

**Grau d'Estudis Literaris**

**Treball de Fi de Grau**

**Curs 2021-2022**

**La mirada femenina y la representación del deseo lésbico en  
*Retrato de una mujer en llamas***

**NOM DE L'ESTUDIANT: María Mayoral Gallegos**

**NOM DE LA TUTORA: Annalisa Mirizio**

Barcelona, 17 de juny de 2022





## Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2022

Signatura: María Mayoral Gallegos

**Título del trabajo:** La mirada femenina y la representación del deseo lésbico en *Retrato de una mujer en llamas*

**Autora:** María Mayoral Gallegos

## **RESUMEN:**

La representación de la mujer ha sido sometida a los patrones de una mirada voyerística que proyecta en su corporalidad e identidad unos deseos que perpetúan su cosificación y sumisión. En *Retrato de una mujer en llamas* (2019) Céline Sciamma incorpora las reflexiones feministas que se originaron acerca de la representación de las mujeres en el ámbito cinematográfico durante la segunda ola feminista, proponiendo así una nueva forma de representar el cuerpo femenino y el deseo lésbico. Para poder analizar los recursos que la cineasta emplea en este *filme*, he partido de las aportaciones de John Berger, Teresa De Lauretis y Laura Mulvey respecto a los modos de ver y representar a las mujeres. Asimismo, para analizar la presencia de la identidad lésbica y su manifestación en la mirada de la película, he recurrido principalmente a Monique Wittig y Karen Hollinger.

**Palabras clave:** mirada femenina, mirada masculina, identidad lésbica, Berger, Sciamma.

## **ABSTRACT:**

The representation of women has been subjected to the patterns of a voyeuristic male gaze that projects desires into their bodies and identities, perpetuating the objectification and the domination over the female body. In *Portrait of a Lady on Fire* (2019), Céline Sciamma incorporates the feminist theories about the representation of women in the cinematographic field, which were originated during the second wave of feminism. In this film, Sciamma proposes a new perspective on the representation of women's bodies and lesbian desire. In order to analyse the resources that the filmmaker uses in this film, I have done research into John Berger, Teresa De Lauretis and Laura Mulvey's outlooks regarding the ways of seeing and representing women. Moreover, to analyse the presence of lesbian identity and its manifestation in the gaze of the film, I have mainly resorted to Monique Wittig and Karen Hollinger.

**Keywords:** female gaze, male gaze, lesbian identity, Berger, Sciamma.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE.....	2
2.1 La distinción entre <i>male gaze</i> y <i>female gaze</i> de Laura Mulvey.....	2
2.2 Teresa De Lauretis: <i>Repensando el cine de mujeres</i> .....	8
3. LA IDENTIDAD LÉSBICA Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA....	13
3.1 Aportaciones teóricas sobre la identidad lésbica.....	13
3.2 La representación lésbica en el ámbito cinematográfico.....	15
4. LA MIRADA DE SCIAMMA EN <i>RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS</i> .....	18
4.1 La destrucción de la objetivación a través de la mirada.....	19
4.2 Los planos en relación con la corporalidad y el deseo.....	30
5. CONCLUSIONES.....	37
6. BIBLIOGRAFÍA.....	39

## 1. INTRODUCCIÓN

*Portrait de la jeune fille en feu* —traducida como *Retrato de una mujer en llamas*— es un *filme* de 2019 dirigido y escrito por la guionista y directora de cine Céline Sciamma. A través de este *filme*, Sciamma desarrolla una nueva mirada que se caracteriza por combinar la representación de la mujer desde el *female gaze* y la presencia de la identidad lésbica, que contribuye a subvertir los cánones de la mirada masculina voyerística que ha predominado en el cine, entre otras disciplinas artísticas. Puesto que mi trabajo sirve para reflexionar acerca de la posición de la mujer en el ámbito cinematográfico como objeto de representación, el análisis que he realizado se ajusta al objetivo de desarrollo sostenible (ODS) de la igualdad de género, a causa de que visibiliza la necesidad de subvertir los esquemas establecidos por una perspectiva masculina que cosifica a la mujer y no ofrece una representación igualitaria entre hombres y mujeres.

En el segundo apartado del trabajo, para poder analizar el *female gaze* y el cine de mujeres, he recurrido principalmente a las aportaciones teóricas de Laura Mulvey en *Visual pleasure and narrative cinema* y Teresa De Lauretis en *Repensando el cine de mujeres*. En el caso de Mulvey, para poder comprender con más profundidad la cuestión del *female gaze*, he incluido la distinción entre este concepto y su opuesto: el *male gaze*. Por otro lado, en el tercer apartado he indagado acerca de cuestiones teóricas sobre la identidad lésbica, un detalle esencial para el *filme* de Sciamma, porque el deseo lésbico es uno de los aspectos principales de la película y de la manera en la que se representan los personajes y su corporalidad. Asimismo, me resultaba conveniente investigar acerca de los diferentes tipos de representaciones lésbicas que existen en el ámbito cinematográfico, ya que me resultó útil para poder reflexionar sobre los planteamientos de Wittig para examinar la forma en la que Sciamma desarrolla la identidad lésbica en este *filme* de una forma innovadora que huye de las representaciones estereotípicas del cine hollywoodiense (Hollinger, 2012: 130) y, al mismo tiempo, las cuestiona y las subvierte.

El cuarto apartado es el punto central de mi investigación, en el cual convoco las contribuciones que he explicado anteriormente. No obstante, para poder elaborar el análisis de la película, también he recurrido a lecturas que me han servido para pensar la relación entre la representación pictórica y la representación cinematográfica y a partir de qué recursos Sciamma lleva a cabo una crítica y reelaboración de las

pautas de estos ámbitos artísticos para representar a las protagonistas evitando una cosificación y dinámicas sustentadas por relaciones de poder que pueden detectarse, por ejemplo, en las reflexiones que realiza John Berger en *Modos de ver* respecto a la presencia y papel de las mujeres en los cuadros. En este apartado, también resultan pertinentes las contribuciones de Pascal Bonitzer en *Desencuadros: cine y pintura* y Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato*. Otro aspecto de esta investigación que es preciso tener en cuenta es la presencia del mito de Orfeo y Eurídice en la película, a causa de que la cineasta emplea esta historia para poder repensar la relación entre artista y modelo, desarrollando así la crítica y cuestionamiento respecto a la tradición pictórica y cinematográfica, a través de la cual hace visible que la identidad lésbica, tal y como aseguraba Wittig, también es una posición política ante las imposiciones y la dinámicas de poder que ejerce el heteropatriarcado en el cuerpo y la identidad de las mujeres. Este apartado, por lo tanto, reflexiona acerca de la mirada, la corporalidad y el deseo que Sciamma representa en el *filme* y de qué forma resulta revolucionario respecto a la manera de representar propia de la mirada masculina.

## **2. REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE**

La segunda ola feminista tuvo lugar desde la década de 1960 hasta finales de los años ochenta y se caracterizó no solamente por la participación política, sino que esta ola también se focalizó notablemente en la construcción de la identidad de las mujeres y, en consecuencia, consistió en su reivindicación cultural y social, implicando además una mayor crítica a la sociedad heteropatriarcal dominante. Esta segunda ola es fundamental para comprender las aportaciones de Laura Mulvey y Teresa De Lauretis, puesto que ejerció un gran impacto en la crítica feminista del cine. De esta manera, tal y como afirmaba Anneke Smelik en *Feminist Film Theory*, el cine fue tomado por las feministas como una práctica cultural que representaba los mitos sobre la mujer y la feminidad (Smelik, 2007: 49).

### **2.1 La distinción entre male gaze y female gaze de Laura Mulvey**

*In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. (Laura Mulvey, 2006: 346)*

En su ensayo de 1975 titulado *Visual pleasure and narrative cinema*, Laura Mulvey expone su teoría sobre el papel atribuido a las mujeres en el ámbito cinematográfico, el cual se vería notablemente limitado por el deseo y la mirada masculina. Mediante este ensayo tan revolucionario, la teórica cinematográfica puso en relieve cuestiones fundamentales para la teoría fílmica feminista, convirtiéndose así en el punto de partida. A partir de las aportaciones que lleva a cabo en esta obra, Mulvey asienta las bases del *female gaze*. Para exponer su propuesta, en primer lugar, desarrolla una descripción detallada de lo que sería denominado como *male gaze*, es decir, el tipo de mirada que representa a la mujer de manera objetivadora que tiene a raíz de la hipersexualización y cosificación de la mujer, reduciéndola así a su belleza y al deseo sexual que despertaría en un espectador masculino y heterosexual; consecuentemente, las historias que se representaban eran contadas exclusivamente desde una perspectiva heteropatriarcal.

