

Devolver la mirada: análisis del
female gaze

Returning the gaze: analysis of
female gaze



Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FIN DE GRADO

Modalidad A: iniciación a la investigación

Autor/a: Lorena Rabasa Moreno

DNI: 21 801864A

Tutor: José Antonio Palao Errando

Junio, 2023

Resumen

La mirada femenina, a lo largo de la historia del cine, ha sido analizada desde una postura constreñida: la de un agente oprimido en la sociedad y atada a los parámetros masculinos. Es por ello que el objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es el de resignificar dicha mirada para, así, aportar una definición y construcción alejada de los parámetros tradicionales. A través de Joey Soloway (2016) y de Céline Sciamma (2019) se plantean las bases para crear una mirada interseccional con sujetos que, en vez de ser observados, observan, nos devuelven la mirada y mantienen un rol activo en el argumento.

Abstract

Throughout the history of cinema, it has been observed that the female gaze has been limited to the vision of women as oppressed agents in society, thus leaving them tied to male parameters. This paper therefore aims to examine the female gaze in order to propose principles for its construction and subsequent definition outside these parameters. Through the work of Joey Soloway (2016) and Céline Sciamma (2019), we propose the basis for creating an intersectional gaze with subjects who, instead of being observed, look back, giving them an active position in the argument.

Palabras clave

Mirada femenina; Análisis fílmico; Retrato de una mujer en llamas; Interseccionalidad

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	5
3. METODOLOGÍA	5
4. LA TEORÍA FEMINISTA EN EL CINE	6
4.1 OTRAS MIRADAS POSIBLES: LA MUJER COMO SUJETO.....	10
4.2. LA MIRADA MASCULINA FRENTE A LA MIRADA FEMENINA	11
5. EL CINE HECHO POR MUJERES: PERSPECTIVAS POSIBLES	14
5.1. DIRECTORAS PIONERAS Y DIRECTORAS EN EL CINE CLÁSICO.....	15
5.2 LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE MODERNO.....	18
6. CÉLINE SCIAMMA Y SU PROPUESTA CINEMATOGRAFICA	21
6.1. <i>RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS</i>	23
6.1.1 <i>Minimalismo</i>	24
6.1.2. <i>La mirada</i>	29
7. CONCLUSIONES	33
8. TRADUCCIONES REQUERIDAS	35
8.1 INTRODUCTION	35
8.2 FEMINIST FILM THEORY IN CINEMA.....	36
8.2.1 <i>Other possible views: women as subjects</i>	39
8.2.2 <i>The male gaze versus the female gaze</i>	41
8.3 CINEMA MADE BY WOMEN: POSSIBLE PERSPECTIVES	44
8.3.1 <i>Pioneering women directors and women directors in classic cinema</i>	45
8.3.2 <i>The female gaze in modern cinema</i>	47
8.4 CONCLUSIONS	50
9. BIBLIOGRAFÍA	52
9.1. FUENTES TEÓRICAS	52
9.2. FILMOGRAFÍA	56
9.3 IMÁGENES	57

1. Introducción

El presente trabajo tiene como fin el estudio de la mirada femenina en la película *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019), escrita y dirigida por Céline Sciamma; un film que permite establecer como eje principal de análisis la interseccionalidad. De igual modo, este trabajo también persigue aportar algunos principios para una nueva interpretación de la mirada femenina.

El cine es un medio cuyo lenguaje se construye a partir de la observación misma y, en consecuencia, se torna fundamental el tipo de visión que construye el autor, porque edifica una mirada particular y subjetiva que conforma su punto de vista propio e individual. Es por eso que, al analizar las voces que sobresalen y conforman la norma, las teóricas como Laura Mulvey, en *Pleasure and Narrative Cinema* (1975), o Teresa De Lauretis, con *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1992), han demostrado que esta mirada, en el mundo cinematográfico, es predominantemente masculina.

La elección del análisis del *female gaze* viene determinada por entender cuáles son sus estructuras y qué implican. Para ello se han de partir de unas cuestiones fundamentales: ¿qué es la mirada femenina?, ¿qué significa que una película posea una mirada femenina?, ¿qué tiene un film para que se clasifique dentro de esta mirada? Se trata, en definitiva, de establecer unas preguntas para comprender cómo se ha articulado hasta ahora la mirada femenina para construir una narrativa diferente: una que no implique desigualdades o el establecimiento de dinámicas de poder y que reconsidere la posición que ocupa en la mismas, basada, principalmente, en el binomio sujeto «pasivo-activo», independientemente de las identidades que los conforman.

La elección de la cineasta Céline Sciamma (2019) para llegar a cabo este trabajo se justifica porque sus películas se sostienen sobre una mirada particular, la cual deconstruye los mitos de pintor y musa y las relaciones de poder de semejantes que estas implican en la creación artística. En este sentido, puede afirmarse que su propuesta cinematográfica aborda la igualdad más allá de la posición de género y contempla la sororidad de los personajes por encima de las diferencias.

2. Hipótesis y Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son dos: presentar la mirada femenina a partir de la interseccionalidad y reivindicarla como una perspectiva activa dentro de los planteamientos cinematográficos. Todo ello se llevará a cabo a partir del análisis de *Retrato de una mujer en llamas* (2019), una película que explora la observación más allá de la mirada masculina y cuya aplicación de la noción de interseccionalidad posibilita enmarcar la femenina en un campo mucho más productivo y realista; se trata, en síntesis, de atender, mediante este concepto, las desigualdades que padece cada sujeto para tomar conciencia de sus diferencias y singularidades en tanto individuos con identidad propia. En este sentido, cabe tener presente que la mirada femenina no es propia ni exclusiva de las mujeres, sino que puede ser plasmada por individuos representantes de diversos factores sociales y, por ello, este tipo de perspectiva es amplia y variada.

Así pues, el presente trabajo propone la noción de interseccionalidad como principio de la mirada femenina, lo que, en consecuencia, convertirá al sujeto —singular— en sujetos —plural— portadores y protagonistas de la mirada femenina. No obstante, quedan otras vías por indagar que, debido a la brevedad y concisión de este trabajo quedan pendientes por explorar, como, por ejemplo, la hipótesis aportada por Soloway (2016), quien establece que la mirada femenina es «sentirse vista». Una concepción problemática y difícil de encontrar en la pantalla, sobre todo, porque, en palabras «la identidad, aunque anclada al sujeto, es problemática, conflictiva, matizada y cambiante» (Revilla, 2003: 2).

3. Metodología

En referencia a las líneas metodológicas planteadas, el análisis fílmico se sustenta a partir de los conceptos de «mirada masculina» y «mirada femenina». Para comprender sus implicaciones, significaciones y estructuras se ha partido de toda una línea teórica establecida por diversas autoras feministas.

Precisamente, dichas estudiosas entienden que el término de «mirada masculina» se originó a partir de la posible identificación que el público,

mayoritariamente masculino, sentía con el protagonista. En contraposición, otras autoras puntualizaron que la mujer también debería ser incluida como público, dado que el cine se compone de una gran heterogeneidad de espectadores. En referencia a la «mirada femenina», se ha aportado una hipótesis más actual, que la inserta/ define como «sentirse vista» (Soloway, 2016). Será esta consideración la que ejerza de herramienta para el análisis fílmico.

Por otro lado, la selección acometida en el apartado dedicado a las «Directoras pioneras y directoras del cine clásico» se ha llevado a cabo a partir del impacto de las mismas en cuanto a la representación femenina, a nivel internacional o nacional. Se trata de cineastas que ponían en imagen temas sociales o políticos que bien no estaban en conocimiento del público, bien eran asuntos ignorados por la sociedad. Por ello, tuvieron que enfrentarse a los distintos aparatos censorios y abrir sus propias productoras para poder seguir haciendo cine. Igualmente, dicho epígrafe persigue establecer los distintos antecedentes para comprender con mayor profundidad el cambio y la evolución de las percepciones y argumentos en el cine hecho por mujeres.

A partir de las nociones mencionadas y de los fundamentos teórico-históricos del cine hecho por mujeres, se ha establecido el análisis de la película en dos bloques: el primero propone una distinción y estudio pormenorizado de las herramientas técnicas usadas por Céline Sciamma, la autora, para expresarse y construir sus mundos cinematográficos; el segundo se articula en torno a la misma mirada, puesto que se trata de un instrumento que Sciamma aplica para deconstruir las relaciones de poder existentes en el arte y en el cine.

4. La teoría feminista en el cine

Antes de comenzar con los conceptos fílmicos, es preciso contextualizar y analizar las teorías que los sustentan, ya que permite una mejor comprensión de las miradas que se establecen en el cine y, especialmente, de las consecuencias en el espectador. Con este motivo, se realizará una revisión de las teorías fílmicas desde los años setenta hasta la actualidad.

En los años setenta, se produjo una conciencia en masa sobre la liberación sexual de la mujer a partir de las teorías nacidas paralelamente en Estados Unidos y en Inglaterra. Estas últimas se sirvieron de la sociología para sustentar el análisis fílmico, mientras que las estadounidenses se enmarcaron en las teorías del estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis (freudiano y lacaniano). Otra diferencia fundamental que separa ambas teorías es que la norteamericana se focalizó en realizar un cine creado por mujeres; sin embargo, la inglesa se centró en el estudio del pasado cinematográfico desde una perspectiva feminista, un lugar donde se ubica a la laureada Laura Mulvey (1975). En todo caso, las teorías fílmicas feministas nacieron con el propósito de analizar la posición de la mujer en el cine, frente a la cámara y detrás de ella y a partir de ambas líneas teóricas se comenzarían a hacer festivales dedicados a mujeres, lugares, en los cuales se llevaría a cabo la primera proyección de películas producidas por estas.

Tanto en esta década como en la siguiente, los ochenta, se llevan a cabo las hipótesis más importantes que establecieron unos precedentes, cuyo desarrollo continúa en la actualidad. Mulvey, con su artículo *Placer visual y cine narrativo* (1975) aparecido en la revista *Screen*, revolucionó los estudios del cine a partir de su análisis con perspectiva de género. Supuso un punto de partida en tanto que analizaba el cine clásico desde un enfoque psicoanalista y entendía la diferencia sexual como centro de la objetivación por parte del hombre hacia la mujer. Es así como crea el concepto de «mirada masculina», una idea cuya estructura se basa en la sexualización de la mujer: le quita su significado propio y le carga con el significante del imaginario masculino. A pesar de la original perspectiva aplicada por Mulvey, el artículo solo tenía presente al actante del espectador como hombres, es decir, no incluía a las mujeres como receptoras; un asunto señalado como notorio por crítica posterior.

A mediados de la década de los ochenta, las autoras se apoyaron en las teorías de los setenta, tanto de nuevas autoras como Kuhn (1982) o De Lauretis (1989), como en la ya consagrada Mulvey (1975). Annette Kuhn, sobresale por su crítica a la invisibilización de las mujeres en la producción cinematográfica y su máxima reivindicativa de «hacer visible lo invisible» (Molina, 2015). Claire Johnston (1999), defendió un análisis fílmico que no se

limitase a las imágenes, sino que también prestase atención a los aspectos narrativos y al lugar que ocupaban las mujeres en los relatos.

Esta línea, estudiada por la disciplina semiótica, se amalgamó con el feminismo y juntos establecieron las bases de una teoría fílmica feminista. No obstante, la falta de unanimidad ha provocado la falta de consenso para establecer puntos concretos sobre la representación y el papel de la mujer en la industria del cine. Aun así, ambos coinciden en la importancia de analizar y deconstruir los productos culturales desde una perspectiva feminista.

De Lauretis (1989), por su parte, prestó especial atención al papel del espectador y estudió el proceso de identificación del público con el protagonista del film. Dicho análisis concluía en que el proceso no tiene que ver tanto con motivos psicológicos como por motivos sociológicos, es decir, que las causas se encuentran en los sujetos socialmente construidos. Este proceso lo define como «identificación travesti», mediante el cual apostaba y reivindicaba un cine más allá de la diferencia sexual y el abordaje de las diferencias entre las mujeres (Molina, 2015).

En su obra *Tecnología del género* (1989), siguiendo con las teorías de Foucault sobre el poder, De Lauretis establece que existen una serie de tecnologías sociales que configuran el género y, por tanto, al individuo. Entre estas tecnologías se encuentra el cine, el cual efectúa como perpetuador de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. La autora señala cuatro puntos importantes con respecto a la construcción del género: el género es una representación, aunque tenga repercusión en la vida de los individuos; dicha representación es, además, una construcción; el género está en constante formación, debido a lo que Louis Althusser llamó «aparatos ideológicos del estado»; el género al igual que está influido por su construcción, también lo está por su propia *deconstrucción*¹ (De Lauretis, 1989: 9). Del mismo modo, la autora ofrece como vía para que las mujeres puedan acceder al placer narrativo a través del «cine de mujeres», en el que existe una cantidad mayor de identificación con los personajes. Este concepto alude a un cine dirigido a las mujeres para constatarse como la «alternativa» a la norma.

¹ Aunque este término procede de Jaques Derrida (1989) es ampliamente usado dentro de la teoría feminista.

En la década de los noventa, el feminismo pasa por un proceso de transformación y apertura. Las feministas se dieron cuenta de que, incluso dentro del feminismo, se estaban formando estereotipos y cánones que perpetuaban estructuras del patriarcado y que, además, excluían a otras minorías. Estas aperturas se dirigieron a una pluralidad de culturas y de formas de pensar. Se inició una crítica contra las teorías que formulaban sobre el sexo-género ya que unían estos términos y en consecuencia, excluían a otros colectivos. Así pues, se cuestionó la heterosexualidad como posición política y normativa que configuraba el pensamiento y construcción social. Por otra parte, hubo reivindicaciones en cuanto a la propia concepción del feminismo, al ser normativamente blanco, y se propuso apostar por la pluralidad y transversalidad, es decir, por romper la homogeneidad dentro de la crítica feminista.

