



# **Identidad, deseo y sexualidad en las directoras del “Otro Cine Español”**

Traballo de fin de grao

Facultade de Xeografía e  
Historia

Director: Xosé Nogueira

Grao en Historia da Arte

Curso académico 2023-2024

Rebeca Fernández Asenjo

Xullo 2024

## **Identidad, deseo y sexualidad en las directoras del “Otro Cine Español”**

### **RESUMEN**

El cine, como producto cultural que reproduce los estereotipos y roles de género presentes en la sociedad, ha contribuido a perpetuar una imagen de la mujer como sujeto carente de deseo, invisibilizándolo o subyugándolo a la mirada masculina. Este trabajo pretende evidenciar la capacidad política del discurso cinematográfico, alejándose de los modelos culturales elaborados por el pensamiento androcéntrico. Para ello, se investigan las narrativas generadas por las mujeres que, en la última década, han irrumpido masivamente en puestos de dirección de la industria estatal. En este contexto, el *otro cine español* ofrece un campo experimental del que han nacido nuevas identidades femeninas, capaces de reivindicar su placer y deseo sexual como medio de empoderamiento y, sobre todo, de autoconocimiento, contribuyendo así a liberarlos de su connotación peyorativa.

**PALABRAS CLAVE:** cuerpo; placer sexual; autoconocimiento; teoría fílmica feminista; otro cine español.

## **Identidade, desexo e sexualidade nas directoras do “Otro Cinema Español”**

### **RESUMO**

O cinema, como produto cultural que reproduce os estereotipos e roles de xénero presentes na sociedade, contribuíu a perpetuar unha imaxe da muller como suxeito carente de desexo, invisibilizándolo ou subxugándoo á mirada masculina. Este traballo pretende evidenciar a capacidade política do discurso cinematográfico, afastándose dos modelos culturais elaborados polo pensamento androcéntrico. Para iso, invéstíganse as narrativas xeradas polas mulleres que, na última década, irromperon masivamente en postos de dirección da industria estatal. Neste sentido, o *otro cinema español* ofrece un campo experimental do que naceron novas identidades femininas, capaces de reivindicar o seu pracer e desexo sexual como medio de empoderamento e, sobre todo, de autoconecemento, contribuíndo así a libéralos da súa connotación pexorativa.

**PALABRAS CHAVE:** corpo; pracer sexual; autoconecemento; teoría fílmica feminista; outro cinema español.

## **Identity, desire and sexuality in the female directors of the "Other Spanish Cinema"**

### **ABSTRACT**

Cinema, as a cultural product that reproduces the stereotypes and gender roles present in society, has contributed to perpetuate an image of women as subjects lacking desire, making them invisible or subjugating them to the male gaze. This paper aims to demonstrate the political capacity of cinematographic discourse, moving away from the cultural models elaborated by androcentric thought. To this end, we investigate the narratives generated by women who, in the last two decades, have massively burst into directing positions in state-owned industry. In this sense, the *other spanish cinema* offers an experimental field from which new feminine identities have been born, capable of claiming their pleasure and sexual desire as a means of empowerment and, above all, of self-knowledge, helping to free them from their pejorative connotation.

**KEYWORDS:** body; sexual pleasure; self-knowledge; feminist film theory; other spanish cinema.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO .....	5
2. Ese “otro cine español” .....	6
2.1. Ellas: cifras, formas de trabajo y nuevas temáticas .....	11
3. Deseo femenino y estigma .....	16
3.1. La patologización de la sexualidad femenina .....	16
3.2. Prefiguraciones cinematográficas del deseo .....	18
3.3. El siglo XXI y la irrupción de nuevos discursos: la visibilización del placer .....	21
4. Análisis de casos .....	25
4.1. <i>Suc de sándria</i> (Irene Moray, 2019): el placer como curación del trauma .....	26
4.2. <i>Creatura</i> (Elena Martín, 2023): la pulsión sexual en la infancia.....	32
5. Conclusiones.....	38
6. BIBLIOGRAFÍA .....	40
7. ANEXO I. FICHAS TÉCNICAS DE PELÍCULAS.....	48
7.1. <i>Suc de sándria</i> (Irene Moray, 2019) .....	48
7.2. <i>Creatura</i> (Elena Martín, 2023).....	49
8. ANEXO II. IMÁGENES Y FOTOGRAMAS .....	50

## INTRODUCCIÓN

La representación cultural del deseo y placer sexual femeninos, cuando no ausente, se ha encontrado marcada por un enfoque peyorativo, estereotipado y sumiso. El objetivo de este trabajo se centra en analizar la cinematografía dirigida por mujeres en España, focalizándose en el *otro cine español*, un fenómeno que ha ganado gran notoriedad en las últimas décadas, dentro y fuera del país. Estas directoras, disidentes de la industria tradicional, resultan especialmente interesantes por su abordaje de temáticas alternativas al discurso androcéntrico, gestando una representación más inclusiva y auténtica de la experiencia femenina. En particular, el reciente protagonismo de la sexualidad en sus películas ha demostrado ser fundamental para la configuración del autoconocimiento femenino, del autoconcepto y, por ende, de los modos en que las mujeres se relacionan con el mundo.

Para la realización de este trabajo se ha seguido una metodología basada en un estudio comparativo cimentado sobre la Teoría Fílmica Feminista, la consulta bibliográfica de fuentes académicas y críticas cinematográficas, además de fuentes primarias como entrevistas y declaraciones de las directoras. Concretamente, el presente texto analizará *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019) y *Creatura* (Elena Martín, 2023), dos filmes del último lustro que ensayan un discurso no hegemónico sobre el placer, la sexualidad y, en definitiva, la identidad femenina. Ambas fueron escogidas por sus innovadoras y complementarias aportaciones a las nuevas narrativas del deseo, además de por su amplio y reciente reconocimiento en festivales de cine.

La estructura del texto se organiza en tres apartados. Primero, se sientan las bases de lo que se entiende por *otro cine español*, así como la renovación formal y narrativa derivada del aumento de mujeres en puestos de dirección. A continuación, se analiza la patologización del deseo sexual femenino en los discursos culturales, desde el control ejercido por la disciplina médica hasta la representación estereotipada que el cine clásico o regímenes como el franquismo contribuyeron a perpetuar. Por último, este recorrido finaliza con la irrupción de narrativas, tanto en el cine como en literatura, que reivindican el derecho de las mujeres a expresar su sexualidad de manera autónoma y liberadora. Para ejemplificarlo, se realiza una lectura comparada de las dos películas.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

Este texto orbita alrededor de la Teoría Fílmica Feminista, un discurso historiográfico que se desarrolla en la década de los setenta, dentro de los nuevos estudios con perspectiva de género vinculados al auge feminista de la segunda ola. Una de las figuras más influyentes fue Laura Mulvey, cuyo ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) se considera uno de los textos fundacionales, encargado de revisar – desde la perspectiva psicoanalítica – el sujeto pasivo de la mujer como objeto de deseo erótico en el cine clásico<sup>1</sup>. Mulvey sienta las bases para el debate teórico de la década siguiente, planteando problemas que serán centrales para la teoría fílmica, como el estudio del placer femenino y la reivindicación de la mujer en su papel como espectadora. De esto último se encargará Teresa de Lauretis, subrayando la necesidad de un cine feminista que privilegie la experimentación formal para subvertir el *status quo*, además de aportar una postura teórica menos monolítica, incluyendo una perspectiva queer e interseccional<sup>2</sup>.

Con respecto a la etiqueta de "cine feminista", puntualizar que el presente estudio prefiere un punto de vista "ginocéntrico", siguiendo las palabras de Barbara Zecchi, reconocida especialista en estudios de género aplicados al cine español<sup>3</sup>. En el ámbito estatal, para la profundización sobre las nuevas tendencias de las directoras españolas, han resultado de gran utilidad los escritos de autores como María Camí-Vela, Jara Yáñez, Carlos Losilla o Carlos F. Heredero, además de un gran *corpus* centrado en cuestiones más específicas. Sin embargo, que este trabajo se haya decantado por un análisis de la sexualidad femenina en el *otro cine español* proviene de la falta de bibliografía que considere, en particular, cómo el numeroso ingreso de mujeres en roles de dirección ha hecho evolucionar las estéticas pre-existentes y, sobre todo, cómo la representación ficcional de protagonistas femeninas con un deseo manifiesto ha repercutido en la conformación de nuevos sujetos sociales que exploren libremente su propio placer sexual.

---

<sup>1</sup> Una mirada voyeurístico-escoptofílica, tanto dentro como fuera de la pantalla, hacia mujeres que encarnan el "to-be-looked-at-ness" mediante planos que cosifican y fragmentan su cuerpo. Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Págs. 10-20.

<sup>2</sup> "The master's tools will never dismantle the master's house". De Lauretis, T. (1985). "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema". *New German Critique*, no. 34, pág. 158.

<sup>3</sup> Puesto que, ni todo el cine dirigido por mujeres es necesariamente feminista, ni viceversa, *gynocine* aborda el feminismo desde la interpretación del espectador/a. Zecchi, B. (Coord.). (2013). *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Pág. 15.

## 2. Ese “otro cine español”

Antes de profundizar en más análisis, conviene presentar una serie de coordenadas que nos permitan situar ese *otro cine español* dentro del panorama cinematográfico estatal. Este término deviene de la necesidad nacida por parte de la crítica de acuñar al conjunto de nuevas manifestaciones que estaban surgiendo en la industria española del nuevo siglo. Cronológicamente, la eclosión de esta nueva corriente difiere levemente dependiendo de la fuente, desde mediados de los años 90 a comienzos de los 2000, etapa que coincide con el nacimiento en España de la era digital. Para este análisis, se pondrá el foco sobre la producción femenina de la última década.

Por tanto, aquella etiqueta que se postula como un “diagnóstico provisional” para el crítico Carlos Losilla en el año 2007 comienza a perder aires de titubeo<sup>4</sup>, cuando su localización ajena a la institución se reafirma y hace de ello una virtud, porque es en los márgenes donde históricamente se produce la “verdadera subversión estética”<sup>5</sup>. Así, esta otredad del cine español mantiene la atención de la crítica el año sucesivo, especialmente de la extranjera, triunfando en festivales como Cannes, Locarno o Venecia. La institución cinematográfica nacional también comienza a sancionar sus éxitos<sup>6</sup>, creando nuevas categorías que dirigen su gusto hacia estos títulos<sup>7</sup>. Un respaldo, especialmente a nivel internacional, que ha fomentado que término y fenómeno hayan abandonado definitivamente su estadio de hipótesis. Esta es una clara muestra del papel de los festivales como “agente cultural activo”<sup>8</sup>, capaz de orientar el rumbo del cine actual hacia nuevos caminos.

Es probable que este rasgo sea el que aúne a toda la heterogeneidad abarcada por el presente paraguas<sup>9</sup>. Sus características comunes parten de una voluntad rupturista que

---

<sup>4</sup> Carlos Losilla, “Insumisos e integrados: La imagen del cine español”. *Cahiers du cinéma: España*, no. 5 (octubre 2007), pág. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>6</sup> En 2009, el Festival de San Sebastián decide incluir obras como *La mujer sin piano* (Javier Rebollo) y *Los condenados* (Isaki Lacuesta), premiándolas con la Concha de Plata al mejor director y del premio FIPRESCI de la Crítica Internacional, respectivamente.

<sup>7</sup> El festival de San Sebastián inaugura su premio *Zabaltegi Nuevos Realizadores*, Las Palmas crea la sección *D-Generaciones*, en Pamplona se instaura el premio *Punto de Vista*, *Resistencias* en Sevilla etc. Lo mismo acontece en Gijón y Sitges.

<sup>8</sup> Carlos Losilla, “¿El cine del futuro?”. *Cahiers du cinéma: España*, no. 27 (octubre 2009), pág. 29.

<sup>9</sup> En referencia a la etiqueta peyorativa “cine de festivales”, se defiende su valiosa función difusora y promotora del cine nacional, por tratarse, precisamente, del lugar “donde se compran y se venden las

alimenta una gran innovación formal y temática, propiciada, en parte, por la mayor libertad y toma de riesgos que permiten los bajos presupuestos. Esta baja financiación – enmarcada en un contexto de crisis económica estatal – propone una experimentación e hibridación de géneros que dirige su mirada a referentes internacionales<sup>10</sup>. Esto último sucede, por un lado, como adscripción a otras corrientes extranjeras, también de notable tinte autoral y desvinculado de la industria conservadora; y, por otro, debido a cierto sentimiento de desapego por parte de estos jóvenes con la industria estatal, una *tabula rasa* que acusa al cine español de cierta actitud acomodaticia, que ha pasado por alto las oportunidades de modernizarse, dejando a esta generación huérfana de referentes<sup>11</sup>.

El espíritu rupturista trae consigo una efervescencia temática que mira hacia nuevos asuntos, especialmente de acusado carácter intimista; recibiendo, a menudo, la categoría de “cine de no ficción”. Este cine en los márgenes explora historias “mínimas” o “minimalistas”<sup>12</sup>, que profundizan en la psicología de los personajes, empleando, a menudo, una estructura fragmentaria o esquemática. Con respecto a los protagonistas, Sánchez Noriega encuentra un frecuente “(re)descubrimiento de tipos humanos dignos de observación”<sup>13</sup>, algo que podríamos referir a la focalización en nuevos temas que atañen, de modo directo, a la realidad de las mujeres<sup>14</sup>. En este sentido, el desembarco de una nueva generación de directoras en la industria estatal ha supuesto un último viraje para ese *otro cine español*, una “culminación del movimiento”<sup>15</sup>, favorecido, a su vez, por la atención mediática que les ha otorgado el *zeitgeist* de oleaje feminista.

Las narrativas que protagonizan la otredad del cine español se focalizan en cuestiones, como decíamos, intimistas, tales como la memoria (personal e histórica), la

---

películas”. Declaraciones recogidas por José A. Hurtado et al. “Dialogar, filmar, vivir...: Coloquio con Isaki Lacuesta y Javier Rebollo”. *Ibid.*, pág. 13.

<sup>10</sup> Los nuevos medios digitales desencadenen “la hibridación y el mestizaje de todo tipo”. José Luis Sánchez Noriega. “Introducción. Materiales para una historia del cine español”, en José Luis Sánchez Noriega (ed.): *Cine español en la era digital: Emergencias y encrucijadas*, Barcelona: Laertes, 2020, pág. 31.

<sup>11</sup> Losilla señala un estado de invención formal y éxito internacional que no se conocía desde la Transición, truncado durante los años 80. “El gesto”. *Cahiers du cinéma: España*, no. 37 (septiembre 2010), pág. 6.

<sup>12</sup> Sánchez Noriega, J.L., op. cit., 2020, pág. 38.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Se trata de una inclusión temática que se observa, además de en el cine, en otras disciplinas artísticas, como la literatura o ensayística.

<sup>15</sup> Carlos Losilla, *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, Madrid: Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, 2023, pág. 38.

pérdida o la separación. Buscan un relato "existencial y moral" de la vida<sup>16</sup>, en el que, a menudo, se solapan las narrativas que reflejan biográficamente al propio director o directora, incurriendo en un tipo de títulos que se enmarcan bajo la categoría de "autoficción". En el caso de las mujeres, es habitual un mayor protagonismo de personajes femeninos que exploran cuestiones sobre la identidad de género, la maternidad (y su cuestionamiento), la familia y las relaciones que en ella se establecen. También, se retrata la violencia machista o la ejercida contra el colectivo trans, además de profundizar en lo relativo al cuerpo o la sexualidad femeninas. Son temas universales que – aunque también tratados por directores – atañen a la experiencia directa de las mujeres, (re)configurando nuevos discursos fílmicos como una alternativa a la lógica patriarcal. Así, Almudena Mata explica cómo la inclusión de experiencias biográficas procura en este cine un "alto compromiso político en el contexto actual"<sup>17</sup>, algo que, trasladado a las mujeres cineastas, repercute en un empleo de sus narrativas para explorar experiencias individuales que, siguiendo el lema de "lo personal es político", evidencian realidades sociales de gran relevancia. Entre ellas, podríamos destacar un discurso marcado por la transversalidad entre cuestiones de género, raza y clase social. Asimismo, estos nuevos relatos fílmicos exigen, a menudo, una participación activa por parte del espectador, quien debe realizarse algunas preguntas que completen los silencios y las historias abiertas que protagonizan muchas de estas narrativas<sup>18</sup>.

Por último, resaltar también la multiplicación de obras, cinematográficas y literarias, que escogen como escenario el ámbito rural<sup>19</sup>. Se trata del denominado "neorruralismo", representado, habitualmente, a través de historias que retratan las tensiones entre el campo y la ciudad, acompañados de la desidealización de la vida rural<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Heredero, C. (octubre 2009). "Hacia una nueva identidad". *Cahiers du cinéma: España*, no. 27, pág. 8.

<sup>17</sup> Almudena Mata (2017). Reseña del libro "Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español, de Sergio Cobo Durán, Samuel Neftalí Fernández Pichel y Alberto Hermida", *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, no. 4, pág. 157.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Carla Simón explica que el 'cine rural' ha proliferado gracias a la democratización que ha facilitado el acceso a la dirección de personas "de clase media, criadas en el ámbito rural". Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 270.

