

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

SUBVERSIÓN DE LOS MÁRGENES DESDE UNA MIRADA MASCULINA: LIANNA Y PASSION FISH DE JOHN SAYLES

Autor/es:

Maria José Ferris Carrillo

Citar como:

Maria José Ferris Carrillo (1999). SUBVERSIÓN DE LOS MÁRGENES DESDE UNA MIRADA MASCULINA: LIANNA Y PASSION FISH DE JOHN SAYLES. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42369>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

SUBVERSIÓN DE LOS MÁRGENES DESDE UNA MIRADA MASCULINA: LIANNA Y PASSION FISH DE JOHN SAYLES

Autor/es:

Maria José Ferris Carrillo

Citar como:

Maria José Ferris Carrillo (1999). SUBVERSIÓN DE LOS MÁRGENES DESDE UNA MIRADA MASCULINA: LIANNA Y PASSION FISH DE JOHN SAYLES. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42369>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# SUBVERSIÓN DE LOS MÁRGENES DESDE UNA MIRADA MASCULINA: *LIANNA Y PASSION FISH* DE JOHN SAYLES

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO



© Yo Carr

## I. MUJER, CINE Y MIRADA: UN DEBATE ABIERTO

*"Esta línea recta en la existencia de  
todas las  
mujeres, este silencio en la historia de  
las mujeres"*

Marguerite Duras

Al abordar el análisis de un texto fílmico que ponga en escena sujetos femeninos, es necesario — honestamente necesario — acudir a las principales aportaciones que las teorías feministas han realizado sobre el tema de la representación y, concretamente, en el ámbito de la práctica cinematográfica, sobre cuestiones fundamentales como la mirada, el punto de vista y el lugar del/la espectador/a.

Las teorías feministas, al observar que el modelo de representación hegemónico fílmico había falseado (glorificándolas o denigrándolas) las imágenes de las mujeres, han determinado la necesidad de un análisis minucioso de esos textos que las incluyan para proceder a una posterior denuncia y deconstrucción de las mismas, que pondrá en evidencia el carácter ilusorio: se trata de representaciones que se ofrecen como "naturales" y "realistas" y que, en el fondo, no son más que construcciones pergeñadas al amparo de los intereses de la ideología y el poder dominantes (la sociedad patriarcal).

E. Ann Kaplan <sup>1</sup> traza un recorrido histórico en el que revisa los ensayos fundamentales que



© Yo Carr

las teóricas feministas han vertido en relación al segmento mujer y cine. En los años setenta, los estudios se fundamentan en criterios sociológicos y se analizan los roles desempeñados por las mujeres que aparecen en pantalla. Pronto la sociología se revela insuficiente y, en años sucesivos, se acude a otras bases discursivas (semiótica, psicoanálisis) para contribuir al desenmascaramiento de los medios expresivos con que el patriarcado ha representado a las mujeres. Kaplan considera el psicoanálisis como un arma válida, "una herramienta ideal para explicar las necesidades, los deseos y las posiciones masculina y femenina que se reflejan en las películas". Consciente de la exclusión (el silencio, la marginalidad) a la que el psicoanálisis ha sometido a la mujer, lo esgrime como punto de partida para plantearse, lúcidamente, lo siguiente: "Necesitamos saber exactamente cómo ha podido reprimir aquello que podríamos haber llegado a ser; para ello, tenemos que agrupar los términos de dicho discurso y plantear una serie de preguntas. Primero, ¿es necesariamente masculina la mirada (es decir, debido a razones inherentes a la estructura del lenguaje, el subconsciente, los sistemas simbólicos y, por lo tanto, todas las estructuras sociales)? ¿Podemos estructurar las cosas de modo que sean las mujeres quienes posean esa mirada? Si ello fuera posible, ¿querrían las mujeres poseerla? Por último, en cualquier caso, ¿qué significa ser una espectadora femenina?".

