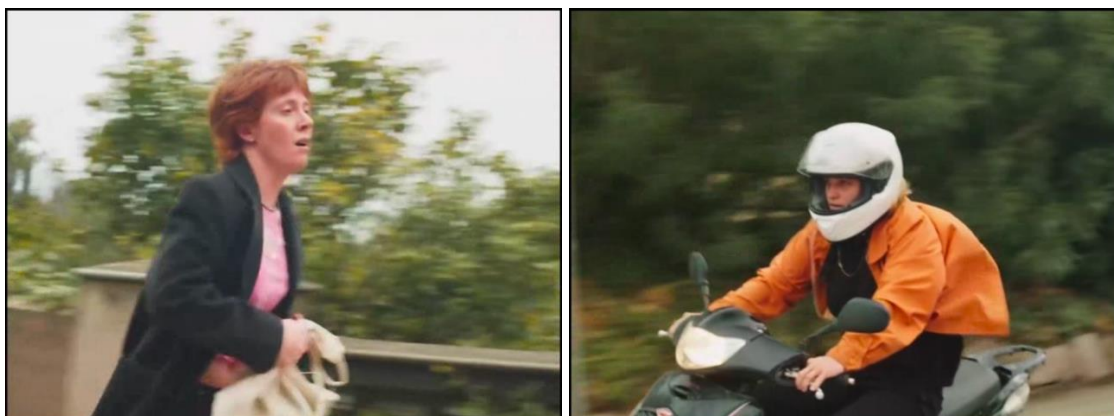


Imagen 15 y 16. Huida hacia el encuentro en el montaje de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

A través de la historia de colores, observamos que Rocío y Zaida no han dejado de buscarse la una a la otra en el relato, sin encontrarse porque han estado cegadas por la presencia de todas las *otras*, a quienes han vestido con sus respectivos colores en la búsqueda del deseo. Es el color el que las pone frente a frente durante el transcurso del filme. El deseo está confundido, igual que ellas. Ante una situación altamente dramática, tras todas las infidelidades y maltratos a los que se han sometido, con un montaje videoclipero y una música burlona, la Zaida meganarradora de la sala de postproducción se ríe de esta patética Zaida en el plano y no se la toma muy en serio —como a la adolescente inexperta e inocente que es—. Así mismo lo muestra en el guion a través de las chicas de los ambientes que sí pertenecen a la generación Z, que se burlan de Zaida a sus espaldas por sus pintas y su forma de ser: es una señora que parece una niña perdida ante el deseo y es en la escritura del guion donde lo empieza a reconocer. Los planos, que deberían ser dramáticos por la carga emocional del momento de ruptura entre las amigas, se fragmentan y la emotividad desaparece, brindándonos con una escena patética casi cómica en la que Zaida se desmaya cansada de huir de sí misma. Lara deja a Rocío, pero también deja a Zaida. Rocío se enfada con Zaida y no deja lugar para el amor. Mientras las dos huyen entre sí —y de ellas mismas— el plano parece juntarlas en un montaje en el que corren hacia la dirección de la otra, deseosas de encontrarse en el montaje, pero llenas de rabia, herencia melodramática del expresionismo, que imposibilita el encuentro.

Zaida empieza a darse cuenta de que su deseo, el guion de la película que ha ido construyendo con nosotros durante el metraje del filme, no es más que una carta de amor a su amiga Rocío, a quien ha perdido y con quien desea trabajar. Es a través de la meta ficción

que la historia cobra sentido. Al igual que María en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), Zaida pasará por un complejo procedimiento de autoconocimiento a través del propio filme, que será un marco indispensable para permitirse escribir y escribirse a ella misma dentro del relato de su vida. El guion del filme, el proceso de escritura, lectura y relectura, los tiempos sosegados y analíticos de planificación del rodaje del filme, ese objetivo común que comparten al final del metraje para crear una película juntas, son el espacio y el tiempo que les aporta un marco para aprender a amar y amarse en su deseo común, permitiéndoles finalmente la escritura de su ópera prima.