Esta mirada tenía como consecuencia la asignación de un rol pasivo a los personajes femeninos, mientras que los masculinos eran percibidos como activos; de esta manera, se realizaría una objetivación del cuerpo femenino, el cual es representado a través de diversas técnicas cinematográficas desde una perspectiva voyerística que Mulvey asocia a un concepto del psicoanálisis, concretamente de Sigmund Freud, denominado escopofilia<sup>1</sup>, que consiste en una forma de percibir y representar a personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y voyerística. Como consecuencia, las propias mujeres percibirían su cuerpo como un cuerpo-para-el-otro, ya que siempre estaría expuesto a una mirada externa y a un discurso del otro, que determinaría su valor; por lo tanto, la relación entre la mujer y su propio cuerpo estaría vinculada de manera inevitable a esquemas binarios que condicionan la percepción. John Berger, a través de *Modos de ver*, expuso que la identidad de la mujer, a causa de estar constantemente acompañada por su imagen, se dividiría en dos visiones: la parte que observa y la parte que se siente observada. Por otro lado, también insiste en la división dualista entre hombre/mujer y agente activo/agente pasivo, porque asegura que, mientras los hombres son los que actúan y ven, las mujeres serían aquello que aparece y es visto y representado.

---

<sup>1</sup> Término que Freud emplea en su libro *The three essays on the theory of sexuality* (1905).

Otra faceta de la escopofilia que Mulvey menciona en su ensayo es la narcisista, la cual fue desarrollada por Jacques Lacan. Esta faceta fue explicada por Lacan a través de la imagen de los espejos, ya que el psicoanalista francés consideraba que un momento crucial para la construcción del ego de un sujeto se producía en el momento en el que veía su propia imagen reflejada en el espejo. En relación con la mirada masculina, Mulvey adoptó esta aportación de Lacan para explicar que el espectador experimenta una identificación psicológica con el héroe masculino del *filme*, a causa de que este personaje es el que está en control de las acciones y tiene un papel decisivo respecto a la mirada (Soto Arguedas, 2013: 57):

There is a close working here of the relationship between the active instinct and its further development in a narcissistic form.) Although the instinct is modified by other factors, in particular the constitution of the ego, it continues to exist as the erotic basis for pleasure in looking at another person as object. At the extreme, it can become fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms, whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other. (Mulvey, 2006: 344)

La cuestión de la división dualista de hombre/mujer y rol activo/rol pasivo también aparece en *La risa de la medusa* de Hélène Cixous, que fue publicado el mismo año que el ensayo de Mulvey. Este texto sobre escritura y diferencia sexual se abre con la oposición jerarquizada entre hombre y mujeres, como también se mencionaba en el texto de Mulvey, apuntando a la idea de que la mujer no sería realmente propietaria de su propio cuerpo, puesto que el hombre ejercería poder y autoridad frente al cuerpo femenino, el cual quedaría sometido a una posición de pasividad:

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición (...) Por oposiciones duales, jerarquizadas (...) La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino. que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/ pasividad» (Cixous, 1995: 14-15)

La mujer, por lo tanto, quedaría sometida al deseo del hombre: «The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to

neutralize the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle» (Mulvey, 2006: 347). Por lo tanto, Mulvey afirma que la mirada cinematográfica de Hollywood era masculina y, además, concordaba con el discurso heteropatriarcal; esta mirada, tal y como defiende la teórica feminista, ofrecía y manipulaba el placer visual para los espectadores.

En el análisis que Shohini Chaudhuri lleva a cabo sobre *Visual pleasure and narrative cinema* en *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. Routledge (2006), Chaudhuri menciona los tres tipos de miradas o perspectivas involucradas en el cine según la concepción que proponía Mulvey: la mirada de la cámara, la mirada de la audiencia respecto al producto final y, finalmente, cómo se miran los personajes entre ellos. Esta última perspectiva cinematográfica lleva a Chaudhuri a reflexionar acerca del hecho de que no solamente son los espectadores y el director los que fetichizan y cosifican a la mujer, sino que los propios personajes de la película también participan en esta objetivación y que, en ciertos casos, al tratarse de la representación a partir de la mirada de un personaje masculino concreto, lo que se mostraría sería esta mirada masculina procedente del personaje, condicionando así la mirada que el espectador tiene del personaje femenino que se está mostrando. Por otro lado, otra autora que destaca la aportación de Mulvey, sobre todo en relación con la cuestión de corporalidad, es Pamela R. Fletcher mediante *Whose body is it, anyway?*, porque, a través de este ensayo, Fletcher razona sobre el cuerpo femenino y el papel que este ejerce en la identidad de la mujer, apuntando así a las mismas nociones que trataba Mulvey en el caso del ámbito cinematográfico; de esta forma, el cine podría considerarse como un reflejo de la experiencia. En este texto, Fletcher reflexiona acerca de las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres a raíz del sistema heteropatriarcal, mostrando que las formas de representación fetichistas y objetivadoras de las películas creadas a partir del *male gaze* se basan en la manera en la que el heteropatriarcado percibe a la mujer en cualquier ámbito. Fletcher expone que el cuerpo femenino es percibido como un objeto destinado al consumo masculino, concretamente en las relaciones afectivo-sexuales, en las que, según Fletcher muestra en *Whose body is it, anyway?*, el sujeto activo y dominante sería el hombre, mientras que el sujeto femenino sería un objeto pasivo :

A year later, when we reached high school, I went crawling back to Max because I "loved" him and couldn't stand his ignoring me. He stopped ignoring me long enough to pin me up against the locker to kiss me roughly and to suck on my neck long and hard until he produced sore, purple bruises, what we called hickies. (...) Those hickies marked me as his property and gave his friends the impression that he had "done" me, even though we hadn't gotten that far yet. (Fletcher, 1993: 430-431)

Mediante experiencias de la propia autora, se muestra como el cuerpo, debido a la cosificación que sufre a causa de ser sometido a los deseos ajenos —como se podía detectar a través del concepto de *male gaze*— no pertenecería a la mujer: «But how does a woman become strong and whole in a society in which women are not permitted (as if we need permission!) to possess ourselves, to own our own bodies?» (Fletcher, 1993: 432). Fletcher, a través sus reflexiones, también apunta a la idea de que la sociedad asocia la corporalidad femenina a la vergüenza y, en cierta forma, a la represión.

Un recurso cinematográfico que, según diversas cineastas, como es el caso de Agnès Varda, hace posible esta objetivación del cuerpo de la mujer en el ámbito cinematográfico es el uso de los planos para capturar zonas concretas del cuerpo en vez de plasmar el conjunto de su corporalidad, concretamente si se trata de zonas erógenas. Estos planos quedarían marcados por una mirada que no es precisamente neutra, ya que mediante su *male gaze*, se proyectaría su fantasía de carácter dominante y voyerístico respecto al cuerpo femenino. Como consecuencia, la mujer ha tenido una doble función: en primer lugar, como objeto erótico para los personajes de la película y, por otro lado, como objeto erótico para el espectador. Para poder ilustrar con más precisión la relevancia de los planos en la forma de representar y cosificar a la mujer en el cine, Mulvey pone el ejemplo de Marilyn Monroe en *River of no return* (1954), debido a que, en la primera aparición de Monroe, se emplea un recurso fundamental para las películas construidas a partir de la mirada masculina: un plano en el cual se enfocase una parte concreta del cuerpo del personaje femenino, como podría ser el caso de sus piernas o su rostro. De esta manera, se integraría a la narrativa otro tipo de erotismo y, además, se rompería con la perspectiva renacentista del espacio, ya que en vez de centrarse en una imagen más amplia que mostrase la manera en la que se percibe el mundo a simple vista, se representaría una realidad fragmentada y focalizada en un aspecto concreto, destruyendo así la totalidad de la imagen. Esta

técnica, por lo tanto, no buscaría la verosimilitud o la representación de la realidad, sino que se centraría en plasmar el deseo masculino y heteropatriarcal en el cuerpo mostrado y fragmentado. Además, de esta manera se hace más evidente la mirada fetichista propia de este tipo de perspectiva fílmica:

The Freudian and Marxist conceptions of fetishism coalesce in Mulvey's discussion of the dream factory of cinema. On the cinema screen itself, the woman as erotic spectacle is the perfect fetish. The camera fetishistically isolates fragments of her body (face, breasts, legs) in close-ups. The use of such close-ups for the heroine stresses that, unlike the hero, she is valued above all for what her appearance connotes, for her beauty and sexual desirability. (Chaudhuri, 2006: 37)

Por lo tanto, Mulvey mostraría que las imágenes del cuerpo femenino no reflejarían una realidad o serían transparentes y neutras, sino que en ellas se llega a insertar una perspectiva o unos deseos y fantasías que, dentro de un imaginario heteropatriarcal, quieren verse cumplidos. En el documental *Filmer le désir: voyage travers le cinéma des femmes* de la cineasta belga Marie Mandy, Agnès Varda comenta que los hombres tienden a dividir más el cuerpo de las mujeres que ellas mismas, puesto que ellos tienen la tendencia de mostrar mucho más las zonas erógenas, mientras que la mujer acostumbraría a mostrarlas enteras; de esta forma, la representación femenina ya vendrá codificada por los hombres.

Volviendo al ensayo, Mulvey no solamente pretendía analizar cómo la mirada masculina intervenía en la representación, sino que también tenía el objetivo de subvertir y destruir esta forma de representar a la mujer, especialmente en relación con el placer visual y a la corporalidad femenina. Esta intención de trascender las formas de opresión de este tipo de mirada cinematográfica acabó dando lugar al término *female gaze*, que es un término de la teoría cinematográfica feminista que representa la perspectiva de las protagonistas, directoras y espectadoras, ofreciendo así la creación de un nuevo lenguaje de deseo alejado de la mirada masculina; mediante el *female gaze* se representa a las mujeres como sujetos con agencia. Por lo tanto, la mujer recuperaría su cuerpo y la voz y posesión respecto a su propio cuerpo, haciendo posible que las mujeres representadas en sus películas no fuesen objetos pasivos y sexuales, sino sujetos complejos a diferencia de mujeres representadas

desde la perspectiva masculina y heteropatriarcal, la cual está presente tanto en los personajes femeninos como en los personajes masculinos.