El tema de la mirada es fundamental al abordar el segmento que conecta mujer y cine. Laura Mulvey, en un texto clásico e imprescindible <sup>2</sup>, establece una conexión entre la función de la mirada en el patriarcado y el modelo hegemónico de representación. Establece tres tipos de mirada:

a) la mirada de la cámara que filma que, aunque es técnicamente neutral, suele ser "masculina", porque responde al punto de vista de un director, generalmente.

b) la mirada de los personajes masculinos dentro del propio texto fílmico, que convierte a la mujer en objeto de dicha mirada.

c) la mirada del espectador (masculino), que está obligado a identificarse con las dos anteriores, procediendo así a la cosificación y la espectacularización del cuerpo femenino.

Mulvey propone la necesidad de romper con el placer visual que se desprende de estos tipos de miradas, prescin-

diendo del principio narrativo del cine, sirviéndose de estrategias discursivas de deconstrucción. Quebrada la identificación primaria narcisista del espectador se experimentará (sobre todo, en el caso de la espectadora) "un rechazo consciente del tipo de estética que propone el cine hegemónico, un rechazo de la plenitud y autocomplacencia provocadas en el espectador a través de la imagen de la mujer". <sup>3</sup>

Desenmascarados y deconstruidos los mecanismos con que el discurso dominante ha plasmado la (falsa) representación de las mujeres en la pantalla, ahora cabe preguntarse una serie de cuestiones; primero, si es posible (y cómo es posible) seguir representando a las mujeres, esos "objetos" que nos proponía el modelo hegemónico, recuperados como "sujetos" de pleno derecho gracias a las aportaciones feministas. Y segundo, si es plausible (y cómo es plausible) combinar el placer visual con las estrategias narrativas, a la vez que se crea un lugar para la espectadora.

Lo que nos interesa ahora, a tenor de lo expuesto anteriormente y para nuestro análisis concreto, es preguntarnos cómo John Sayles, un director que se adscribe a la práctica cinematográfica independiente americana, propone, desde su particular "mirada masculina" (hombre tras la cámara), la representación de los sujetos femeninos que pueblan (y protagonizan) dos de sus filmes: *Lianna* (*Lianna*, EE.UU., 1982) y *Passion fish* (*Passion fish*, EE.UU., 1992).

Nuestra hipótesis de partida es la siguiente: Sayles, consciente del debate suscitado en torno a las imágenes femeninas y su construcción, propone un tipo de relato narrativo que, mediante la incorporación de modelos de mujer genuinos, logra satisfacer esa "ansia de placer" porque pretende crear un espacio para la espectadora, un espacio para su identificación directa, al conciliar los temas de la posición, la mirada y el deseo femeninos.

## II. LIANNA: UNA PUESTA EN ESCENA CONCILIATORIA DEL DESEO FEMENINO

Pino Bertelli, en un ensayo donde estudia las controversias que ha sufrido lo que se conoce como "cine de la diferencia" <sup>4</sup>, realiza una reseña desfavorable e injusta sobre *Lianna*,

1. Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*, Cátedra, Madrid, 1998, (*Women & Film. Both sides of the Camera*, Routledge, 1983).

2. Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Eutopías, Valencia, Episteme, vol. 1, 1988, (*Visual Pleasure and Narrative Cinema* en *Screen*, vol. 16 nº 3, 1975 y en *Visual and Other Pleasures*, MacMillan, 1989.)

3. Colaizzi, Giulia, *Feminismo y teoría fílmica*, Eutopías/Maior, Valencia, 1995, p. 23.

4. Bertelli, Pino, *Cinema e diversità: 1895-1987: storie di svantaggio sul telo bianco. Mascheramento, mercificazione, autenticità*, Notor, Nápoles, 1994.



© Yo Carr

manifestándose de esta forma hartó pedestre: "Sosa historia de homosexualidad femenina [...] Sayles no intenta escandalizar pero la disposición formal de Lianna es la de una telenovela proletaria", y resumiendo inicuamente su argumento: "Lianna se enamora de Ruth, una profesora de psicología infantil. Por ella, deja a su marido y a sus dos hijos. Después Ruth vuelve con su compañera y Lianna acaba llorando entre los brazos de una amiga en el parque". Creemos que Bertelli ha caído víctima del juego esquizofrénico de un crítico que acaba atacando aquello que se propone defender, con las mismas herramientas que suministra el discurso oficial.