La película se nutre de un patetismo encontrado, hijo de los diálogos improvisados entre amigas, que cierra el círculo de realismo casi documental del que se sirve esta autoficción. Nos cuenta una historia introspectiva, casi ensayística, desde la subjetividad angustiada de la lesbiana contemporánea urbanita. El discurso del filme nos pone ante la pérdida, la inmadurez y el sentimiento de orfandad fruto del deseo por una adolescencia perdida. Esto es algo que conduce a muchas personas del colectivo LGTBIQ+ a esconderse durante sus años de crecimiento por su condición queer y a vivir en sus treinta historias más bien propias de un *coming-of-age*. Así, el final del filme nos demuestra, como venían augurando los colores desde el principio, que *La amiga de mi amiga* no es más que una carta de amor a una amiga a la que se ha querido mal, pero a quien se está dispuesta a amar a través de la escritura, de la creación del cine y de un deseo común. La propia Zaida Carmona afirma que su película es «una declaración de amor a mis mayores referentes bolleros, la familia escogida con la que he creado un entorno seguro, familiar y, por supuesto, muy mamarracho» (Carmona, 2022). Es la promesa del cine, diegética y extradiegéticamente, la que permite que ellas se miren y se reúnan en el plano, un plano que comparten mientras sus manos se alinean sobre el manuscrito de *La amiga de mi amiga*. Aunando el deseo propio con el de la otra, demuestran su identidad como seres activos frente al deseo desde una madurez encontrada que finalmente les permite escribir y escribirse dentro de su relato.



Imagen 17 y 18. El guion de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

4. Conclusiones

Las autoras del nuevo cine español contemporáneo han encontrado un refugio en esta disciplina y usan su voz y su mirada para curar heridas. Es por eso que observamos que *La amiga de mi amiga*, siguiendo la herencia reciente del Otro Nuevo Cine Español Femenino, habla desde lo propio y se sirve de la autoficción como marco indispensable de la creación cinematográfica. Sería el caso de las hermanas Vilapuig en *Selftape* (Mireia y Joana Vilapuig, 2023), que hacen un ensayo sobre la industria audiovisual, el éxito y el olvido, así como sobre la vulnerabilidad y el fracaso «en un marco social que nos es capaz de garantizar marcos simbólicos» (García-Catalán, 2023). Zaida pone su cuerpo y el de sus amigas reales a merced del relato de su vida y su angustia frente al cine, deseo que parece no poder alcanzar. Las ficciones de autoras lesbianas autoconscientes del cine español que hemos tratado en el presente texto y, en especial, nuestro objeto de estudio, hablan desde la metadiscursividad, con el propio arte cinematográfico como vehículo de creación indispensable para desarrollar la obra. Encontramos que siempre existe algo de autoficción en estas historias —desde el uso del cuerpo—, las cuales tienen el propio arte cinematográfico, el medio o el cuerpo actoral como marco de desarrollo necesario para la acción. El cine actúa como una terapia donde desprenderse del corsé opresor del patriarcado, porque el cine como arte les permite, desde su voz y sus ojos, contar sus heridas poniendo espacio y perspectiva, a través de personajes más o menos ficticios y con un montaje, trama o puesta en escena experimentales. Es el espacio liberador de la creación el que permite explorar y sanar las angustias de un cuerpo y un ser deseante que ha permanecido callado —o amordazado— durante gran parte de la historia del cine.



Imagen 19 y 20. Devolución de la mirada en el plano contraplano en el final de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022).