<sup>20</sup> Nogueira, X. (2024). "Entre la Mater dolorosa y la madre coraje. La deconstrucción de la maternidad tradicional y del mito del matriarcado en el 'Otro cine español' (y un apéndice serial)", en Brémard, B. (Coord.): *Consentir, troubler ou déconstruire le genre: vers de nouvelles voies d'emancipation(s) intime(s) dans le monde hispanique contemporain?*. Binges: Éditions Orbis Tertius-Hispanística XX. [En prensa].

Todos estos temas se destilan a través de formatos y géneros marcados por esa hibridación de formas que, en muchos casos, pretende romper con cierta “dictadura de la ficción”<sup>21</sup>. De esta manera, el paso hacia un cine más autoral y experimental<sup>22</sup> encuentra en el documental la vía idónea para desligarse de los modelos cinematográficos más ortodoxos, pudiéndose llegar a hablar de la “fiebre del documental”<sup>23</sup>. Sin embargo, conviene puntualizar que, en buena parte, se trata de una hibridación con la ficción, que se disfraza de documental para experimentar y filtrar la realidad a través de una subjetividad que puede llegar a encontrar multitud de denominaciones<sup>24</sup>. Asimismo, la ya citada “no ficción”, en el caso de las cineastas que nos ocupan, juega con la frontera de lo real y lo cotidiano para llegar, a menudo, a ciertos extremos en los que se producen intervenciones narrativas de lo fantástico o lo mágico<sup>25</sup>.

Por otro lado, es necesario destacar que la enorme proliferación independiente de cine documental y, en general, el fenómeno de jóvenes que conforman e inundan con sus nuevas propuestas el *otro cine español*, fueron impulsados, principalmente, a través de dos focos académicos en las grandes metrópolis de Madrid y Barcelona. Así, tanto las Escuelas Superiores de Cine de Madrid (ECAM) como la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) fueron – y son – lugar de nacimiento de grandes artistas emergentes. Destaca, especialmente, el cine autoral de Barcelona<sup>26</sup>, cuya idiosincrasia permite hablar de una Nova Escola Catalana, como también sucede con el denominado Novo Cinema Galego, produciéndose en ambos una renovación formal ampliamente reconocida por la crítica internacional. En esta línea, conviene destacar que, ambas comunidades, además de otras como el País Vasco, participan ya en un fenómeno denominado “cines locales”, caracterizados por el empleo del idioma propio

---

<sup>21</sup> Xosé Nogueira, “A modo de introducción: repensando o cinema galego”, en Xosé Nogueira (Coord): *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]. Lume na periferia*, Editorial Galaxia, 2021, pág. 15.

<sup>22</sup> J. Jordà, J. L. Guerín, M. Álvarez, M. Recha, I. Lacuesta, J. Rosales, P. Portabella o A. Serra fueron la punta de lanza en la experimentación documental para la renovación formal de la cinematografía española.

<sup>23</sup> Ángel Quintana. “Entre el genio y la marca: La autoría en el cine español”. *Cahiers du cinéma: España*, no. 27 (2009), pág. 20.

<sup>24</sup> Cine ensayo, falso documental, docudrama, cine doméstico, autoficciones, diarios y cartas fílmicas, etc. Sánchez Noriega, J.L., op. cit., 2020, pág. 38.

<sup>25</sup> Característica habitual en cineastas como Diana Toucedo o Elena López Riera. Esta última afirma hacer una “representación naturalista de lo místico”. Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 114.

<sup>26</sup> A nivel académico, destacan los másteres de la ciudad condal en Cine Documental, de la Universidad Autónoma, así como el Máster de Documental Creativo de la Universidad Pompeu Fabra.

(local), pero dirigidos a un público internacional<sup>27</sup>. Este tipo de cine – perteneciente a la categoría de los *small cinemas* – se enmarca en una tendencia europea que cuenta ya con un manifiesto propio (“Glocal cinema: big stories, small countries”<sup>28</sup>), cuyo fin es visibilizar el cine europeo realizado en lenguas no hegemónicas.

Así, dentro de este cine disidente de la industria tradicional española podemos encontrar una multiplicidad de estilos bastante heterogénea que, sin embargo, encuentra grandes dosis de coherencia interna<sup>29</sup>. Es, especialmente, el caso de las artistas que protagonizan este trabajo, quienes ven su obra tratada, en ocasiones, como un “bloque monolítico”. Esto produce una homogeneización de sus carreras artísticas que poco tiene que ver con la realidad, próxima únicamente en lo relativo a algunos objetivos y maneras de trabajo comunes, la similitud de sus cronologías y el afán de apoyo mutuo gracias a cierta idea de colectividad y asociacionismo<sup>30</sup>. Sea como fuere, la “indefinición perpetua” y la experimentación es una característica de las últimas generaciones de directores y directoras, dispuestos a cuestionar el relato hegemónicamente masculino<sup>31</sup>.

A pesar de los éxitos acumulados, el nacimiento de esta refrescante corriente autoral vino acompañado de cierto miedo a que se extinguiese velozmente por culpa de determinados factores que remaban en contra<sup>32</sup>, como puede ser el escaso apoyo recibido por parte de una institución que históricamente viene dando la espalda al cine de autor en España<sup>33</sup>. En lo relativo a su pervivencia en la marginalidad, también ha influido el

---

<sup>27</sup> Fenómeno paradójico si tenemos en cuenta que, a comienzos de siglo, cierto cine autoral, tanto español como europeo, asumía la “cultura popular anglosajona como propia” para realizar su filmografía en inglés. Por ejemplo, citar *Things I never told you* (Isabel Coixet, 1996) o *Youth* (Paolo Sorrentino, 2015). Iglesias, E. (marzo 2017). “Spanish movies: ¿cine español en inglés?”. *Caimán cuadernos de cine*, no. 58, pág. 12.

<sup>28</sup> Firmado durante la 63ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en 2015, por un total de 15 regiones europeas: País Vasco, Gales, Suecia, Eslovenia, Finlandia, Polonia, Noruega, Letonia, Irlanda, Islandia, Hungría, Italia, Friuli, Venecia, Estonia y Dinamarca. Nerekan, A., & Fresneda, I. (2017) “Glocal cinema: el caso de Loreak, embajadora mundial del cine en euskera”, *Área abierta*, no. 3, pág. 269.

<sup>29</sup> Carlos Losilla habla de ‘impecable coherencia interna [...] a pesar de generaciones y narrativas distintas’ en “Nuestros contemporáneos: El 'otro' cine español: un estado de la cuestión”, *Caimán cuadernos de cine*, no. 54 (noviembre 2016), pág. 16.

<sup>30</sup> Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 22.

<sup>31</sup> Ibid., pág. 26.

<sup>32</sup> A modo de ejemplo, la Ley de Cine de diciembre de 2007, poco o nada favorecedora económicamente para las producciones pequeñas, encontró una respuesta en multitud de cineastas que se aglutinaron bajo un manifiesto denominado ‘Cineastas contra la Orden’. Rocío García (7 agosto 2009). *Cineastas contra la Orden*. El País. [https://elpais.com/diario/2009/08/07/revistaverano/1249596008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/08/07/revistaverano/1249596008_850215.html)

<sup>33</sup> Sobre este tema, Isaki Lacuesta comenta que “sorprende que nadie cuestione el que las películas más rentables sean también las que reciben más ayudas”. José A. Hurtado et al., art. cit., 2009, pág. 13

hecho de que una de las principales fuentes de financiación cinematográfica provenga de las televisiones, las cuales invierten en propuestas que aseguran éxitos desde el punto de vista comercial, sin asumir apenas riesgos temáticos y formales<sup>34</sup>.

De este modo, con el paso del tiempo y la sucesión de reconocimientos, este “gesto de rebeldía” ante el panorama del cine español ha mantenido su impredecibilidad<sup>35</sup>, huyendo de las formas estereotipadas en las que la crítica auguraba una probable desembocadura. Es más, una gran parte asegura que esta evolución creativa continúa gracias al papel que desempeñan, ahora mismo, las nuevas directoras del *otro cine español*, de manera que de “ellas dependen algunos de los derroteros cruciales que vaya a tomar el cine de este país en los próximos años”<sup>36</sup>.

### 2.1. Ellas: cifras, formas de trabajo y nuevas temáticas

En España, la introducción de nuevos discursos fílmicos, alternativos a la ideología patriarcal, tiene lugar con la llegada de la Transición y el auge del movimiento feminista. Así, directoras como Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé<sup>37</sup> se postulan como la primera generación<sup>38</sup>, protagonista de los años ochenta, que actuará de bisagra para la ingente cantidad de cineastas de la siguiente década, sobresaliendo especialmente la obra de Icíar Bollaín e Isabel Coixet. Más adelante, es en la segunda mitad de los 90 y la primera década del siglo XXI cuando la presencia femenina en la dirección se dispara, destacando especialmente el año 2007<sup>39</sup>, en el que se alcanza un punto de inflexión cuantitativo debido a la incorporación de numerosas renovadoras<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> J. E. Monterde. “¿Nuevos modelos?: cine y televisión en la era comercial”. *Caimán cuadernos de cine*, no. 58 (marzo 2017), pág. 15.

<sup>35</sup> Losilla, C., art. cit., 2010, pág. 7.

<sup>36</sup> Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 10.

<sup>37</sup> *Margarita y el lobo* (1969), de C. Bartolomé, es considerada por la crítica como la primera película feminista del cine español. Asimismo, Joxetxo Cerdán y Marina Díaz denuncian el olvido actual que “la historiografía y crítica oficiales” perpetúan sobre su carrera como un caso paradigmático de la gran mayoría de sus coetáneas. 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”, en Cerdán J., y Díaz, M. (Eds.): *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio, pág. 13.

<sup>38</sup> Activas desde la década de 1960, cuando comienzan sus estudios en la Escuela Oficial de Cine de Madrid.

<sup>39</sup> Virginia Guaridos. “Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo” en Sánchez Noriega, José Luis (Coord.), op. cit., 2020, pág. 77.

<sup>40</sup> Entre ellas, se puede citar a directoras como Judith Colell o Mar Coll. Con respecto a esta última, Shaila García considera que su recepción del Goya a Mejor Dirección Novel por *Tres días con la familia* (2010) fue un paso adelante en el reconocimiento de la Academia a esta nueva tradición cinematográfica femenina

Sin embargo, pese a sus grandes logros y reconocimientos, la cantidad de mujeres en puestos de dirección es menor incluso cuando se pone el foco en la cinematografía al margen de la institución. Un buen ejemplo puede ser un blog de *Caimán Cuadernos de cine*, que sirvió de referencia al comienzo de ese “nuevo/otro cine español”<sup>41</sup>: de los 52 directores que se presentan, tan solo encontramos 7 nombres femeninos<sup>42</sup>. La manera más efectiva para percibir esta realidad viene de la mano de CIMA que, desde el primer informe emitido en 2015, pretende dar un diagnóstico de la situación de las mujeres en el sector del largometraje en España<sup>43</sup>. Así, en el informe de 2022, se refleja cómo la presencia femenina en el sector del largometraje conforma un 37% del total de los puestos ocupados y, de ellos, solo encontramos mujeres en el 24% de los puestos de dirección o 28% en los de guion<sup>44</sup>. Además, estas obras dirigidas por mujeres cuentan con unos costes que difieren en un -41% con respecto al de sus compañeros. A pesar de todo, conviene subrayar que, aunque se trata de un “sector masculinizado”<sup>45</sup>, la tendencia que se observa apunta hacia la equidad. Durante estos ocho años, CIMA ha detectado un paulatino crecimiento anual del 5%<sup>46</sup> [Fig. 1].

De este modo, se aprecia cómo aquellas realizadoras comenzaron a tejer un espacio propio en la industria, una grieta por la que ha podido entrar, recientemente, una última generación de nuevas cineastas que está alcanzando un reconocimiento nacional e internacional nunca antes visto<sup>47</sup>. Ellas son las que, como veníamos diciendo, lideran

---

en España. García, S., Rodríguez, A., y Martín, M. (enero 2022). “De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres”. *L’Atalante*, no. 33, pág. 11.

<sup>41</sup> Carlos F. Heredero (30 de agosto de 2013). *52 directores nuevo/otro cine español*. Caimán Cuadernos de Cine. <https://www.caimanediciones.es/52-directores-nuevo-cine-espanol/>

<sup>42</sup> Por orden de aparición: Neus Ballús, Mar Coll, Cristina Diz, Virginia García del Pino, Mía de Ribot, María Ruido, Carla Subirana. Ibid.

<sup>43</sup> La “Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales” fue creada en 2006 para continuar la investigación de la teoría fílmica feminista y evidencia la visibilización que se produce cuando las mujeres apuestan por el asociacionismo. Destacan también asociaciones como ‘Mujeres de cine’ o ‘Dones Visuals’.

<sup>44</sup> Sara Cuenca. (6 julio 2023). *Informe CIMA 2022. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. CIMA. <https://cimamujerescineastas.es/tag/informe-cima-2022/>

<sup>45</sup> Los cargos “feminizados” se encuentran estrechamente ligados al ámbito de la estética: diseño de vestuario (80% de mujeres), maquillaje y peluquería (73%) y dirección artística (63%). Ibid.

<sup>46</sup> El crecimiento en el siglo XXI es notable comparado con 1990-1999, cuando las mujeres conformaban el 15.9% del total de directores/as incorporados a la industria. Heredero, C. (2017). “Directoras españolas del siglo XXI. Un combate por el equilibrio” en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. (Eds.): *Femenino plural: mujeres cineastas del siglo XXI*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, pág. 159.

<sup>47</sup> Hace una década, entre 1990 y 2010, tan solo fueron 7 las mujeres – frente a 35 hombres – que ganaron un Goya como directoras y, la gran mayoría, fue bajo la categoría de Mejor Dirección Novel y con temáticas relacionadas con la discriminación de género. Paula Meliveo, “Premios Goya entre milenios. Directoras de

la renovación del cine español, algo que se hace manifiesto al examinar los últimos galardones otorgados en la categoría de Mejor Dirección Novel que, desde el Goya de Carla Simón por *Estiu 1993* en 2018, no ha dejado de caer en manos de mujeres: Arantxa Echevarría (*Carmen y Lola*, 2019), Belén Funes (*La hija de un ladrón*, 2020), Pilar Palomero (*Las niñas*, también premio a Mejor Película 2021), Clara Roquet (*Libertad*, 2022), Alauda Ruiz de Azúa (*Cinco lobitos*, 2023) y, finalmente, Estibaliz Urresola Solaguren (*20.000 especies de abejas*, 2023)<sup>48</sup>. Además de ellas, conviene citar otros nombres habituales en el palmarés, como son Elena Martín (*Creatura*, 2023; *Júlia ist*, 2017), Diana Toucedo (*Trinta lumes*, 2017), Ainhoa Rodríguez (*Destello bravío*, 2021), Elena López Riera (*El agua*, 2022; *Los que desean*, 2018), Nely Reguera (*La voluntaria*, 2022; *María y los demás*, 2016) o Meritxell Colell (*Dúo*, 2022).

Algo en común de estas obras se relaciona con su condición de óperas primas, además de la colaboración que establecen con diversas compañías independientes y la obtención de financiación mediante ayudas públicas, concedidas por el ICAA<sup>49</sup>. Asimismo, con respecto a su condición de debuts<sup>50</sup>, resulta interesante mencionar que algunos de estos proyectos fueron realizados para el trabajo de fin de carrera en algunos de los programas educativos mencionados en este trabajo, como es el caso de la película *Les amigues de l'Agata* (Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius, y Marta Verheyen; 2014).

A modo de recapitulación, la segunda década del nuevo siglo trae consigo un crecimiento exponencial de la producción audiovisual realizada por mujeres que, en el caso del *otro cine español*, se caracteriza por una "no ficción" que obtiene su materia prima de la propia experiencia y que se ve protagonizada por papeles femeninos con gran profundización emocional, a través de la cual se construyen historias no hegemónicas que abordan "los malestares de una generación"<sup>51</sup>.

---

cine más valoradas por la Academia de 1990 a 2010 y aportaciones feministas de sus largometrajes". *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, no. 27 (julio 2023), pág. 348.

<sup>48</sup> Información consultada en la página web oficial de los Premios Goya (<https://www.premiosgoya.com/>)

<sup>49</sup> El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ya considera criterios de género para aumentar la representación femenina en la industrial del audiovisual a la hora de otorgar subvenciones.

<sup>50</sup> Shaila García subraya que la escasa producción de estas autoras también se vincula a la "extraordinaria dificultad que se agazapa tras la naturaleza marginal de muchas de sus propuestas". Art. cit. 2022, pág. 14.

<sup>51</sup> *Ibid.* Pág. 9

Esta realidad sin embellecer da luz a relatos que conforman referentes de identificación real focalizados en la exploración y construcción de la identidad femenina<sup>52</sup>. Se representan así crisis personales, desarraigos y crecimientos. La repercusión de la familia como limitación de la libertad femenina en *Tres días con la familia* (Mar Coll, 2009) o *María y los demás* (Nely Reguera, 2016), donde también se retratan los roles tradicionales asociados con los cuidados. Además de trazar discursos paralelos sobre la familia, se profundiza en el autoconocimiento femenino desde el punto de vista de la sexualidad, donde naturalización, liberación y *desexualización* sustituyen a erotismo y domesticación. Estas nociones serán ampliadas más adelante.