Así, por el contrario y según nuestra opinión, lo que busca Sayles (director y guionista del filme) es elevar a la categoría de personajes (de "sujetos") con voz a aquéllos/aquellas que la práctica hegemónica había condenado a la marginalidad y al ostracismo de la representación. Y para ello parte de la peripécia particular de una mujer, Lianna, cuyo nombre la singulariza. Sayles es consciente de su elección y esto aparece de forma nítida cuando, tras las secuencias iniciales de los títulos de crédito, un primer plano aísla y enmarca el rostro de la protagonista mientras en pantalla se sobrepone su nombre que es, a su vez, el título del filme. Sin embargo, Sayles, en quien la economía expresiva es muy visible, incorpora este plano (que podría parecer meramente estético —espectacularización de la femineidad—, dada su textura e iluminación) en la diégesis: Lianna, en escorzo y sesgada, está presenciando una clase que su marido, Dick, está impartiendo a sus estudiantes de cine. La secuencia es hartó reveladora de las preocupaciones metacine-matográficas del director, porque lo que se está poniendo en evidencia es el carácter de construcción de un filme, de cualquier filme, de este mismo. Dick habla del montaje filmico que consiste en "seleccionar las partes que queremos conservar, rechazar otras y cambiar el orden de los fragmentos, sacándolos del texto y uniéndolos como deseamos". Bien, ¿no es esto lo que se pone en juego en la realización de un filme? El propio Sayles, desde el inicio de su obra, nos está advirtiendo de que todo es "montaje", "constructo", representación. Está apelando, pues, a la lucidez del público, al advertirle que va a asistir a la puesta en escena de una ilusión.

Lo que nos parece más importante destacar aquí es el modo en que una "mirada masculina" pone en escena un deseo genuinamente femenino. Ruth va a iniciar la clase y Lianna se acerca con intención de proporcionarle unos materiales que cree le pueden ser útiles. Lianna desaparece por la parte derecha del encuadre y la mirada de la profesora la persigue más allá de su

salida de campo. Esta mirada de Ruth está movilizando el deseo, un deseo cuya expresión sólo puede realizarse, en este primer momento, a través de una mirada al espacio *off*. En el encuentro siguiente, acaecido por casualidad —aunque según Freud, éstas no existen—, Ruth pregunta a Lianna: "¿Nunca has querido hacer algo que nunca has hecho?". Como no hay formalización posible del deseo en el ámbito del lenguaje, el ser anhelante se sirve de estrategias discursivas perifrásticas para tantear al objeto de su deseo. Sin embargo, pronto descubriremos que, en la relación entre Ruth y Lianna, no se va a configurar la polaridad clásica "sujeto/objeto" y que, si momentáneamente se produce, enseguida será subvertida. Esto es perceptible en la secuencia en que ambas mujeres mantienen su primer contacto físico. La escena está cuidadosamente diseñada por lo que respecta a la planificación: Ruth y Lianna están cenando y su diálogo se resuelve en una serie de planos-contraplanos de sus rostros. Esta estrategia convencional se subvertirá en los minutos siguientes a medida que se vaya produciendo un acercamiento entre ambas. Hay un corte directo que nos las muestra sentadas en el sofá, el rostro de Lianna sesgado (es quien detenta la palabra) y el de Ruth, frontal, escuchándola. El plano las incluye a las dos. A partir de ahí, la secuencia intercalará primeros planos de Lianna, frontales, y de Ruth, laterales, dirigiendo su mirada hacia el espacio *off* en que ha quedado Lianna. Las posiciones han cambiado. Cuando Lianna devuelve la mirada a Ruth, se produce un "raccord" y ambas mujeres se besan, compartiendo desde entonces el encuadre.

En este momento, tanto sus miradas, como la de la cámara y la nuestra, como espectadoras, suturan la explosión de un deseo genuinamente femenino, resolviendo, en un sólo plano, los problemas que planteaba la supuesta injerencia de un punto de vista "masculino" de un director en la explicitación de un sentimiento que se produce entre mujeres.