El concepto de interseccionalidad lo introdujo Kimberlé Crenshaw (1995) para denunciar el racismo que sufrían las mujeres negras en la sociedad. Consideró que las categorías como raza o género confluían en sí mismas y afectaban en la vida de las personas. En otras palabras, la opresión racial que podía sufrir una mujer negra no era la misma que la que podía sufrir un hombre negro, y a su vez, los efectos del machismo, no eran los mismos para una mujer blanca que para una mujer negra (Expósito, 2012). Hay una estructura en la identidad del sujeto, donde atraviesan la raza, el género, la clase social y otras desigualdades. Sin embargo, Expósito (2012) explica que para Crenshaw (1995) no es simplemente una suma de desigualdades, sino que cada una de estas «interseccionaban de forma diferente en cada situación personal». Es decir, esta estructura atravesada por diferentes características marginales, afecta de forma distinta a cada persona y grupo social, por consiguiente, en conjunto muestran una red de influencia existente en la sociedad.

La transversalidad permite conocer la complejidad de las relaciones de poder. Actualmente, Almendra (2015) sostiene que el enfoque que aporta este término resulta certero para abordar los debates actuales sobre la diversidad, multiculturalismo o poscolonialismo, ya que, considera que esta perspectiva se puede poner en diálogo junto al feminismo postestructuralista. Este movimiento, ha analizado y desmontado las categorías de sexo-género mediante el concepto *deconstrucción* creado por Jaques Derrida (1989),

utilizado para cuestionar los esquemas binarios y etnocéntricos desarrollados en la modernidad.

Asimismo, a pesar de que la interseccionalidad es compleja, por la amplitud de los factores sociales que puede poseer un individuo, el pensamiento feminista se está planteando desde este enfoque plural y diverso. Esta posición se está traspasando al cine, podemos encontrar ejemplos como el análisis de Fregoso (2016) que articula la interseccionalidad en el análisis del cine latinoamericano o Vázquez-Rodríguez (2022) que estudia las representaciones queer de la película *El niño pez* (2009) desde la transversalidad.

4.1 Otras miradas posibles: la mujer como sujeto

Cuando se habla de teorías sociales y políticas, es importante hablar de sujetos, ya que, la identidad y la representación de ésta en la gran pantalla, es la base de la que parten dichas hipótesis. Analizar y estudiar cómo 'la mujer' ha sido y sigue siendo plasmada en un medio de masas como es el cine es, por tanto, fundamental para hacer un análisis crítico de cómo influyen las conductas y representaciones que vemos en las pantallas sobre cuestiones tan fundamentales como la sexualidad o la identidad de género (Molina, 2015).

Los años ochenta y noventa fueron decisivos para difuminar los límites de la imagen que se tenía de la mujer como individuo, para hacerla más plural y diversa. Se vislumbraron una serie de problemas, ya que, al final, la definición que tenían de 'mujer' y de lo femenino, caía en el esencialismo y la exclusión. La norma se mantiene como lo hegemónico: blanco, cis, heterosexual, de clase media-alta, es decir, se mantiene en los privilegios. Así pues, se cuestionaron todas estas posiciones y las deconstruyeron.

Algunas autoras como Judith Butler (2018) se enmarcaron en diversas corrientes como feminismo postcolonial o teorías queer en las cuales desmontan el género y las categorías de «hombre» y «mujer». Así pues, Monique Witting fue una de las que más aportó en cuestión de sexualidad. En su libro (1992), plantea la heterosexualidad no solo una orientación, sino como una categoría política y normativa que conlleva consigo cierta ideología. Del mismo modo, la autora pretendía eliminar las concepciones universales que se tenían del sexo y género:

Los sexos (el género), la diferencia entre los sexos, el hombre, la mujer, la raza, negro, blanco, naturaleza están en el núcleo del conjunto de parámetros (del pensamiento heterosexual). Y han formado nuestros conceptos, nuestras leyes, nuestras instituciones, nuestra historia, nuestras culturas. (Witting, 2006: 84)

Bell Hooks (1992), analiza el mantenimiento por parte de los medios de comunicación de masas del «patriarcado supremacista blanco», además de sus representaciones de clase y raza que sustentan la opresión hacia la gente negra. En consecuencia, estos sujetos no consiguen identificarse con los personajes de las películas, ya que, están contruidos en base a la norma (Bell Hooks, 2015: 100). Gwendolyn Audrey Foster (1997), también hizo un estudio sobre la descolonización de la mirada en el cine, analizando la presencia de las mujeres racializadas y así, poner el foco en las directoras que se marcaron como la alternativa al feminismo blanco.

En esta apertura de la identidad hacia un sujeto mucho más plural y diverso, la poeta Audre Lorde (1982), abordó la cuestión de la diferencia existente entre mujeres. Acuñó el concepto de «la casa de la diferencia», en el que planteó las diferencias sociales entre las mujeres no como características que lleven a la individualidad, si no la cohesión por encima de la división, «tuvo que pasar un tiempo antes de que nos diéramos cuenta de que nuestro lugar estaba en la casa de la diferencia en vez de en la seguridad de cualquier diferencia particular» (Lorde, 1982: 226.).

Sin embargo, estas teorías que nacieron en el siglo XX y se fraguaron en el XXI, no han llegado como tal a un consenso sobre la identidad del sujeto femenino y de la representación de este en las pantallas. Aun así, la interseccionalidad apuesta por una conciencia colectiva sobre las desigualdades y características sociales de los individuos, que permite *deconstruir*, a conciencia, las estructuras establecidas.

4.2. La mirada masculina frente a la mirada femenina

La mirada masculina se creó como término en el texto de Laura Mulvey (1975), en el cual, utiliza como herramienta principal el psicoanálisis freudiano y lacaniano para analizar las estructuras patriarcales, se fijó en el cine de los años treinta, es decir, la época de oro del cine Hollywoodense.

Mulvey pone como eje principal la diferencia sexual, que conlleva al falocentrismo, es decir, establece al falo como pilar de la construcción social. En consecuencia, la mujer solo puede existir en la cultura patriarcal, como un 'significante' para el masculino, por lo que este puede dar rienda suelta a las fantasías mediante las estructuras que colocan a la mujer como una imagen silenciosa y la dejan encerrada como portadora de sentido y no como creadora de este (Mulvey, 1975). Aquí, la autora explica su funcionamiento:

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada. Una cierta idea de mujer se yergue como pieza clave del sistema: es su carencia lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa. (Mulvey, 1975:14).

Por otro lado, la autora explica la importancia del cine en el espectador y cómo este crea un imaginario dentro del individuo. Establece dos niveles en el proceso de identificación del espectador con la mirada masculina: la «escopophilia» y el narcisismo. Mulvey, explica que en la «escopophilia» se obtiene placer a través de mirar un objeto y esto se combina, con el segundo nivel. Basándose en Lacan, desarrolla la importancia del reconocimiento del ego en la infancia, en este suceso, el niño al verse en el espejo, le produce una satisfacción mayor y más completa de su imagen que el propio sentimiento de su cuerpo, por lo que, el infante establece una relación errónea porque proyecta en la imagen de si mismo en el espejo, un «ego ideal» que deriva en una identificación de esta imagen en los otros. Aplicado al cine, el espectador se sentiría identificado con el personaje a través de la mirada que establece la cámara, a pesar de que no tengan elementos en común.

La teórica defiende que la mujer es la imagen y el hombre el que mira. El placer de mirar, en el mundo patriarcal, se establece entre 'activo/masculino' y pasivo/femenino' en el que la mirada masculina proyecta sus fantasías en la figura femenina. La presencia de la figura femenina es visualmente placentera, ya que, se percibe como erótica y portadora del significante, sin embargo, no tiene ninguna función argumental por sí misma. Asimismo, Mulvey articula que el hombre no puede llevar una carga de cosificación sexual por las estructuras de dominación que lo sustentan, como resultado, el hombre si que propicia la

parte activa del argumento, porque hace que las cosas sucedan. El espectador se siente identificado con el protagonista masculino, porque es el que puede hacer que las cosas sucedan mejor que el mismo espectador, en otras palabras, es la imagen del espejo que refleja una imagen más satisfactoria y superior del mismo ego.

Según la autora, el arte cinematográfico posee tres tipos de miradas: en primer lugar, tenemos la mirada de la cámara, en segundo lugar, la mirada del espectador y por último, la de los personajes dentro de la narración. En el cine se pretende crear un juego de miradas e identificación, y para ello trata de desdibujar la mirada de la cámara y la del espectador. Esta hipótesis que formula Mulvey (1975), fue posteriormente criticada por el papel que tiene el espectador, ya que, no contaba con la mujer como público y ésta también busca modos de identificación con los personajes.

Hay numerosos análisis sobre funcionamiento de la mirada masculina, pese a que, no se ha llegado a ninguna definición clara ni se ha hablado realmente de qué es la mirada femenina, o por lo menos, que es lo que implica. No hay casi bibliografía ni autores que hablen realmente sobre este tipo de mirada, principalmente hay de la masculina, porque, si establecemos lo que es el *male gaze*, ¿se podría decir que la mirada femenina es lo contrario, o simplemente, no hacer lo mismo que la mirada masculina?

Como hemos visto anteriormente, el «cine de mujeres» fue creado como la alternativa al cine de hombres, aquel que portaba la mirada masculina y sexualizaba a la mujer en la narrativa audiovisual. En cambio, no se exploró esta noción, quizás entendiendo que la mujer, inherentemente porta la mirada femenina. No obstante, una mujer puede realizar *films* que no necesariamente tienen que poseer un argumento tópicamente feminista (Zecchi, 2013).

El director Joey Soloway (2016), aportó un nuevo enfoque a la mirada femenina, dado que, propuso que esta fuese un ejercicio de *deconstrucción* para crear empatía al espectador más allá de los cánones o estereotipos. El autor define la mirada femenina como «sentirse visto» y no como «ser visto», una búsqueda de la emoción a través de la cámara subjetiva. Del mismo modo, al igual que la mirada femenina, no es portada solo por las mujeres, y la mirada masculina por los hombres, esta mirada, ejercitada y deconstruida, sería portada por todo aquel que realice esta deconstrucción.

Soloway, basándose en la teoría del *male gaze* de Mulvey (1975), estableció tres puntos para estructurar la mirada femenina: El primero, prioriza la captación de las emociones de los personajes por encima de las acciones. Para cumplir el objetivo de generar empatía a través de la cámara, se emplean planos subjetivos que muestran lo que ven los personajes. El segundo, plasmar lo que se siente al ser observado. Tercero, mostrar el ser observado, devolviendo la mirada, es decir, se hace un ejercicio de miradas conscientes de ser observadas y por tanto, generar una misma posición.

El director ha creado una mirada femenina con nuevas estructuras, que no son opuestas a lo que Mulvey (1975) propuso, sino que en vez de configurar una mirada partiendo de la diferencia sexual, construye lo femenino a partir de lo social y cultural.

La mirada femenina busca destruir todas las demás miradas. Ella es la otra mirada, la mirada queer, la mirada trans, la mirada interseccional. Ella es la no-mirada que emana del centro no de un triángulo, sino de un círculo, indivisible (Soloway, 2016: 13).

5. El cine hecho por mujeres: perspectivas posibles

La historia ha dado poco espacio a las mujeres dentro de la narrativa y la realización cinematográfica. A partir de los años setenta, el análisis y la crítica de cine comenzó a examinar el papel que ejercían las mujeres en la narrativa, además, contempló a la espectadora dentro de un público repleto de hombres, por otra parte, se observó quién estaba detrás de las cámaras y la relación entre los términos sexo-género, entre otros. Dentro de todas las teorías planteadas, nacieron los conceptos de «cine de mujeres» y «cine feminista».

Cuando empezaron a discernir entre las nociones de sexo y género, las bases del concepto «cine de mujeres» cambiaron. En un principio, este término surgió como una alternativa a lo imperante (Kuhn, 1982): el cine de hombres, para hombres y hecho por hombres. Esta noción se presentó como el espacio que se buscaba habitar, del mismo modo, hace referencia a un cine hecho para mujeres, en el que éstas, se puedan sentir identificadas. Sin embargo, esto comenzó un debate entre las autoras, dado que, el derivó en una categoría en sí. De igual modo, los géneros que involucraban acción o misterio se relacionaban con un público masculino y los géneros con más sentimentalismo

o drama se vinculaban con un cine para mujeres (Parrondo Coppel, 1995: 15). Esto suscitó críticas con el tiempo, al mantener el cine con la etiqueta «para mujeres» significaba excluirlo y no integrarlo en la norma.

Teresa de Lauretis (1992), que estaba de acuerdo con la categoría, aunque se oponía a la idea de poner una estética en concreto a la categoría de cine de mujeres, ya que, no todas las mujeres perciben, piensan o viven el mundo de la misma forma. Otras autoras como Colaizzi (2001) lo distinguen como un mecanismo de marginación.

Por otro lado, el «cine feminista», según Zecchi (2013), es un posicionamiento político del mismo director o directora, no sobre la película, considerando que, este concepto tiene limitaciones, no todas las directoras dirigen películas con argumentos feministas y hay películas feministas que han sido dirigidas por hombres. Asimismo, Molina (2015) cita a la autora que, viendo las limitaciones y debates con ambos conceptos, creó el término «gynocine», «el ginocyne no es necesariamente feminista, pero su interpretación sí lo es» (Zecchi, s.f.). Es decir, una película no tiene por qué estar dirigida por una mujer, si no que, un hombre también puede hacerlo, porque este concepto está focalizado para que el contenido del film sea ginocéntrico y feminista.

Como se ha podido observar, los conceptos sobre el cine, las mujeres como directoras, espectadoras y el contenido de las películas, se han ido cambiando y reconfigurando con el paso del tiempo. Principalmente, el cambio se produjo cuando las categorías de sexo y género se separaron, teniendo en cuenta que, las teorías empezaron a analizar con más detenimiento las cuestiones de género y sus construcciones.