## **2.2 Teresa De Lauretis: *Repensando el cine de mujeres***

*El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social. (Teresa De Lauretis, 1992: 261)*

Siguiendo en cierto sentido la línea de pensamiento feminista en el ámbito de la teoría cinematográfica que ya empezó a desarrollar Laura Mulvey en su obra de 1975, Teresa De Lauretis, una teórica feminista que se caracteriza por sus estudios de género y cine, continúa la reflexión acerca de la representación de la mujer en el cine mediante *Repensando el cine de mujeres*. En este texto, De Lauretis asegura que, durante los años setenta, surgieron dos preocupaciones que parecían estar enfrentadas entre sí: una de ellas requería documentación inmediata al servicio de unos intereses del activismo político, que se basaba en despertar conciencias y ofrecer una mirada positiva de la mujer, mientras que la segunda preocupación consistía en el trabajo riguroso en el aparato cinematográfico (De Lauretis, 1992: 252), el cual es percibido por De Lauretis como una tecnología de género. Este concepto, que fue originado por Michel Foucault y que De Lauretis retoma para desarrollar su teoría sobre las tecnologías de género, hace referencia al conjunto de técnicas para maximizar la vida que habrían sido desarrolladas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar la supervivencia de clase y la hegemonía continua, teniendo como consecuencia que el sexo sea también un asunto del Estado, sometiendo así a todos los individuos bajo vigilancia.

Este concepto que desarrolla De Lauretis es esencial en su percepción del cine de mujeres, puesto que mediante este término propone que el género es un producto de diversas tecnologías sociales, como sería el caso de discursos institucionalizados, prácticas críticas, prácticas de la vida diaria y, además, el cine.

Según esta perspectiva, el género consiste en un constructo, pues no formaría parte de la naturaleza humana y sería el efecto de una tecnología política compleja ideada por los modelos de la cultura dominante; por otro lado, el género sería una representación que construye una relación entre una entidad y otras. Asimismo, el sistema de género es un aparato semiótico y, al mismo tiempo, un constructo sociocultural que, mediante la representación, asigna un significado, valor o jerarquía social a los individuos de la sociedad; por lo tanto, representar o ser representado como hombre o mujer implicaría asumir todos estos significados que irían asociados a esas identidades preestablecidas.

En un apartado de *Repensando el cine de mujeres*, la teórica feminista ejemplifica en qué consiste el cine de mujeres a través de un ejemplo concreto, que sería *Jeanne Dielman, filme* dirigido por Chantal Akerman, que gira en torno a la rutina de un ama de casa de clase media belga, de la que De Lauretis resalta el hecho de que sea «una película donde lo pre-estético se ha convertido en estético» (De Lauretis, 1992: 257). Esto es debido a que la visión del espectador no se definiría por la belleza de las imágenes o la forma en la que están editadas, sino que aquello verdaderamente central en este *filme* serían las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada; por lo tanto, esto sería lo que definiría los ritmos de percepción y la temporalidad, a diferencia de lo que ocurría en el caso del cine donde domina la mirada masculina y donde la perspectiva heteropatriarcal definía cómo se percibía la mujer y, en este caso, sería la propia mujer representada la que ejercería este impacto en la mirada del espectador. Esta película construiría un retrato de la experiencia femenina basado en acciones cotidianas que anteriormente no habían gozado de ese espacio en el ámbito cinematográfico. Por lo tanto, la película de Akerman iba dirigida a un espectador mujer, transmitiendo mediante la presencia de ciertos gestos la experiencia subjetiva y, al mismo tiempo, codificada socialmente; al mostrar la vida cotidiana de la mujer a través de imágenes que habían sido menos jerarquizadas y frecuentes en el cine hasta ese momento, su película sería considerada como feminista.

Frente a la perspectiva masculina que se deja de lado para que las mujeres puedan recuperar su voz y autorepresentar su subjetividad y punto de vista propio, De Lauretis insiste en el hecho de que el objetivo del cine de mujeres ya no debería ser

destruir la versión centrada en lo masculino, que era un propósito crucial para las feministas de los años setenta, sino que se debería intentar construir otros sujetos y objetos y, de esta forma, dar paso a una nueva mirada en la que se construya a la mujer como sujeto social. Sobre esta representación de la mujer es necesario tener en cuenta su oposición ante una de las preocupaciones de las teóricas feministas de los años setenta ya que, en vez de considerar que se debía ofrecer una mirada positiva de la mujer, De Lauretis explica que aquello que importaba no era si se representaba a la mujer de forma negativa o positiva, porque no era en eso en lo que consistía que una película apelase al público femenino. Lo verdaderamente esencial para el cine de mujeres es percibirlo como un cine de mujeres y para mujeres, simultáneamente. También es preciso mencionar que De Lauretis asegura que el lenguaje fílmico y la estética femenina son elementos que desde un inicio fueron articulados en relación con el movimiento feminista, pues la novedad solamente surge del trabajo de confrontación y la creación e imaginación de las mujeres constituye el movimiento en sí mismo (De Lauretis, 1992: 262). Esta perspectiva del cine de mujeres estaría vinculada a las reflexiones de Mulvey, ya que, en vez de realizar un tipo de películas que se guían por una mirada masculina que antepone los deseos y fantasías de los hombres respecto a las mujeres representadas, el cine de mujeres —y para mujeres— tiene en cuenta al público femenino y lo incorpora en su proceso de creación. Respecto a la cuestión de que una obra vaya dirigida y apele a un espectador como mujer, De Lauretis afirma que no va esencialmente ligado al género de ese espectador, sino que el cine de mujeres definiría todos los puntos de identificación como femeninos y feministas, en oposición a aquella perspectiva y representación tradicional del cine a través de la que la cámara y la mirada voyerística eran entidades propias de la naturaleza masculina.

Otro aspecto sobre el pensamiento feminista de los años setenta que hay que tener en cuenta para entender la propuesta que desarrolla De Lauretis una década después es que en los setenta el pensamiento feminista se centraba en la diferencia sexual entre hombres y mujeres, dejando al margen una preocupación que para la teórica italiana resultaría fundamental: la diferencia entre Mujer y mujeres. En *Tecnologías del género*, De Lauretis reflexiona acerca del concepto de diferencia sexual, que en cierta forma también está presente en su texto de 1984. A través de esta

obra, asegura que Mujer haría referencia a una representación cultural imaginaria del concepto que se tiene de la mujer pero, en cambio, mujeres haría referencia a individuos históricos específicos, es decir, a lo que sería real. De esta manera, De Lauretis muestra que el género no sería algo natural, innato o neutro, porque se trata de un complejo constructo social producido por las tecnologías sociales; estas tecnologías sociales involucradas en la construcción del género serían conocidas como tecnologías del género.

Debido a que anteriormente la noción de mujer quedaba delimitada por la diferencia sexual, ese término había sido universalizado, es decir, se había construido una imagen singular de Mujer que se consideraba que plasmaba esta identidad. No obstante, De Lauretis insiste firmemente en el hecho de que ser mujer no es una experiencia o identidad universal, ya que existe una gran diversidad de mujeres en diferentes niveles, como sería el caso de raza, clase y sexualidad; de esta manera, se afirmaría que el sujeto femenino es múltiple y diverso. De Lauretis propone pensar el género como una representación que no es de los sexos en tanto que es una representación sin referente; mediante esta afirmación, visibiliza la operación de construcción formal, mostrando así su base artificial. Frente a los intentos que el feminismo había llevado a cabo para producir unas representaciones que pudiesen sustituir a las que fueron originadas por el patriarcado, expone la imposibilidad de que el feminismo pueda dar cuenta de todas las mujeres, puesto que siempre serán simplemente representaciones para algunas y no para cada una de ellas.