La amiga de mi amiga nos muestra un ambiente lésbico lúdico, bañado por la estética de la generación Z porque sus protagonistas —aunque sean millennials pertenecientes a la generación Y— están viviendo una segunda juventud, una adolescencia tardía de la que habla la gente del colectivo. Muchos integrantes de la comunidad LGTBIQ+ viven a los treinta una segunda adolescencia donde por fin pueden explorar, descubrirse y desarrollarse en su entorno a nivel sexual de manera segura, algo que se agrava en esta generación que ahora empiezan a cumplir treinta y cuarenta años y que por fin tienen libertad de identidad, libertad sexual y libertad económica. Las protagonistas del filme actúan perdidas ante el deseo y el amor, como lo harían en una película *coming-of-age*, y es que estas mujeres lesbianas nacidas en los ochenta y los noventa, tuvieron un contexto social de rechazo a la homosexualidad, de misoginia imperante y de heteropatriarcado asentado que les imposibilitó desarrollarse sexualmente como sus semejantes durante la etapa de crecimiento y autodeterminación. Es ahora, siendo adultas autoconscientes, con un círculo de amistad lésbico —esa familia encontrada— y una disponibilidad de espacios públicos seguros queers —como pueden ser las salas de cine o el bar de ambiente— que pueden explorarse las unas a las otras.

La presencia masculina es prácticamente nula y el relato avanza tan solo gracias a sujetos femeninos deseantes y activos. Son relatos conscientes de la exigencia de igualdad ante la heteronorma imperante cinematográfica, la necesidad de referentes y el cambio de lenguaje y registro en materia de sororidad, representación femenina y replanteamiento de la familia nuclear capitalista. Al contrario que muchos de los filmes citados anteriormente y que sirven como antecedentes, como pueden ser *Costa Brava* o *Elisa y Marcela*, *La amiga de mi amiga* no parte desde un deseo de denuncia ni reivindicación social feminista. Teniendo en cuenta el contexto de la obra de Marta Balletbò-Coll, damos cuenta del rechazo a la homosexualidad

que imperaba en la sociedad española entre finales de los noventa y principios de los dos mil. A partir de 2005, con la aprobación de la ley 13/2005 a favor del matrimonio igualitario, hay un cambio de paradigma. Sin embargo, la aceptación y liberación real del lesbianismo no llegará hasta la ley 4/2023, que regula la igualdad y la aceptación de las personas trans y garantiza los derechos de las personas LGTBIQ+; una ley que, además, legitima las familias de dos madres y aboga por derechos de maternidad de las personas no gestantes y donantes de óvulos. El contexto social que, gracias a las manifestaciones a favor de la igualdad de derechos y la lucha por los colectivos LGTBIQ+, permitió una mayor visibilidad de las realidades lésbicas fue el marco perfecto para, desde el cine de denuncia, reivindicar historias en las que las mujeres lesbianas carecían de derechos, como en *Carmen y Lola* y *Elisa y Marcela*. En el panorama cinematográfico lésbico contemporáneo español, seguimos esperando la explosión de títulos lésbicos desde voces lésbicas que exploren a partir de géneros diversos la experiencia homosexual femenina cotidiana alejada del drama, el miedo o el arquetipo. Zaida Carmona con *La amiga de mi amiga* supone un disparo de salida para las creaciones autoconscientes de una nueva generación de creadoras que recogen el bastón de Marta Balletbò-Coll para seguir hablando desde la identidad y el deseo alejado del símbolo del amor romántico.

Sin embargo, Carmona ya no es intimista y escondida, cuidadosa en cuanto a su identidad, ni vive en un mundo masculino canónico. Ya traspasada la barrera del miedo, del armario y de la violencia, *La amiga de mi amiga* deja las reivindicaciones atrás y cuenta desde el cuerpo y la angustia, desde su subjetividad deseante, siendo reivindicativa sin afán de ser un texto feminista *per se*. La película nos habla desde el punto de vista de la identidad lésbica y no desde el amor romántico esencialista y tradicional deseable en el contexto occidental heterosexual. Es por ello que se muestran realidades de lo femenino que parten de la angustia que provoca transitar la vida, el dolor y la herida. Ellas aman y desean, pero también mienten, se equivocan y son infieles. Aman mal, pero se aman como pueden. No pretenden ser mujeres perfectas ni modélicas, sino mujeres reales con vidas normales y cotidianas en las que persiguen el deseo como cualquiera. Nos presenta un universo femenino casi irreal para el contexto en el que vivimos, en el que el único hombre que aparece es un cameo de Marc Ferrer, actor, director de cine y coguionista de la película, que también se interpreta a sí mismo. En este universo, ellas desean, sienten, se equivocan y viven sin que su condición sexual las haga otredad; es, de hecho, lo heterosexual aquello abyecto en el relato. El universo lésbico es el canon y están influenciadas por el *continuum lésbico* (Rich, 2003), que implica relaciones afectivas de sororidad y un ambiente femenino entre grupos de mujeres que no