5.1. Directoras pioneras y directoras en el cine clásico

El cine empezó como un entretenimiento para las masas, se usaba principalmente como atracción de feria, donde el público contemplaba las imágenes como una anomalía más del circo. Con el tiempo fue cobrando importancia y llegó a convertirse en una herramienta con la que contar historias, ya no solo era diversión y espectáculo. Este desarrollo, llevó a la creación de una industria que, contextualizada en una sociedad dominada por

hombres, las mujeres no tenían cabida a una participación activa dentro y fuera de la cámara.

Es de importancia recalcar la presencia de mujeres en las diferentes fases de la producción audiovisual, bien sea en dirección, fotografía u otros. Dar voz e integrarla en la industria sigue siendo una meta constante que permanece hasta hoy en día. Asimismo, se va hacer una revisión histórica de las directoras más relevantes que han tomado un papel decisivo en la historia del cine, desde las pioneras en los inicios de este, hasta la época dorada.

Alice Guy (Francia, 1873-1968), dirigió lo que se considera actualmente como la primera película con argumento en la historia del cine. Siendo secretaria de la empresa de fotografía Gaumont, a sus 23 años, pidió a sus jefes que le dejaran usar una cámara fuera del horario laboral, y de esta manera, nació su primera obra *El hada de los repollos (La fée aux choux)*, Alice Guy, 1896). Guy no pretendía captar una realidad con la cámara, sino plasmar visualmente una historia de fantasía, es por eso que, creó un decorado entero y usó trucajes (efectos especiales) (Carrasco, 2019). Tras de su éxito, emigró a Estados Unidos y allí montó una productora. Guy inventó mejoras y perfecciones en la cámara para que fuese más ligera, además de experimentar con el color y la sincronización del sonido (Carrasco, 2019).

Sin embargo, la mayor parte de películas que realizó la cineasta, se perdieron, solo se conserva su obra *Las consecuencias del feminismo (Les résultats du féminisme)*, Alice Guy, 1906), una película contextualizada en la primera ola del feminismo. Su argumento se desarrolla a partir de la inversión de roles, en un mundo donde los hombres son tratados como mujeres, y las mujeres actúan como hombres, en cambio, las vestimentas y el resto de elementos son los “propios” de cada género, lo único que cambia es el comportamiento. «No hay nada relacionado con la puesta en escena de una película que una mujer no pueda hacer tan fácilmente como un hombre» Alice Guy-Blaché (1873).

Lois Weber, nacida en 1881 en Estados Unidos, empezó su carrera cinematográfica siendo actriz, aunque al poco tiempo comenzó a escribir guiones y a dirigir sus propias películas. Retrataba temas complejos, como la dualidad que podían tener las mujeres al querer mantener las tradiciones vitorianas y a la vez, el auge de los discursos del reciente movimiento feminista

New Woman. Supo documentar la psicología femenina a través de temas sociales, como el control de la natalidad, la prostitución o el aborto, «fue sensible a estos movimientos internos femeninos y necesitó escenificar, en los cuerpos de sus personajes, esta problemática» (Bou, 2016). En consecuencia, tuvo que enfrentarse a la censura de entonces. Su obra *¿Dónde están mis hijos?* (*Where Are My Children?*, Lois Weber 1916) representa temas como la maternidad en la mujer y además, expresa la contradicción de los valores sociales y la falta de vocación maternal del personaje.

Lotte Reiniger nació en Berlín en 1899, empezó a trabajar en el cine siendo adolescente de la mano de Paul Wegener. Según Ginard (2009), fue una pionera en la animación con sombras, su primera obra fue *El decorado del corazón enamorado* (*Das Ornament des verliebten Herzens*, Lotte Reiniger, 1919). Al ser un éxito, en 1923 Louis Hagen le propuso financiar un largometraje suyo, por lo que, surgió *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger 1926). Este film está basado en los relatos de *Las Mil y una noches*, la autora realizó este film con técnicas inventadas por ella misma, es decir, la animación con siluetas. Esta técnica consistía en construir figuras con recortes de distintos materiales, como cartón, papel negro o cables, y lo combinaba para crear en una mesa de luz, siluetas de figuras humanas, objetos o animales (Padilla, 2020).

Hay muchas más cineastas que fueron precursoras en sus campos, aunque, desgraciadamente hay pocas fuentes que las investigan o es difícil recuperar sus obras. Sin embargo, aquí se van a nombrar a algunas de ellas: en la dirección de westerns, Alice Guy fue una adelantada a su tiempo, Ruth Ann Baldwin fue la primera que dirigió este género en el cine mudo; en el cine de animación, además de Lotte Reiniger, Vera Neubauer; en el género documental Leni Riefenstahl; la primera película de temática lésbica Leotine Sagan y Carl Froelich (Martínez, 2008); Irene Cortesana, la primera mujer que dirigió un largometraje en España.

En la época dorada del cine de Hollywood, Dorothy Arzner (1897) comenzó en la industria como secretaria del departamento de guiones, en la productora Famous Player- Lasky, poco después pasó a ser montadora de la misma compañía y consiguió trabajar en todas las fases de producción. Su primera película fue *La reina de la moda* (*Fashions for Women*, Dorothy Arzner,

1927), hizo muchos films de temática feminista, no obstante, es conocida principalmente por *Baila, muchacha, baila* (*Girl, dance, girl*, Dorothy Arzner, 1940). La cineasta no se pronunció explícitamente como feminista, sin embargo, sus *films* tenían la característica de llevar a sus protagonistas a situaciones poco comunes dentro de los roles de género, «Arzner conseguía poner en crisis los códigos y los presupuestos masculinos dominantes en Hollywood, subvirtiéndolos y mostrando sus contradicciones» (Mulvey, 1998). Fue la única mujer cineasta que había en el comienzo del cine clásico, hasta que llegó Ida Lupino, ambas fueron las únicas directoras en el sector hasta los años setenta.

Ida Lupino, nacida en Inglaterra en 1913, se mudó a Hollywood para ser actriz, primero trabajó para Paramount Pictures y después, se fue con la productora Warner Brothers. Como actriz protagonizó cantidad de películas, hasta que rechazó un contrato de larga duración y la productora, en consecuencia, la dejó apartada de las producciones. Por lo que, en 1947, decide fundar Emerald Productions junto su marido Collier Young y Ansons Bond. Como directora realizó películas como *Madres solteras* (*Not wanted*, Ida Lupino, 1949) *Ultraje* (*Outrage*, Ida Lupino, 1950), *Tragedia de la vida* (*Never fear*, Ida Lupino, 1949) o *El bígamo* (*The bigamist*, Ida Lupino, 1953), sus temáticas solían ser de carácter social, abordaba asuntos como problemáticas de las madres solteras en plena postguerra, la violación o los derechos de la mujer (Douglas 2009).

La mayor parte de las cineastas mencionadas, principalmente buscaban dar voz a las vivencias de las mujeres, más allá de lo que contaban los hombres, es decir, querían que el público femenino se sintiese identificado, y al final, conseguían contar otras realidades. La importancia de las voces y la diversidad es crucial, en tanto que, representar las vivencias que no se ajustan a norma, permite *deconstruir* la disposición de esta.

5.2 La mirada femenina en el cine moderno

La mirada femenina, como se ha podido observar, sigue en proceso de definirse, ya que, no se han llegado a verdaderos acuerdos sobre su estructura. De la misma manera, las voces de las cineastas a lo largo del tiempo, han respondido no solo a las vivencias de las mujeres, sino a la evolución de las

teorías feministas filmicas y de género (ésta última más en la actualidad). Sin embargo, no todas las directoras producen metrajes con argumentos feministas, ni todas las películas con estos argumentos, son producidas por mujeres únicamente. Así pues, se busca ofrecer un análisis de algunas de las autoras relevantes en la modernidad y la mirada de estas en sus propuestas cinematográficas.

Agnès Varda (1929) es de las directoras más importantes de la historia del cine, tuvo formación principalmente artística y fotográfica, por lo que, no tenía experiencia en el cine. Su primera obra como directora fue *La Pointe-Courte* (La pointe-courte, Agnès Varda, 1954), en la que anticipó las características narrativas y estéticas del movimiento cinematográfico que surgiría después, la *Nouvelle Vague*. Es por eso que, es conocida como la abuela de este movimiento. Su estilo, está marcado por el cine documental subjetivo (denominado por ella misma), puesto que, la mayor parte de sus obras están sujetas a la enunciación en voz en *off* y en primera persona.

Varda realizó más de treinta cortos y largometrajes, en los que, puso en mesa preguntas de orden crítico sobre la práctica del cineasta y acerca de la imagen, «su propuesta estética resulta punta de lanza para el establecimiento de un nuevo orden de la mirada y para el ejercicio poético, basados en el cuidado del otro y de sí misma» (Martínez, 2023). En sus *films*, crea lo que Martínez (2023) llama «una reunión de miradas» entre los personajes y la directora, en este espacio narrativo da lugar a que las miradas de los sujetos se conviertan en interlocutores y cómplices. Crea una serie de juegos de miradas, en el que, transforma todo lo que encuadra en un ser, y no un objeto mirado. Varda, además, a partir de los personajes, crea un autorretrato de multipresencia de ella misma, asimismo, Monterrubio (2016) cita el inicio de *Jane B. par Agnès V. (1988)*: «[...] es como si yo filmara tu autorretrato. Pero no estarás sola en el espejo. Estará la cámara, que es un poco yo, y qué importa si aparezco en el espejo o en el cuadro» (Varda,1988). Finalmente, la directora establece una multiplicidad de miradas entre los personajes y ella misma, para dar paso a un autorretrato subjetivo y multipresencial, en un espacio narrativo y filmico donde el tiempo es una herramienta para documentar la realidad y su subjetividad.

Por otra parte, en España, en la época de la dictadura franquista, nació Cecilia Bartolomé en la región de Alicante en 1943, una de las pioneras en el cine del país. Al poco tiempo, su familia y ella se tuvieron que marchar a Guinea Ecuatorial cuando aún era una colonia perteneciente a España. Al cumplir la mayoría de edad decide volver a España y estudiar en la Escuela Oficial de Cinematografía donde realiza sus primeros cortometrajes como *Plan Jac Cero Tres* (1968), *La noche del Dr. Valdés* (1964), *La brujieta* (1966) y *Carmen de Carabanchel* (1965). Debido a su trabajo *Margarita y el lobo* (1969) es señalada y censurada por parte de la comisión censora, el EOC y el gobierno. Deja temporalmente el cine hasta que se le propone dirigir una versión de la película *Alicia ya no vive aquí* (1974), que posteriormente se titularía *Vámonos Bárbara* (1978) y se convertiría en su obra más aclamada (reconocida más adelante) por su carácter transgresor y feminista.

Las obras de Bartolomé tienen un potencial innovador en tanto que, tienen compromiso con el contexto histórico del país (la dictadura y la transición), por lo que, contienen valor de memoria histórica. En un contexto de la transición española, las mujeres que representa Bartolomé en sus películas, tienen como meta la búsqueda de la libertad, «los relatos de Cecilia Bartolomé buscan adentrarse en una representación de lo individual sobre un fondo translúcido de lo colectivo, pero siempre desplegando con intensidad a las heroínas que buscan una forma nueva de juego cinematográfico y vital» (Cerdán y Díaz, 2001: 14).

Asimismo, la obra de la cineasta, supuso una ruptura con el cine establecido en España, aparte de ocupar un espacio reservado para hombres, por la transgresión que supone enfrentarse a la censura de la dictadura y a un contexto tan convulso como la transición. Bartolomé desplegó una mirada desafiante y cargada de libertad en tiempos de opresión y tradición.

Nacida en Bélgica en 1950, Chantal Akerman es una de las cineastas con más peso de la historia del cine, gracias a su obra cumbre *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Fuertemente influenciada por el cine experimental estructuralista, Akerman recoge un cine feminista que «se articula desde una mirada atenta a lo cotidiano como espacio político que toma la experiencia vivida como materia»

(Morales, 2022). Su cine contiene una mirada hiperrealista con estructura minimalista, prima la cotidianidad donde la cámara es simplemente una espía.

En su obra prima, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), la autora detiene la cámara para explorar cada rincón de la casa de la protagonista, muestra cuidadosamente la intimidad y la asfixiante realidad de una viuda ama de casa. Casi sin montaje, el *film* cuenta la realidad de forma austera, sin apenas movimientos de cámara, un lugar donde al espectador solo le queda mirar atentamente a cada detalle de la vida de la mujer, para entender los pequeños cambios de su vida, y así, comprender la psicología detrás de sus movimientos cronometrados, «la repetición de labores domésticas con la cámara estática comunica la opresión de la protagonista y su distanciamiento emocional de su experiencia de la realidad» (Morales, 2022). Akerman pone en valor la cotidianidad de las mujeres, ejerce una mirada distinta sobre éstas, puesto que, logra captar «ese ser interior que aflora cuando no somos vistos, el ser no social e íntimo que nos obliga a observar» (Morales, 2022). La cineasta logra romper con las formas de representación femenina en el cine, dando paso al tiempo, a la atención y a la escucha.

6. Céline Sciamma y su propuesta cinematográfica

Céline Sciamma nacida en Pontoise en 1974, se posicionó como una autora de renombre con su obra *Retrato de una mujer en llamas* (2019). Estudió guion cinematográfico en la escuela de cine de Fémis y presentó como trabajo final el guion de *Lirios de agua* (*Naissance des pieuvres*, Céline Sciamma 2007). La cineasta ha realizado como directora *Lirios de agua* (2007), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), *La banda de las chicas* (*Bande de filles*, Céline Sciamma, 2014), *Retrato de una mujer en llamas* (2019) y su film más reciente *Petit maman* (2021), una corta filmografía pero que le ha servido para exponer la nueva mirada que ofrece en sus obras, tratando con delicadeza y atención las emociones que afloran en la adolescencia, el descubrimiento del deseo y de la propia identidad. Se va a explicar la mirada de la autora a partir de tres ejes: la identidad y el género, el deseo, y por último, la mirada. Estos pilares conforman la propuesta de la mirada interseccional que tiene Sciamma

en sus films, donde prima la exploración de los sentimientos y la expresión de estos.