En *Repensando el cine de mujeres*, para poder exponer su perspectiva respecto a la distinción entre Mujer y mujeres y el hecho de que las mujeres son plurales y diversas, De Lauretis pone como ejemplo *Born in Flames* de Lizzie Borden, puesto que muestra de forma notable cómo debería representarse a la mujer. Mediante este *filme*, Borden apela al espectador como mujer, tal y como De Lauretis consideraba que debía hacer el cine de mujeres. No obstante, esta cineasta llevó a cabo este objetivo mediante unos recursos cinematográficos que no eran habituales, ya que empleó una narrativa poco coherente, tomas rápidas y diversidad de voces y lenguas. De esta manera, Borden llegó a capturar la diferencia de forma diferente (De Lauretis, 1992: 263), mostrando como la experiencia de ser mujer no es uniforme y que el feminismo debería abarcar las diferencias entre mujeres dentro del sujeto del feminismo:

Lo que *Born in Flames* logra representar es la premisa feminista de que el sujeto hembra está engendrado, construido y definido como género por medio de múltiples representaciones de clase, raza, lengua y relaciones sociales; y que, por lo tanto, las diferencias entre mujeres son diferencias dentro de las mujeres; ésta es la razón por la cual el feminismo puede existir a pesar de esas diferencias (...) Después de ver esta película, una se queda con la imagen de una heterogeneidad del sujeto social hembra, la sensación de una distancia con los modelos culturales dominantes y de una división interna dentro de las mujeres (De Lauretis, 1992: 267)

De esta manera, De Lauretis muestra que la representación no se puede reducir a una identidad fija, coherente y uniforme de todas las mujeres con la Mujer. Y este dato no solamente debe tenerse en cuenta en la representación de los personajes femeninos, sino que es preciso tenerlo presente también en relación con los espectadores, puesto que el público debe considerarse una comunidad heterogénea. Esta identificación del término “mujer” como un constructo o convención también está presente en las reflexiones de Claire Johnston, (Butler, 2002: 90), una de las primeras críticas de cine feministas en analizar el ámbito cinematográfico como un sistema de signos semióticos. El signo “mujer”, según Johnston, representaría el significado ideológico que tiene por los hombres, mientras que, en relación con ella misma, no significa nada, como si su propio valor dependiese de cómo la define el otro —es decir, el hombre—. No obstante, las producciones cinematográficas llevarían a cabo un engaño frente al espectador, ya que, debido a la convención realista del cine clásico, la cual se basa en la ley de la verosimilitud, el *filme* presentaría la imagen construida y artificial de la mujer como algo natural y realista. El objetivo de esta teórica feminista es criticar la conceptualización del género como diferencia sexual y, en su lugar, ofrecer una concepción más amplia de género y de la identidad de la mujer.

### 3. LA IDENTIDAD LÉSBICA Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

*Una sociedad lesbiana revela pragmáticamente que esa separación de los hombres de que las mujeres han sido objeto, es política y muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como un «grupo natural».*  
(Monique Wittig, 2006: 31 )

#### 3.1 Aportaciones teóricas sobre la identidad lesbica

Para poder analizar la identidad lesbica es preciso tener en cuenta las aportaciones teóricas de Monique Wittig. Durante la conferencia anual de la Modern Language Association en Nueva York de 1978, Wittig concluyó su conferencia *El pensamiento heterosexual* con la afirmación «las lesbianas no son mujeres» (Wittig, 2006: 57), haciendo que el feminismo se cuestionase un punto fundamental sobre el que todavía no se había reflexionado: la heterosexualidad. Según la perspectiva que Wittig desarrolla en sus textos teóricos, como sería el caso de *No se nace mujer*, plantea la heterosexualidad y, como consecuencia, la homosexualidad, no solamente como una orientación sexual, sino como un régimen político. La identidad lesbica, por lo tanto, también debería ser considerada como una posición política que se lleva a cabo frente a las normativas e imposiciones del heteropatriarcado. Esta identidad, además, resultó fundamental para abrir una grieta dentro de la concepción que se tenía de la mujer, porque planteaba una identidad que no encajaba con la descripción que se imponía anteriormente. De esta manera, la conciencia de la opresión no es sólo una lucha contra la opresión, sino que también supone una total reevaluación conceptual del mundo social y su total reorganización con nuevos conceptos.

Los discursos del pensamiento heterosexual tendrían el objetivo de pretender decir la verdad en un espacio apolítico (Wittig 2006, 49), a pesar de que realmente oprimen a las identidades que difieren de la heterosexual en la medida en que se les niega la posibilidad de hablar si no es en sus propios términos. Para poder superar este conflicto, Wittig propone destruir las categorías de «hombres» y «mujeres» en sentido político, filosófico y simbólico. En *No se nace mujer*, la teórica feminista expone que tener una conciencia lesbiana supone no olvidar nunca hasta qué punto ser «la-mujer»

era para las lesbianas considerado como algo limitador, opresivo y destructivo antes del movimiento de liberación de las mujeres (Wittig, 2006: 34-35). Además, tener una conciencia lesbiana era una constricción política que tenía como consecuencia que, las que resistían ante los esquemas propuestos por la heterosexualidad, fuesen acusadas de no ser «verdaderas» mujeres. Por otro lado, Wittig afirma que, tal y como explicaba Simone de Beauvoir, no se pueden seleccionar entre las características de la concepción de «mujer» aquellos rasgos que resulten agradables para poder definir a las mujeres, puesto que esos rasgos siguen formando parte de la opresión; este gesto supondría no cuestionar radicalmente las categorías «hombre» y «mujer», que son categorías políticas. Por ese motivo, asegura que se debe destruir el mito dentro y fuera de las mujeres, ya que la «mujer» es una construcción política e ideológica que niega a «las mujeres» (el producto de una relación de explotación), ocultando así la realidad de «las mujeres» (Wittig, 2006: 3839). Frente a esta opresión, Wittig asegura que el lesbianismo es la única forma social que permite vivir libremente al ser un concepto que iría más allá de las categorías binarias de hombre y mujer, porque el sujeto lésbico no era considerado como una mujer en el ámbito ideológico, político y económico.

Otra aportación esencial de Wittig tiene que ver con la cuestión del lenguaje como fenómeno que ha dominado los sistemas teóricos modernos y las discusiones políticas de los movimientos de lesbianas y de liberación de las mujeres. A causa de esto, el lenguaje debe ser considerado como un campo político en el que está en juego un entrelazamiento de poderes; la heterosexualidad y los discursos que ésta lleva a cabo ejercerían, por lo tanto, una dominación<sup>2</sup> a través del lenguaje respecto a las feministas y las personas que forman parte del colectivo LGBT, haciendo que estos individuos sufran una imposibilidad de comunicar frente a un sector que posee el poder. El impacto que este tipo de discursos ejercen en la forma de percibir la realidad y en las relaciones que se establecen entre individuos se puede detectar notablemente a partir del ejemplo que utiliza Wittig en su texto: la pornografía que, según la escritora, es un medio que forma parte de las estrategias de violencia que se ejercen sobre las mujeres. Monique Wittig explica que, a partir de sus imágenes se constituye un

---

<sup>2</sup> También es preciso destacar que estos discursos opresores, tal y como expone Wittig en *El pensamiento heterosexual*, dan por sentado que aquello que fundamenta la sociedad es la heterosexualidad, excluyendo así otras realidades o formas de concebir el mundo.

discurso que cubre el mundo con signos que tienen un sentido, que consiste en la dominación que ejercen los hombres respecto a las mujeres (Wittig, 2006: 49). La teórica feminista añade que, a diferencia de los semiólogos, para las mujeres, estos discursos mantienen relaciones estrechas con la realidad social que supone su opresión política y económica. Un aspecto expresado en este texto que resulta esencial para pensar las representaciones de la homosexualidad y como ésta es concebida y realizada por hombres heterosexuales es el hecho de que, como afirma Wittig, «cuando el pensamiento heterosexual piensa la homosexualidad, ésta no es nada más que heterosexualidad» (Wittig, 2006: 52), debido a que la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro. En relación con el pensamiento de Wittig, Adrienne Rich planteó un análisis feminista de la heterosexualidad en su ensayo de 1980 «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». Para Rich, la heterosexualidad era algo que se había impuesto y mantenido a la fuerza, planteando así la idea de la heterosexualidad como una institución política dentro del sistema patriarcal; por ello, percibe la existencia lesbiana como un acto de resistencia ante esta institución.

### **3.2 La representación lésbica en el ámbito cinematográfico**

En *Lesbian film theory and criticism* (2012) Karen Hollinger afirma que, en oposición al heteropatriarcado, las películas *queer* plantean una nueva forma de representar. Respecto a la forma de representar estas historias, Hollinger analiza las diversas categorías del cine lésbico. Según Hollinger, las películas lésbicas se pueden dividir en representaciones ambiguas en lugar de abiertamente lésbicas, producciones de Hollywood frente a largometrajes independientes, películas de romance lésbico y representaciones de familias y comunidades lesbianas. La película lésbica de tipología ambigua se puede caracterizar de varias maneras; por lo general, estas películas excitan a sus espectadores con toques de lesbianismo entre los dos personajes principales, permitiendo a las espectadoras lesbianas ver a las dos mujeres como amantes mientras que, simultáneamente, se aseguran de que los espectadores heterosexuales perciban a esos personajes como amigas. De esta manera, ofrecen a su audiencia la satisfacción voyerista de ver a dos mujeres interactuando entre ellas con ciertas connotaciones sexuales sin desafiar abiertamente las normas que dicta el heteropatriarcado, puesto que el espectador no está seguro de si los sentimientos de los personajes involucran solo amistad o deseo sexual. Estas películas utilizan varias

estrategias para promover esta incertidumbre del espectador, como sería el caso de que, aunque se puedan llegar a hacer referencias alusivas al lesbianismo o a estilos de vida alternativos, la atención se centra en los lazos afectivos fuertes y en el intercambio de miradas intensas y amorosas entre las dos mujeres, que servirían para reforzar la ambigüedad de esa relación que se está mostrando al espectador, a causa de que no se deja claro si es una relación afectivo-sexual o una amistad.