A partir de ahora, la historia se va a centrar en las dificultades que experimentará Lianna para conseguir la explicitación de ese deseo, una vez que ha cambiado su posición sesgada (que significaba su inclusión en el discurso oficial de la heterosexualidad) por una posición frontal (símbolo, paradójicamente, del margen donde ha decidido vivir). Al rechazo de su marido, sigue la incomprensión de sus hijos (aunque, curiosamente, es Spencer, el hijo adolescente, el único que define con palabras —"homosexual", "lesbiana", "tortillera"—, ese "amor que no osa decir su nombre" y que, hipócritamente, Dick se niega a pronunciar: "no me gusta esa palabra; prefiero otra palabra", apostilla Dick, silenciando y haciendo innominable la orientación sexual de su ex-mujer). Y, además, Lianna debe batallar con la castración verbal y física a la que la somete su propia amante. Esto se verá plasmado en la escena de la piscina, donde Lianna nos es presentada, de nuevo, en plano frontal, mientras verbaliza, pone voz a su urgencia: "Quiero besarte", pronuncia sin falsos ambages. Ruth, en posición lateral y en escorzo, la coarta: "No podemos, hay que disimular", sentencia la profesora, apresada por los condicionamientos sociales y, también, por el encuadre. Y Lianna, presa del delirio de quien se ve atrapado entre la realidad (del discurso oficial) y el deseo (de expresión, de vida), sublima lingüísticamente su carencia: "Te rozo la nuca con los labios. Siente mi aliento en tu cuello, siente mi lengua, mis dientes. Te acaricio suavemente las piernas por las partes tiernas, por el interior de los muslos".

Consideramos, a tenor de lo expuesto que Lianna realiza una operación reveladora al respecto de las representaciones consuetudinarias femeninas. Por una parte, es capaz de poner en evidencia el carácter de construcción del filme (que iría dirigido, así, a un público inteligente). Por otra, la voz a perso-

najes excluidos o relegados a los márgenes del discurso hegemónico (mujeres, mujeres lesbianas, lo que Monique Witting denomina "no-mujeres")<sup>5</sup>. A su vez, sabe conciliar la narración con el placer visual, ofreciendo un relato verosímil y honesto de las peripecias vitales de una mujer con la que una espectadora puede encontrarse verdaderamente identificada.

Y, si vamos más allá, creemos que la apuesta más revolucionaria en la propuesta de Sayles se manifiesta en el modo en que trata la relación que Lianna mantiene con su amiga Sandy. Las secuencias iniciales del filme las muestra a ambas, charlando íntimamente sobre la familia y los hijos. Tras la peripecia de Lianna (su "outing" y su cambio de posición (social) y de orientación (sexual)), se produce un distanciamiento entre ellas. Sin embargo, en la escena final, las dos mujeres se encuentran (en el mismo parque) y renuevan sus votos de amistad y comprensión. El filme, así, se estructura de una forma circular, haciendo hincapié en algo fundamental: la relación entre Lianna y Sandy.

Como propone Kaplan, una de las formas más expeditivas para atacar al patriarcado es formalizar "un vínculo subversivo de mujer a mujer [...] que subvierte el sistema dominante mientras se apodera de sus términos simbólicos, prueba de que hay en el sistema aberturas por las que las mujeres pueden introducirse".

Este "vínculo" está explicitado de forma diáfana en la secuencia en que Lianna, tras manifestar "frontalmente" su condición, pasea por la calle, mirando sin pudores hipócritas a las mujeres. Haciendo visible su deseo, buscando su complicidad, reiventando la mirada, reconstruyendo su modo de mirar (de ver, de anhelar, de vivir), intentando que tenga cabida en el mundo, afrontando y enfrentándose, de frente, al resto de su existencia.

Sayles, por consiguiente, nos desvela la construcción y no nos deja caer en la autocomplacencia de la ilusión. Y, de forma elocuente, demuestra su punto de vista sobre el tema (tanto como director como por boca del personaje que él mismo interpreta en el filme, Jerry): otorga el rasgo de la frontalidad a lo que el discurso oficial había condenado a la marginalidad y, por lo tanto, considera las palabras de la sociedad hegemónica como laterales, oblicuas, falsas.