necesitan a los hombres, desde una perspectiva feminista consciente. En su mundo, no hay que explicar qué es una lesbiana, ni las violencias específicas que sufren las lesbianas por serlo. La cinta va más allá en busca de una respuesta existencialista general del ser humano que, de forma intrínseca, arrastra consigo la experiencia lésbica y la pone en medio del relato sin hacerla exótica a ojos de la espectadora.

Las relaciones entre estas mujeres atraviesan el mero deseo sexual y engloban un universo femenino basado en la solidaridad contra el heteropatriarcado preponderante. El ambiente femenino del filme y la resolución del amor de la amistad entre Zaida y Rocío pone de manifiesto un universo en el que las lesbianas no tienen por qué ser siempre pareja en las representaciones fílmicas, dando valor a los grupos y redes de cuidado de amigas y a los vínculos entre aquellas semejantes. El filme dota al cuerpo lésbico de una sexualidad explícita e inequívoca, pero no lo cosifica ni lo sexualiza a través de la mirada voyeurística, sino que lo muestra deseante a la vez que como un cuerpo en el que habitar y cuidar. Con todo, el texto habla desde la autoconsciencia y el autoconocimiento, consiguiendo que la espectadora empatice y comparta las dudas, los deseos y las experiencias de Zaida (y las demás).

5. Referencias

- Akass, Kim y McCabe, Janet. (2006). *Reading the "L word": outing contemporary television*. I.B. Tauris.
- Alfeo, Juan Carlos. (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGTB en el cine en García García, Francisco y Rajas Mario (Coords.), *Narrativas audiovisuales: los discursos. Estudios de Narrativa* (pp. 63-84). Icono14.
- Alfeo, Juan Carlos y Escolar, Luís D. (2022). LGBTQIA+ cartographies in filmic Madrid: narrative traits of spatial characterization. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (95), 2-35. <https://doi.org/10.21138/bage.3329>
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. (1990). *Análisis del film*. Paidós. Trad. Carlos Losilla.
- Beltrán, Iván G. (2017). El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres: el caso de Marta Balletbó-Coll: Costa Brava (1995) y Sévigné (2004). *Asparkia. Investigació feminista*, (31), 29-46.
- De Lauretis, Teresa. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Cátedra. Trad. Silvia Iglesias Recuero.
- Doty, Alexander. (2002). *Flaming classics. Queering the film canon*. Routledge.

- Fontán Domínguez, Alejandro. (2018). *Análisis de figuras LGTBI+ en webseries españolas de 2005 a 2014 y su correlación con la aceptación de dicho colectivo en la sociedad española* [Trabajo de Final de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona].
- García-Catalán, Shaila. (2023). Coordinadores de intimidad. Retrato del malestar femenino en la industria audiovisual desde la autoficción “Selftape” (Filmin) en Izquierdo Castillo, Jessica (Coord.), *Mujeres en “streaming”: especialización liderazgo y representación* (pp. 262-288). Fragua.
- García-Catalán, Shaila; Rodríguez Serrano, Aarón y Martín Núñez, Marta. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.
- Gaudreault, André y Jost, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós. Trad. Núria Pujol.
- Geiger, Wendy; Harwood, Jake y Hummert, Mary L. (2006). College Students’ Multiple Stereotypes of Lesbians: A Cognitive Perspective. *Journal of Homosexuality*, 51(3), 165-182.
- González, Clarissa. (2011). Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década. *ICONO 14. Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 9(3), 221-255.
- González Fernández, Sara. (2018). Desmontando estereotipos: La representación de la mujer lesbiana en la ficción digital. Análisis de la webserie «Muñecas». *Dígitos Revista de Comunicación Digital*, (4), 117-130.
- Guillamón Carrasco, Silvia y Belmonte Arocha, Jorge. (2024). Significación y subjetivación femenina: Hábitos del cuerpo, educación de género y biopoder en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (33), 519-541.
- Heller, Eva. (2010). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial GG. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.
- Irigaray, Luce. (2009). *Ese sexo que no es uno* (Vol. 57). Ediciones Akal.
- Ituarte Pérez, Leire. (2012). El «romance familiar» sale del armario: la fantasía femenina en *Séigné* (Julia Berkowitz). *Feminismo/s*, (19), 13-27.
- La amiga de mi amiga la película*. (2022). Notas de la directora. <https://www.laamigademiamigalapelícula.com/notas-de-la-directora>