Mientras que las películas lésbicas ambiguas se niegan a hacer explícita la identidad sexual de sus personajes, las películas abiertamente lésbicas presentan claramente a sus personajes femeninos centrales como involucrados eróticamente. Dentro de esta tipología de películas lésbicas hay diferentes subdivisiones: según su modo de producción y su tipo de trama. En el caso del subgrupo que hace referencia al modo de producción, es fundamental prestar atención a la mentalidad a partir de la cual se está pensando el *filme* y, en consecuencia, la identidad lésbica y las relaciones entre mujeres. En primer lugar, en los *filmes* de Hollywood, la forma en la que se retrata el lesbianismo está verdaderamente alejada de dicha identidad, ya que las lesbianas y las relaciones afectivo-sexuales que desarrollan entre ellas son concebidas de forma heterosexual (Hollinger, 2012: 130). En cambio, las películas de producción independiente, como sería el caso de *Saving Face* de Alice Wu, son películas realizadas por cineastas lesbianas que se ubican fuera del sistema de Hollywood y, por ese motivo, brindan una perspectiva interna respecto a los estilos de vida de las lesbianas, pensando así esta identidad desde dentro y con sus esquemas propios.

En sus reflexiones sobre la construcción de personajes lésbicos en el cine, Hollinger asegura que, para crear una posición de sujeto lésbico en una película, se necesita más que simplemente reemplazar a una pareja heterosexual con una lesbiana, como harían las películas hollywoodienses, las cuales desdibujan la distinción entre heterosexualidad y lesbianismo, teniendo como resultado la no afirmación de la diferencia de la subjetividad lesbiana. Por lo tanto, bajo esta perspectiva hollywoodiense que equipararía el lesbianismo a los esquemas heterosexuales, la lesbiana se presentaría simplemente como una mujer cuyo deseo sexual es similar al de un hombre, abandonando de este modo las especificidades del deseo lésbico. A causa de esto, la representación lésbica que se lleva a cabo en las producciones hollywoodienses iría en contra de las reflexiones de Monique Wittig sobre la identidad

lésbica, puesto que en vez de concebir el lesbianismo como una posición política que subvierte los esquemas heterosexuales, los personajes lésbicos y sus relaciones afectivo-sexuales se construirían a partir de aquellos esquemas que las lesbianas desmontarían por el mero hecho de ser lesbianas, porque su identidad no encaja con la identidad heterosexual. Por lo tanto, este tipo de *filmes*, a pesar de que se centren en relaciones lésbicas, realmente no serían una representación acertada del lesbianismo, debido a que no se basan en las experiencias lésbicas y, por ese motivo, sus historias no son representaciones válidas.

En *Cinema and The Female Gaze: An Examination of Queer Representation* (2021), Jessica Marie Deveraux expone una necesidad que ya se podía identificar en las aportaciones de Karen Hollinger, que es la necesidad de desestabilización para las películas con contenido queer, puesto que, sin llevar a cabo este gesto, prevalecería la mirada masculina y, de esta manera, las mujeres *queer* solamente serían miradas, negándoles así la posibilidad de devolver esa mirada. Por lo tanto, el cine *queer* sería un espacio de resistencia ante las imposiciones y pautas del heteropatriarcado, ya que usurpa la mirada masculina y ofrece un espacio viable para que pueda existir una mirada femenina. Deveraux también reflexiona acerca del hecho de que existan películas de temática *queer* que, en vez de ir destinadas a esta comunidad, sean películas heterosexuales para audiencias heterosexuales que impiden que los creadores *queer* tengan una plataforma y que, además, imponen unas expectativas propias de la mirada masculina respecto a la experiencia lesbiana y *queer*. Deveraux, para poder ilustrar de manera más clara su punto de vista respecto a la representación *queer* que llevan a cabo creadores, guionistas y directores heterosexuales, acude a Sarah Shulman y su perspectiva sobre *RENT*, donde asegura que esta película refuerza la heteronormatividad y que, además, servía a la cultura dominante para representar exclusivamente los elementos más apetecibles de la cultura queer y que, por lo tanto, no iba realmente destinada a la comunidad LGBT. Por lo tanto, las ideas que exponen Wittig, Hollinger y Deveraux respecto a la representación cinematográfica del lesbianismo son pertinentes para reflexionar acerca del poder que ejerce la posición y la mirada que se adopta al construir este tipo de historias.

Otra posible división dentro del tipo de *filmes* lésbicos es la clasificación según la trama; una temática que Hollinger comenta en este libro es la del *lesbian*

*bildungsroman*<sup>3</sup>, que consiste en una historia de desarrollo personal y maduración psicológica en la que se narra el proceso de aceptación de la protagonista respecto a su identidad lésbica, pudiendo tener como desenlace un final feliz o uno trágico (que suele llevarse a cabo mediante el *trope* conocido como *Bury your gays*<sup>4</sup>). Otro tipo de temática característica de las películas lésbicas es el romance lésbico, como sería el caso de *Desert Hearts* de Donna Deitch, en el que el foco de la trama pasa de centrarse en el descubrimiento de la identidad lésbica de uno de los personajes al desarrollo de una relación amorosa entre dos personajes lésbicos. Por otro lado, un tercer tipo de trama lésbica combina el romance lésbico con una exploración de la comunidad lésbica, puesto que estas historias se ubican dentro del contexto en el que se exploran y representan estilos de vida lésbicos y amistades entre lesbianas. En *Go Fish* de Rose Troche, un claro ejemplo de este tipo de historias, la película no solamente se enfoca en el desarrollo de la relación entre las amantes, sino que también se muestra la vida de sus amigas lesbianas, ofreciendo así más aspectos de la identidad lésbica que no estarían tan focalizados en las relaciones afectivo-sexuales; como consecuencia, se lleva a cabo una celebración de la comunidad.

#### **4. LA MIRADA DE SCIAMMA EN *RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS***

*In a way, it is easier to talk about the male gaze. The female gaze is a departure from that, and I think it can be achieved by both men and women filmmakers. Just because you're female does not mean that you automatically have a female gaze. You have to deconstruct and learn to invent. (Céline Sciamma, 2019: 10)*

El argumento de *Retrato de una mujer en llamas* —ambientada en Francia a finales del siglo XVIII— sigue a Marianne (Noémie Merlant), una pintora encargada de realizar el retrato matrimonial de Héloïse (Adèle Haenel), una joven aristócrata que

---

<sup>3</sup> Algunos ejemplos de *filmes* lésbicos que forman parte de este género son *But I'm a Cheerleader* de Jamie Babbit y *Claire of the Moon* de Nicole Conn.

<sup>4</sup> Este término se emplea para describir un *trope* de la ficción que consiste en que los personajes LGBT de una historia mueran, mostrando así un inevitable desenlace trágico que iría ligado a la orientación sexual de dichos personajes.

acaba de dejar el convento. Puesto que Héloïse no permite que la retraten —ya que se niega a casarse—, Marianne recibe el encargo de retratarla en secreto. Para poder llevar a cabo esta tarea, se hace pasar por dama de compañía, para poder observarla detalladamente de día sin levantar sospechas. A causa de la manera en la que se ha realizado el *filme*, ha llegado a ser considerado como un manifiesto de *female gaze*, tal y como afirma la propia cineasta del *filme* en la entrevista realizada por Emily St. James: «I see [the movie] as a manifesto about the female gaze. I see this as such a strong opportunity to make new stuff, new images, new narratives. They are such powerful images, and they are so not seen.» (St James, 2020). De esta manera, el *filme* de Sciamma es un ejemplo ilustre de cómo ejecutar la representación de un romance lésbico sin caer en la objetivación o sexualización de los personajes.

#### **4.1 La destrucción de la objetivación a través de la mirada**

Siguiendo las aportaciones de Laura Mulvey y Teresa De Lauretis respecto a la importancia de quién crea la obra y, por lo tanto, determina la mirada del film, es preciso destacar que *Retrato de una mujer en llamas* es una película producida, escrita y dirigida por mujeres. Este dato resulta importante teniendo en cuenta que en la teoría feminista cinematográfica se ha reflexionado notablemente acerca del poder que ejercen tradicionalmente los hombres directores, productores y guionistas, tal y como ya podía detectarse en las reflexiones de Mulvey acerca de la mirada masculina en el cine. En esta película, el punto de vista que guía al espectador y que estructura el *filme* es la perspectiva de Marianne, la pintora que toma la posición de observadora y, en consecuencia, de la posición que representa a Héloïse, que sería considerada como el objeto de representación. No obstante, en la película de Sciamma, este esquema no se lleva a cabo de manera estática, fija y clásica, porque no hay una dinámica de poder en la relación social entre ambas protagonistas y, respecto a la representación de Héloïse, este personaje no desempeña un papel pasivo al ser observada, puesto que ella devuelve la mirada a la pintora en repetidas ocasiones. Para poder entender esta forma de desarrollar la relación entre las dos protagonistas y la manera en la cual se mira y se representa a Heloise, es preciso tener en cuenta las explicaciones que Céline Sciamma ofreció en su entrevista con María García, titulada *Deconstructing the Filmmaker's Gaze* (2019): «I have choreography and rhythm in mind. The gazes are

written in because this film is about women looking at each other; they were noted in the scene as turning points, for instance» (Garcia y Sciamma, 2019: 9).