La maternidad ocupa un eje central en el cine producido por mujeres, dentro y fuera de España. Los desafíos emocionales de madre-hija en *Cinco lobitos* (Alauda Ruíz de Azúa, 2022), las maternidades no buscadas de *La maternal* (Pilar Palomero, 2022) y la maternidad interrumpida de *O Corno* (Jaione Camborda, 2023) son algunos ejemplos. En la otra cara de la moneda, llega a la pantalla la representación de la “hijidad”<sup>53</sup> en producciones de Celia Rico como *Viaje al cuarto de una madre* (2018) o *Los pequeños amores* (2024), así como *Estiu 1993* (2018) o *Carta de una madre para su hijo* (2023), filmes de Carla Simón que, a menudo, abordan vivencias relacionadas con la ausencia. También, se reelaboran otros discursos inacabados, como es la realidad de una infancia trans retratada en *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023). Así, la producción fílmica de estas autoras introduce referentes hasta ahora no representados<sup>54</sup>.

Además de la diferente elección temática, también se encuentran cambios en los métodos de trabajo, privilegiando una dinámica coral y participativa durante todo el proceso de rodaje. De este modo, la película se transforma según avanza, siguiendo un “método transversal que tiene en cuenta a todo el equipo”<sup>55</sup>. Así, el guion – firmado a menudo por ellas mismas – se vuelve más flexible, algo que se acentúa con la

---

<sup>52</sup> Señala Cristina Aparicio en “Nuevas estéticas del placer (femenino). Visibilizar el deseo” en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. Caimán Cuadernos de cine (Ed.). Op. cit., 2017, pág. 79.

<sup>53</sup> Nogueira, X., art. cit., 2024.

<sup>54</sup> En esta línea, se aprovechan de lo que, para Laura Mulvey, era una de las virtudes del cine alternativo como lugar que permitía desafiar los pilares de representación en los que se sustenta el cine mayoritario Mulvey, L, op. cit., 1988, pág. 4.

<sup>55</sup> Además de las palabras de Nely Reguera, Belén Funes afirma que estos filmes “se hacen de manera más horizontal, sin jerarquías”. Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 157.

improvisación de los actores, favoreciendo una mayor exploración de la psicología de sus personajes. En ocasiones, esto se incrementa cuando se decide contar con la presencia de actores naturales, algo que, para directoras como Ainhoa Rodríguez, suma “valor etnográfico y cultural”<sup>56</sup>.

Este sentimiento de trabajo colectivo conecta, a su vez, con la comunicación que se establece entre buena parte de ellas, conformando una “comunidad de individualidades que se conocen y apoyan”, gracias a [...] las ganas de compartir experiencias y proyectos”<sup>57</sup>. Con respecto a lo primero, este gesto colectivo – y sororo – puede verse influenciado por la falta común de referentes, o bien, quizás, conecta con esta “necesidad de cambiar el sentido de la transmisión”<sup>58</sup>. Con respecto a lo segundo, y siguiendo una idea de autoría más comunitaria, el número de realizaciones colectivas ha aumentado en los últimos años, sirviendo de ejemplo producciones como *200 KM* (T. Balló, N. Campadabal, R. Carbonell, O. Martínez, R. Comella, A. del Amo, N. González, M. Iglesias, D. Linares, E. Martínez, S. Ruesga, R. Somalo, 2003) o *Les amigues de l'Agata* (2006) y *Júlia ist* (2017), ambos proyectos corales de Elena Martín.

Como ya se ha comentado, esta colectividad, sumada a las coincidencias en el tratamiento de temas intimistas que desafían la narrativa convencional, así como el empleo de formas de trabajo comunes, ha repercutido en una visión de su producción como un conjunto homogéneo, pasando por alto la individualidad de cada una de sus investigaciones cinematográficas. Un error este que, quizás, deviene de la necesidad de aplicar una etiqueta para un tipo de cinematografía de la que no se han encontrado antecedentes hasta la fecha y que, a menudo, es tildada de moda. Sea cierto esto o no, Carlos Losilla afirma que “las modas se han hecho para los discursos seguros de sí mismos”, siendo esta un tipo de narrativa, que parece haber llegado para quedarse, tanto en el contexto nacional como en el cine internacional<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Palabras de Ainhoa Rodríguez. *Ibid.*, pág. 180.

<sup>57</sup> Losilla, C. “Otro cine español: un impulso colectivo”, *Caimán cuadernos de cine*, no. 19 (septiembre 2013), pág. 6.

<sup>58</sup> Afirma la propia Meritzel Collé. Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 65.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 10.

### 3. Deseo femenino y estigma

#### 3.1. La patologización de la sexualidad femenina

La Teoría Cinematográfica Feminista se inserta en un contexto investigador que examina los estereotipos y prejuicios que la lógica patriarcal ha estipulado hegemoníamente para la mujer. Dentro de este corpus, existe una línea de trabajo encargada de subrayar la ausencia de representatividad que la sexualidad femenina ha tenido en los distintos discursos culturales y, más concretamente, en el medio audiovisual. A través de estudios historiográficos, se pretende examinar cómo las distintas disciplinas académicas han contribuido a esta patologización del deseo femenino, en el marco de una tradición occidental responsable de tejer un discurso predominante que enlaza las conductas femeninas asociadas al placer con el miedo y la impureza.

Probablemente, el ámbito médico haya sido el mayor contribuyente a la hora de generar una visión negativa de la sexualidad femenina. Muestra de ello resultó la "invención", por parte de la disciplina psiquiátrica, de una enfermedad – la *histeria* – cuyo fin único fue achacar los problemas emocionales o sexuales de las mujeres a síntomas mentales derivados de los prejuicios culturales sobre la sexualidad femenina<sup>60</sup>. Así, dentro de un discurso cultural unilateralmente androcéntrico, no es de extrañar que la identidad sexual de la mujer haya estado ligada a lo peyorativo, simple y llanamente, debido a un problema de desconocimiento que se ha mantenido a lo largo de los siglos<sup>61</sup>.

De este modo, se generó un argumento de autoridad para estigmatizar cualquier comportamiento al margen de la domesticidad de la mujer, algo que también se manifestaría en las producciones culturales españolas de la época<sup>62</sup>. Durante el franquismo, el discurso médico contribuyó a perpetuar esta visión. Resulta ilustrativa la

---

<sup>60</sup> Según Didi-Huberman, la histeria acabaría siendo una "invención" que, aprovechando la ignorancia médica, sirvió como gran argumento de autoridad para justificar el discurso de la domesticidad y estigmatizar cualquier comportamiento al margen. Didi-Huberman, G. (2007). *La Invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de Salpêtrière*. Madrid: Cátedra. Pág. 108.

<sup>61</sup> Para dar cuenta de ello, basta con trazar un hilo conductor que patologiza el placer femenino desde que Hipócrates acuña el término de la "histeria" hasta que este se introduce en el siglo XIX como diagnóstico real de la locura femenina, vigente hasta comienzos del siglo pasado.

<sup>62</sup> *La Regenta* (1884-1885) y *Nazarín* (1895) son ejemplos de producciones literarias de finales del siglo XIX en las que aparece una mujer que sufre ataques histéricos, ambos solventados por mediación religiosa. Arce, Á. (2022). *La histeria femenina y su reflejo en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX* [Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo], pág. 36.

obra de Beatriz Celaya, quien explica cómo "toda mujer que aspirara a mayores y nuevos avances personales [que se alejaran de los dictados socialmente] corría el riesgo de padecer un trastorno sexual patológico", a la vez que "se insistía en recordarle la maternidad como función definitoria"<sup>63</sup>. Asimismo, el orgasmo femenino aparece mencionado en escasos manuales de ginecología como un factor a tener en cuenta con único objetivo de favorecer la fertilidad<sup>64</sup>.

Se atiende así a un proceso que perpetúa la patologización y expropiación del cuerpo femenino como resultado de las visiones androcéntricas de la sexualidad, que acabaron por reprimir la excitación femenina bajo el pretexto de enfermedad y en respuesta a fundamentaciones morales, más que sanitarias. Como resultado, obtenemos la negación del orgasmo y masturbación femeninas en la cultura colectiva, limitando la representación de la actividad sexual de la mujer a una subordinación al servicio del hombre o la maternidad<sup>65</sup>. Así, el discurso médico se une al religioso y filosófico para mantener su visión como ser pasivo carente de deseo. La cultura, en tanto que forma de expresión de un ideario social, hace extensible esta carencia de representatividad sexual al discurso literario, al cinematográfico y, en general, al imaginario occidental.

En literatura, las representaciones más explícitas del deseo sexual femenino se encontraban en relatos sobre brujas y demás seres vinculados con lo sobrenatural, al margen de lo socialmente aceptado. Habría que esperar hasta el siglo XIX cuando, con la entrada masiva de escritoras al mundo literario, se comienza a vincular "el sujeto mujer a un deseo normativizado"<sup>66</sup>. Emily Brontë, Jane Austen y, especialmente, la simbología poética de Emily Dickinson son algunos ejemplos. Con respecto al siglo XX, abundan los nombres de escritoras, vinculadas al contexto francés, que encuentran en la literatura el medio idóneo para vehicular su sexualidad, resultando paradigmáticas las obras de Anaïs

---

<sup>63</sup> Beatriz Celaya. "El discurso médico del franquismo: persistencia de un modelo sexualizado de mujer", en Rocío Osborne (Ed.): *Mujeres bajo sospecha: (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos, 2012, pág. 194.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pág. 197.

<sup>65</sup> Asimismo, Patricia Oliva subraya, siguiendo los estudios de Rachel Maines (2010), la ausencia de referencias al orgasmo femenino en la literatura occidental hasta la mitad del siglo XX. Olivia Barboza, P. (agosto 2017). "Desde lo profundo de sus obras. Un análisis sobre la patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres". *Revista Rupturas*, vol. 7, 2, pág. 184.

<sup>66</sup> Mirizio, A. (2004). *Del pathos al logos, del logos a la escritura El deseo de las mujeres en las políticas del deseo y la écriture féminine*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Pág. 114.

Nin, Colette, Violette LeDuc, Monique Witting, Marie Cardinal o Catherine Millet. Asimismo, y para concluir este recorrido temporal en la contemporaneidad española, conviene subrayar nombres como el de Sara Mesa o Sara Torres, escritoras que continúan explorando la sexualidad femenina como fundamento primordial de la identidad.

### 3.2. Prefiguraciones cinematográficas del deseo

De la misma forma que se puede señalar una ausencia representacional en literatura, la Teoría Fílmica Feminista hará lo propio con la disciplina cinematográfica. Pese a la dificultad de la investigación, Nuria Bou sitúa algunas prefiguraciones del deseo femenino en el propio nacimiento del cine. Durante los años veinte y treinta, la escena muda hollywoodiana representaba personajes femeninos que hacían manifiesto su deseo a través de unos manierismos algo hiperbólicos, los cuales terminarían de consolidarse a lo largo de la década siguiente<sup>67</sup>. Asimismo, un rasgo curioso que acompaña a estas representaciones de lo femenino será la habitual presencia del binomio *Eros – Tánatos*, siguiendo la connotación peyorativa del devenir histórico. A continuación, la entrada del cine sonoro disminuye la excesiva gestualidad de los personajes y, sin embargo, favorece esta unión entre pasión y drama. Así, el cine clásico estandariza una representación de la sexualidad femenina como desencadenante de la tragedia narrativa<sup>68</sup>. De este modo, el arquetipo de la *femme fatale* inunda el Star System hollywoodiano<sup>69</sup>.

Al otro lado del Atlántico, la España franquista se sirvió del cuerpo de las mujeres como medio canalizador de los valores religiosos, morales y políticos que el régimen pretendía transmitir. Así, desde los años cuarenta a los sesenta predominan tres tipos de cuerpos en la representación fílmica femenina: “la mujer-patria, la mujer-mística y la mujer-hogar”<sup>70</sup>. Con respecto a la primera categoría, Rocío Osborne analiza el papel que el franquismo dictaminó para las mujeres que, como personificaciones de la “nueva

---

<sup>67</sup> Durante los años cuarenta se convierte en un “canon clásico de expresión”, caracterizado por la habitual aparición de una mirada perdida en el infinito de las protagonistas de ese deseo. Bou, N. (2007). “Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine”, en Segarra, M. (Ed.). *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Icaria. Pág. 76.

<sup>68</sup> *Ibid.*, págs. 78-80.

<sup>69</sup> Desde Theda Bara o Louise Brooks hasta protagonistas del *film noir* como Rita Hayworth o Barbara Stanwyck.

<sup>70</sup> Carlos Losilla. “La mujer moderna”, en Bou, N., & Pérez, X. (Eds.). (2022). *El Deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra. Pág. 105.

España”, debían encarnar las cualidades de “abnegación, sacrificio, honestidad, modestia y obediencia”, algo que excluía la posibilidad del goce de una “sexualidad propia”<sup>71</sup>. Por otro lado, y a pesar del molde rígido que la censura estipulaba para el comportamiento femenino, el deseo *voyeurista* masculino se explicitaba recurrentemente en el perfil de la mujer-mística a través de un juego ambiguo entre adoración espiritual y pasión erótica<sup>72</sup>.

De este modo, el tabú con el que se trató la sexualidad femenina en la España dictatorial dificulta las investigaciones sobre el tema<sup>73</sup>. El paso de las décadas y el paulatino aperturismo permitirán la entrada de un nuevo tipo de deseo, más explícito, personificado en mujeres foráneas que reflejan en la gran pantalla el nuevo fenómeno turístico español en que se convierte el país a mediados de los sesenta. Este contexto de mayor modernización, con la llegada de la Transición, llevará al cine español a una etapa en la que se prepondera la sexualización de la mujer por encima de las propias necesidades del guion. Así, el cine del *destape* convierte el cuerpo femenino en un producto que, aunque enlucido de avance cultural, representaba la misma mirada patriarcal que la etapa anterior<sup>74</sup>. Coetáneamente, conviene mencionar que la industria pornográfica en España alcanza su despegue a comienzos de los años ochenta<sup>75</sup>.

Es también durante estos primeros años de democracia cuando comienza a desarrollarse una investigación en la línea de la Teoría Fílmica Feminista a nivel estatal. En ese momento, las actrices logran adquirir un mayor protagonismo en las tramas, de manera que se introducen nuevos discursos que contribuyen a la “reivindicación del cuerpo y la palabra”<sup>76</sup>. En cuanto al ámbito de la dirección, la muy paulatina integración de las mujeres permite comenzar a hablar de un espacio propio dentro del sector.

---

<sup>71</sup> Esto se enmarca en una tendencia que, desde la Revolución Francesa, emplea la figura de la mujer como “vehículo civilizatorio del varón y de la sociedad por medio de su conversión al ideal de domesticidad, de madre y esposa”. Osborne, R. “Introducción”, en Osborne, R. (Ed.). Op. cit., 2012, pág. 10.

<sup>72</sup> Gonzalo de Lucas. “El cuerpo místico”. Ibid., pág. 72.

<sup>73</sup> Una complejidad aún mayor cuando se pretenden investigar las sexualidades disidentes o no normativas.

<sup>74</sup> Pese a que buena parte de las actrices del *destape* eran conscientes de cómo la industria cinematográfica instrumentalizaba sus desnudos, ellas valoraban la liberación sexual y la oportunidad de romper con los moldes establecidos. En este sentido, podemos recuperar el discurso de Ágata Lys: “La mayoría éramos conscientes. No me arrepiento para nada, era la única posibilidad para poder hacerte un nombre y hacer lo que querías”. Testimonio incluido en el documental *Mujeres sin censura* (2021), de Eva Vizcarra.

<sup>75</sup> Asentamiento tardío en comparación con países vecinos, donde llevaba más de una década consolidado. Freixas, R., Bassa, J., & Aranda, V. (2000). *El Sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, p. 319.

<sup>76</sup> Losilla, C., op. cit., 2023, pág. 20.

En relación con esto, conviene subrayar que el contexto internacional llevaba décadas postulándose como un campo de cultivo para los cambios de la industria española. Desde 1968, tanto en Europa como en Estados Unidos se asiste al surgimiento de un cine militante y experimental, realizado por grupos independientes que tenían una clara voluntad por superar la codificación cultural a la que la mujer se veía sometida<sup>77</sup>. Entre las décadas de 1960 y 1980, de la segunda ola feminista emergen multitud de películas que fueron vitales para el nacimiento de la teorización cinematográfica desde la perspectiva de género. En esta progresión, la mujer adquiere un rol cada vez más activo como sujeto deseante, rompiendo tabúes asociados a la sexualidad femenina a través de un estilo que, como ocurre en la actualidad, parece entremezclar realidad y ficción para desplegar dispositivos de lo más experimentales, especialmente con producciones de bajo presupuesto. Encontramos así ejemplos de Agnes Vardá como *Cleo de 5 a 7* (1962) o *Kung-fu master* (1988), otros de Chantal Akerman como *Je, Tu, Il, Elle* (1974) y *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975)<sup>78</sup> y, finalmente, trabajos de Betty Gordon como *Variety* (1983) o *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg. Asimismo, su aportación también pasa por abrir un espacio de reflexión sobre la violencia sexual y la forma en que estas agresiones son mostradas en los medios audiovisuales. En este sentido, destaca la representación de la cultura de la violación desarrollada por Martha Coolidge en *Not a Pretty Picture* (1975), filme restaurado el pasado año 2023, en el que también se estrenaron *How to Have Sex* (Molly Manning Walker) y *Hotel Royal* (Kitty Green), dando cuenta de la vigencia que mantiene el debate en torno al consentimiento.