La búsqueda de una identidad propia o la construcción del género (feminidad/masculinidad) está presente en la mayor parte de su filmografía. Podemos ver, por ejemplo, en *Lirios de agua* (2007), como Sciamma explora la construcción de la feminidad. Marie, la protagonista, es una chica adolescente que acude a ver a su amiga en su entrenamiento de natación sincronizada, donde verá, que junto a ella el equipo de natación sincronizada está compitiendo. La protagonista, se fijará en la chica guapa y popular entre los chicos de su edad (y entre los hombres). La directora no eligió este deporte al azar, sino que, según Franco (2018) «la natación sincronizada, un deporte convencionalmente reservado para las mujeres», el autor añade, «es planteada en la película como una metáfora de la feminidad asociada con las dicotómicas disciplina/control y seducción/deseo» (Franco, 2018: 25). Plantea la feminidad en base a la adolescencia, una etapa de descubrimiento en la que se aprende a ser mujer (Simone de Beauvoir, 1949) bajo unas estructuras de género a flor de piel, y contextualizado en este deporte acuático primordialmente diseñado para que admires la belleza de los movimientos, las vestimentas y los cuerpos.

Por otra parte, en su obra *Tomboy* (2011) es donde más explora la construcción del género y la reacción social ante la transgresión. En este film se elige de nuevo la etapa preadolescente, en la que, el espectador acompaña al protagonista en la exploración de su cuerpo y de su verdadera identidad, en la que juega especialmente con las construcciones de género y elige la que se siente más cómodo, sin embargo, la familia no acepta esa elección, relega al protagonista a llevar vestidos y comportarse como una chica femenina. Sin embargo, en *La banda de las chicas* (2014) explora esta construcción de género desde otro ángulo, no tanto desde la diferencia sexual, sino de la racial, ya que, se puede observar que la protagonista, al unirse a la banda de chicas populares de su instituto, intenta adaptarse a la feminidad construida no solo en base a la norma patriarcal sino también blanca. Marieme se integra en las reglas que existen dentro de esa banda y lo que significa estar en rivalidad con otras, explora no solo su identidad o performatividad femenina sino la experiencia de compartir esas vivencias con amigas. Sin embargo, en este *film*

se indaga más en otras cuestiones, como la racial o la clase social, antes que el género.

El deseo es un elemento que está indudablemente presente en todas las obras de Sciamma. En sus tres primeras películas, se puede ver que los protagonistas empiezan a descubrir el deseo, a través de la mirada curiosa y atenta sobre los otros personajes, los cuales, miran de vuelta. La adolescencia es una etapa perfecta donde el descubrimiento y la exploración permiten *deconstruir* los conceptos que siempre han estado sujetos a estructuras de sexo-género, es decir, el deseo ha estado representado a través de la mirada masculina, y por consecuencia, dicho deseo sexualizaba a la otra persona. En cambio, la cineasta ha creado espacios fílmicos donde esas estructuras se encuentran fuera de la historia de los personajes, puesto que, el deseo se construye a la par que las identidades de las protagonistas. Así pues, en *Lirios de agua* (2007) Sciamma des/erotiza el deseo del cuerpo femenino, «construyendo un discurso que va más allá del género al que se supone debería circunscribirse, y lo utiliza como un arma crítica» (Colaizzi, 1995: 29).

El tipo de mirada que despliega la cineasta sobre los personajes es una *deconstrucción* de la mirada masculina presentada por Mulvey (1975), ya que la cámara no sexualiza ni muestra como un objeto a los personajes, sino que, miran y devuelven la mirada, creando un tejido de ojos que se observan y se descubren, así como plantea Joey Soloway, la mirada femenina es la que destruye a todas las miradas, convirtiéndose en la mirada interseccional (Soloway, 2016), Sciamma busca destruir esas miradas.

Todos somos el producto de la mirada masculina; yo también, pero tenemos la oportunidad de deconstruir eso. No es por ser mujer que mi cine presenta una mirada femenina: muchas mujeres presentan mirada masculina en sus películas, y eso es bueno: no por ser hombre tienes que dejarte llevar por mirada masculina [...] (Sciamma, 2019).

6.1. Retrato de una mujer en llamas

La mirada que establece Céline Sciamma es interseccional, como se ha podido observar en su filmografía y en *Retrato de una mujer en llamas* (2019). Es un instrumento más para conseguir una nueva mirada que *deconstruya* la

mirada imperante y masculina. Sus películas son un ejercicio consciente de descomposición, donde mirar y ser mirado de vuelta es un eje fundamental, y la transversalidad, le allana el terreno para poder construirse. Este film posee una estructura diferente, pues ya no precisa de personajes inmaduros que no saben cómo afrontar el mundo, para investigar sobre la complejidad de las emociones, ahora, la cineasta, trata de desmontar las convenciones establecidas en un contexto más maduro y mediante otros recursos técnicos y narrativos.

Retrato se ambienta en el siglo XVIII y cuenta la historia de una pintora, Marianne, a la que se le encarga hacer un retrato de la joven Heloïse, en una pequeña isla de Bretaña. Cuando llega a la casa, la madre de la joven le advierte que tiene que pintar a su hija sin que esta lo sepa, puesto que, es un retrato que va a ofrecer a un hombre en Milán para que se case con ella, y Heloïse, se niega a casarse con alguien que no conoce. Así pues, la película empieza con tres premisas: desde un recuerdo de la pintora, un juego de miradas que no ha de ser descubierta, y, desde la base de que no hay hombres en toda la película excepto cuando Marianne llega a la isla. La consecuencia es que la directora consigue una igualdad radical, «el casting también encarnaba esta igualdad porque tenían la misma edad, incluso tenían la misma altura, lo cual es importante en el cine» (Sciamma, 2020).

6.1.1 Minimalismo

El film está construido en base a unas estructuras audiovisuales y narrativas minimalistas que, consiguen dar espacio para prestar atención a las emociones y a las miradas de las protagonistas. Es decir, la estructura de la película escoge solo lo necesario para que el foco se ponga en la dimensión emocional de los personajes, creando un ambiente íntimo y empático para el espectador. En palabras de la directora:

En mis películas nunca hay una habitación que no hayamos construido, elijo cada azulejo, cada objeto... con ese deseo trato de crear esa intimidad. Cuando hay muchas cosas que amas en cada plano, se crea esa intimidad (Sciamma, 2021).

En todo el film, hay muy pocas localizaciones, las cuales la mayoría se repiten: en el interior de la casa, las dos habitaciones y la cocina; en el exterior, la misma playa, muy pocos planos arriba del acantilado, y otros pocos en el campo y una explanada donde se encuentran todas las mujeres. Los únicos lugares que no se repiten son, al principio en el estudio de pintura de Marianne y al final, en la exposición de pintura y en la ópera. Estas últimas ubicaciones mencionadas, son esporádicas, puesto que el film dura dos horas, es notable la reiteración de espacios en interior, y en exterior, la playa. Cabe destacar, los pocos personajes que hay, y los presentes, tienen una función en concreta, recalcando lo que dijo Sciamma (2021), cada elemento de la película está elegido y pensado, es por eso que, los principales personajes son Marianne, Heloïse y Sophie. La madre de la no-musa -no es una modelo idealizada, ya no inspira, crea- aparece en contadas ocasiones, con la función de vigilar el proceso del cuadro y también, se asegura del matrimonio de su hija con el aristócrata milanés. Los demás personajes (la gran mayoría mujeres), tienen todas algún cometido, en tanto que, las alumnas de Marianne en la primera escena, son las que le provocan el recuerdo de la pintora sobre Heloïse, por otra parte, las mujeres del pueblo, son las que cantan en una de las pocas escenas donde aparece la música (se desarrollará más adelante). En conclusión, las localizaciones son escasas y la decoración o los elementos que la conforman, también. Son espacios minimalistas y de carácter romántico, propios de la época en la que está ambientada.



Fig. 1. *Retrato de una mujer en Illamas*, Céline Sciamma (2019)



Fig. 2. El caminante sobre el mar de nubes, Caspar David Friedrich (1818)

Los colores de la película son de variedad escasa pero vívida, sumándolo a un desenfoque, refuerza la escena inicial de la historia entre las dos protagonistas, que es, al final, un recuerdo de Marianne. Así pues, los colores principales son el azul, rojo, amarillo y verde. El rojo está presente tanto en el fuego que aparece en la escena de la hoguera y en el cuadro, como en el personaje de Marianne. Su personalidad es impulsiva (al destruir el cuadro) y pasional, el amor que siente por Heloïse, le arde, como la escena donde ella se desviste, entre dos lienzos y la chimenea detrás o cuando quema el cuadro que el anterior pintor no logró terminar. Sin embargo, el vestido de la no-musa, es azul, totalmente opuesto a Marianne. Heloïse es un personaje que cuesta de entender, es esquivo e incluso frío, desde el principio se rodea de los colores azulados del mar, el cielo y de los colores fríos de la casa, y por supuesto, sus ojos azules que observan con cuidado a Marianne. Además, en la primera y última escena, también podemos apreciar que Marianne lleva un vestido de color azul, simbolizando la tristeza.

Por otro lado, el verde está presente en el vestido que se usa para retratar a Heloïse. Acorde con Santos (2021), el verde es representante de la clase social, puesto que, antiguamente las telas con tonalidades verdes eran muy caras como para que la clase media o baja pudiesen adquirirlas, es por eso, que representa la riqueza y la nobleza. Así pues, es un color que solo se usa para el retrato, y este sirve para ofrecerla en casamiento con un hombre de la nobleza, el verde representaría la unión y el casamiento forzado. Por otra parte, se podría decir que, Sciamma, en su línea de romper con las reglas, permite que Sophie también pueda llevar el vestido sin reparos y así, ella también acceda al lujo de una clase más alta. Finalmente, el amarillo, es el

color que lleva Sophie, y ejerce de balance entre los dos personajes principales y a las situaciones a las que se enfrentan (Santos, 2021).

El minimalismo también se puede apreciar en el uso del silencio y la música. En las dos horas de dura la película, solo hay tres momentos donde hay música diegética: la primera, cuando Marianne le toca, de forma inexperta y torpe a Heloïse la obra de Vivaldi; el segundo momento, cuando la pintora, Heloïse y Sophie, van a una hoguera para encontrarse con la curandera que va a ayudar a la criada a abortar, y comienzan las mujeres del pueblo a cantar. Es una escena impactante, en tanto que, las mujeres comienzan con un cantico que, va aumentando de volumen a la vez que el vestido de la aristócrata empieza a quemarse. Esto acompaña, junto con el fuego y las miradas, a la angustia y el dolor de no poder escapar de ese matrimonio sin salida.

Dicen, *fugere non possunt*, que significa que no pueden volar. Es una adaptación de una frase de Nietzsche, que dice básicamente, cuanto más alto llegamos, más pequeños buscamos a los que no pueden volar» (O'Falt, 2020: 21'25").



Fig. 3 Heloïse quemándose. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019)

Por último, la tercera escena con música, es la escena final —donde se repite el fragmento de «Verano» en *Las cuatro estaciones* de Vivaldi— Sciamma contempla la ausencia de música como una forma de poner al espectador en la piel de la protagonista, puesto que, al no poder acceder al arte y tampoco a la música, es frustrante para ella no tener acceso a la libertad.

Quería que esta frustración fuera la misma para el público, ya sabes, porque estamos buscando la igualdad aquí en esta película, y para que compartieran la experiencia de cómo el arte es poderoso, la música es consoladora tan fuerte como el personaje lo sentiría (Sciamma, HeyUGuys, 2020: 4'40”).

Cada plano de la película, está perfectamente medido y crea una sensación de estar contemplando pinturas románticas. Hay una simetría en la colocación de los objetos y la postura de los personajes que, junto a la iluminación, se obtiene una sensación de intimidad, cotidianidad, cercanía y belleza. Además, abundan los primeros planos de los rostros, manos, pelo, ojos... estamos observando a través de los ojos de Marianne y sintiendo con ella como van creciendo poco a poco sus sentimientos.

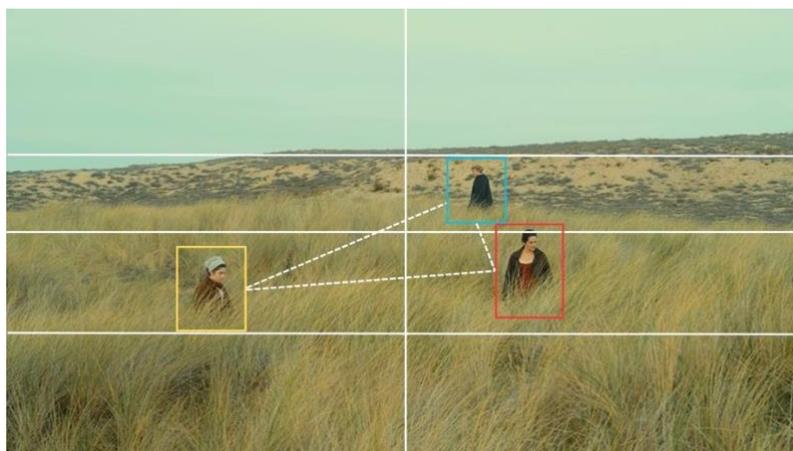


Fig. 4. Marianne, Sophie y Heloïse buscan una planta para que Sophie pueda abortar. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma. (2019). Elaboración propia.