Sciamma asegura que el concepto central que utilizó para construir su película se basaba fundamentalmente en la idea de dos mujeres que se miran entre ellas y, por lo tanto, la acción de mirar se realizaría de forma recíproca entre el sujeto que sería, en teoría, la que observaría y el sujeto que es observado. Debido a este detalle, aunque la mirada de la cámara esté condicionada por la perspectiva de Marianne, que sería a través de quién el espectador ve la historia, Marianne también acaba siendo observada por su objeto de representación, a quien debe mirar de manera detenida para poder pintar en un cuadro que será decisivo para el futuro de Héloïse. Este rasgo ya tiene como consecuencia que el *filme* de Sciamma no solamente se aleje del esquema cinematográfico preestablecido por el concepto de *male gaze*, sino que también hace posible su subversión. En primer lugar, el sujeto que observa y condiciona la historia y la visión del espectador no sería un hombre, sino una mujer. Por otro lado, la mujer que es representada no tiene un rol pasivo, que era lo que caracterizaba notablemente a la forma de crear cine mediante la mirada masculina —como ya afirmaba Mulvey en *Visual pleasure and narrative cinema*— sino que en este caso Héloïse también actúa, mira y opina acerca de Marianne.

Una escena en la que esta dinámica que se establece entre ambos personajes se puede identificar de manera clara es cuando Marianne comienza a explicarle a Héloïse cómo, a partir de pequeños gestos, puede saber qué siente, puesto que ha estado observándola constantemente durante un periodo de tiempo para poder dibujarla. En ese momento, la pintora le dice a Héloïse que no le gustaría estar en su posición, es decir, en la posición de ser observada; Marianne parece estar convencida, al igual que los espectadores, de que es ella la única que está observando. Sin embargo, Héloïse afirma que sí que ocupan la misma posición, ya que mientras la pintora la observa, ella le devuelve la mirada. Por lo tanto, a pesar de que el cuadro sea un retrato de Héloïse y que Marianne sea la encargada de observarla y representarla, la posición que adopta ante la mirada de la pintora no sería pasiva o estática. Esta afirmación por parte de Héloïse sirve para reafirmar el juego de intercambio de miradas que realizan las protagonistas a lo largo de la película y que sirve para construir la relación entre ambas. Cuando Héloïse invita a Marianne a acercarse y ocupar su posición junto a ella, las dos están en igualdad de condiciones. Como consecuencia, Héloïse cambia la

percepción que Marianne tenía sobre su lugar en esa relación, ya que no se limitaría a ser la espectadora; las dos intercambian sus papeles constantemente. Además, este tipo de escenas en las que Héloïse hace que Marianne y los espectadores se cuestionen y replanteen la posibilidad de que realmente no exista ningún tipo de relación jerárquica entre las miradas que se muestran en el *filme*:

The scene is interesting because it emphasises the relationship between them and the equality of their gazes, but it also strengthens the film's challenging of traditional viewer/character relationship. Once again, the spectator is being watched and by placing them in the position of the painter it forces the spectator to evaluate their own role as viewers (Haagensen-Loke, 2021: 23)

De esta manera, siguiendo el hilo de las aportaciones de Teresa De Lauretis respecto a su teoría sobre la espectadora lésbica, la película tendría como resultado la subversión de la mirada masculina a través del intercambio de miradas que ejercen las protagonistas del *filme*, a causa de que ambas protagonistas ocupan la posición de sujeto y objeto de la mirada. Por lo tanto, Sciamma abandona el modelo tradicional del personaje masculino principal que ejerce el papel de observador y el personaje femenino que es objeto de su mirada mediante la propuesta de otro tipo de mirada y de una nueva relación entre el artista y su modelo basada en la reciprocidad. En esta revolucionaria dinámica entre el artista y la modelo se puede detectar la percepción de Monique Wittig respecto a la identidad lésbica, a causa de que según asegura la filósofa y teórica, la identidad lésbica no consiste solamente en una orientación sexual, sino que también implica una posición política frente a las normativas e imposiciones del heteropatriarcado sobre las mujeres y la forma de representarlas. En el filme de Sciamma, este carácter político del lesbianismo está presente mediante la relación entre Marianne y Héloïse y —tal y como se explicará en el siguiente subapartado— la representación de la corporalidad y el deseo de ambas. De esta manera, *Retrato de una mujer en llamas* también estaría subvirtiendo los modos de representación de las identidades y relaciones lésbicas del cine hollywoodiense, porque en vez de proyectar los esquemas heterosexuales en la relación de las protagonistas, se desarrolla una dinámica afectivo-sexual que parte de la identidad lésbica.

Este énfasis que la película le otorga al acto de mirar se puede percibir en múltiples ocasiones a lo largo del *filme*, como sería el caso de la escena en la que, cuando van a pasear, deben estar cubiertas de telas por el viento. Lo único que se llega

a mostrar serían los ojos de las dos protagonistas, resaltando así la importancia de la mirada en esta historia. Aquí, además, se lleva a cabo un juego de miradas entre Marianne y Héloïse, que resultará esencial para el conjunto de la obra. Este rasgo de la película de Sciamma está vinculado a una característica atribuida a la mirada femenina por Joey Soloway, que es la posibilidad de “devolver la mirada”<sup>5</sup>, un gesto esencial en la representación de la mirada femenina según el director y escritor de televisión estadounidense, tanto de manera metafórica como de manera literal, que en este caso sería a través del juego de la cámara. A partir de este recurso, el personaje femenino no solo toma consciencia, sino que también ejecuta la acción y se convierte finalmente en sujeto dueño de su propio destino en la película, por ejemplo, se rebela o rechaza sus anteriores condiciones de dominación. De esta forma, el personaje femenino se emancipa en su narración y no solo toma consciencia de sus condiciones de existencia, sino que también devuelve la mirada, transformándose así en sujeto activo tanto de la visión como de la trama.

En su artículo publicado en *The Guardian*, titulado *It's about time film began representing the lesbian gaze*, Róisín Tapponi expone que la mirada queda indisolublemente vinculada a la representación, puesto que Héloïse considera que Marianne es la única persona capaz de representarla tal y como es (Tapponi, 2020). Esta afirmación tiene una cierta relación con la cuestión de la diferencia entre *male gaze* y *female gaze*, debido a que, a partir del gesto de aceptar que Marianne la pinte, Héloïse está tomando una decisión: si alguien debe representarla y observarla, la única persona que considera capaz de esa tarea sería Marianne, escogiendo así ser percibida y captada por una mirada femenina en vez de por una mirada masculina y objetivadora que no sería capaz de capturar quién realmente es. Este detalle tiene una notable relación con las reflexiones que realiza Jean Luc Nancy en *La mirada en el retrato*, ya que afirma que la imitación que se realiza en un retrato tiene su fin en una revelación que solo puede hacerse si se pone al descubierto la estructura del sujeto, es decir, su subjetividad (Nancy 2006: 16); de esta manera, solo podría realizarse el

---

<sup>5</sup> En el Festival de Cine Internacional de Toronto de 2016, Joey Soloway describió el concepto *female gaze* en tres partes: La primera parte consistía en reclamar el propio cuerpo y priorizar la emoción respecto a la acción, la segunda parte trataba sobre representar en los medios visuales la experiencia de ser observada y la última parte hacía referencia al gesto de devolver la mirada, desarrollando el objeto de la mirada así una mirada propia. Esta perspectiva resultaría fundamental para poder leer el *filme* de Sciamma.

retrato de Héloïse a partir de una mirada femenina que realmente sería capaz de representarla fielmente.

Este *filme*, en relación con la mirada —que sería un pilar fundamental de la trama y de la cinematografía de la película— emplea diferentes elementos, como sería la presencia del mito de Orfeo y Eurídice, la pintura<sup>6</sup> y el papel de los espejos. Mediante estos elementos que analizaré a continuación, Sciamma establece una relación innovadora entre el pintor y la musa: una relación de igualdad y reciprocidad que rompería con la dualidad jerárquica establecida por el heteropatriarcado y que servirá para reformular el mito de Orfeo y Eurídice, que es un recurso que la cineasta emplea para realizar la subversión de la representación de la mujer en la historia del arte que caracteriza a este *filme*. A continuación resumiré el mito para poder ilustrar los paralelismos que existen entre la versión de Ovidio y la historia de Marianne y Héloïse. En el décimo libro de *Las Metamorfosis*, Ovidio explica el mito de Orfeo y Eurídice, quienes están recién casados. Según el mito, Eurídice es mordida por una serpiente un día en el que paseaba por un prado junto a las ninfas; como consecuencia de este suceso, Eurídice fallece. Ante la inmensa pena que Orfeo sentía por haber perdido a su amada, suplicó a Perséfone y a Hades, dios del Inframundo, para poder devolverle la vida y recuperarla, afirmando que, en caso de no aceptar su petición, él desea permanecer allí y, por lo tanto, morir. Para transmitir su discurso, Orfeo utilizó sus habilidades con la lira, remarcando así su identidad como artista, que es un rasgo importante en relación con el *filme* de Sciamma, puesto que Marianne, que es identificada como la representación de Orfeo, también ocupa la posición de artista. Al aceptar la petición, se establece una norma que el músico deberá seguir para conservar a su esposa: durante el trayecto de vuelta, deberá resistir a girarse para mirarla, ya que, si se gira antes de salir del Inframundo, no podrá recuperar a su amada. No obstante, cuando ya casi había llegado al mundo de los mortales, Orfeo se giró para ver a Eurídice y, al no haber cumplido su promesa, su amada se desvanece:

Y no estaban lejos del límite de la tierra de arriba: aquí, temiendo que le faltaran las fuerzas y deseoso de verla, el enamorado volvió los ojos; y al punto ella cayó hacia atrás y, tendiendo los brazos y luchando por ser cogida y por coger, la desgraciada nada agarra a no ser el aire que se retira.