Como consecuencia, los últimos años del siglo XX en España trajeron consigo narrativas que rescatan a la mujer de su habitual papel secundario y le permiten protagonizar personajes más complejos e independientes, a través de los cuales se

---

<sup>77</sup> Se trataba de un cine influenciado por movimientos como el Surrealismo, el Impresionismo, el Neorrealismo italiano, el Free Cinema británico o la Nouvelle Vague francesa. Asimismo, la mayoría emplearon los nuevos soportes magnéticos – el vídeo – surgidos en la década de 1970. Rodríguez, Á. C. "Mujeres de cine: directoras y nuevos modelos de feminidad en la gran pantalla", en Ramírez, M. D., & Martín, M., & Aguilar, J. (Eds). (2011). *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Archbel, pág. 292.

<sup>78</sup> La repercusión fue tal que la revista *Sight and Sound* la escoge como mejor película de la historia en su lista del año 2022. Mulvey, L. (1 de diciembre de 2022). *The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. British Film Institute (BFI). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>

introducen temáticas novedosas, como el aborto o el sexo<sup>79</sup>. De este modo, teniendo en cuenta la renovación temática y formal que se ha producido tras el alcance de la dirección por parte de las mujeres, se podría afirmar que una de las diferencias fundamentales entre modernidad y post-modernidad reside en la toma de consciencia de la pluralidad que existe fuera de la “impuesta normatividad masculina pretendidamente universal” y en las luchas que han surgido de ello, tales como la reivindicación del “derecho a la utilización del espacio público y el disfrute y expresión de la propia sexualidad”<sup>80</sup>.

### **3.3. El siglo XXI y la irrupción de nuevos discursos: la visibilización del placer**

Con la masiva incorporación de la mujer a la dirección cinematográfica durante las dos últimas décadas se ha abierto la puerta a la inclusión de nuevas narrativas que exploran temas universales de una manera personal y auténtica. Así, la integración del punto de vista femenino en el medio audiovisual marca el inicio de una rectificación del sesgo heteropatriarcal con el que se viene abordando el placer sexual de las mujeres en la pantalla, una temática que se vuelve cada vez más explícita e, incluso, protagonista.

La frecuente presencia del deseo sexual en la cinefilia contemporánea contribuye a subvertir el *status quo* del discurso tradicional y las dinámicas de poder que unen a la mujer con la idea de domesticación, incluyendo la maternidad, el amor romántico y la dependencia emocional. Asimismo, se opone a la expropiación que la escopofilia masculina ha perpetuado del cuerpo femenino. En esta línea, Cristina Aparicio subraya el importante papel que el deseo sexual desempeña en los procesos de construcción identitaria, puesto que es un elemento decisivo que ayuda a configurar el autoconcepto y los modos de relación (personal, social y sexual) desde la adolescencia hasta la madurez. Así, se contempla la exploración del cuerpo como fuente de placer sexual (autónomo y heterónomo), además de como vínculo de relación y comunicación con los demás”<sup>81</sup>.

Por consiguiente, la representación visual de sexualidades diversas es esencial para la construcción del sujeto dentro de una “sociedad moderna hipersexualizada”,

---

<sup>79</sup> Ejemplo de ello constituye el filme *Sexo oral* (1993), de Chus Gutiérrez. A través de un ejercicio de experimentación cinematográfica, la directora expone un compendio de vivencias sexuales distintas.

<sup>80</sup> Segarra, M., op. cit., 2007, pág. 99.

<sup>81</sup> Aparicio, C., op. cit., 2017, pág. 73.

donde el acto sexual se constituye como la “consolidación identitaria máxima”<sup>82</sup>. Esta representación comprometida con lo real no solo aborda las relaciones sexuales desde la perspectiva del placer, sino, también, desde el punto de vista del *desplacer*, en el que el encuentro sexual no necesariamente implica el disfrute femenino, contribuyendo así a la naturalización y relativización del coito, y ayudando a “desposeer el desnudo femenino de su connotación sexual”<sup>83</sup>. También, conviene reiterar el carácter autorreferencial del que se sirven las cineastas a la hora de abordar este tipo de relatos, algo que posibilita la identificación real para el sujeto femenino que se encuentra al otro lado de la pantalla, subvirtiendo la tendencia del cine convencional que, durante décadas, estuvo dirigido a satisfacer exclusivamente el deseo de un público masculino.

Considerando todo lo mencionado hasta ahora, resulta evidente la trascendencia que tiene la elaboración de un discurso cinematográfico que – nacional e internacionalmente – emplea la experiencia y el cuerpo femeninos para subrayar el papel que el sexo y el deseo ejercen sobre el autoconocimiento. En este sentido, resultan ilustrativas las tramas de filmes tan dispares como *People That Are Not Me* (Ben Aroya, 2016) o *Un amor* (Isabel Coixet, 2023), en las que se explora una sexualidad no edulcorada y emparentada con el miedo a la soledad o las contradicciones del deseo. Así, y como sucede con los ejemplos empleados en el presente trabajo, el entendimiento de la propia sexualidad se convierte en el hilo argumental del relato.

Esta autonomía de las mujeres por experimentar con su placer, en su vertiente más radical, fue cultivada por las directoras del *cinéma du corps* francés a comienzos de siglo. Se trata de un cine pensado a partir del cuerpo, en el que sexualidad y violencia se conjugan de manera explícita – e, incluso, perversa – para investigar acerca del propio placer<sup>84</sup>. Estas cineastas subvierten límites estéticos y culturales en tanto que difuminan la frontera entre el cine “normal” y el pornográfico, haciendo énfasis en el autoconocimiento y el poder de las mujeres sobre sus cuerpos. Son tramas que generan

---

<sup>82</sup> Roullier, L. C. (2015). *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: dominación y sumisión a propósito de Cincuenta Sombras de Grey* [Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo]. Pág. 38.

<sup>83</sup> Aparicio, C., op. cit., 2017, pág. 79.

<sup>84</sup> Vilaró i Moncasí, A., (2017). “La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo”. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, no. 13, pág. 503.

escenarios en los que estos mismos cuerpos están dispuestos a aceptar "el sacrificio, la violación o la muerte a cambio del deseo"<sup>85</sup>, pudiendo llegar a formar parte del *female rape revenge film*<sup>86</sup>. De este modo, la agresividad sexual y física se postula como una protagonista más, que, sin embargo, tiene como fin confrontar al espectador con una reproducción realista de la violencia sistemática ejercida contra las mujeres<sup>87</sup>. Entre las directoras que practican esta tendencia, encontramos ejemplos en el cine de Catherine Breillat (*Romance*, 1999), Claire Denis (*Trouble Every Day*, 2001) o Marina de Van (*Dans ma peau*, 2002). Asimismo, destaca especialmente el controvertido filme *Fóllame (Baise-moi)*, 2001), codirigido por Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi<sup>88</sup>.

Por tanto, una vez que se torna protagonista, la sexualidad femenina adquiere múltiples perspectivas con las que puede ser abordada: desde producciones documentales como *Venus: confesiones desnudas* (M. Carla Albrechtsen y Lea Glob, 2016), que abre el diálogo colectivo sobre experiencias personales de la cotidianeidad sexual femenina; hasta la línea ficcional que explora la representación fílmica del sexo en la vejez. Con respecto a esta última, se aprecia un aumento notable de su presencia en las dos últimas décadas<sup>89</sup>, siendo muestra de ello filmes como *Mamacruz* (Patricia Ortega, 2023) o *La vida era eso* (D. Martín de los Santos, 2020), en la que la liberación femenina a través de la masturbación adquiere un papel relevante<sup>90</sup>. Este no se trata de un fenómeno exclusivo del ámbito cinematográfico, sino que se extiende a otras manifestaciones culturales, entre

---

<sup>85</sup> Ibid., pág. 525.

<sup>86</sup> Se trata de filmes cuyo argumento gira en torno a la venganza por parte de una protagonista femenina que ha sido víctima de una violación.

<sup>87</sup> Siguiendo a Marta Segarra, se trata de una reproducción de la misma violencia presente en el cine dirigido por y para hombres, pero eliminando el placer que este público puede sentir, lo que vuelve esta violencia más impactante. Segarra, M. (2012). "Cuerpos y deseo en el cine de mujeres". *Estudios-Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, no. 27, pág. 138.

<sup>88</sup> En *Baise-moi* se presenta un deseo femenino absolutamente salvaje, antisociable, egoísta y fiel al puro goce, fuera de todo tipo de instrumentalización que el sistema capitalista intente perpetrar. También, el filme pretende cuestionar continuamente lo que se define y se percibe como pornografía. Véase Nicole Brenez. *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2021, pp. 75-86.

<sup>89</sup> Liberia Vayá, I., & Cobo Durán, S. (2023). "La representación fílmica del sexo en la vejez: un estudio de casos en el cine contemporáneo". *Fonseca, Journal of Communication*, no. 26, pág. 31.

<sup>90</sup> Eva París-Huesca señala la importancia de incluir narrativas centradas en el cuerpo de mujeres en etapas de edad avanzada por tratarse de perfiles que, de acorde a la valoración sexista que se aplica al envejecimiento femenino, suelen verse sometidos a una "violencia representacional" que las excluye del imaginario público. París-Huesca, Eva (2021). Reseña del libro "Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y fílmicos, de Francisco A. Zurián, M., Isabel Menéndez Menéndez y Francisco José García-Ramos (Eds.)", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2021, no. 27, pág. 332.

las que destaca la literatura. Ejemplos como *Y a lo mejor contarlo* (M<sup>a</sup> Acaso, 2023) desvinculan la menopausia con el fin de la etapa sexual de la mujer, mientras que *O peso do meu desexo* (Begoña Paz, 2004) manifiesta la insatisfacción sexual de su protagonista.

Por último, conviene mencionar que el papel de la mujer como ser sexual activo ha creado una brecha en la industria tradicional pornográfica, donde el *postporno* o *porno feminista* privilegia la escopofilia de la mujer y una visión de las relaciones sexuales basadas en la representación del placer, el consentimiento y la diversidad. A modo de ejemplo, *Into the Flesh* (Almudena Monzú 2019) es una película española producida por Erika Lust, principal pilar de esta vertiente fílmica. Esta no es más que otra demostración de cómo los movimientos feministas han logrado colarse por todos los rincones de la industria cinematográfica contemporánea.

La toma de posesión del relato fílmico, además de producir nuevas estrategias representativas o enriquecer un corpus teórico, ha ayudado a generar lo que Teresa de Lauretis denomina un "nuevo sujeto social", es decir, una nueva percepción de la mujer en tanto que escritora, espectadora, cineasta o creadora de procesos culturales<sup>91</sup>. A esto podríamos sumar su papel como sujeto sexualmente activo. La capacidad política del cine contribuye a que ciertas identidades sean aceptadas o no socialmente, pudiendo contribuir de manera significativa a liberarlas de la estereotipada marginalidad. Ana Guil y Juana Gila afirman que es el cine el que "crea los personajes que luego se desarrollan en la vida real y no a la inversa"<sup>92</sup>. Teniendo en cuenta todo lo mencionado, la representación cinematográfica de la sexualidad femenina adquiere una gran trascendencia a la hora de revertir la invisibilización del androcentrismo hegemónico.

Por todo esto, y siguiendo a Martínez Salanova, podríamos establecer dos categorías dentro de la cinematografía contemporánea: las obras que perpetúan la visión patriarcal de la mujer o, por el contrario, las que fomentan un cambio social de carácter feminista<sup>93</sup>. Los filmes que se analizan a continuación enriquecen el segundo grupo.

---

<sup>91</sup> De Lauretis, T., op. cit., 1985, pág. 162.

<sup>92</sup> Gila, J., y Guil, A. (1999). "La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos". *Comunicar*, no. 12, pág. 92.

<sup>93</sup> Martínez Salanova, E. (2016). "La mujer en el cine: de objeto sexual a necesaria protagonista de cambios sociales". *Aularia: Revista Digital De Comunicación*, vol. 5, no. 1, págs. 2-10.

#### 4. Análisis de casos

A continuación, se estudiarán las películas *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019, 22’) y *Creatura* (Elena Martín, 2023, 112’) con la intención de identificar las características principales de su nuevo discurso sobre el deseo femenino, destacando las complejidades que lo inundan [Anexo I].

Ambas se inscriben en el prolífico foco de innovación que representa la Nova Escola Catalana, de una relevancia tal que, para Camí-Vela, se podría hablar de un “nuevo/otro cine catalán”<sup>94</sup>. Los filmes propuestos continúan la estela de renovación estética y narrativa que explota dentro de la ficción catalana a partir de un punto clave que, para Carlos Heredero, representa el año 2016<sup>95</sup>. Asimismo, Zecchi sitúa la fecha de nacimiento de esta última generación catalana unos años antes, cuando Mar Coll recibe el Goya en 2010 por *Tres días con la familia*<sup>96</sup>. También, añadir que ambos ejemplos pertenecen al denominado *glocal cinema*, escogiendo el catalán como lengua principal.

Un rasgo definitorio que aúna a gran parte de estas cineastas es la constante y variada estimulación sensorial que proponen sus imágenes. La contemplación *voyeurista* y el “ocularcentrismo”<sup>97</sup> se consiguen subvertir mediante la evocación constante de los sentidos del gusto, el olfato, el oído y, especialmente, el tacto, en línea con lo propuesto por Laura Marks en su pionera teoría sobre la “visualidad háptica”<sup>98</sup>. Este estilo se caracteriza por crear una experiencia multisensorial que lleva a los espectadores a un estado de activación que va más allá del ámbito de lo ilustrativo para acercarse al sinestésico. Esta desjerarquización del sentido de la vista se propone como un lenguaje alternativo al discurso fílmico comercial y se postula como una buena estrategia para las prácticas visuales alternativas, entre las que podemos destacar el cine feminista o el cine

---

<sup>94</sup> Camí-Vela, M. (2014). “Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico”. *Zeitschrift für Katalanistik*, no. 27, pág. 11.

<sup>95</sup> Elena Martín y Carla Simón constituirían el pistoletazo de salida a raíz de sus grandes éxitos de 2017: *Júlia* y *Estiu 1993*, respectivamente. Heredero, C., op. cit., 2017, pág. 161.

<sup>96</sup> Zecchi subraya que la propia entrega del premio por parte de Bollaín, Ferreira, Querejeta y Gutiérrez simboliza el relevo generacional que se estaba produciendo, tras años de discontinuidad generacional. Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria. Pág. 11.

<sup>97</sup> Zecchi, B., op. cit., 2013, pág. 51.

<sup>98</sup> Marks teoriza de la siguiente manera: “vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one’s eyes: I term this haptic visuality”, en Marks, L. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press. Págs. 11-12.

queer argentino<sup>99</sup>. Con respecto al ámbito español, la generación de directoras de este *otro cine* emplea la reflexión multisensorial de manera continua, potenciando el uso de las herramientas hápticas que fueron introducidas en la industria estatal a través de la generación de directoras de la década de 1990<sup>100</sup>. Según Zecchi, destaca especialmente Isabel Coixet, quien llegó a hacer de estos recursos su propia marca autoral<sup>101</sup>.

Por otro lado, el segundo elemento de análisis explora cómo el entorno natural se convierte en el escenario perfecto para desarrollar un nuevo discurso fílmico sobre el placer y la sexualidad femeninas. Así, este enfoque establece una dualidad entre lo racional y lo afectivo mediante la presencia de la naturaleza<sup>102</sup>.

#### 4.1. *Suc de sandía* (Irene Moray, 2019): el placer como curación del trauma

*Zumo de sandía*, segundo cortometraje de Irene Moray (*Bad Lesbian*, 2017), alcanzó gran éxito tras ser estrenado en la Berlinale, llegando a acumular más de 100 nominaciones y 30 galardones, entre los que destaca el Goya a Mejor Corto de Ficción. Con él, la directora pretende revertir la imagen de las víctimas de violencia sexual desde el punto de vista de la sanación y el empoderamiento, empleando el deseo como medio para reconectar el cuerpo de la protagonista con su placer y, así, superar el trauma.

La trama sitúa a Bárbara (Elena Martín) y a su pareja Pol (Max Grosse Majench) en una casa de campo en la que pasarán unos días de vacaciones con sus amigos<sup>103</sup> [Fig.

---

<sup>99</sup> Destacar el trabajo sobre el "realismo sinestésico" que desarrollan autoras del Nuevo Cine Argentino como Lucrecia Martel, Albertina Carri, Anahí Berneri y Celina Murga. V. Bettendorff, P., & Pérez Rial, A. (2014). "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres". *Cinemas d'Amérique latine*, no. 22, págs. 90-103.

<sup>100</sup> Cancela, N. y Sánchez Manzano, M. (2020). "Haptic Visuality in the Fourth Generation of Spanish Women Filmmakers: The Tactile and Aural Reflection About Language". *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, vol. 6, no. 3.