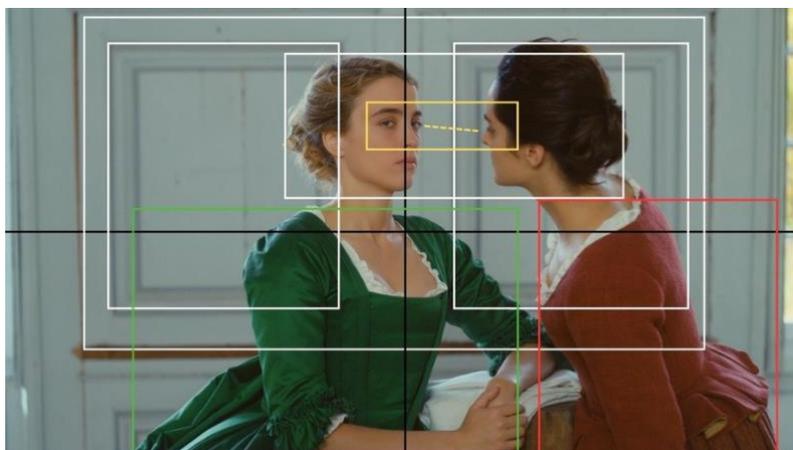


Fig. 5 Marianne observa a Helloïse para retratarla. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma. (2019). Elaboración propia.



Fig. 6. Helloïse mira en dirección al mar. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma. (2019). Elaboración propia.

6.1.2. La mirada

La mirada es el eje más importante de todo el film y por lo que todo lo demás se construye. La premisa del argumento es que, Marianne, una pintora, va a observar y retratar a Helloïse, sin embargo, desde que la no-musa aparece en escena, se *deconstruye* ese concepto. La entrada de Helloïse es un travelling donde la cámara la persigue, los espectadores no podemos ver su cara, hasta que, después de unos minutos en los que ella echa a correr, se gira y mira directamente a cámara.



Figura 6 y 7. Helloïse mira a cámara. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019)

Esta ya es la primera subversión, porque nosotros como espectadores la vamos a observar y analizar cada parte del cuerpo, de los gestos, e incluso

estaremos en tensión porque no queremos que descubra a Marianne y sepa que la está pintando en secreto. Sin embargo, en este plano, ya sabemos que ella también nos va a observar. En cada momento que Marianne le mira con detenimiento, Héloïse le devuelve la mirada. Esta dinámica es la que se establece entre ellas y se trasladará más adelante al cuadro.

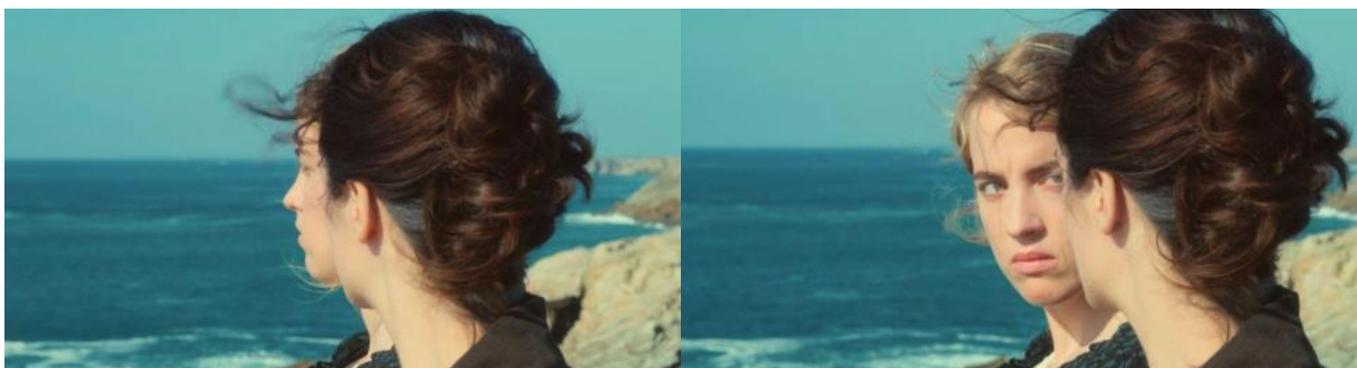


Figura 8 y 9. Marianne observa a Héloïse y esta le mira de vuelta. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019).

La primera versión que la pintora hace del cuadro, representa una idea totalmente platónica de lo que debería representar la imagen de una mujer. Es por eso, que cuando Marianne le enseña el cuadro a su co-creadora, esta se queda impresionada por la falta de veracidad hacia su persona.

Héloïse: ¿Así es como me ves?

Marianne: No se trata solo de mí.

Héloïse: Creo que no se trata de nadie más.

Marianne: Hay normas, convenciones... Ideas.

Héloïse: ¿Quiere decir que no tiene vida? Ni presencia.

Marianne: Su presencia surgió de estados pasajeros, de aspectos momentáneos. Eso resta veracidad.

Héloïse: No todo es pasajero. Algunos sentimientos son profundos. Que me sea ajeno a mí puede resultar comprensible. Pero que le sea ajeno a usted es bien triste.



Figura 10. Primera versión del cuadro de Heloïse. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019).

La relación pintora y musa se *deconstruye*, y eso no solo se hace mediante mirar de vuelta, la cual es muy buena base, sino también desde la humanización. Para establecer un vínculo igualitario, no puede haber posiciones desiguales, no puede haber un observado y un observador, el cual, idealice todo rasgo del que posa. Es por eso que, Sciamma plasma esta humanidad de Heloïse y pone en valor las emociones de frustración, ira, dolor y tristeza del personaje. En este fragmento de la película, Heloïse, tras enterarse por la pintora de que estaba siendo retratada, surgen conflictos entre las dos y finalmente ella accede a posar. Entonces, se produce esta conversación:

Héloïse: La cólera me acaba pudiendo.

Marianne: Desde luego.

Marianne: No quería hacerle daño.

Héloïse: No me ha hecho daño. Héloïse se tapa la boca con la mano y baja la mirada.

Marianne: Sí, lo veo. Cuando está afectada hace eso con la mano.

Héloïse: ¿De veras? Héloïse se muerde el labio inferior.

Marianne: Sí. Y cuando está disgustada se muerde los labios.

Héloïse: Su expresión se torna seria y deja de morderse el labio. Marianne: [fuera de plano] Y cuando está enfadada no parpadea.

Héloïse: Lo sabe todo.

Marianne: Perdóneme. No quisiera estar en su lugar.

Héloïse: Estamos en el mismo lugar. Exactamente en el mismo².

Héloïse: ¿Si tú me miras, a quién miro yo?

² En este momento se puede entender la dinámica que Marianne parece no ver, y Heloïse sí, porque entonces, esta le pide que se acerque y se ponga casi en el mismo lugar en el que está sentada. El plano deja de ser estático para hacer un lento zoom.

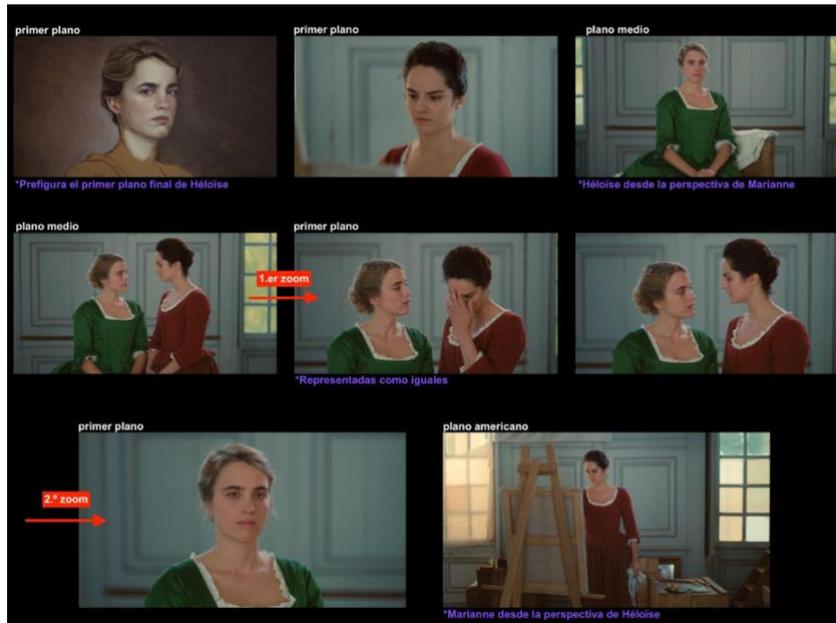


Figura 11. Conversación sobre la mirada entre Marianne y Héloïse. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019). Elaborada por Gil (2022)

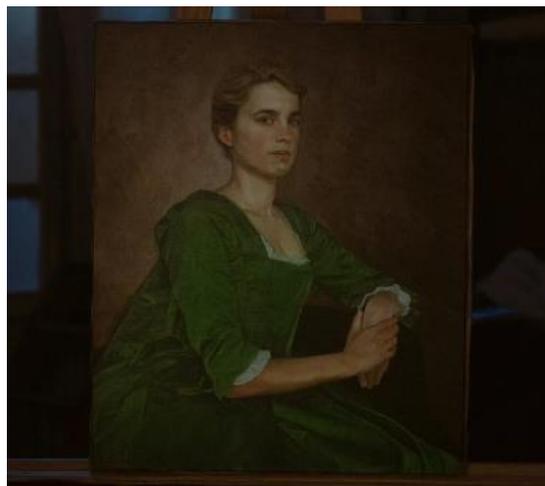


Figura 12. Segunda versión del cuadro. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019)

Asimismo, al igual que se forja una posición igualitaria entre las dos amantes, también se construye con Sophie, la criada que, en otras películas ambientadas en esta época, estaría mucho más definida la posición de inferioridad por su clase social. Sophie actúa de soporte y de amiga, y en ningún momento se muestra alguna clase de duda con respecto a qué posición debería tener, por parte de las dos protagonistas. Esta idea se puede ver principalmente en dos escenas: la primera muestra como Sophie, se queda

embarazada y decide abortar, por lo que, se lo cuenta a Marianne y esta le ayuda sin ningún reparo, al igual que Heloïse. En la segunda escena, se puede ver tan solo en un plano:



Figura 13. Marianne, Heloïse y Sophie preparan la comida. *Retrato de una mujer en llamas*, Céline Sciamma (2019).

No hay diferencias entre las protagonistas, a pesar de las diferentes posiciones sociales y dinámicas artísticas. Solo hay sororidad y una sensación de alivio al saber que hay apoyo e igualdad. *Retrato* es una película realmente cuidada, estructurada para que, a pesar de la larga duración, las emociones vayan in *crescendo*. El espectador acompaña a Marianne en el descubrimiento de Heloïse, es testigo y al mismo tiempo, comete los mismos errores que la pintora: pensar que, porque mires, no te van a observar de vuelta. Marianne se siente perdida y descolocada la mayor parte del tiempo, queriendo ser profesional con su trabajo, pero no puede evitar darse contra al muro cada vez que la no-musa decide, con su ira y frustración, *deconstruir* su concepción del arte, su trabajo, el amor.

7. Conclusiones

Caben señalar, como síntesis del trabajo realizado, dos aspectos fundamentales que derivan de la propia investigación del trabajo: el primero es que hay una gran falta de claridad sobre el término *female gaze*, puesto que, como se ha mencionado anteriormente, la mirada masculina ha sido más analizada en comparación con la femenina. Además, esta ha sido enfocada desde la clasificación y se ha cuestionado si su existencia conlleva un riesgo de

exclusión en la norma cinematográfica. Del mismo modo, no ha habido una perspectiva de desarrollo del mismo concepto, solo se ha orbitado en torno a él, fundamentalmente, a partir del texto de Mulvey, bien añadiendo enfoques a la teoría o contradiciendo sus propuestas desde otro punto de vista.

Las teóricas no han llegado a un consenso común sobre la mirada femenina, a pesar de que se han realizado estudios que unen las teorías feministas con las fílmicas y se ha estudiado la representación femenina en las pantallas, no ha habido un nexo común para esclarecer qué es la mirada femenina y cómo se articula. Existen nociones como «cine de mujeres» o «cine feminista» que sí tienen relación con el *female gaze*, pero cuyo significado y alcance sigue sin ser dilucidado.

En segundo lugar, e intrínsecamente relacionado con el primer punto, se relaciona con el mismo estudio e investigación de este concepto. La reivindicación de más voces femeninas en el cine es necesaria, sin embargo, no todas las directoras tienen por qué hacer argumentos de carácter feminista, ni todas las películas con dicho argumento están hechas por mujeres (Zecchi, 2013). Definir el término de *female gaze* no implica que deba tener una estética concreta que use unas características típicamente asignadas al rol femenino para que pueda definirse como tal —tal y como se puede atisbar en la idea de «cine de mujeres»—. Establecer una estructura artística concreta conlleva a la categorización y a la exclusión, es así que, para poder construir una mirada femenina por sí misma, más allá de la visión masculina, se debe «representar lo femenino desde sus propios parámetros» (Braidotti en Meloni, 2021: 38).

Al no existir una línea académica común que aclare las bases o la definición de «mirada femenina», en este trabajo se ha expuesto la interseccionalidad y el retorno de la mirada como máximas para comenzar a formar este término. Estos dos principios implican una cohesión en las diferencias sociales entre los individuos y, por tanto, posicionan a los sujetos como iguales. Ambas características posibilitan cuando se unen que las posiciones de poder sean reducidas a la totalidad o, en su defecto, que sean mínimas.

La interseccionalidad nació para dar visibilidad a las diferentes desigualdades de los individuos y es, precisamente, esto lo que hace que se posicione en diferentes escalas dentro de la estructura de poder, es decir, una

mujer negra y lesbiana, no va a recibir la misma opresión que una mujer blanca y lesbiana aun perteneciendo al mismo colectivo. Así, la interseccionalidad atraviesa todas identidades políticas y sociales y busca una cohesión de las diferencias que existen entre los individuos.

Por otra parte, a la hora de aplicarse al cine, se encuentran dinámicas de poder más allá de las sociales, ya que, la mirada es un eje fundamental en el arte cinematográfico en el que todo el mundo ficcional queda construido mediante lo visual. Hay un ejercicio de observación por parte del espectador y entre los mismos personajes: quien posee la mirada activa posee la interpretación y dota de significado, por eso mismo, observar dota de una posición superior. En este sentido, tanto Soloway (2016) como Sciamma (2019) realizan un tipo de cine que procura establecer posiciones igualitarias, un ejercicio consciente de *deconstrucción*, que busca y consigue otorgar fuerza a los sujetos observados para que estos retornen la mirada.