---

<sup>6</sup> Concretamente la presencia del cuadro que debe pintar Marianne y, además, de otros dos retratos de Héloïse.

Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo (¿pues de qué se quejaría a no ser de que era amada?) (Ovidio, 2005: 555)

Posteriormente, Orfeo intentó volver a ir a por su amada, aunque no pudo cumplir su deseo. Como consecuencia, el artista decidió vagar en soledad, solamente con su música. En el *filme* de Sciamma, esta historia juega un papel central, porque la relación entre ambas protagonistas se construye a partir de este mito. La historia de Orfeo y Eurídice en *Retrato de una mujer en llamas* está presente tanto a nivel narrativo como a nivel visual o cinematográfico. En el nivel narrativo, esta influencia se hace evidente en la escena en la que Héloïse lee el mito a Marianne y Sophie. Mientras que Sophie no comprende por qué Orfeo se gira para ver a su amada, Marianne le contesta que hay un motivo por el que el poeta lleva a cabo esa acción: toma la decisión del poeta, es decir, escoge el recuerdo de la amada. Después de acabar de leer el relato, Héloïse comparte una teoría respecto al final, afirmando que podría ser que Eurídice le dijese a Orfeo que se girase. Por otra parte, la trama de la historia coloca a Marianne en el papel de Orfeo, siendo ella la que finalmente decidirá sobre el destino de Héloïse, vinculada a Eurídice. Esto se debe a que tiene que decidir si realiza y finaliza el retrato y, por lo tanto, si renuncia a su amor con Héloïse y hace posible su matrimonio. Marianne, al igual que Orfeo, toma la decisión del poeta en vez de la del amante, ya que completa el cuadro y, por lo tanto, renuncia a conservar a su amada. De esta manera, la acción de pintar el retrato de Héloïse sería el equivalente al acto de mirar hacia atrás que comete Orfeo en el mito. La reflexión que plantea Héloïse será crucial para el desenlace de su romance con la pintora, puesto que, cuando Marianne está a punto de marcharse, Héloïse le dice que se gire para mirarla, haciendo otra vez referencia al mito narrado por Ovidio en *Las Metamorfosis*.

Respecto a la parte visual del *filme*, hay diversas escenas en las que se reproduce o se hace referencia al mito de Orfeo y Eurídice mediante las dos protagonistas; en este tipo de escenas, la imagen de Héloïse siempre acaba desvaneciéndose cuando Marianne se gira para observarla. En una de esas escenas, Marianne camina por el castillo a oscuras sujetando una vela y, al girarse, observa a Héloïse vestida de blanco, representando así su inevitable desenlace; esta imagen es fruto de la imaginación de la pintora, puesto que se siente atormentada por su futura e inminente pérdida. Esta escena evoca el mito de forma evidente, puesto que la oscuridad haría referencia al Inframundo, mientras que Héloïse vestida de blanco

representa la muerte del romance de las protagonistas del *filme* y, en cierta forma, una muerte metafórica de Héloïse/Eurídice, a quien Marianne/Orfeo debería dejar atrás. Asimismo, cuando Marianne intenta aproximarse a esa imagen de su amada, Héloïse desaparece, al igual que Eurídice, indicándole así a la artista que lo único que acabará conservando de ese romance será el recuerdo. Finalmente, siguiendo el hilo de la observación que hizo Héloïse respecto al mito, cabe destacar otro momento del filme: cuando Marianne está a punto de marcharse, Héloïse le pide que se gire para verla, poniendo fin a su historia de la misma manera que Orfeo y Eurídice, viendo de nuevo a Héloïse vestida de blanco y desvaneciéndose entre la oscuridad cuando la pintora cierra la puerta y se marcha. Por otro lado, es preciso señalar que la reflexión de Héloïse acerca de Eurídice transforma de manera radical el papel de ese personaje en el mito, debido a que, según Héloïse, Eurídice sí tendría voz en la trama y no sería un objeto pasivo que sufriría las consecuencias de su amado. Este cambio de perspectiva resulta un pilar fundamental para el planteamiento de la película de Sciamma, porque consiste en desafiar los roles establecidos entre artista y modelo, haciendo que haya una relación de igualdad y, además, ofreciendo una reelaboración del mito de Orfeo y Eurídice.

A pesar de que los roles que las protagonistas ejercen han quedado generalmente aceptados por los espectadores y críticos de cine, los papeles de Orfeo y Eurídice no resultarían necesariamente estáticos, al igual que no lo eran el sujeto y el objeto de la mirada, puesto que ambas protagonistas ocuparían en cierta forma las dos perspectivas. Teniendo en cuenta el mito, en una primera visualización del *filme* se podría tener la concepción de que, al ocupar la posición del artista que pierde a su amada al girarse, Marianne debería ser la encarnación de Orfeo en esta historia, pero los constantes recordatorios de que hay un juego de intercambio de miradas recíproco en el que cada una toma la posición de la otra y, por lo tanto, se muestra al espectador que los roles de este mito también se alternan. Esto se puede percibir en relación con el autorretrato que le regala Marianne a Héloïse, ya que, al no poder permanecer juntas, Héloïse, al igual que la pintora, conserva solamente los recuerdos y la imagen de su amada. Por una parte, Marianne la conserva en el cuadro en el que pintó a Héloïse en llamas, el cual ya aparece en el inicio de la película y es el elemento encargado de dar pie al desarrollo de la historia, que consistiría en los recuerdos que la artista alberga sobre la relación con su amada. Por otro lado, la idea de conservar

un pedazo del ser amado a través del arte y, concretamente, la pintura, también está presente en el final del *filme*, puesto que, al contemplar otro retrato en el que aparece Héloïse con su hija, también experimenta un cierto contacto con su recuerdo e imagen. Asimismo, Héloïse conservará la imagen de Marianne a partir del autorretrato que le regaló, el cual se sitúa en la mítica página 28. Ambas protagonistas pierden a la otra y son perdidas; por ello, intercambian el papel de Orfeo y Eurídice.

Un aspecto que resulta esencial para el sentido de la película, sobre todo en relación con la mirada y la representación, es la presencia de la pintura en la historia. En primer lugar, hay que tener en cuenta diferentes datos en relación con el retrato, como sería el caso de que éste es un símbolo de Héloïse como víctima de la mirada. Mediante este cuadro, se le impone un futuro que no desea pero deberá cumplir al completarse la obra: casarse con un noble milanés que ni siquiera conoce. Asimismo, el retrato de la madre de Héloïse también se emplea para establecer un paralelismo entre madre e hija, puesto que la representación del cuerpo femenino sin consentimiento es la vía por la que se hace posible el matrimonio, a través de la cual se realiza una objetivación de la mujer en cierta forma, ya que es reducida a un objeto que técnicamente la representa. El retrato que elabora Marianne se divide en dos etapas. En la primera, Héloïse no sabe que la están retratando y la imagen que elabora no representa realmente la visión de la artista, debido a que siguió las normas y convenciones establecidas para ese tipo de cuadros, sometiendo su visión a las normas y pautas de la mirada masculina patriarcal. Cuando Marianne le revela la verdad, Héloïse tiene la oportunidad de ver el cuadro; ante su propia imagen, la joven confiesa que no tiene presencia, haciendo que Marianne se cuestione si realmente es una representación fiel. Ante esta situación, la pintora destruye el cuadro, dando comienzo a la segunda etapa del retrato, el cual se desarrolla a partir del consentimiento de Héloïse y de una relación de igualdad entre artista y modelo.

Otro cuadro en el que aparece representada Héloïse es el que da nombre y comienzo a la historia: el cuadro de Héloïse. Esta obra, que Marianne conserva en el estudio en el que enseña a pintar a jóvenes, simboliza el sentimiento apasionado que, junto al cuadro y a la última imagen que recuerda de Héloïse, serían lo único que conservaría de ese amor. El tercer retrato que aparece en el *filme* es el que Marianne observa años después de su romance con Héloïse, en el cual aparece con su hija. Cuando lo observa, se pone énfasis en el libro que está sujetando, ya que se puede

observar que aparece la página número 28, que es la página en la que Marianne hizo su autorretrato para ella; este detalle es una muestra de que Héloïse aún conserva el recuerdo de aquel amor perdido y que, mediante este gesto, se lo ha querido comunicar, porque se trataría de un código secreto de ambas. De esta manera, los retratos de este *filme* también irían vinculados al recuerdo eterno de aquel amor al que tuvieron que renunciar, recordando así una de las principales funciones del retrato, que consistiría en poder guardar la imagen en ausencia de una persona, sea por un alejamiento o por la muerte (Nancy 2006: 53), conectando así con el mito de Orfeo y Eurídice, en el que, ante la pérdida permanente de su amada, a Orfeo solamente le quedarían los recuerdos. Marianne y Héloïse, conscientes de este inevitable destino, se proponen guardar la imagen de cada una. Tal y como afirma Nancy, el retrato tendría la función de evocar la presencia de quien está ausente.