Justamente, y volviendo a lo anterior, es una relación entre mujeres (ese vínculo que podría socavar los fundamentos del sistema patriarcal) lo que pone en escena en su obra *Passion fish*.

## II. PASSION FISH: LA VOZ DE OTROS MARGINADOS DEL DISCURSO OFICIAL

En este filme, Sayles está realizando una operación de igual calibre que la propuesta en *Lianna*. Hay un paso más allá en la reflexión sobre la representación arquetípica confeccionada por el sistema dominante. Los márgenes de ese sistema hegemónico no hacen referencia, únicamente, a las cuestiones relativas al género o a la orientación sexual (que habrían confinado a las mujeres y a las lesbianas y homosexuales a la periferia). También afectan a otras condiciones como la raza, la edad o el estatuto social (los excluidos serían, en este caso, aquéllos/aquellas que no son "blancos", "jóvenes" y "triunfadores en el ámbito laboral"), y todo esto puede ampliarse a otro segmento de personas, que es lo que pone en escena *Passion fish*: los "enfermos" frente a los "sanos", los "minusválidos" frente a los "válidos".

En este momento es necesario hacerse eco de las palabras de Monique Witting cuando afirma que el concepto de "diferencia" (lo marginal, lo periférico frente al centro, a la norma) no es ahistórico, ontológico ni inmanente: es la manera con que el poder ha declarado los límites de actuación, procediendo a la exclusión de todo lo que consideraba indeseable y amenazador y relegándolo al silencio, a lo inominoso, a lo innumerable. O procediendo a su etiquetado y categorización, que es otra forma de señalar y alienar.

*Passion fish* es el retrato de una mujer (alguien, en principio, situado, por su condición genérica, al margen), pero que, debido a su posición social (actriz célebre y reconocida de la televisión), está inmersa en el interior del discurso oficial. Así pues, May Alice está dentro de la economía y del intercambio del poder por ser joven, blanca, heterosexual y triunfadora en el ámbito laboral. Se verá excluida de este "edén" a partir de un accidente que la convertirá en parapléjica. May Alice elige, en primera instancia y tras esta experiencia puntual traumática, autoconfinarse en el interior de lo que fue su casa materna, en Louisiana: de Nueva York, la cima de la fama al sur inmovilista de los EE.UU. Se autoexcluye porque cae víctima de los parámetros del poder, que relega a los enfermos del mundo. La auto-castración que se impone la propia protagonista es muy visible: comentarios sarcásticos sobre su condición, dependencia absoluta del alcohol y de la televisión, incapacidad de comunicación con las sucesivas enfermeras, reclusión en el interior de la casa,



© Yo Carr

5. "Decir que 'soy lesbiana' es, no solamente una afirmación de preferencia sexual, sino también una manera de señalar dónde vivo —yo y otras como yo, por las mismas o diferentes razones—: fuera del edén, en las orillas, en el margen social". Son palabras de Yvonne Rainer en "La narrativa al (mal) servicio de la identidad: fragmentos hacia la representación de una conferencia sobre la menopausia, la raza, el género y otros incómodos compañeros de cama en las sábanas cinemáticas, o cómo empezar a pensar en ti misma si eres lesbiana —y blanca— cuando acabas de hacerte a la idea de ser una no-mujer", en Colaizzi, Giulia, *op. cit.*, p. 219.



Fotos © Yo Carr

principio de anorexia... El filme va a describir la toma de conciencia de esta mujer cuando se percató de la inutilidad de su sometimiento masoquista (y autoimpuesto) a las reglas del sistema. Entonces, May Alice luchará por la configuración de un espacio (vital) propio que le permita disponer de sí misma y de los demás; un espacio para ser y existir más allá de su ser minusválido. Y esto lo irá construyendo mediante varias vías: primero, abogará por ese "vínculo entre mujeres" y establecerá una relación de fraternidad y compromiso con Chantelle, que pasará de enfermera a amiga. Segundo: será capaz de abrirse al mundo de los sentimientos gracias a la presencia de Rennie, un antiguo pretendiente. Y, tercero, podrá intercambiar afectos con sus ex-compañeras de trabajo. May Alice, pues, ha encontrado su "norma", la solución para no sentirse (ni nombrarse) a sí misma como "diferente". Hace, finalmente, suyo el consejo y la admonición de su terapeuta: "*Su vida será lo que usted quiera que sea*".