<sup>101</sup> El estilo de Coixet se encuentra profundamente influenciado por la teoría de la imagen de John Berger y el estudio de la visualidad táctil propuesta por Marks. Con todo ello, persigue "una sinestesia que supere la simple dicotomía de ver y ser visto del cine tradicional". Zecchi, B., op. cit., 2014, pág. 149.

<sup>102</sup> Gamba, A. M. (2020). "Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo". *TOMA UNO*, no. 8, págs. 50-51.

<sup>103</sup> Un ambiente luminoso de vacaciones y naturaleza que recuerda al cine de Eric Rohmer, pudiéndose relacionar especialmente con *Cuento de verano* (1996). Dicho sea de paso, y dentro de la liberación que supuso la *Nouvelle Vague* para los personajes femeninos, autoras como Emilienne Malfatto afirman que el cine *rohmeriano* constituye un "homenaje a las mujeres". Malfatto, E. (2011). "La mujer en la obra de Rohmer", en Caicedo, J. D. (Comp.): *Eric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia. Pág. 140.

2]. Rodeados de naturaleza, la pareja encuentra un ambiente propicio para disfrutar de una intimidad que, para ella, se traduce en un profundo redescubrimiento personal. Este entorno seguro le permite abrirse y confesar a sus amigos que en el pasado fue víctima de una violación<sup>104</sup>. Cuando esto sucede, hacia la mitad del corto, entendemos que la incapacidad para disfrutar de sus relaciones sexuales deriva, ni más ni menos, de una herida fruto de un trauma que permanece latente [Fig. 3].

Sin embargo, Moray diseña una historia que nace desde el enfoque de la superación, la esperanza y la capacidad de sanar, alejándose del encasillamiento que, socialmente, perpetúa la visión de estas mujeres como víctimas<sup>105</sup>. Así, cuando el amigo contesta "no lo dirías tan tranquila", está encarnando uno de tantos tópicos que asigna a la víctima un papel de mártir del que parece estar condenada a no poder reponerse<sup>106</sup>. La etiqueta de víctima estigmatiza socialmente a la persona, siendo (auto)percibida de manera exclusiva desde el prisma del trauma. Por este motivo, el valor principal del discurso desarrollado en *Suc de síndria* reside en la creación de un referente que demuestra cómo las víctimas también deben tener derecho al goce. Ya en 2006, Virgine Despentes demanda, en su libro *Teoría King Kong*, la falta de referencias que existen a la hora de lidiar con una violación sin tener que convertirse en una especie de víctima perfecta. A través de la lectura de Camille Paglia, la cineasta y escritora francesa sufrió un proceso revelador donde descubrió que también existía la posibilidad de seguir adelante y retomar las actividades placenteras de su vida anterior a la agresión<sup>107</sup>. En este

---

<sup>104</sup> Puntualiza que se trató de una violación a cargo de un conocido, algo que recibe el nombre de *date rape*. Paglia, C. (2018). *Feminismo pasado y presente*. Madrid: Turner. Pág. 10.

<sup>105</sup> Moray: "Me ofende la idea de que una mujer violada quede rota para siempre. Tenemos este imaginario construido a nivel social, el de las mujeres destruidas". Ramírez, N. (24 enero 2020). "*Suc de síndria*: el corto de los Goya sobre cómo recuperar el orgasmo tras una violación". El País. Disponible en <https://elpais.com/smoda/placeres/entrevista-irene-moray-suc-de-sindria-cortometraje-goya-2020.html>

<sup>106</sup> También, podría decirse que la persona debe cumplirlo para que su testimonio sea creíble. A modo de ejemplo, conviene revisar el escrutinio público y judicial que sufrió la víctima del caso de "la manada" tras señalar su intento de llevar una vida normal como motivo para cuestionar la veracidad de la acusación. Este trato inadecuado, que agrava el trauma de la víctima, es conocido como "revictimización".

<sup>107</sup> Para Despentes resulta útil la lectura que Paglia realiza sobre la "desvalorización de la violación, de su alcance, de su resonancia". Como toda agresión sexual, puede ser sufrida por "víctimas ordinarias de algo que podíamos esperar cuando se es mujer y se quiere correr el riesgo de salir al exterior". Con todo esto no se debe olvidar la condena explícita que Despentes realiza contra todo tipo de agresiones sexuales, sino que, por el contrario, pretende exculpar a la mujer de toda responsabilidad que esta pueda sentir sobre lo ocurrido. Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Sta. Cruz de Tenerife: Melusina. Págs. 36-37.

sentido, celebrar el placer en términos de deseo constituye una actitud disidente que, por tanto, puede traducirse en estrategia feminista.

La recuperación de Bárbara toma prestada esta actitud, la de permitirse vivir dándose placer<sup>108</sup>. En el transcurso del corto, el disfrute de su pareja, de la comida, de la naturaleza y del verano funcionará como un proceso sanador que, finalmente, la reconecte con el placer sexual<sup>109</sup>. Para construir esta narración, la directora acude a experiencias reales de mujeres que, tras haber sufrido una violación u otro tipo de abuso, experimentaban una culpa y vergüenza tan grandes que les impedía disfrutar plenamente de su sexualidad y alcanzar el orgasmo.

Junto con este proceso de documentación, Moray subraya las elevadas dosis de improvisación y flexibilidad de su método de trabajo, algo que, como ya se ha visto, es común entre las directoras del *otro cine español*<sup>110</sup>. De este modo, es la intuición la que modifica la trama y la preparación de los personajes, especialmente cuando se trabaja siguiendo un estilo marcadamente horizontal en el que se admite cierto carácter *amateur*<sup>111</sup>. Para preparar el personaje, Moray y Martín trabajaron juntas empleando técnicas de meditación que facilitasen empatizar con el miedo que Bárbara siente antes de llegar al clímax del acto sexual, un sentimiento paralizante al comienzo del filme que, al final, termina por desaparecer y le permite reconectar su cuerpo con el placer.

Con respecto a las secuencias en las que se retratan estos encuentros sexuales, la cámara subvierte ciertas convenciones tradicionales a la hora de filmar los cuerpos. A modo de ejemplo, la escena masturbatoria que abre el filme se desarrolla a través de un

---

<sup>108</sup> Al contrario de lo que, según Despentes, se espera de la víctima: “es necesario quedar traumatizada después de una violación, hay una serie de marcas visibles que deben ser respetadas: tener miedo a los hombres, a la noche, a la autonomía, que no te gusten ni el sexo ni las bromas”. Ibid., pág. 34.

<sup>109</sup> Puntualizar que el verano, en palabras de Shaila García-Catalán: “Es también un retorno a la infancia, a la tierra, un volver a casa, tropo fundamental en el cine español dirigido por mujeres”. García-Catalán, S. (2024). “Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas”. *Miguel Hernández Communication Journal*, vol. 15, no. 1, pág. 28. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).

<sup>110</sup> También relacionado con el *otro cine español*, y en lo referido a la comunidad que se genera en los focos femeninos catalanes, Moray afirma: “Estamos intentando decir no a la competitividad, crear una red de apoyo y generar espacios más sanos. El éxito de una es el éxito de todas. Es una nueva generación, en la que hay hombres también, que intentan disolver ciertas jerarquías para que todo sea más colaborativo”. Yuste, J. (22 abril 2021). “Nuestra generación intenta disolver jerarquías para que todo sea más colaborativo”. *El Español*. Disponible en [https://www.lespanol.com/el-cultural/cine/20210422/irene-moray-generacion-intenta-disolver-jerarquiascolaborativo/575694395\\_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/cine/20210422/irene-moray-generacion-intenta-disolver-jerarquiascolaborativo/575694395_0.html)

<sup>111</sup> Irene Moray es fotógrafa y nunca estudió en una escuela de cine.

plano cerrado que decide enfocar solamente las expresiones faciales de la pareja<sup>112</sup> [Figs. 4 y 5]. Ambos personajes ejecutan movimientos torpes, reales, donde se pone en primer plano la importancia de la comunicación y la conexión emocional entre ellos. Asimismo, las escenas de sexo se caracterizan por poseer una estética dominada por el empleo de una luz natural muy dura que impacta sobre los rostros y genera una predominancia de tonos blancos intensos y colores mate<sup>113</sup>. Dicha luminosidad entronca con la evolución que se ha detectado en la última década del cine español en lo que respecta al tratamiento cinematográfico de la figura femenina, de manera que existe una tendencia a representar el cuerpo de la mujer en espacios luminosos, con exteriores inundados de vegetación y en los que se portan vestuarios de tonalidades vivas y formas ajustadas<sup>114</sup>.

*Suc de síndria* se inserta dentro de estos cambios, especialmente en lo relacionado con la presencia de la naturaleza, en tanto que esta se convierte en un personaje más y constituye la principal banda sonora del filme<sup>115</sup>. Asimismo, resulta interesante profundizar en el papel simbólico que juega durante el proceso de sanación de Bárbara, presentándose como el escenario donde, genuinamente, experimenta placer<sup>116</sup>. Se puede realizar una lectura donde el entorno natural representa una duplicidad entre lo cultural-racional y lo natural-afectivo, de manera que opera como una vía de escape en la que se

---

<sup>112</sup> Se retrata una sexualidad en la que la masturbación adquiere un papel relevante, superándose el coitocentrismo tan habitual en el discurso audiovisual. A su vez, es probable que se trate de una práctica sexual más adecuada para quien proviene de una historia de agresión sexual.

<sup>113</sup> Con este estilo, pretende hacer del sexo algo luminoso, fuera del tratamiento habitual con escenas en penumbra o a contraluz. Moray ejerce como directora de fotografía e infunde la misma estética luminosa de *Bad Lesbian* (2017), así como de su trabajo fotográfico en el que colabora con agencias, productoras y publicaciones como Dream Magazine, Garaje Films, Distinto Films y Erika Lust. En concreto, fue a través de su participación en el filme *Júlia Ist* (realizó la foto fija) cómo conoció a Elena Martín.

<sup>114</sup> Corral Rey, M.N. y Sandulescu Budea, A. (2022). "Representaciones de la figura femenina en el cine español contemporáneo (2010-2020)". *Área Abierta*, vol. 22, no. 2, pág. 198.

<sup>115</sup> Banda sonora que, pese a contribuir al realismo del filme, se emplea en algunas escenas para aportar cierto matiz fantástico que entronca con la característica de las directoras del *otro cine español* que ya se mencionó con anterioridad. A modo de ejemplo, se podría señalar la escena del orgasmo, en la que se escucha el agua y el viento, de alguna forma, entrando en la habitación.

<sup>116</sup> En los últimos años se observa esta tendencia a reivindicar la naturaleza como espacio para expresar las emociones, pudiéndose citar ejemplos como: *Les amigues de l'Àgata* (Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius, y Marta Verheyen 2015), *Verano 1993* (Carla Simón, 2017), *Con el viento*, (Meritxell Colell, 2018), *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *El Agua* (Elena López Riera, 2022), *Els encantats* (Elena Trapé, 2023), *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023) y, finalmente, *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2023).

ausenta la opresión que la cultura ejerce sobre el deseo femenino<sup>117</sup>. El goce, al ser una experiencia condicionada por el entramado cultural en el que habita, no podía aflorar en el cuerpo de la protagonista debido a los sentimientos de vergüenza y culpa asociados a la vivencia de una agresión sexual. Sin embargo, el carácter irracional de la naturaleza favorece el despertar de la afectividad y la exploración erótica. Ejemplo de ello constituye el fragmento que se desarrolla en el lago, pudiendo destacar la escena masturbatoria, la secuencia en la que la pareja come sandía o, también, todas aquellas que muestran a Bárbara en su completa desnudez<sup>118</sup> [Figs. 6 y 7]. Con respecto a esto último, matizar que “no es un cuerpo sexualizado, es un cuerpo en estado puro”, de modo que su desnudez en contacto con el agua le permite conectar consigo misma y, así, “reconquistar su propio espacio”, desatándose del pudor que culturalmente codifica la sexualidad femenina<sup>119</sup>.

Asimismo, el medio natural opera como un pretexto para desplegar las estrategias sinestésicas trabajadas por las directoras en la cinematografía actual. La mayor parte de los planos presentan las cualidades formales teorizadas por Marks sobre la “exploración multisensorial”, de manera que la imaginería que inunda el cortometraje implica una atención activa por parte de los sentidos<sup>120</sup>. El sonido constante del agua corriente del río o del viento agitando los árboles se relaciona con cualidades hápticas y táctiles, así como la escena que muestra a Barbara – y, al final, a Pol – sumergiéndose en el lago. El tratamiento del agua y la posición de la cámara sugieren una sensación de inmersión que permite empatizar con la impresión del frío y el acto de flotar [Fig. 8]. Todo ello, a su vez, alberga un simbolismo que representa la libertad y el desahogo de los personajes, algo que se consuma en la secuencia que muestra a Bárbara, finalmente, alcanzando el orgasmo. Así, la “visión corporalizada” cobra especial importancia en los primeros planos que enfatizan el roce de los cuerpos de ambos personajes<sup>121</sup> [Fig. 9].

---

<sup>117</sup> Algo que también acontece en las tramas desarrolladas por las autoras del Nuevo Cine Argentino, apreciable en filmes como *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018). Gamba, A., op. cit., 2020, pág. 57.

<sup>118</sup> Conviene señalar que las secuencias sexuales situadas dentro de la casa muestran a Bárbara portando alguna prenda de ropa, lo que indica que todavía no está lista para desnudarse completamente durante estos encuentros. Declaraciones de Elena Martín en Martínez, B. (28 abril 2019). “Mis referentes son mis amigas”. El Periódico. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190428/entrevista-elena-martin-suc-sindria-da-film-festival-7428996>

<sup>120</sup> Marks, L., op. cit., 2020, pág. 13.

<sup>121</sup> Zecchi, B., op. cit. 2014, pág. 149.

También, destaca especialmente la escena de la sandía, en tanto que representa una experiencia táctil y visual de tal intensidad que parece ir más allá de la escopofilia, acercándose a la sitofilia<sup>122</sup>. La cámara se aproxima a los personajes, focalizándose en el color, la textura y el jugo goteante de la sandía [Figs. 10 y 11]. A su vez, el sonido que se produce mientras saborean la fruta contribuye a fomentar la sensación envolvente y táctil de la secuencia, pudiéndose llegar a hablar, incluso, de “aroma visual”<sup>123</sup>. Se trata de una celebración del erotismo sensorial y del gozo simple como metáfora que, además de dar título al cortometraje, simboliza la reconexión de Bárbara con su cuerpo, sus sentidos y, en adelante, con su sexualidad después del trauma.

Por último, conviene examinar el papel que desempeñan los hombres en el cortometraje, pues, quizás, también se busca crear un referente de identificación para el género masculino. Tanto en el caso de Pol, pareja de una persona que ha sufrido abusos, como en el caso del amigo de ambos, que muestra una visión de las agresiones sexuales muy desafortunada, se genera un espacio para equivocarse, sin juicios, donde existe cierta voluntad didáctica que genera un espacio de diálogo y autocuestionamiento. En concreto, el personaje de Pol presenta un temor personal que, pese a la brevedad del filme, se resuelve con un proceso liberador paralelo al de Bárbara. Su miedo a los fondos marinos dialoga con el trauma de su pareja. Así, cuando ella posee la suficiente valentía para confiar en él durante las escenas de sexo, Pol hará lo propio en el lago, arriesgándose a nadar junto a ella, dando fin al cortometraje [Figs. 12 y 13].

Este comportamiento masculino adopta una postura notablemente diferente a la que se observa en la película analizada a continuación, pese a compartir numerosas similitudes. De hecho, *Creatura* parece ofrecer una oportunidad para profundizar y ampliar una aproximación similar hacia la desnudez, lo sensorial y la superación de las convenciones sociales en el medio natural, además de emplear el deseo como una energía con capacidad de sanar el trauma de la protagonista.

---

<sup>122</sup> Ibid., pág. 158.

<sup>123</sup> Depetris Chauvin, I. (2018). “Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en El limonero real (2016) de Gustavo Fontán”. *TOMA UNO*, no. 6, pág. 149.

#### 4.2. *Creatura* (Elena Martín, 2023): la pulsión sexual en la infancia

Premiada en la Quincena de los Cineastas del festival de Cannes 2023, la película de Elena Martín, coescrita junto a Clara Roquet, pretende hacer una revisión sobre las complejidades del deseo femenino desde la niñez. El argumento se adentra en el bloqueo sexual de Mila (interpretada por la propia directora), en su relación de pareja con Marcel (Oriol Pla). Ambos se instalan en la casa de veraneo familiar de la protagonista, un lugar que acentúa la presencia de los fantasmas de su adolescencia e infancia, con un cúmulo de experiencias que han construido un fuerte sentimiento de rechazo hacia el acto sexual.

Bajo esta premisa, se abre un proceso de curación y comprensión que el público compone mediante una alternancia de tiempos que rompen la lógica temporal. Así, Mila se retrotrae a dos momentos esenciales del despertar sexual, como son la infancia y la adolescencia [Figs. 14 y 15]. Sin embargo, la estructura lineal se altera invirtiendo el orden cronológico, de manera que la adolescencia se presenta antes de la niñez. Con esta modificación, Martín ordena la narración siguiendo los complejos tiempos del orgasmo femenino, en oposición a la linealidad de un orgasmo estereotípicamente masculino<sup>124</sup>.