Finalmente, cabe mencionar que se han encontrado diferentes problemáticas en la realización de esta investigación: la principal ha estado constituida por la falta de trabajos bibliográficos que se centren en los conceptos aquí diseminados. Si bien existen diversas líneas de estudio que matizan dichos conceptos, en realidad, no abordan en su totalidad y profundidad las distintas miradas, sino que ponen más atención en investigar las implicaciones que puedan tener. Por consiguiente, la escasez de documentación, ha ocasionado que realice una propuesta —que no es novedosa—, pero si poco explorada a partir de los principios que se han creído convenientes. Igualmente, sería muy interesante y fructífero para el desarrollo del mundo cinematográfico que en las futuras investigaciones se de mayor cabida a los términos mencionados en este trabajo con la meta de buscar y edificar un terreno común de igualdad y sororidad.

8. Traducciones requeridas

8.1 Introduction

The aim of this paper is to study the female gaze in the film *Portrait of a Woman on Fire* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019), written and directed by Céline Sciamma; a film that allows us to establish

intersectionality as the main axis of analysis. In the same way, this work also aims to provide some principles for a new interpretation of the female gaze.

Cinema is a medium whose language is constructed on the basis of observation itself and, consequently, the type of vision constructed by the author becomes fundamental, because it builds a particular and subjective gaze that shapes his or her own individual point of view. This is why, by analysing the voices that stand out and shape the norm, theorists such as Laura Mulvey, in *Pleasure and Narrative Cinema* (1975), or Teresa De Lauretis, with *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (1992), have shown that this gaze, in the cinematographic world, is predominantly male.

The choice of analysing the female gaze is determined by understanding what its structures are and what they imply. In order to do so, we must start from some fundamental questions: what is the female gaze, what does it mean for a film to have a female gaze, what does a film have that classifies it within this gaze, and what does it mean for a film to have a female gaze? In short, it is a question of establishing some questions to understand how the female gaze has been articulated so far in order to construct a different narrative: one that does not imply inequalities or the establishment of power dynamics and that reconsiders the position it occupies in the same, based mainly on the binomial "passive-active" subject, regardless of the identities that make them up.

The choice of filmmaker Céline Sciamma (2019) to carry out this work is justified because her films are based on a particular gaze, which deconstructs the myths of painter and muse and the power relations of similarity that these imply in artistic creation. In this sense, it can be affirmed that her cinematographic proposal addresses equality beyond the position of gender and contemplates the sisterhood of the characters over and above their differences.

8.2 Feminist film theory in cinema

Before beginning with filmic concepts, it is necessary to contextualise and analyse the theories that support them, as this allows for a better understanding of the gazes that are established in film and, especially, of the consequences on the spectator. For this reason, a review of film theories from the 1970s to the present day will be carried out.

In the 1970s, there was a mass awareness of women's sexual liberation based on the theories born in parallel in the United States and in England. The latter used sociology to underpin film analysis, while the American theories were framed in theories of structuralism, semiotics and psychoanalysis (Freudian and Lacanian). Another fundamental difference that separates the two theories is that the American theories focused on making a cinema created by women; however, the English theories focused on the study of the cinematic past from a feminist perspective, a place where the Laureate Laura Mulvey (1975) is located. In any case, feminist film theories were born with the purpose of analysing the position of women in cinema, in front of the camera and behind it, and from both theoretical lines, festivals dedicated to women would begin to be held, places where the first screening of films produced by women would take place.

Both in this decade and in the following decade, the 1980s, the most important hypotheses were carried out that established precedents, the development of which continues today. Mulvey, with his article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), which appeared in *Screen* magazine, revolutionised film studies with his analysis from a gender perspective. It was a starting point in that it analysed classic cinema from a psychoanalytical approach and understood sexual difference as the focus of objectification by men towards women. This is how he created the concept of the "male gaze", an idea whose structure is based on the sexualisation of women: he strips them of their own meaning and charges them with the signifier of the male imaginary. Despite the original perspective applied by Mulvey, the article only had in mind the actor of the spectator as men, that is, it did not include women as recipients; an issue noted as notorious by later critics.

In the mid-1980s, the authors drew on the theories of the 1970s, both by new authors such as Kuhn (1982) and De Lauretis (1989), as well as the already established Mulvey (1975). Annette Kuhn stands out for her critique of the invisibilisation of women in film production and her vindictive maxim of "making the invisible visible" (Molina, 2015). Claire Johnston (1999), defended a film analysis that was not limited to images, but also paid attention to narrative aspects and the place of women in the stories.

This line, studied by the discipline of semiotics, amalgamated with feminism and together they laid the foundations of a feminist film theory. However, the lack of unanimity has led to a lack of consensus in establishing concrete points about the representation and role of women in the film industry. Even so, both agree on the importance of analysing and deconstructing cultural products from a feminist perspective.

De Lauretis (1989), on the other hand, paid special attention to the role of the spectator and studied the process of identification of the audience with the protagonist of the film. He concluded that the process is not so much psychologically motivated as sociologically motivated, that is, the causes are to be found in the socially constructed subjects. She defines this process as "transvestite identification", through which she supported and demanded a cinema beyond sexual difference and the approach to the differences between women (Molina, 2015).

In her work *Technologies of gender* (1989), following Foucault's theories on power, De Lauretis establishes that there are a series of social technologies that shape gender and, therefore, the individual. Among these technologies is cinema, which acts as a perpetuator of power relations between men and women. The author makes four important points regarding the construction of gender: gender is a representation, even if it has an impact on the lives of individuals; gender is also a construction; gender is constantly being shaped by what Louis Althusser called the "ideological apparatus of the state"; gender is influenced by its construction as much as it is influenced by its own deconstruction (De Lauretis, 1989: 9). Similarly, the author offers as a way for women to access narrative pleasure through "women's cinema", in which there is a greater amount of identification with the characters. This concept alludes to a cinema aimed at women in order to establish itself as the "alternative" to the rule.

In the 1990s, feminism experienced a process of transformation and openness. Feminists realized that, even within feminism, stereotypes and canons were being formed that perpetuated patriarchal structures and excluded other minorities. These openings addressed a plurality of cultures and ways of thinking. A critique was initiated against theories that formulated sex-gender as they linked these terms together and consequently excluded other groups.

Thus, heterosexuality was questioned as a political and normative position that shaped thinking and social construction. On the other hand, there were claims regarding the very conception of feminism, as it was normatively white, and it was proposed to bet on plurality and transversality, in other words, to break the homogeneity within the feminist critique.

The concept of intersectionality was introduced by Kimberlé Crenshaw (1995) to criticize the racism suffered by black women in society. She considered that categories such as race or gender converged in themselves and affected people's lives. Therefore, the racial oppression that a black woman could suffer was not the same as the oppression that a black man could suffer, and in turn, the effects of machismo were not the same for a white woman as for a black woman (Expósito, 2012). There is a structure in the identity of the subject, where race, gender, social class and other inequalities are present. However, Expósito (2012) explains that for Crenshaw (1995) it is not simply a sum of inequalities, but that each of these "intersected differently in each personal situation". In other words, this structure, crossed by different marginal characteristics, affects each person and social group differently, therefore, together they show a network of influence existing in society.

The cross-cutting nature provides insight into the complexity of power relations. Currently, Almendra (2015) argues that the approach provided by this term is accurate to address current debates on diversity, multiculturalism or post-colonialism, as she considers that this perspective can be put in dialogue with post-structuralist feminism. This movement has analysed and dismantled the categories of sex and gender through the concept of *deconstruction* created by Jacques Derrida (1989), used to question the binary and ethnocentric schemes developed in modernity.

Furthermore, although intersectionality is complex, due to the breadth of social factors that an individual may possess, feminist thought is approaching it from this plural and diverse perspective. This position is being transferred to cinema, we can find examples such as the analysis of Fregoso (2016) who articulates intersectionality in the analysis of Latin American cinema or Vázquez-Rodríguez (2022) who studies the queer representations of the film *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) from the perspective of transversality.

8.2.1 Other possible views: women as subjects

When talking about social and political theories, it is important to talk about individuals, since identity and its representation on the big screen is the basis on which these hypotheses are based. Analysing and studying how 'women' have been and continue to be portrayed in a mass medium such as cinema is, therefore, fundamental for a critical analysis of how the behaviors and representations we see on the screen influence fundamental issues such as sexuality or gender identity (Molina, 2015).

The 1980s and 1990s were decisive in blurring the boundaries of the image of women as individuals, making them more plural and diverse. A series of problems were glimpsed, as, in the end, the definition of 'woman' and the feminine fell into essentialism and exclusion. The normative remains hegemonic: white, cis, heterosexual, upper-middle class, that is, it remains privileged. Thus, all these positions were questioned and deconstructed.

Some authors such as Judith Butler (2018) framed themselves in various currents such as postcolonial feminism or queer theories in which they dismantle gender and the categories of "man" and "woman". Thus, Monique Wittig was one of those who contributed the most to the question of sexuality. In her book (1992), she considers heterosexuality not only as an orientation, but also as a political and normative category that carries with it a certain ideology. In the same way, the author sought to do away with universal conceptions of sex and gender:

The sexes (gender), the difference between the sexes, male, female, race, black, white, nature are at the core of the set of parameters (of heterosexual thinking). And they have shaped our concepts, our laws, our institutions, our history, our cultures (Wittig, 2006: 84).

Bell hooks (1992), analyses the mass media's maintenance of "white supremacist patriarchy" and its representations of class and race that sustain oppression of black people. Consequently, these subjects fail to identify with the characters in the films, as, they are constructed based on the standard (bell hooks, 2015: 100). Gwendolyn Audrey Foster (1997), also made a study on the decolonization of the gaze in film, analysing the presence of racialized women and so, putting the focus on female directors who marked themselves as the alternative to white feminism.

In this opening of identity towards a much more plural and diverse subject, the poet Audre Lorde (1982), addressed the question of the existing difference between women. She coined the concept of 'the house of difference', in which she posited social differences between women not as characteristics leading to individuality, but cohesion over division, 'it took a while before we realized that our place was in the house of difference rather than in the safety of any particular difference' (Lorde, 1982: 226.).

Yet these theories, born in the twentieth century and forged in the twenty-first, have not as such reached a consensus on the identity of the female subject and her representation on screens. Even so, intersectionality is committed to a collective awareness of the inequalities and social characteristics of individuals, which allows us to consciously deconstruct the established structures.

8.2.2 The male gaze versus the female gaze

The term male gaze was created in the text by Laura Mulvey (1975), whose main tool is Freudian and Lacanian psychoanalysis to analyse patriarchal structures, she looked at the cinema of the 1930s, namely the golden age of Hollywood cinema.

Mulvey's main focus is on sexual difference, which leads to phallogocentrism, that is, she establishes the phallus as the pillar of social construction. Consequently, women can only exist in patriarchal culture, as a 'signifier' for the male, so that he can give free rein to fantasies through structures that place women as a silent image and leave them locked in as bearers of meaning and not as creators of meaning (Mulvey, 1975). Here, the author explains how this works:

The paradox of phallogocentrism in all its manifestations is that, in order to give order and meaning to its world, it depends on the image of the emasculated woman. A certain idea of woman stands as the linchpin of the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to triumph over lack that the phallus signifies (Mulvey, 1975:14).

On the other hand, the author explains the importance of cinema in the spectator and how it creates an imaginary within the individual. She establishes

two levels in the process of the spectator's identification with the male gaze: "scopophilia" and narcissism. Mulvey explains that in "scopophilia" pleasure is obtained through looking at an object and this is combined with the second level. Based on Lacan, he develops the importance of the recognition of the ego in infancy, in this event, when the child sees himself in the mirror, it produces a greater and more complete satisfaction of his image than the feeling of his own body, so that the infant establishes an erroneous relationship because he projects an "ideal ego" on the image of himself in the mirror, which leads to an identification of this image in others. Applied to cinema, the spectator would feel identified with the character through the gaze established by the camera, despite the fact that they have no elements in common.

The theorist argues that the woman is the image and the man is the one who looks. The pleasure of looking, in the patriarchal world, is established between 'active/masculine' and passive/feminine' in which the male gaze projects its fantasies onto the female figure. The presence of the female figure is visually pleasurable, as it is perceived as erotic and the bearer of the signifier, yet it has no argumentative function of its own. Mulvey also articulates that the man cannot carry a burden of sexual objectification because of the structures of domination that sustain it, as a result, the man does propitiate the active part of the plot, because he makes things happen. The spectator feels identified with the male protagonist, because he is the one who can make things happen better than the spectator himself, in other words, he is the mirror image that reflects a more satisfactory and superior image of the ego itself.

According to the author, cinematic art has three types of gazes: firstly, we have the gaze of the camera, secondly, the gaze of the spectator, and finally, the gaze of the characters within the narrative. In cinema, the aim is to create a game of gazes and identification, and to do so, it tries to blur the gaze of the camera and the gaze of the spectator. This hypothesis, formulated by Mulvey (1975), was later criticised for the role of the spectator, as it did not include women as an audience, who also seek ways of identification with the characters.

There are numerous analyses of the functioning of the male gaze, although no clear definition has been reached, nor has there been any real discussion of what the female gaze is, or at least what it implies. There is

almost no bibliography or authors who really talk about this type of gaze, mainly the male gaze, because, if we establish what the male gaze is, could it be said that the female gaze is the opposite, or simply not doing the same as the male gaze?

As we have seen above, "women's cinema" was created as the alternative to male cinema, which carried the male gaze and sexualised women in the audiovisual narrative. However, this notion was not explored, perhaps on the understanding that women inherently carry the female gaze. However, a woman can make films that do not necessarily have to have a topically feminist plot (Zecchi, 2013).

The director Joey Soloway (2016), brought a new approach to the female gaze, as he proposed that it should be an exercise in *deconstruction* in order to create empathy for the spectator beyond canons or stereotypes.