Lo que nos parece más revolucionario, de nuevo, en la propuesta de Sayles, es esa apuesta por una alianza femenina

que puede socavar los cimientos de la sociedad patriarcal y que es genuina, porque May Alice necesita a Chantelle y también Chantelle necesita a May Alice: las dos han sido excluidas (una por parapléjica, la otra por ex-toxicómana: Chantelle puede perder la custodia de su hija si pierde su empleo).

En este somero análisis nos interesaría destacar otro aspecto: la posición del exterior, que es donde se representa, consuetudinariamente, el lugar de lo masculino. Existe una posición clara entre el interior de la casa, lugar de confinamiento (que podría equipararse, simbólicamente, a la opresión del patriarcado), y el exterior, lugar de intercambio social, lugar de donde procede la información y donde es posible volver a la existencia plena: Chantelle obliga a May Alice a salir, a enfrentarse con su condición sexual. Es aquí también donde se produce verbalmente el compromiso de acción compartida entre las dos mujeres.

Dos de los hombres, Ulisses-Sugar y Rennie, actúan y trabajan en el exterior y son los que proporcionan a las mujeres la necesaria confianza para iniciar un intercambio social (y sentimental) nuevo y renovador. El tío Charlie es otro ser marginal (por su condición de homosexual, artista fracasado y alcohólico) y ocupará el espacio interior (castrador) de la mansión. Es el portavoz de la memoria y el pasado de May Alice y sus palabras son reveladoras para Chantelle. Por su parte, y en una relación inversa, el ex-amante de Chantelle será quien proporciona a May Alice información sobre la misma. El personaje masculino más interesante es el doctor, el padre de Chantelle, porque representa la ley (del padre) y los principios del patriarcado: posee la custodia de Denita, la hija de Chantelle, y se sirve de su posición dominante para sojuzgar a su hija. Finalmente, no es un personaje tan negativo ya que se aviene a pactar: si Chantelle conserva el trabajo, recuperará a la niña.

Es ahora cuando se revela como políticamente revolucionaria esa "*unidad necesaria [de las mujeres] debido a su posición de oprimidas en la cultura de los hombres*"<sup>6</sup>

Y nos gustaría finalizar con un último apunte sobre el filme. Los hombres (Ulises, Rennie, el ex-amante de Chantelle) aparecen retratados en las fotografías que hace May Alice<sup>7</sup>. Creemos que ésta puede ser otra subversión con la que Sayles salpica su propuesta: frente a las imágenes espectaculares de las mujeres que han constituido la base de la (falsa) representación femenina (cuerpos y rostros hermosos para la autocomplacencia del espectador), se nos muestra un conjunto de instantáneas de sujetos (¿objetos?) masculinos, una serie de imágenes que los captura y los atrapa en el encuadre del negativo fotográfico, "revelando", así, el juego especular, ilusorio y espurio al que nos ha conducido (tanto a mujeres como a hombres, tanto a homosexuales como a heterosexuales, tanto a blancos como a negros) el discurso patriarcal del poder.

6. Kaplan, E. Ann, *op. cit.*, p. 185.

7. Hay un encuadre en que May Alice aparece tomando una fotografía y parte de su rostro, en primer plano, queda oculto tras la cámara fotográfica. Hay una resonancia clara con un plano idéntico del filme *Persona* (Suecia, 1965) de Ingmar Bergman. Los ecos entre ambas obras son palpables: relación de dos mujeres en un espacio cerrado (una, enferma, también artista —una cantante que ha perdido la voz— y otra, que la atiende como enfermera). No tenemos espacio para desarrollar por extenso esta inquietante similitud.