La investigación sobre el deseo y sus traumas se desarrolla estableciendo un diálogo directo con el cuerpo femenino. De hecho, el hilo conductor del malestar de Mila a lo largo de las tres etapas de su vida se concentra en la urticaria provocada por una somatización del sufrimiento emocional con su expresión más física. Así, los eccemas parecen acentuarse según incrementa la estigmatización de su cuerpo y de su deseo, algo que es directamente proporcional a la desastrosa educación sexual de unos padres que, como es habitual, se ven sin herramientas ante el comportamiento de su hija<sup>125</sup>. De este modo, la Mila-adolescente vive su sexualidad entre los mensajes contradictorios de una

---

<sup>124</sup> Para Martín, "el contenido es la forma" y, por ende, la estructura es "el corazón de la película". Asegura que un artículo de Brit Marling (v. "I Dont Want to Be the Strong Female Lead". *New York Times*. 7 febrero 2020) fue muy inspirador en este proceso. Rueda, J. "Elena Martín Gimeno". *Caimán cuadernos de cine*, no. 180 (septiembre 2023), pág. 34.

<sup>125</sup> Sus primeros aprendizajes ocurren en chats online de contenido sexual sin supervisión parental. [Fig. 16]. También, cabe mencionar *Tú, yo y todos los demás* (Miranda July, 2005) como ejemplo que profundiza en un fenómeno que ya forma parte de la cotidianidad.

sociedad que estigmatiza el deseo femenino, tanto por su exceso como por su defecto, terminando por ser bautizada como la “guarra” del pueblo<sup>126</sup>.

Por otro lado, las escenas ubicadas en la infancia afrontan el tabú de las primeras pulsiones sexuales, asunto del que apenas se encuentran referencias en el sector cultural<sup>127</sup>. De este modo, los movimientos premasturbatorios de Mila, pese a carecer de sentido erótico por tratarse de un instinto inocente, incrementan en su familia un sentimiento de incomodidad que la niña asimila con un rechazo hacia su cuerpo y, también, hacia su propio deseo<sup>128</sup>. Martín sentía la necesidad de romper este tabú, algo que se convirtió en su principal “motor creativo” tras compartir experiencias personales acerca de la infancia entre su círculo cercano<sup>129</sup>. Con objetivo de complementar este proceso, las coguionistas realizaron una investigación sobre casos reales, además de documentarse en las principales teorías psicoanalíticas sobre la sexualidad infantil. Así, se establece una correspondencia entre los postulados freudianos y la manera de actuar de Mila. La propia directora sitúa los *flashbacks* de la niñez en la denominada “etapa genital”, ubicada entre los tres y los seis años<sup>130</sup>, época en la que Freud localiza el primer florecimiento de la sexualidad, impulsado por un fuerte “instinto de saber”<sup>131</sup>.

Cuando Mila-niña establece una clara preferencia por pasar tiempo con su padre, llegando a rechazar a la madre, la teoría psicoanalítica, bajo la reinterpretación de Luce Irigaray, explica cómo el final de esta etapa – en la que se descubre la diferenciación entre órganos sexuales de niños y niñas – trae consigo una envidia por parte de ellas hacia al

---

<sup>126</sup> En palabras de Elena Martín: “Tienes que tener suficientes experiencias sexuales para entrar en un sistema, pero no suficientemente placenteras o suficientemente libres, porque te estás saltando las normas del sistema. Zurro, J. (25 enero 2024). “Romper el tabú sobre el deseo sexual era mi motor creativo”. El Diario. Disponible en [https://www.eldiario.es/cultura/cine/elena-martin-directora-creatura-romper-tabu-deseo-sexual-motor-creativo\\_1\\_10867076.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/elena-martin-directora-creatura-romper-tabu-deseo-sexual-motor-creativo_1_10867076.html)

<sup>127</sup> Una excepción fue el filme *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), estrenada escasos meses antes.

<sup>128</sup> A modo de ejemplo, una escena muestra a los padres en su habitación, donde Mila irrumpe y comienza a restregarse, de un modo automático y repetitivo, sobre el cuerpo del padre, al tiempo que pronuncia frases como “me bota la vulva” o “quiero verte desnudo”. Él, enfadado, abandona la habitación, algo que provoca un nuevo brote de eccemas sobre la piel de la niña [Figs. 19 y 20].

<sup>129</sup> Zurro, J., art. cit., 2024.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Denominado “*Wisstriebe*”; en alemán. Freud, S. (2002). *Tres ensayos sobre teoría sexual* (López-Ballesteros, L., & Barreiro Rodríguez, H.). Madrid: El País. (Trabajo original publicado en 1905). Pág. 15.

pene debido a la posición social privilegiada que eso conlleva<sup>132</sup>. A su vez, esto se traduce en un desplazamiento de la madre como figura de apego, percibida ahora como un sujeto castrado<sup>133</sup>. Asimismo, que el padre se postule como una figura más atractiva también deriva del reparto desigual de las tareas, asociándole con las actividades meramente divertidas, mientras que ella se encarga de los cuidados. El padre nada con Mila en la playa y su madre se encarga de extenderle la crema solar [Figs. 17 y 18].

El transcurso del filme va mostrando un cúmulo de experiencias que erosionan el deseo de Mila a lo largo de los años, mientras ella permanece incapaz de manifestarlo o de comprenderlo, fruto de un gran sentimiento de vergüenza. Esta incapacidad de expresión supone, en sí, un rasgo identificativo de los personajes femeninos de la Nova Escola Catalana, en la que encontramos tramas que exploran su vulnerabilidad para desplegar estrategias narrativas que se salen de los procedimientos tradicionales, fundamentándose en el silencio, el gesto y la mirada<sup>134</sup>.

Por otro lado, el *coming-of-age* se presenta como una estrategia especialmente frecuente entre muchas directoras del panorama internacional, desde Mia Hansen-Løve a Milagros Mumenthaler<sup>135</sup>, pasando por Kelly Reichardt, Julia Ducournau o Nely Reguera. Esta tendencia se centra en explorar el retrato del paso del tiempo, el crecimiento individual desde la infancia hasta la asunción de la madurez y las posteriores crisis que acompañan las distintas edades<sup>136</sup>. En línea con esto, también es habitual que la familia sea una cantera temática muy prolífica, así como la manera en la que esta influye sobre la configuración de la identidad femenina<sup>137</sup>.

---

<sup>132</sup> La teoría sexual infantil de Freud fue reinterpretada desde el feminismo de los 1970 y 1980 por autoras como Jacqueline Rose, Luce Irigaray y Juliet Mitchell.

<sup>133</sup> Blake, K. M. (2009). *A contemporary feminist critique of psychoanalysis through Gilles Deleuze and Felix Guattari*. [Tesis doctoral, Rutgers The State University of New Jersey]. Págs. 11-12.

<sup>134</sup> Arnau Vilaró llega a definirlo como una "fascinación por la vulnerabilidad". Vilaró, A. (2021). "¿Una «nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña". *Secuencias*, no. 53, págs. 110-112.

<sup>135</sup> *La idea de un lago* (2016) de Mumenthaler sirve de ejemplo para trazar similitudes entre estas directoras y las del Nuevo Cine Argentino: tratamiento documental, exploración de la identidad femenina a través de la familia, la infancia y la sexualidad, presencia de lo mágico, uso de la experiencia propia, sinestesia, etc.

<sup>136</sup> Violeta Kovacsics. "La vivencia femenina del paso del tiempo. Las tres edades" en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. Caimán Cuadernos de cine (Ed.). Op. cit., 2017, pág. 60.

<sup>137</sup> Por todo esto, la vuelta a la casa familiar es ya un *leit motiv* que, a menudo, se presenta de la mano del ya comentado neorruralismo. Tras su llegada a la casa, un conocido del pueblo le dice a Mila que están "de turismo rural". A modo de ejemplo, se producen también retornos a la vivienda familiar en filmes como

En el caso de Mila, la nueva casa conlleva una dolorosa reconexión con el trauma que, a su vez, se traduce en una posibilidad de superarlo. El agua del mar supone un remedio para sus eccemas desde que era pequeña y se convierte, simbólicamente, en un espacio de liberación del cuerpo. Así, las escenas que muestran la urticaria de la protagonista vienen sucedidas por otras que sitúan a Mila en la playa, de manera que la naturaleza se presenta, de nuevo, como el escenario óptimo para que las emociones se manifiesten<sup>138</sup>. Tanto es así, que la curación del trauma se atisba, por vez primera, cuando Mila acude a la playa durante una noche en la que no es capaz de conciliar el sueño [Figs. 21 y 22]. Allí, sumergida desnuda en el agua, encuentra un alivio para su urticaria y, a la vez, experimenta la excitación que ha estado ausente a lo largo del filme, pese a ser ella el sujeto deseante en su relación de pareja. Se trata de una excitación perdida a lo largo de décadas en las que su deseo se ha visto demasiado coartado por la culpa y la vergüenza, sentimientos que resuenan de *Suc de síndria*.

En relación con esto, es importante destacar la enorme fisicidad y sensorialidad que desprende el filme, desvinculándose del cine tradicional a través del privilegio de otros sentidos además de la vista. Algunos planos funcionan para ilustrar las experiencias sensoriales que está viviendo la protagonista, como puede ser el frío del agua que moja sus pantalones después de la primera discusión con Marcel, el sabor del agua salada cuando se reencuentra con su amiga en una noche de fiesta, el rascado de unos eccemas que no paran de extenderse o, en general, todos los movimientos fluidos de una cámara que parece nadar junto a Mila [Figs. 23-26]. Como en el filme anterior, todo esto sirve para acercarnos al ámbito de lo sinestésico, más allá de lo meramente ilustrativo.

Con respecto a la posición de la cámara, esta funciona como un espectador objetivo que no pretende reproducir una mirada deseante, sino que retrata los cuerpos a través de planos abiertos. De este modo, las escenas de sexo prescinden de carácter erótico y se caracterizan por movimientos torpes y displacenteros.

---

*Los amores cobardes* (Carmen Blanco, 2017), *Viaje al cuarto de una madre* (Celio Rico, 2018), *Alcarràs* (Carla Simón, 2022), *Cinco lobitos* (Alauda Ruíz de Azúa, 2023), *Un amor* (Isabel, Coixet, 2023), *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), *Els encantats* (Elena Trapé, 2023), etc.

<sup>138</sup> Con respecto al deseo, el binomio sexualidad femenina–naturaleza ya se prefiguraba en la iconografía de la bruja, sujeto femenino que encontraba en el espacio natural el lugar predilecto para sus manifestaciones sexuales.

Con todo, *Creatura* presenta menores formalismos que su anterior producción – *Júlia Ist* (2017) – cediendo un mayor peso a lo poético, especialmente palpable en la dimensión onírica que propone este filme. El bloqueo emocional de la protagonista, además de somatizarse físicamente en forma de urticaria, se manifiesta a través de sueños inquietantes, evidenciando cómo las experiencias del pasado se imbrican en el presente y son revisadas constantemente, a menudo fuera del alcance de la conciencia [Figs. 27-30]. Así, algunas de sus pesadillas se recrean asociando a su padre con lo erótico o muestran a Mila después de haberse arrancado la vulva, símbolo de una madurez cultivada a base de arrastrar problemas de la infancia relacionados con su sexualidad<sup>139</sup>. Una vez más, se muestra un ejemplo sobre cómo estas cineastas alternan entre lo puramente naturalista y formal con intervenciones fantásticas<sup>140</sup>. No obstante, esto no impide que la protagonista se postule como un sujeto de identificación para las espectadoras.

*Creatura* se presenta como una película sobre el autoconocimiento, que ahonda en las heridas acumuladas desde la infancia y que, por ser asumidas como la norma, provocan una serie de incongruencias y bloqueos en la sexualidad de Mila. La falta de comprensión hacia dicho bloqueo es el principal desencadenante de su malestar. Por ello, el objetivo de la directora es “reconocerlas para poder sanarlas y hacernos dueñas de nuestro propio cuerpo y, como consecuencia, de nuestro deseo”<sup>141</sup>. Se establece así un diálogo con espectadoras, espectadores e, incluso, otros personajes femeninos desarrollados en la ficción cinematográfica, como ocurre con la protagonista de *Un amor* (2023), último filme de Coixet. Ambas narrativas comparten la incongruencia de un deseo que “ha estado castrado desde la infancia”, dando lugar a escenas incómodas y complejas que ponen de manifiesto las contradicciones inherentes a este<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Martín afirma que se trata de un padre común que, sin querer, “castra” a Mila. En su infancia, ella asoció el suprimir la vulva con una mayor aceptación por parte de su padre. Rueda, J., art. cit. 2023, pág. 35.

<sup>140</sup> Durante las pesadillas, *Creatura* parece beber de referentes del cine de género, tomando estrategias que fomentan el misterio e, incluso, recurriendo al *body horror* para retratar la urticaria.

<sup>141</sup> Declaraciones de Elena Martín en Moleón, M. (8 febrero de 2024). “¿Serán estos los Premios Goya del #MeToo?: Isabel Coixet y Elena Martín exploran las distintas caras del deseo”. La Razón. Disponible en [https://www.larazon.es/cultura/isabel-coixet-elena-martin-exploran-distintas-caras-deseo-seran-estos-goya-metoo\\_2024020865c4990a82085c000157aed4.html](https://www.larazon.es/cultura/isabel-coixet-elena-martin-exploran-distintas-caras-deseo-seran-estos-goya-metoo_2024020865c4990a82085c000157aed4.html)

<sup>142</sup> Palabras de Laia Costa en referencia a las similitudes entre su personaje en *Un amor* y el papel de Martín en *Creatura*. Con “nunca me han dado tantas herramientas como para plantearme preguntas”, pretende señalar el carácter pedagógico de ambos filmes. Moleón, M. (30 diciembre 2023). “Las mujeres tendemos

Sobre la recepción del espectador, Martín afirma que la mirada a los personajes masculinos es, como en el caso anterior, conciliadora, intentando comprender sus miedos y carencias ante ciertas situaciones en las que no consiguen empatizar con la protagonista<sup>143</sup> [Figs. 31 y 32]. Marcel parece experimentar un bloqueo ante su falta de herramientas, además de ser incapaz de seguir las técnicas que ella propone para reforzar su vínculo sexual<sup>144</sup>. Igualmente, Gerard ha reprimido su desconcierto e incomodidad hacia los comportamientos de su hija desde que esta era pequeña, de manera que mantiene una tensión constante en todo lo relativo a las muestras de afecto entre ambos [Figs. 33 y 34]. Todo esto facilita la apertura de espacios de comunicación, especialmente dentro del núcleo familiar, donde los tabúes acerca de la sexualidad femenina en la primera infancia son especialmente evidentes.

Finalmente, la película se cierra con una reconciliación entre las tres *Milas* que solo el mar es capaz de lograr, con una secuencia que entremezcla escenas de la protagonista nadando en las tres etapas de su vida hasta que llega un punto en el que es difícil diferenciarlas. Por tanto, este tránsito doloroso que enfrenta a Mila, tanto como a Bárbara, con la imposibilidad de disfrutar de sus relaciones sexuales conduce, en última instancia, al empoderamiento femenino<sup>145</sup>. Junto con ello, se puede concluir este análisis afirmando que ambos filmes cuentan con características que se insertan en ese *otro cine español* dirigido por mujeres. Recapitulando: el retrato de los meandros del deseo femenino, el poder simbólico de la naturaleza, la importancia de la experiencia sensible, el neorruralismo y la vuelta a casa, la preponderancia del retrato psicológico de los personajes y, por último, el papel de la lágrima como la antesala al clímax del filme<sup>146</sup>.

---

a pedir perdón por estar esperando". La Razón. Disponible en [https://www.larazon.es/cultura/laia-costa-mujeres-tendemos-pedir-perdon-estar-esperando\\_20231230659041bb872b820001065c14.html](https://www.larazon.es/cultura/laia-costa-mujeres-tendemos-pedir-perdon-estar-esperando_20231230659041bb872b820001065c14.html)

<sup>143</sup> "Muchos hombres [...] se sienten reconocidos, sus miedos también están ahí y se ven con ternura. [...] Nosotras siempre quisimos entender todos los ángulos". Vidales, R. (18 junio 2023). "El deseo femenino en todas sus edades sale a la luz". El País. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2023-06-18/el-deseo-femenino-en-todas-sus-edades-sale-a-la-luz.html>

<sup>144</sup> Entre ellas, resulta llamativo que Elena Martín Gimeno escogiera ejercicios de meditación guiada, por tratarse de la técnica empleada con Irene Moray a la hora de prepararse para engendrar el personaje de Bárbara. Esta similitud es otra señal de la gran cantidad de puentes tendidos entre ambos filmes.

<sup>145</sup> Para Xosé Nogueira, el camino espinoso que conduce al empoderamiento femenino es ya un rasgo habitual en la mayor parte de producciones femeninas del *otro cine español*. Nogueira, X., art. cit., 2024.

<sup>146</sup> De acuerdo con Shaila García Catalán, "la lágrima es el signo de un importante punto de la travesía subjetiva en el cine español firmado por mujeres". García Catalán, S., op. cit., 2024, pág. 44.