The author defines the female gaze as "feeling seen" and not as "being seen", a search for emotion through the subjective camera. In the same way that the female gaze is not only carried by women, and the male gaze by men, this gaze, exercised and deconstructed, would be carried by anyone who carries out this *deconstruction*.

Soloway, based on Mulvey's (1975) theory of the male gaze, established three points for structuring the female gaze: The first prioritises the capture of the characters' emotions over their actions. In order to fulfil the objective of generating empathy through the camera, subjective shots are used to show what the characters see. Second, to capture what it feels like to be observed. Thirdly, to show the being observed, returning the gaze, in other words, there is an exercise of conscious gazes of being observed and therefore, generating the same position.

The director has created a feminine gaze with new structures, which are not the opposite of what Mulvey (1975) proposed, but instead of configuring a gaze based on sexual difference, he constructs the feminine based on the social and cultural.

The female gaze seeks to destroy all other gazes. It is the other gaze, the queer gaze, the trans gaze, the intersectional gaze. It is the non-gaze that emanates from the centre not of a triangle, but of a circle, indivisible (Soloway, 2016: 13).

8.3 Cinema made by women: possible perspectives

History has given a limited space to women in narrative and filmmaking. From the 1970s onwards, film analysis and criticism began to examine the role of women in the narrative, the female spectator in a male-dominated audience, who was behind the cameras and the relationship between sex and gender, among other things. Within all the theories put forward, the concepts of "women's cinema" and "feminist cinema" were born.

When they began to discern between the notions of sex and gender, the basis of the concept of "women's cinema" changed. Initially, this term emerged as an alternative to the dominant (Kuhn, 1982): cinema by men, for men and made by men. This notion was presented as the space that was sought to be inhabited, in the same way, it refers to a cinema made for women, in which women can identify themselves. However, this started a debate among the authors, since it became a category in itself. Similarly, genres that involved action or mystery were related to a male audience and genres with more sentimentality or drama were linked to women's cinema (Parrondo Coppel, 1995: 15). This raised criticism over time, as keeping cinema with the label "for women" meant excluding it and not integrating it into the norm.

Teresa de Lauretis (1992), who agreed with the category, although she opposed the idea of attaching a particular aesthetic to the category of women's cinema, since not all women perceive, think or experience the world in the same way. Other authors such as Colaizzi (2001) distinguish it as a mechanism of marginalisation.

On the other hand, "feminist cinema", according to Zecchi (2013), is a political statement of the director himself or herself, not about the film, considering that this concept has limitations, not all female directors make films with feminist arguments and there are feminist films that have been directed by men. Likewise, Molina (2015) quotes the author who, seeing the limitations and debates with both concepts, created the term "gynocine", "the gynocyne is not necessarily feminist, but its interpretation is" (Zecchi, n.d.). In other words, a film does not necessarily have to be directed by a woman, but can also be directed by a man, because this concept is focused so that the content of the film is gynocentric and feminist.

As we have been able to observe, the concepts of cinema, women as directors, spectators and the content of films have been changing and reconfiguring over time. Mainly, the change occurred when the categories of sex and gender were separated, as theories began to look more closely at gender issues and their constructions.

8.3.1 Pioneering women directors and women directors in classic cinema

Cinema began as entertainment for the masses, used mainly as a fairground attraction, where the audience watched the images as just another circus anomaly. Over time, it became more and more important and became a tool for storytelling, no longer just for entertainment and spectacle. This development led to the creation of an industry that, in the context of a male-dominated society, women had no room for active participation in and out of the camera.

It is important to emphasise the presence of women in the different phases of audiovisual production, be it in directing, photography or other areas. Giving women a voice and integrating them into the industry remains a constant goal to this day. In addition, a historical review will be made of the most relevant female directors who have played a decisive role in the history of cinema, from the pioneers in its beginnings to the golden age.

Alice Guy (France, 1873-1968), directed what is now considered to be the first film with a plot in the history of cinema. As a secretary at the Gaumont photography company, at the age of 23, she asked her bosses to let her use a camera outside working hours, and thus her first work *The Cabbage Fairy* (*La fée aux choux*, Alice Guy, 1896) was born. Guy did not intend to capture a reality with the camera, but to visually capture a fantasy story, which is why she created an entire set and used tricks (special effects) (Carrasco, 2019). After his success, he emigrated to the United States and set up a production company there. Guy invented improvements and perfections in the camera to make it lighter, as well as experimenting with colour and sound synchronisation (Carrasco, 2019).

However, most of the films she made were lost; only her work *The Consequences of Feminism* (*Les résultats du féminisme*, Alice Guy, 1906), a film set in the context of the first wave of feminism, has survived. Its plot is

based on the reversal of roles, in a world where men are treated as women, and women act as men, while the clothes and other elements are the "proper" ones for each gender, the only thing that changes is the behavior. "There is nothing connected with the staging of a film that a woman cannot do as easily as a man" Alice Guy-Blaché (1873).

Lois Weber, born in 1881 in the United States, began her film career as an actress, although she soon began writing screenplays and directing her own films. She portrayed complex themes, such as the duality that women could have in wanting to maintain Victorian traditions and, at the same time, the rise of the discourses of the recent feminist *New Woman* movement. She was able to document female psychology through social issues, such as birth control, prostitution or abortion, "she was sensitive to these internal female movements and needed to stage, in the bodies of her characters, these problems" (Bou, 2016). Consequently, she had to face the censorship of the time. Her play *Where Are My Children?* (Lois Weber, 1916) depicts themes such as motherhood in women and also expresses the contradiction of social values and the character's lack of a maternal vocation.

Lotte Reiniger, born in Berlin in 1899, began working in film as a teenager under the guidance of Paul Wegener. According to Ginard (2009), she was a pioneer in shadow animation, her first work being *The decoration of the heart in love* (*Das Ornament des verliebten Herzens*, Lotte Reiniger, 1919). As it was a success, in 1923 Louis Hagen offered to finance a feature film of his, and so *The Adventures of Prince Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger 1926) was born. This film is based on the tales of the Thousand and One Nights (1704), the author made this film using techniques she invented herself, namely silhouette animation. This technique consisted of constructing figures with cut-outs of different materials, such as cardboard, black paper or wires, which she combined to create silhouettes of human figures, objects or animals on a light table (Padilla, 2020).

There are many more women filmmakers who were forerunners in their fields, although, unfortunately, there are few sources that investigate them or it is difficult to recover their works. However, here we will name some of them: in the direction of westerns, Alice Guy was ahead of her time; Ruth Ann Baldwin was the first to direct this genre in silent films; in animated films, in addition to

Lotte Reiniger, Vera Neubauer; in the documentary genre Leni Riefenstahl; the first lesbian-themed film Leotina Sagan and Carl Froelich (Martínez, 2008); Irene Cortesana, the first woman to direct a feature film in Spain.

In the golden age of Hollywood cinema, Dorothy Arzner (1897) started in the industry as a secretary in the script department at the Famous Player-Lasky production company, shortly after which she became an editor for the same company and managed to work in all stages of production. Her first film was *Fashions for Women* (Dorothy Arzner, 1927), she made many films with feminist themes, but she is best known for *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner, 1940). The filmmaker did not explicitly pronounce herself as a feminist, however, her films had the characteristic of taking her protagonists to unusual situations within gender roles, "Arzner managed to put in crisis the dominant male codes and assumptions in Hollywood, subverting them and showing their contradictions" (Mulvey, 1998). She was the only woman filmmaker in the early days of classic cinema, until Ida Lupino arrived, both of whom were the only female directors in the industry until the 1970s.

Ida Lupino, born in England in 1918, moved to Hollywood to become an actress, first working for Paramount Pictures and then moving to Warner Brothers. As an actress she starred in a number of films, until she turned down a long-term contract and the production company consequently dropped her from productions. So, in 1947, she decided to found Emerald Productions with her husband Collier Young and Ansons Bond. As a director, she made films such as *Not wanted* (Ida Lupino, 1949), *Outrage* (Ida Lupino, 1950), *Never fear* (Ida Lupino, 1949) and *The bigamist* (Ida Lupino, 1953), her themes were usually of a social nature, addressing issues such as the problems of single mothers in the post-war period, rape and women's rights (Douglas 2009).

Most of the aforementioned filmmakers mainly sought to give voice to women's experiences, beyond what men told, meaning that they wanted the female audience to identify with them, and in the end, they managed to tell other realities. The importance of voices and diversity is crucial, insofar as representing experiences that do not conform to the norm allows us to deconstruct the disposition of this norm.

8.3.2 The female gaze in modern cinema

The female gaze, as we have seen, is still in the process of being defined, as no real agreement has been reached on its structure. In the same way, the voices of women filmmakers over time have responded not only to women's experiences, but also to the evolution of feminist film and gender theories (the latter more so today). However, not all female directors produce films with feminist arguments, nor are all films with feminist arguments produced by women exclusively. Therefore, the aim is to offer an analysis of some of the relevant female authors in modernity and the gaze of these in their cinematographic proposals.

Agnès Varda (1929) is one of the most important female directors in the history of cinema, she had mainly artistic and photographic training, so she had no experience in cinema. Her first work as a director was *La Pointe-Courte* (*La pointe-courte*, Agnès Varda, 1954), in which she anticipated the narrative and aesthetic characteristics of the film movement that would emerge later, the Nouvelle Vague. She is therefore known as the grandmother of this movement. Her style is marked by subjective documentary cinema (as she called it), since most of her works are subject to voice-over and first-person enunciation.

Varda made more than thirty short and feature-length films, in which she posed critical questions about the practice of filmmaking and about the image, "her aesthetic proposal is a spearhead for the establishment of a new order of the gaze and for the poetic exercise, based on the care of the other and of herself" (Martínez, 2023). In her films, she creates what Martínez (2023) calls "a meeting of gazes" between the characters and the director, in this narrative space she allows the gazes of the subjects to become interlocutors and accomplices. She creates a series of games of gazes, in which she transforms everything she frames into a being, and not an object looked at. Varda, moreover, from the characters, creates a multi-presence self-portrait of herself, likewise, Monterrubio (2016) quotes the beginning of *Jane B. par Agnès V.* (1988): "[...] it is as if I were filming your self-portrait. But you will not be alone in the mirror. There will be the camera, which is a little bit me, and what does it matter if I appear in the mirror or in the frame" (Varda, 1988). Finally, the director establishes a multiplicity of gazes between the characters and herself, to give way to a subjective and multipresential self-portrait, in a narrative and filmic space where time is a tool to document reality and its subjectivity.

On the other hand, in Spain, at the time of the Franco dictatorship, Cecilia Bartolomé was born in the region of Alicante in 1943, one of the pioneers in the country's cinema. Soon after, she and her family had to leave for Equatorial Guinea when it was still a Spanish colony. When she came of age she decided to return to Spain and study at the Escuela Oficial de Cinematografía where she made her first short films such as *Plan Jac Cero Tres* (Cecilia Bartolomé, 1968), *The night of Dr. Valdés* (*La noche del Dr. Valdés*, Cecilia Bartolomé, 1964), *The little witch* (*La brujieta*, Cecilia Bartolomé, 1966) and *Carmen de Carabanchel* (Cecilia Bartolomé 1965). Because of her work *Margarita and the wolf* (*Margarita y el lobo*, Cecilia Bartolomé, 1969) she was singled out and censored by the censorship commission, the EOC and the government. She temporarily left the cinema until she was asked to direct a version of the film *Alice no longer lives here* (*Alicia ya no vive aquí*, Cecilia Bartolomé 1974), which would later be titled *Come on Barbara* (*Vámonos Bárbara* Cecilia Bartolomé, 1978) and would become her most acclaimed work (later recognised) for its transgressive and feminist character.

Bartolomé's works have an innovative potential in that they are committed to the historical context of the country (the dictatorship and the transition), and therefore contain historical memory value. In the context of the Spanish transition, the women represented by Bartolomé in her films have as their goal the search for freedom, "Cecilia Bartolomé's stories seek to delve into a representation of the individual against a translucent background of the collective, but always deploying with intensity the heroines who seek a new form of cinematographic and vital play" (Cerdán and Díaz, 2001: 14).

Likewise, the filmmaker's work represented a break with the established cinema in Spain, apart from occupying a space reserved for men, due to the transgression implied by confronting the censorship of the dictatorship and a context as convulsive as the transition. Bartolomé displayed a defiant gaze full of freedom in times of oppression and tradition.

Born in Belgium in 1950, Chantal Akerman is one of the most important filmmakers in the history of cinema, thanks to her masterpiece *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Strongly influenced by structuralist experimental cinema, Akerman brings together a feminist cinema that "is articulated from an attentive gaze on the everyday as a

political space that takes lived experience as its subject matter" (Morales, 2022). Her films contain a hyperrealist gaze with a minimalist structure, where the camera is simply a spy.

In her debut film, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), the author stops the camera to explore every corner of the protagonist's house, carefully showing the intimacy and suffocating reality of a widowed housewife. Almost without montage, the film tells the story of reality in an austere way, with hardly any camera movements, a place where the spectator is only left to look closely at every detail of the woman's life, to understand the small changes in her life, and thus, to understand the psychology behind her timed movements, "the repetition of housework with the static camera communicates the protagonist's oppression and her emotional distancing from her experience of reality" (Morales, 2022). Akerman highlights the value of women's everyday lives, exerts a different gaze on them, since she manages to capture "that inner being that emerges when we are not seen, the non-social and intimate being that forces us to observe" (Morales, 2022). The filmmaker manages to break with the forms of female representation in cinema, giving way to time, attention and listening.

8.4 Conclusions

As a synthesis of the work carried out, two fundamental aspects that derive from the research itself should be pointed out: the first is that there is a great lack of clarity about the term female gaze, since, as mentioned above, the male gaze has been analysed more than the female gaze. Moreover, it has been approached from the perspective of classification and it has been questioned whether its existence entails a risk of exclusion in the cinematic norm. In the same way, there has not been a perspective of development of the concept itself; it has only orbited around it, fundamentally, from Mulvey's text, either adding approaches to the theory or contradicting his proposals from another point of view.