- Levine, Amir y Heller, Rachel. (2011). *Maneras de amar. La nueva ciencia del apego adulto y cómo puede ayudarte a encontrar el amor... y conservarlo*. Urano.
- Ley 13/2005. Por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio. 2 de julio de 2005. Boletín Oficial del Estado [BOE], Número 157 de 2005.
- Ley 4/2023. Para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI. 1 de marzo de 2023. Boletín Oficial del Estado [BOE], Número 51 de 2023.
- Marks, Laura. (1998). Video haptics and erotics. *Screen*, 39(4), 331-348.
- Montenegro, Marisela; Pujol, Joan y García, Nagore. (2011). Re/Construccions dels Cossos Lesbians: aspirem a un «Circuit» post-pornogràfic? en Torras Francès, Meri et al. (Coord.), *Accions i reinvençions: Cultures lesbianes a la Catalunya del tombant del segle XX-XXI*. UOC-UAB.
- Morales Roig, Lledó. (2023). La (re) presentación del cuerpo lésbico en el streaming. «Ellas dan el golpe» (A League of Their Own, Abbi Jacobson, Will Graham, 2022) en Izquierdo Castillo, Jessica (Coord.), *Mujeres en "streaming": especialización liderazgo y representación* (pp. 289-313). Fragua.
- Morales Roig, Lledó; García Catalán, Shaila y Izquierdo Castillo, Jessica. (2023). La vampira lesbiana mainstream en «La primera muerte» (VE Schwab, Netflix, 2022) en Rebollo-Bueno, Sara et al. (Coord.), *Género y educación ante la manipulación de la comunicación* (pp. 781-801). Dykinson.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure in Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-8.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Murdock, Maureen. (2012). *Ser mujer: un viaje heroico*. Gaia. Trad. Pilar Gutiérrez.
- Noble, Fiona. (2014). 'La familia ya no es lo que era': intercultural lesbian relationships in contemporary Spanish cinema. *Feminismo/s*, 23, 253-277. 10.14198/fem.2014.23.12
- Núñez Domínguez, Trinidad. (2010). Mujeres directoras del cine: un reto, una esperanza. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (37), 121-133.

- Palao Errando, José Antonio. (2012). Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico. *COMUNICACIÓN. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 94-114.
- Parrondo Coppel, Eva y González-Hortigüela, Tecla. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. *Historiografía y feminismo Secuencias*, (42).
<https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Pelayo García, Irene. (2010). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Ribes Pericàs, Francina. (2022). *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Dos Bigotes.
- Rich, Adrienne. (2003). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Journal of Women's History*, 15(3), 11-48.
- Rich, Ruby B. (1992). New queer cinema. *Sight and Sound*, 2(5), 30-35.
- Terrón Barroso, Antonio. (2016). Cine queer español dirigido por mujeres: inicios, evolución y situación actual. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (11), 477-486.
- Zecchi, Bárbara. (2015). El Cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a «new queer». *Área abierta*, 15(1), 31.
- Zita, Jacquelyn. (1981). The films of Barbara Hammer: Counter-currencies of a lesbian iconography. *Jump Cut*, 24(25), 26-30.
- Zunzunegui Díez, Santos. (1989). *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra.
- Zunzunegui Díez, Santos. (1996). El texto de la imagen. *Textos de didáctica de la lengua y la literatura. Imagen, lengua y comunicación*, (7), 19-30.