## 5. Conclusiones

La investigación sobre las directoras del *otro cine español* revela que el numeroso ingreso de mujeres en el rol de dirección y otros puestos clave (como la producción o la dirección de fotografía), ha provocado rupturas importantes con los métodos tradicionales de representación. El nacimiento de esta corriente, al margen de la institución y respaldada por compañías independientes, permitió una libertad experimental que ha ganado legitimidad a través de numerosos reconocimientos en festivales. Sus protagonistas, representadas a través de estrategias formales idiosincráticas, exploran asuntos inéditos que apelan a la experiencia femenina, conformando narrativas íntimas que suscitan un proceso identificativo en la espectadora.

Aparecen así estas manifestaciones artísticas de la subjetividad femenina que, aunque no partan necesariamente de un propósito político explícito, requieren una lectura en clave de género. Esto enriquece un corpus *ginocéntrico* que, a nivel internacional, encuentra en la exploración de la sexualidad e identidad femeninas un asunto recurrente, tanto en producciones ficcionales como documentales. Esta representación del deseo femenino se vuelve fundamental, revirtiendo su invisibilización histórica y, a su vez, incluyendo a la mujer dentro de los relatos de una sociedad hipersexualizada. La vivencia de la propia sexualidad es un elemento decisivo a la hora de consolidar el autoconcepto y establecer un diálogo con otros, con nosotros mismos y, en particular, con nuestro cuerpo.

El discurso tradicional y androcéntrico perpetuó un relato en el que el deseo de la mujer se abordaba desde el silencio, el estigma o, en la mayoría de los casos, desde la subordinación al placer del hombre. Espectador, director y protagonista, el sujeto masculino encarnaba lo universal y los personajes femeninos eran un componente moviéndose en su órbita. El deseo femenino existía en función del otro y, por tanto, no le pertenecía. Por este motivo, resulta muy relevante que, tanto en el cine como en la literatura, se hayan generado nuevas identidades femeninas que visibilizan su sexualidad de manera autónoma. Desde el prisma de la capacidad política del medio cinematográfico, la creación de un imaginario colectivo que incluya a personajes como Mila o Bárbara repercute, de manera vicaria, en la creación de nuevos sujetos sociales que puedan y quieran celebrar su deseo.

Se subvierte así un camino representacional que anquilosaba la sexualidad femenina, desvinculándola del placer. Una invisibilización que, además de excluir a las mujeres de los discursos sociales y perpetuar el estigma, les dificulta el acceso al autoconocimiento, limitando con ello la capacidad del disfrute de su cuerpo y sexualidad.

Después de que el movimiento feminista se haya filtrado en la universidad (a través de centros de investigación feministas), en la estructura gubernamental (como el Instituto de la Mujer) y en órganos asociativos como CIMA, se revela un aumento de la conciencia colectiva en relación a las características de la condición de mujer, segregada socialmente. Con estos logros alcanzados, las producciones cinematográficas abordadas en este trabajo continúan difundiendo nuevas formas relacionales más libres, que permitan un acceso de la espectadora a la independencia y autonomía sexuales y, por ende, personales. Asimismo, es esencial adoptar una perspectiva feminista más interseccional, considerando factores como la raza, la clase social, la orientación sexual y la identidad de género, entre otros. Este estudio, debido a su limitada extensión, ha propuesto una investigación algo monolítica, no atendiendo, en la mayoría de casos, a identidades sexuales más allá de lo cis, orientaciones sexuales más allá de lo heterosexual, ni morfologías más allá de las normativas<sup>147</sup>.

Para concluir, es pertinente señalar un peligro colateral que, de no variar la situación, podría encasillar a estas directoras en un tipo de producciones muy pequeñas. Una vez que las mujeres del *otro cine español* han saltado a la palestra con gran reconocimiento profesional, se debe continuar un camino hacia la igualdad que garantice más recursos de financiación<sup>148</sup>. De lo contrario, su talento no podrá acceder a otros proyectos fuera de estas *historias mínimas*, viables por ser económicamente más asumibles, lo que truncaría su capacidad de contribuir al cambio social y cultural, así como a la renovación cinematográfica.

---

<sup>147</sup> También, añadir que se alude a la categoría del género-mujer como sujeto social condicionado por una serie de opresiones reales, más allá de la manera en que cada persona decida *performar* este constructo.

<sup>148</sup> A. Ruiz de Azúa: "El problema es que esa tendencia [de proyectos más personales] se estira a segundas y terceras películas y eso es lo que tiene que cambiar". Martín, J. (31 mayo 2022). *Las mujeres no somos una moda*: 'Alcarràs' y 'Cinco lobitos' asientan el reinado de las directoras españolas. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a40152110/directoras-mujeres-espanolas-alcarras-cinco-lobitos/>

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, C. (2017) "Nuevas estéticas del placer (femenino). Visibilizar el deseo", en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. (Eds.): *Femenino plural: mujeres cineastas del siglo XXI*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Arce, Á. (2022). *La histeria femenina y su reflejo en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX* [Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo]. Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/64107>
- Bettendorff, P., & Pérez Rial, A. (2014). "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres". *Cinémas d'Amérique latine*, no. 22, págs. 90-103. Disponible en <http://journals.openedition.org/cinelatino/800>
- Blake, K. M. (2009). *A contemporary feminist critique of psychoanalysis through Gilles Deleuze and Felix Guatarri*. [Tesis doctoral, Rutgers The State University of New Jersey], Repositorio institucional de la Universidad de Rutgers. <https://doi.org/doi:10.7282/T3DJ5FTC>
- Bou, N. (2007). "Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine", en Segarra, M. (Ed.): *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Icaria.
- Bou, N., & Pérez, X. (Eds.). (2022). *El Deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra.
- Brenez, N. (2021). *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- Caicedo, J. D. (2021). (Comp.). *Eric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Camí-Vela, M. (2014). Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift für Katalanistik*, no. 27, págs. 27-45.
- Cancela, N., & Sánchez Manzano, M. (2020). Haptic Visuality in the Fourth Generation of Spanish Women Filmmakers: The Tactile and Aural Reflection About Language. *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, vol. 6, no. 3. Disponible en

<https://tecmerin.uc3m.es/project/a-visualidad-haptica-en-las-directoras-espanolas-de-la-cuarta-generacion-la-reflexion-tactil-y-aural-sobre-el-lenguaje/>

- Celaya, B. (2012). “El discurso médico del franquismo: persistencia de un modelo sexualizado de mujer”, en Rocío Osborne (Ed.): *Mujeres bajo sospecha: (memoria y sexualidad, 1930- 1980)*. Madrid: Fundamentos.
- Cerdán J., & Díaz, M. (Eds.). (2001). *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio.
- Cerdán, J., & Díaz, M. (2001). “Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé”, en Cerdán J., y Díaz, M. (Eds.): *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio.
- Corral Rey, M. N., & Sandulescu Budea, A. (2022). “Representaciones de la figura femenina en el cine español contemporáneo (2010-2020)”. *Área Abierta*, vol. 22, no. 2, págs. 185-199. <https://doi.org/10.5209/arab.79015>
- Cuenca, S. (6 julio 2023). *Informe CIMA 2022. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. CIMA. Disponible en <https://cimamujerescineastas.es/tag/informe-cima-2022/>
- De Lauretis, T. (1985). “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema”. *New German Critique*, no. 34, págs. 154-175. <https://www.jstor.org/stable/488343>
- De Lucas, G. (2012). “El cuerpo místico”, en Rocío Osborne (Ed.): *Mujeres bajo sospecha: (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos
- Depetris Chauvin, I. (2018). “Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en El limonero real (2016) de Gustavo Fontán”. *TOMA UNO*, no. 6, págs. 139–152. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n6.2018.20902>
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Sta. Cruz de Tenerife: Melusina.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La Invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Freixas, R., Bassa, J., & Aranda, V. (2000). *El Sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.

- Freud, S. (2002). *Tres ensayos sobre teoría sexual* (López-Ballesteros, L., & Barreiro Rodríguez, H.). Madrid: El País. (Trabajo original publicado en 1905).
- Gamba, A. M. (2020). "Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo". *TOMA UNO*, no. 8, págs. 47-63. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n8.2020.30787>
- García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (enero 2022). "De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres". *L'Atalante*, no. 33, págs. 7-24.
- García, R. (7 agosto 2009). *Cineastas contra la Orden*. El País. Disponible en [https://elpais.com/diario/2009/08/07/revistaverano/1249596008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/08/07/revistaverano/1249596008_850215.html)
- García-Catalán, S. (2024). "Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas". *Miguel Hernández Communication Journal*, vol. 15, no. 1, págs. 23-54. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2079
- Gila, J., & Guil, A. (1999). "La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos". *Comunicar*, 12, págs. 89-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=262538>
- Guaridos, V. (2020). "Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo" en Sánchez Noriega, J. L. (Ed.): *Cine español en la era digital: Emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes.
- Herederó, C. (octubre 2009). "Hacia una nueva identidad". *Cahiers du cinéma: España*, no. 27, págs. 6-8.
- Herederó, C. (30 agosto 2013). *52 directores nuevo/otro cine español*. Caimán Cuadernos de Cine. <https://www.caimanediciones.es/52-directores-nuevo-cine-espanol/>
- Herederó, C. (2017). "Directoras españolas del siglo XXI. Un combate por el equilibrio" en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. (Eds.): *Femenino plural: mujeres cineastas del siglo XXI*, Semana Internacional de Cine de Valladolid. 2017.
- Hurtado, J.A. et al. (octubre 2009). "Dialogar, filmar, vivir...: Coloquio con Isaki Lacuesta y Javier Rebollo". *Cahiers du cinéma: España*, no. 27, págs. 10-13.

- Iglesias, E. (marzo 2017). "Spanish movies: ¿cine español en inglés?". *Caimán cuadernos de cine*, no. 58 (extra 13), págs. 12-13.
- Kovacsics, V. (2017). "La vivencia femenina del paso del tiempo. Las tres edades" en Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. (Eds.): *Femenino plural: mujeres cineastas del siglo XXI*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Liberia Vayá, I., & Cobo Durán, S. (2023). "La representación fílmica del sexo en la vejez: un estudio de casos en el cine contemporáneo". *Fonseca, Journal of Communication*, no. 26, págs. 11-31. <https://doi.org/10.14201/fjc.31184>
- Losilla, C. (octubre 2007). "Insumisos e integrados: La imagen del cine español". *Cahiers du cinéma: España*, no. 5, págs. 20-21.
- Losilla, C. (octubre 2009). "¿El cine del futuro?". *Cahiers du cinéma: España*, no. 27, págs. 27-29.
- Losilla, C. (septiembre 2010). "El gesto". *Cahiers du cinéma: España*, no. 37, págs. 6-7.
- Losilla, C. (septiembre 2013). "Otro cine español: un impulso colectivo". *Caimán cuadernos de cine*, no. 19, págs. 6-8.
- Losilla, C. (noviembre 2016). "Nuestros contemporáneos: El 'otro' cine español: un estado de la cuestión". *Caimán cuadernos de cine*, no. 54 (extra 12), págs. 16-19.
- Losilla, C. (2023). *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*. Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.
- Malfatto, E. (2011). "La mujer en la obra de Rohmer", en Caicedo, J. D. (Comp.): *Eric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Martín, J. (31 mayo 2022). *Las mujeres no somos una moda*": 'Alcarràs' y 'Cinco lobitos' asientan el reinado de las directoras españolas. Fotogramas.

<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a40152110/directoras-mujeres-espanolas-alcarras-cinco-lobitos/>

Martínez Salanova, E. (2016). “La mujer en el cine: de objeto sexual a necesaria protagonista de cambios sociales”. *Aularia: Revista Digital De Comunicación*, vol. 5, no. 1, págs. 2-10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5350552>

Martínez, B. (28 abril 2019). “Mis referentes son mis amigas”. *El Periódico*. Disponible en <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190428/entrevista-elena-martin-suc-sindria-da-film-festival-7428996>

Mata, A. (2017). Reseña del libro “Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español, de Sergio Cobo Durán, Samuel Neftalí Fernández Pichel y Alberto Hermida”, *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, no. 4, págs. 155-158.

Meliveo, P. (julio 2023). “Premios Goya entre milenios. Directoras de cine más valoradas por la Academia de 1990 a 2010 y aportaciones feministas de sus largometrajes”. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, no. 27, págs. 335-359. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi27.16526>

Mirizio, A. (2004). *Del pathos al logos, del logos a la escritura. El deseo de las mujeres en las políticas del deseo y la écriture féminine*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositorio institucional de la Universidad de Barcelona: <http://hdl.handle.net/2445/183290>

Moleón, M. (30 diciembre 2023). “Las mujeres tendemos a pedir perdón por estar esperando”. *La Razón*. Disponible en [https://www.larazon.es/cultura/laia-costa-mujeres-tendemos-pedir-perdon-estar-esperando\\_20231230659041bb872b820001065c14.html](https://www.larazon.es/cultura/laia-costa-mujeres-tendemos-pedir-perdon-estar-esperando_20231230659041bb872b820001065c14.html)

Moleón, M. (8 febrero 2024). “¿Serán estos los Premios Goya del #MeToo?: Isabel Coixet y Elena Martín exploran las distintas caras del deseo”. *La Razón*. Disponible en [https://www.larazon.es/cultura/isabel-coixet-elena-martin-exploran-distintas-caras-deseo-seran-estos-goya-metoo\\_2024020865c4990a82085c000157aed4.html](https://www.larazon.es/cultura/isabel-coixet-elena-martin-exploran-distintas-caras-deseo-seran-estos-goya-metoo_2024020865c4990a82085c000157aed4.html)

Monterde, J. E. (marzo 2017). “¿Nuevos modelos?: cine y televisión en la era comercial”. *Caimán cuadernos de cine*, no. 58 (extra 13), págs. 14-15.


- Morán Ferrés, A., & Yáñez, J. (Eds.). (2017). *Femenino plural: mujeres cineastas del siglo XXI*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Mulvey, L. (1 diciembre 2022). *The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. British Film Institute (BFI). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>
- Nerekan Umaran, A., & Fresneda Delgado, I., (2017). "Glocal cinema: el caso de Loreak, embajadora mundial del cine en euskera". *Área abierta*, vol. 17 (no. 3), págs. 267-289. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.52506>
- Nogueira, X. (2021). "A modo de introducción: repensando o cinema galego", en Nogueira, X. (Coord): *Para unha historia do cinema en lingua galega [4]*. Lume na periferia. Vigo: Editorial Galaxia.
- Nogueira, X. (2024). "Entre la Mater dolorosa y la madre coraje. La deconstrucción de la maternidad tradicional y del mito del matriarcado en el 'Otro cine español' (y un apéndice serial)", en Bénédicte Brémard (Coord.): *Consentir, troubler ou déconstruire le genre: vers de nouvelles voies d'emancipation(s) intime(s) dans le monde hispanique contemporain?*. Binges: Éditions Orbis Tertius-Hispanística XX. [En prensa].
- Nogueira, X. (Ed.). (2021). *Para unha historia do cinema en lingua galega. Lume na periferia [4]*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Olivia Barboza, P. (agosto 2017). "Desde lo profundo de sus obras. Un análisis sobre la patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres", *Revista Rupturas*, vol.7, no 2, págs. 163-191. <https://doi.org/10.22458/rr.v7i2.1837>
- Osborne, R. (2012). "Introducción", en Rocío Osborne (Ed.): *Mujeres bajo sospecha: (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos.
- Osborne, R. (Ed.). (2012): *Mujeres bajo sospecha: (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos.

- Paglia, C. (2018). *Feminismo pasado y presente*. Madrid: Turner.
- París-Huesca, E. (2021). Reseña del libro "Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos, de Francisco A. Zurián, M. Isabel Menéndez Menéndez y Francisco José García-Ramos (Eds.)", *Lectora: revista de dones i textualitat*, no. 27, págs. 332- 334. <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/393791>
- Premios Goya. Academia de Cine. (s.f.). *Premios Goya*. <https://www.premiosgoya.com/>
- Quintana, A. (octubre 2009). "Entre el genio y la marca: La autoría en el cine español". *Cahiers du cinéma: España*, no. 27, págs. 20-21
- Ramírez, M. D., Martín, M., & Aguilar, J. (Eds). (2011). *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Archbel.
- Ramírez, N. (24 enero 2020). "Suc de Síndria: el corto de los Goya sobre cómo recuperar el orgasmo tras una violación". El País. Disponible en <https://elpais.com/smoda/placeres/entrevista-irene-moray-suc-de-sindria-cortometraje-goya-2020.html>
- Rodríguez, Á. C. (2011). "Mujeres de cine: directoras y nuevos modelos de feminidad en la gran pantalla", en Ramírez, M. D., Martín, M., & Aguilar, J. (Eds): *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Archbel.
- Roullier, L. C. (2015). *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: dominación y sumisión a propósito de Cincuenta Sombras de Grey* [Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo]. Repositorio Universitat Jaume I: <http://hdl.handle.net/10234/143345>
- Rueda, J. (septiembre 2023). "Entrevista con Elena Martín Gimeno". *Caimán cuadernos de cine*, no. 180. págs. 34-35.
- Sánchez Noriega, J. L. (2020). "Introducción. Materiales para una historia del cine español", en Sánchez Noriega, J. L. (Ed.): *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Noriega, J. L. (Ed.). (2020): *Cine español en la era digital: Emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes.