Theorists have not reached a common consensus on the female gaze, although there have been studies that link feminist theories with film theories and have studied female representation on the screen, there has not been a common nexus to clarify what the female gaze is and how it is articulated.

There are notions such as "women's cinema" or "feminist cinema" that do relate to the female gaze, but whose meaning and scope remain to be elucidated.

Secondly, and intrinsically related to the first point, it is related to the very study and research of this concept. The vindication of more female voices in film is necessary, however not all female directors necessarily make feminist arguments, nor are all films with such an argument made by women (Zecchi, 2013). Defining the term female gaze does not imply that it must have a specific aesthetic that uses characteristics typically assigned to the female role in order to be defined as such - as can be seen in the idea of "women's cinema". Establishing a concrete artistic structure leads to categorisation and exclusion, so that in order to construct a female gaze for its own sake, beyond the male vision, one must "represent the feminine from its own parameters" (Braidotti in Meloni, 2021: 38).

In the absence of a common academic line that clarifies the basis or definition of the 'female gaze', this paper has set out intersectionality and the return of the gaze as maxims to begin to form this term. These two principles imply a cohesion in the social differences between individuals and thus position subjects as equals. Both characteristics make it possible when they come together for positions of power to be reduced to the totality or, failing that, to be minimal.

Intersectionality was born to give visibility to the different inequalities of individuals and it is precisely this that makes it positioned on different scales within the power structure, that is. a black lesbian woman will not receive the same oppression as a white lesbian woman even if she belongs to the same collective. Thus, intersectionality cuts across all political and social identities and seeks a cohesion of the differences that exist between individuals.

On the other hand, when applied to cinema, power dynamics are found beyond the social ones, since the gaze is a fundamental axis in cinematographic art in which the whole fictional world is constructed through the visual. There is an exercise of observation on the part of the spectator and between the characters themselves: whoever possesses the active gaze possesses the interpretation and endows it with significance, which is why observing endows it with a superior position. In this sense, both Soloway (2016) and Sciamma (2019) make a type of film that seeks to establish egalitarian

positions, a conscious exercise of deconstruction, which seeks and succeeds in giving strength to the observed subjects so that they return the gaze.

Finally, it is worth mentioning that different problems have been encountered in carrying out this research: the main one has been constituted by the lack of bibliographical works that focus on the concepts disseminated here. Although there are several lines of study that qualify these concepts, in reality, they do not address the different perspectives in their totality and depth, but rather focus more on investigating the implications they may have. Consequently, the scarcity of documentation has led me to make a proposal, which is not new, but which has been little explored on the basis of the principles that have been considered appropriate. Likewise, it would be very interesting and fruitful for the development of the cinematographic world if future research were to give more space to the terms mentioned in this work with the aim of seeking and building a common ground of equality and sisterhood.

9. Bibliografía

9.1. Fuentes teóricas

- ALMENDRA, J. C. (2015). «La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista», *Oxímora. Revista internacional de ética y política*, n.º 7, pp. 119-137.
- BOU, N. (2016). «Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento», *Comparative Cinema*, n.º 8.
- BUTLER, Judith (2018). *El género en disputa*. Barcelona: Espasa.
- CABRERA, J. M. R. (2021). «Céline Sciamma: “El cine es la intimidad especial entre una imagen y una persona”», *Cadena SER* [12/06/2023], [en línea]: <https://cadenaser.com/programa/2021/10/28/el_cine_en_la_ser/1635406745_094236.html>.
- CARRASCO, P. A. (2019). «Mujeres de cine: Pioneras y avanzadilla». En Ana María ARANDA, Mercedes COMELLAS y Magdalena ILLÁN (eds.). *Mujeres, arte y poder: el papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de la Mujer.
- CERDÁN y M. Díaz (Eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu, pp. 13-21.

- CERDÁN, J. y Díaz, M. (2001). *Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu, pp. 13-22.
- COLAIZZI, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme.
- COLAIZZI, G. (2001). «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, n.º 7, [en línea]: <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7013>>.
- CRENSHAW, Kimberlé (1995). «Mapping the Margins: Interseccionalidad, Identity Polítics and violence Againts Women of Color» En K. Crenshaw; N. Cotanda; C. Peller; K. Thomas (eds.), *Critical Race Theory. The key writings that formed the movement*, New York: The New Press, pp. 357-383.
- DE LAURETIS, T., y S. MAYORGA (1992). «Repensando el cine de mujeres: teoría estética y feminista», *Debate Feminista*, n.º 5.
- DE LAURETIS, Teresa (1989). *La tecnología del género*. Londres: McMillian Press, pp. 1-30.
- DE LAURETIS, Teresa (1992.). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, J. (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DOUGLAS Sanderson, J. (2009). *Ida Lupino, productora pionera independiente en Hollywood*. Madrid: Universidad Complutense.
- EXPÓSITO Molina. (2012). «¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad», *Investigaciones feministas*, n.º 3, pp. 203–222.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey (2018). *Woman filmmakers of the Africana and Asian diaspora: decolonizing the gaze, locating subjectivity*. Carbondale, Southern Illinois: *University Press*.
- FRANCO, J. (2018). «The Difficult Job of Being a Girl: Key Themes and Narratives in Contemporary Western European Art Cinema by Women», *Quarterly Review of Film and Video*, vol.35, n.º 1, pp.16-30.
- FREGOSO, R. L. (2016). «Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación», *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research*, n.º 2, pp. 8-18.

- GINARD, P. (2009). «Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger», *Educación y biblioteca*, n.º. 173, p. 74-77
- HEYUGUYS (2019). «Director Céline Sciamma talks about her beautiful new film Portrait of a Lady on Fire [Video]». *YouTube*, [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=xNIGRXP7g0>>.
- HOME-ESP (s.f.). *Gynocine*, [en línea]: <<https://www.gynocine.com/home-esp>>.
- HOOBS, Bell (2015). *Black looks. Race and representation*. Nueva York, Routledge.
- JOHNSTON, Claire (1999). «Women's cinema as counter cinema», *Feminist Film Theory*. En Sue Thornham, *A Reader*. Edinburgh University Press.
- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra: Madrid.
- LORDE, Audre (1982). *Zami, a New Spelling of My Name*. Trumansberg, NY: Crossing Press.
- MARTÍNEZ Bonilla, M. (2023). «La potencia del mirar: la poética ética en el cine no-ficcional de Agnès Varda», *Dixit*, vol. 37, n.º1, pp. 72-81.
- MARTÍNEZ Tejedor, M. C. (2008). «Mujeres al otro lado de la cámara: ¿dónde están las directoras de cine?», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, n.º 20-21.
- MELONI, C. (2021). *Feminismos fronterizos mestizas, abyectas y perras*. Kaótica Libros.
- MOLINA García, B. (2015). «El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión», *Comunicación y género*, vol. 4, n.º 1, pp. 61-71.
- MONTEERRUBIO, Lourdes (2016). «Autorretratos identitarios de una mirada fílmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda», *Comparative. Cinema*, vol. IV, n.º 8, pp.63 - 73.
- MORALES, M. M. (2022). «Una mirada atenta. El trabajo con la imagen a partir de una aproximación a la obra de Chantal Akerman como performatividad». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 24, pp. 417-437.
- MULVEY, L. (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema (Placer visual y cine narrativo en español)», *Screen.*, vol. 16, págs 6-18.
- MULVEY, L. (1998). «Cine, feminismo y vanguardia», *Youkali*, n.º 11, pp. 15-25.
- O'FALT, Chris (2020): «"Portrait of a Lady on Fire Director Céline Sciamma" in IndieWire's Filmmaker Toolkit. [Podcast]» [11/06/2023]. *Spotify*, [en

- línea]:
 <<https://open.spotify.com/episode/5dqsmcRFaQQFVthiieJID2?si=777ab0481581447c>>.
- PADILLA, M. L. S. (2020). «Las mujeres en la animación» *Espacio Diseño*, n.º 284-285, pp. 33-36.
- PARRONDO Coppel, Eva (1995). «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia», *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 3, pp. 9-20.
- REVILLA, Juan Carlos (2003). «Los anclajes de la identidad personal», *Athenea Digital*, n.º 4 [en línea]: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700404>>.
- ROURES, J. (2019). «Entrevista: Céline Sciamma, directora de *Retrato de una mujer en llamas*». *El antepenúltimo mohicano*, [en línea]: <<https://www.elantepenultimomohicano.com/2019/10/entrevista-celine-sciamma-retrato-de-una-mujer-en-llamas.html>>.
- SANTOS, R. (2021). *La psicología del color aplicada como elemento conector de las propuestas de arte y fotografía: Una estética unificada en el etalonaje digital del cortometraje el milagro de lili* [Tesis doctoral]. Chile: Universidad de Los Andes.
- TIFF ORIGINALS (2020). «Céline Sciamma on the Female Gaze in Portrait of a Lady on Fire | TIFF 2020 [Vídeo]», *YouTube*, [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=mnbXcJk20>>.
- TIFF TALKS (2016). «Joey Soloway on The Female Gaze» | Master Class. *YouTube* [en línea]: <
- VÁZQUEZ-RODRÍGUEZ, L. G. (2022). «La representación del lesbianismo en “El niño pez” de Lucía Puenzo: un análisis háptico y diegético desde la interseccionalidad», *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 14, n.º2, pp. 102-126.
- WITTING, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales.
- ZAMBRINI, L. (2014). «Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros», *Revista Punto Género*, n.º 4, p.43.
- ZECCHI, Barbara (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Publicaciones Universidad Zaragoza.

9.2. Filmografía

- AKERMAN, C. (Director). (1974). *Yo, tu, el, ella* [Película]. Francia. Coproducción Francia-Bélgica: Paradise Films.
- (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Película]. Bélgica: Paradise Films, UNITE 3.
- (1927). *La reina de la moda* [Película]. Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corporation.
- BARTOLOMÉ, C.(Director). (1964). *La noche del Dr. Valdés* [Película]. España: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).
- (1965). *Carmen de Carabanchel* [Película]. España: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).
- (1966). *La brujieta* [Película]. España: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).
- BARTOLOMÉ, C.(Director). (1968). *Plan Jac Cero Tres* [Película]. España: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).
- (1969). *Margarita y el lobo* [Película]. España: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).
- GAUMONT, L. (Productor), Guy, A. (director). (1906). *Las consecuencias del feminismo* [Película]. Francia: Gaumont.
- (1989). *El hada de los repollos* [Película]. Francia: Gaumont.
- LUPINO, I.(Director). (1949). *Madres solteras* [Película]. Estados Unidos: Emerald Productions Inc.
- (1949). *Tragedia de la vida* [Película]. Estados Unidos: Eagle- Lion Films.
- (1950). *Ultraje* [Película]. Estados Unidos: The Filmmakers. LUPINO, I. (Director). (1953). *El bígamo* [Película]. Estados Unidos: The Filmmakers.
- MATAS, A. (productor), Bartolomé, C.(director). (1978). *Vámonos Bárbara* [Película]. España: InCine S.A, Jet Films
- POMMER, E. (Productor) Arzner D. (director). (1940). *Baila, muchacha, baila* [Película]. Estados Unidos: RKO Pictures
- REINER, L (Director y productor). (1919). *El decorado del corazón enamorado* [Película] Alemania.

- (1926). *Las aventuras del príncipe Achmed* [Película] Alemania: Louis Hage.
- SCIAMMA, C. (Director). (2007). *Lirios de agua* [Película]. Francia: Les Productions Balthazar, Arte Cofinova, Canal+, CNC, Région Ile-de-France.
- (2011). *Tomboy* [Película] Francia: Hold Up Films, arte France Cinéma.
- (2014). *La banda de las chicas* [Película]. Francia: Pyramide Distribution, Hold Up Films, Lilies Films, arte France Cinéma, CNC, Fonds Images de la Diversité.
- (2019). *Retrato de una mujer en llamas* [Película]. Francia: arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.
- VARDA, A. (Director). (1954). *La Pointe-Courte* [Película]. Francia: Ciné Tamaris.
- WEBER, L. (Director y productor). (1916). *¿Dónde están mis hijos?* [Película]. Estados Unidos: Lois Weber Productions.
- PUENZO, L. (Director)(2009). *El niño pez*. [Película]. Argentina: Historias Cinematográficas, Ibermedia, INCAA, ICAA, Wanda Visión, RTVE, MK2 Productions.

9.3 Imágenes

FIGURA 1. Redirect Notice. (s. f.).

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.hoyesarte.com%2Fchine%2Fcautivador-retrato-de-una-mujer-en-llamas_270201%2F&psig=AOvVaw0__IERuyPj-ovJj00_eNMN&ust=1685451581751000&source=images&cd=vfe&ved=0CBMQjhxqFwoTCLDr5sjKmv8CFQAAAAAdAAAAABAE>.

Figura 2. *Reproducciones de cuadros del estilo Romanticismo*. (s. f.).

<<https://www.reprodart.com/a/romanticismo.html>>.

FIGURA 3. RTVE. (2022, 6 abril). *Retrato de una mujer en llamas* [Vídeo].

RTVE.es. <<https://www.rtve.es/play/videos/cine-internacional/retrato-mujer-llamas/6548510/>>.

FIGURA 7, 8 Y 9. RTVE. (2022, 6 abril). *Retrato de una mujer en llamas* [Vídeo].

RTVE.es. <<https://www.rtve.es/play/videos/cine-internacional/retrato-mujer-llamas/6548510/>>.

FIGURA 11. Gil Fuentes, C. (2022). Retrato de una mujer en llamas: construcción del imaginario lésbico en el cine contemporáneo feminista.

Figura 12 y 13. RTVE. (2022, 6 abril). *Retrato de una mujer en llamas* [Vídeo]. RTVE.es. <<https://www.rtve.es/play/videos/cine-internacional/retrato-mujer-llamas/6548510/>>.