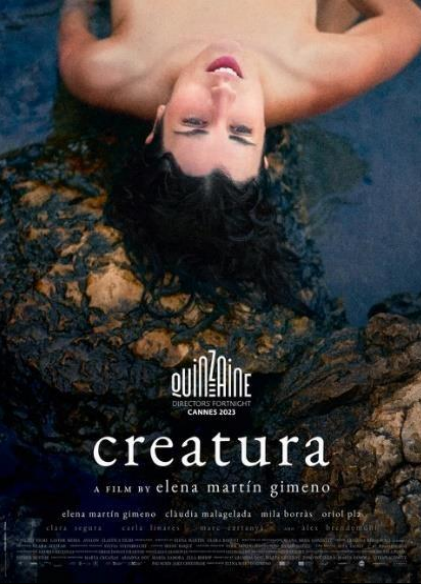
- Segarra, M. (2007). *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Icaria.
- Segarra, M. (2012). “Cuerpos y deseo en el cine de mujeres”. *Estudios-Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, no. 27, págs. 133-142.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209676>
- Vidales, R. (18 junio de 2023). “El deseo femenino en todas sus edades sale a la luz”. *El País*.  
Disponible en <https://elpais.com/cultura/2023-06-18/el-deseo-femenino-en-todas-sus-edades-sale-a-la-luz.html>
- Vilaró i Moncasí, A., (2017). “La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo”. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, no. 13, págs. 501-527.
- Vilaró, A. (2021). “¿Una «nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña”. *Secuencias*, no. 53, págs. 97-113.
- Yuste, J. (22 abril 2021). “Nuestra generación intenta disolver jerarquías para que todo sea más colaborativo”. *El Español*. Disponible en [https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20210422/irene-moray-generacion-intenta-disolver-jerarquiascolaborativo/575694395\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20210422/irene-moray-generacion-intenta-disolver-jerarquiascolaborativo/575694395_0.html)
- Zecchi, B. (Coord.). (2013). *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zurro, J. (25 enero 2024). “Romper el tabú sobre el deseo sexual era mi motor creativo”. *El Diario*. Disponible en [https://www.eldiario.es/cultura/cine/elena-martin-directora-creatura-romper-tabu-deseo-sexual-motor-creativo\\_1\\_10867076.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/elena-martin-directora-creatura-romper-tabu-deseo-sexual-motor-creativo_1_10867076.html)

## 7. ANEXO I. FICHAS TÉCNICAS DE PELÍCULAS

### 7.1. *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019)

<p><b>Cartel de la película</b></p>	
<p><b>Dirección</b></p>	<p>Irene Moray</p>
<p><b>Guion</b></p>	<p>Irene Moray</p>
<p><b>País</b></p>	<p>España</p>
<p><b>Año</b></p>	<p>2019</p>
<p><b>Duración</b></p>	<p>22 min</p>
<p><b>Género</b></p>	<p>Drama</p>
<p><b>Idioma</b></p>	<p>Catalán</p>
<p><b>Producida por</b></p>	<p>Distinto Films, con el apoyo del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales)</p>
<p><b>Distribución</b></p>	<p>Marvin&amp;Wayne</p>
<p><b>Reparto</b></p>	<p>Elena Martín, Irene Contreras, Sergi Vilá, Max Grosse Majench, Pol Nubiala, Bàrbara Mestanza</p>
<p><b>Resto del equipo</b></p>	<p>Irene Moray (dirección de fotografía), Ana Pfaff (montaje), Nico Roig (música), Marina Pérez (dirección artística), Paula Peña (dirección de producción), Dídac Meya (ayudante de dirección), Helena Contreras (vestuario), María Liaño (maquillaje y peluquería), Xavi Saucedo (diseño de sonido y mezclas)</p>
<p><b>Disponible en:</b></p>	<p>FILMIN</p>

## 7.2. *Creatura* (Elena Martín, 2023)

<p><b>Cartel de la película</b></p>	
<p><b>Dirección</b></p>	<p>Elena Martín</p>
<p><b>Guion</b></p>	<p>Elena Martín y Clara Roquet</p>
<p><b>País</b></p>	<p>España</p>
<p><b>Año</b></p>	<p>2023</p>
<p><b>Duración</b></p>	<p>110 min</p>
<p><b>Género</b></p>	<p>Drama</p>
<p><b>Idioma</b></p>	<p>Catalán</p>
<p><b>Producida por</b></p>	<p>Vilaüt Films   Lastor Media   Avalon Pc   Elastica Films</p>
<p><b>Distribución</b></p>	<p>Avalon</p>
<p><b>Reparto</b></p>	<p>Elena Martín, Oriol Pla, Alex Brendemühl, Clara Segura, Clàudia Dalmau, Mila Borràs, Carla Linares, Marc Cartanyà</p>
<p><b>Resto del equipo</b></p>	<p>Alana Mejía González (dirección de fotografía), Ariadna Ribas (montaje), Clara Aguilar (música), Sylvia Steinbrecht (dirección artística), Andrés Mellinas (dirección de producción), Miguel Gago (ayudante de dirección), Vera Moles (vestuario), Danae Gatell (maquillaje), Àlex Salvat (peluquería), Oriol Donat y Laia Casanova (diseño de sonido y mezclas), Leo Dolgan (sonido directo)</p>
<p><b>Disponible en:</b></p>	<p>FILMIN   Movistar Plus</p>

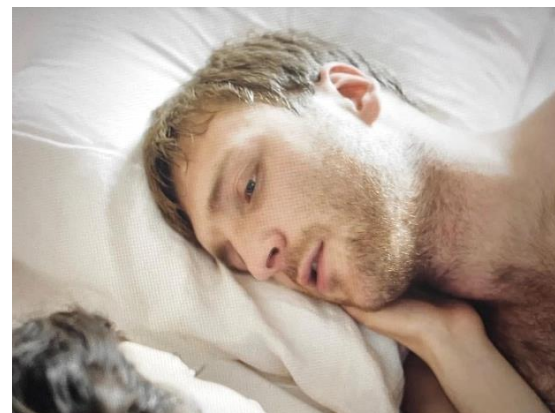
## 8. ANEXO II. IMÁGENES Y FOTOGRAMAS

AÑO 20/	%M	%M	%M	%M	%M	%M	%M	%M	%H	%H	%H	%H	%H	%H	%H	%H	%H
	15	16	17	18	19	20	21	22	15	16	17	18	19	20	21	22	
Prod.	24%	26%	26%	31%	30%	32%	26%	28%	76%	74%	74%	69%	70%	68%	74%	72%	
Direc.	19%	16%	12%	20%	19%	19%	21%	24%	81%	84%	88%	80%	81%	81%	79%	76%	
Guion	12%	17%	13%	20%	23%	26%	31%	28%	88%	83%	87%	80%	77%	74%	69%	72%	
C. Mus.	5%	8%	4%	8%	12%	11%	12%	21%	95%	92%	96%	92%	88%	89%	88%	79%	
D.Prod.	43%	44%	33%	46%	40%	59%	59%	55%	57%	56%	67%	54%	60%	41%	41%	45%	
D. Foto.	9%	2%	7%	9%	10%	15%	16%	19%	91%	98%	93%	91%	90%	85%	84%	81%	
Montaje	25%	28%	20%	24%	30%	26%	30%	36%	75%	72%	80%	76%	70%	74%	70%	64%	
D. Artis.	44%	44%	39%	50%	56%	55%	60%	63%	56%	56%	61%	50%	44%	45%	40%	37%	
Dis. Vest.	92%	83%	86%	92%	83%	88%	82%	80%	8%	17%	14%	8%	17%	12%	18%	20%	
Maq/Pel.	75%	75%	72%	73%	75%	74%	66%	73%	25%	25%	28%	27%	25%	26%	34%	27%	
Sonido	7%	7%	7%	11%	14%	19%	17%	28%	93%	93%	93%	89%	86%	81%	83%	72%	
E. Esp.	11%	3%	1%	7%	16%	26%	29%	36%	89%	97%	99%	93%	84%	74%	71%	64%	
Total	26%	26%	24%	29%	30%	33%	32%	37%	74%	74%	76%	71%	70%	67%	68%	63%	

**Figura 1.** Comparativa interanual por cargo de responsabilidad y sexo (Sara Cuenca, CIMA, 2023).



**Figuras 2 y 3.**  
*Suc de síndria.* Bárbara y Pol en la casa.



**Figuras 4 y 5.**  
Escena que da comienzo al filme.



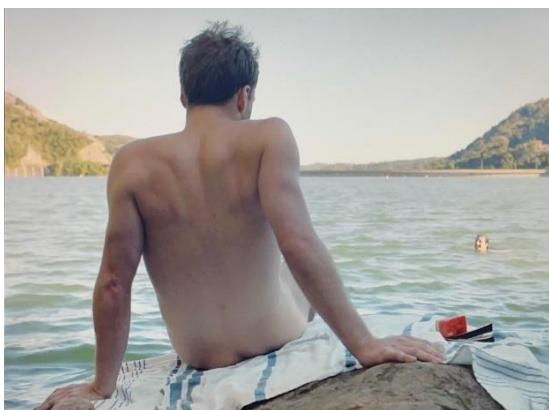
**Figuras 6 y 7.**  
Bárbara y Pol en el lago.



**Figuras 8 y 9.**  
Escenas que refuerzan lo háptico.



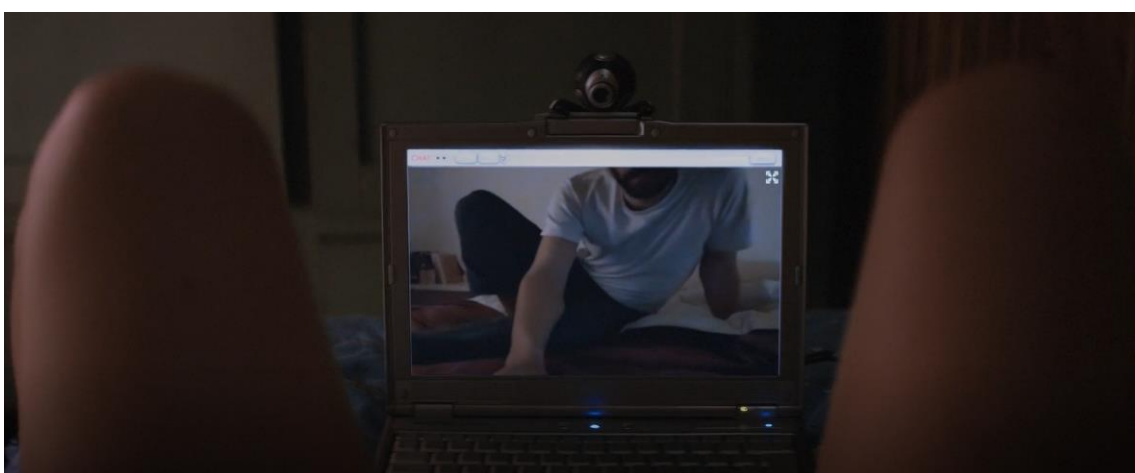
**Figuras 10 y 11.**  
Secuencia de la sandía.



**Figuras 12 y 13.**  
Pol se sumerge en la escena final.



**Figuras 14 y 15.**  
*Creatura*. Mila niña y Mila adolescente.



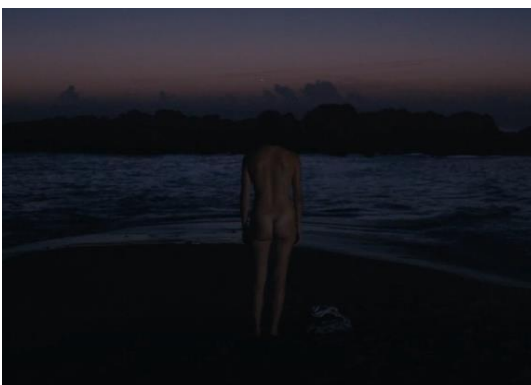
**Figura 16.**  
Mila adolescente en un chat erótico.



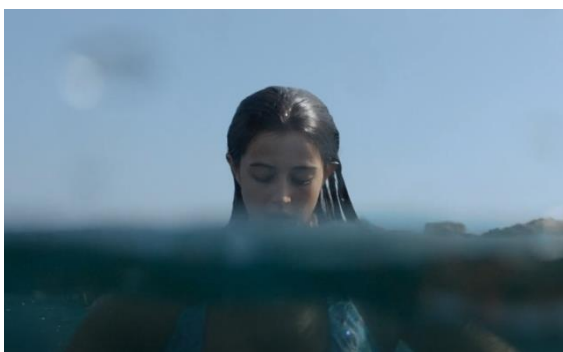
**Figura 17 y 18.**  
Mila niña y la dualidad cuidados-diversión.



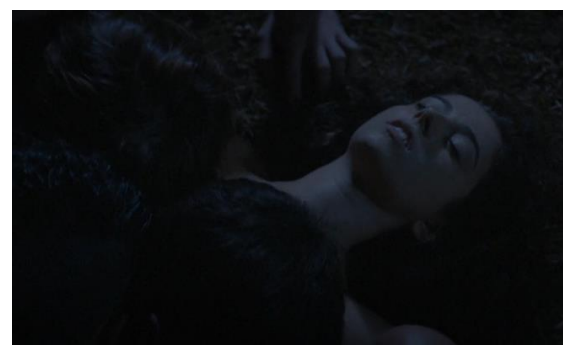
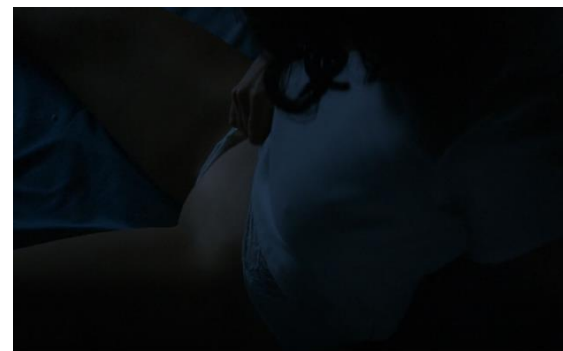
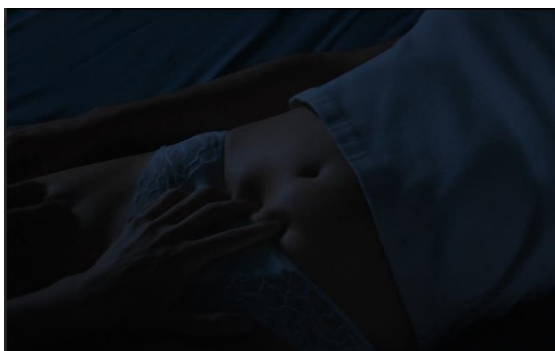
**Figuras 19 y 20.**  
Mila niña siendo regañada por su padre.



**Figuras 21 y 22.**  
Mila adulta reconectando con el placer en el mar.



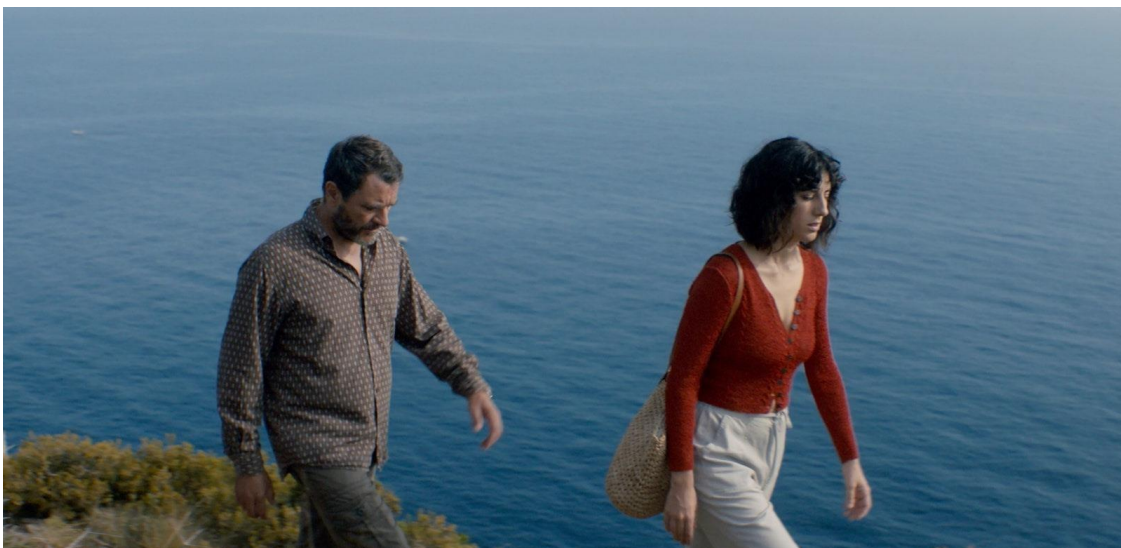
**Figuras 23, 24, 25 y 26.**  
Escenas que refuerzan lo sinestésico.



**Figuras 27, 28, 29 y 30.**  
Pesadillas de Mila.



**Figuras 31 y 32.**  
Gerard y Marcel.



**Figuras 33 y 34.**  
Mila y Gerard.