Es preciso destacar que *Retrato de una mujer en llamas* está notablemente influenciada por obras pictóricas que sirven como modelo para la construcción visual de las escenas, teniendo como resultado lo que Bonitzer denomina como *plano-cuadro* en *Desencuadres: cine y pintura*. Este término hace referencia a la hibridación entre el arte pictórico y el ámbito cinematográfico, que consiste en construir, pensar y componer un plano como un cuadro (Bonitzer 1987: 29). Uno de los cuadros más influyentes para la puesta de escena del *filme* fue *Venus del espejo* de Diego Velázquez, ya que una de las escenas de la película muestra a Héloïse desnuda, tumbada en la cama y con un espejo que está colocado para que Marianne pueda verse reflejada. En la escena en la que Marianne realiza su autorretrato, la pintora aparece desnuda, pero no se muestra prácticamente su cuerpo, porque el verdadero foco está situado en el espejo y en el gesto que se lleva a cabo; el sujeto que observa también ocupa la posición de objeto observado, convirtiéndose así en Orfeo y Eurídice simultáneamente. Cuando la cámara enfoca a Marianne, lo hace en un primer plano, debido a que se corta a la altura de los hombros de la pintora, impidiendo así que se tenga acceso a las zonas erógenas de la artista. Este impedimento también se puede detectar con Héloïse, aunque mediante un recurso diferente, debido a que es un plano americano<sup>7</sup> en el que aparece cubierta por las sábanas. Estos detalles están conectados con las palabras de Sciamma acerca de mostrar el cuerpo de sus protagonistas sin

---

<sup>7</sup> Tipo de plano cinematográfico que tiene su límite superior por encima de la cabeza y su límite inferior aproximadamente a la altura de las rodillas.

exponerlo, debido a que, según la lógica de la escena, aquello que realmente se debe plasmar es la dualidad que Marianne representa al observarse en el espejo, ya que la artista también ocupa la posición de modelo. En el caso de Héloïse, ella encarnaría a Cupido, que, en el cuadro de Velázquez, es el encargado de sujetar el espejo a través del cual Venus/Marianne se observa a sí misma, dando ambas la espalda al espectador; Marianne puede observar su cuerpo reflejado en el espejo pero, en cambio, los espectadores solamente observan su espalda. En el caso de esta secuencia de planos en los que se recrea el cuadro célebre de Velázquez, no solamente se limitaría a un simple guiño cultural, sino que su carácter alusivo remite en cierta forma a un secreto del *filme*, puesto que ejerce una función importante para la trama mediante recursos visuales que apuntan a una subversión de la concepción y representación del cuerpo femenino en el ámbito pictórico y cinematográfico. Esta subversión se hace evidente a causa de la decisión de incorporar una reinterpretación de una obra pictórica en la que, a diferencia de los cuadros que representaban desnudos femeninos, no es posible contemplar a Venus, porque al darle la espalda al espectador, rompe con una tradición que acostumbraba a mostrar mujeres desnudas con la finalidad de que sus cuerpos se exhibiesen lo mejor posible ante el hombre que miraba el cuadro, ya que ese tipo de obras de arte estaban pensadas para atraer su sexualidad y, por ende, no tenían ningún tipo de relación con la sexualidad de las mujeres representadas, que ejercían el rol de objetos que debían satisfacer los deseos de sus espectadores masculinos (Berger, 2016: 63).

Teniendo en cuenta el análisis que Berger lleva a cabo respecto a la representación del desnudo femenino en el ámbito pictórico, es preciso destacar una reflexión que desarrolla acerca del rol que ejercían los espejos en los desnudos femeninos, debido a que este objeto tiene una gran importancia en esta secuencia de planos en los que Marianne realiza su autorretrato. Según explica el crítico de arte a propósito de *Vanidad* de Hans Memling, cuadro en el que aparece una mujer desnuda que sujeta un espejo, ese objeto a menudo se utilizaba como símbolo de la vanidad de la mujer. Para Berger, este gesto representa una cierta hipocresía, puesto que la representación del cuerpo femenino estaba relacionada con el hecho de que se disfrutase mirarla pero, en cambio, si la mujer representada mostraba indicios de estar disfrutando de su propia imagen mediante la presencia de un espejo, se condenaba moralmente a la mujer cuya desnudez había sido retratada para el propio placer

(Berger, 2016: 59). Además, el crítico de arte añade que el espejo cumplía la función de que la mujer pudiese acceder a tratarse a ella misma, concretamente a su cuerpo, como una visión o espectáculo. En la película de Sciamma, los espejos también se encargan de redirigir la visión, ofreciendo así una forma diferente de ver. El espacio del espejo, por lo tanto, tiene como consecuencia que el mundo vuelva a los personajes de manera inversa; aunque todo siga en el mismo lugar, está fuera de lugar. En el *filme*, el espejo es un mecanismo visual que hace posible representar la revisión feminista de la historia del arte que Sciamma realiza a lo largo de la película, porque Marianne, la artista que debería desempeñar la posición de ser la que observa, ocuparía dos posiciones al mismo tiempo: la de sujeto que mira y la de objeto que es mirado por ella misma, tal y como podía observarse en el plano en el que, para poder dibujarse a ella misma, utiliza un espejo que está colocado en los genitales de Héloïse. Por lo tanto, en esta escena, el objeto de la mirada no sería Héloïse y, de esta manera, Marianne ocuparía el rol de Orfeo y de Eurídice al mismo tiempo; la mirada del artista, por lo tanto, se vuelve hacia ella. Un aspecto que es preciso remarcar de esta secuencia en relación con las reflexiones de Jean Luc Nancy respecto a los retratos es el hecho de que, a pesar de llegar a ser la evocación de una identidad, realmente consiste en ser la evocación y la llamada a una intimidad. Por ese motivo, cuando Marianne le pregunta qué imagen de ella quiere que dibuje en su libro, Héloïse le dice que quiere tener su imagen actual, puesto que esa sería una forma de conservar esa intimidad momentánea.

Otra clara referencia pictórica que está fuertemente presente en el *filme* es el cuadro de Edward Poynter titulado *Orpheus and Eurydice*, en el cual se reproduce la escena en la que Orfeo está avanzando para salir del Inframundo y volver al mundo mortal, sujetando a su amada Eurídice. Un elemento que hace evidente esta referencia son los tonos de las vestimentas de los personajes, puesto que se corresponden con los vestidos de Héloïse (de color verde, igual que la Eurídice de Poynter) y Marianne (de color rojo, como el atuendo de Orfeo). Por otro lado, el fondo rocoso del fondo del cuadro se correspondería con las escenas de la película en las que las protagonistas pasean por la playa, la cual tiene zonas rocosas que recuerdan a la obra de Poynter y es el espacio en el que comienzan a intercambiar miradas. A propósito de la cuestión de plano-cuadro, la incorporación visual de estos cuadros en el *filme* tiene la función de establecer paralelismos entre la historia de Marianne y Héloïse en relación con la

tragedia de Orfeo y Eurídice. Por lo tanto, la incorporación del imaginario pictórico vinculado a este mito es esencial para la construcción de la historia, porque *Retrato de una mujer en llamas* consiste en un *retelling* del mito de Orfeo y Eurídice en el que se cuestiona la representación de la mujer en el arte y se ofrece una nueva perspectiva en la que deja de ser un objeto para poder ser un sujeto. Asimismo, la historia de amor entre las protagonistas también está construida a partir de este mito, teniendo como consecuencia que el recurso de plano-cuadro sea necesario para este *filme*.

Por otro lado, en las escenas de la playa del *filme*, hay otros tres cuadros que se recrean en cierta forma: *Amplio orizzonte* de Ettore Tito, *Wanderer above the Sea of Fog* de Caspar David Friedrich y *Miranda* de John William Waterhouse. El cuadro de Ettore Tito es referenciado en una de las escenas en las que las dos protagonistas están dando la espalda al espectador mientras miran el mar en una zona rocosa. En el caso de la célebre obra de Caspar David Friedrich, Sciamma hace referencia a esa pintura mediante otra escena de la playa en la que Héloïse está sola observando el mar, plasmando así la inmensidad del espacio en comparación con la joven. Sciamma recrea en cierta forma *Miranda* de Waterhouse en una de las primeras apariciones de Héloïse, en la cual también contempla el mar. En el caso de estos cuadros, teniendo en cuenta las aportaciones de Bonitzer en relación con el plano-cuadro, sus presencias en el *filme* sirven como guiños u homenajes a la tradición artística que a recreaciones de obras pictóricas que tengan un verdadero peso respecto a la historia que desarrolla Sciamma.

#### **4.2 Los planos en relación con la corporalidad y el deseo**

*At that point in the film, when we share their intimacy, they are both in the frame. They're naked but they're not exposed.*  
(Céline Sciamma, 2019: 11)

Respecto a la cuestión de la corporalidad y el deseo que se representan en el *filme*, es necesario remarcar que, mediante la mirada, se plasma un deseo que no sería posesivo u objetivador, puesto que a través de los planos y la mirada que constituye el *filme* se filtra una mirada femenina y feminista orientada en los detalles; un claro ejemplo de la relevancia de los detalles respecto a la representación del deseo sería el

plano en el que se muestra a Héloïse en hoguera, imagen que ilustra de manera sutil el deseo y la pasión a partir de la presencia del fuego. En el artículo *It's about time film began representing the lesbian gaze*, Róisín Tapponi expone la siguiente cuestión respecto al vínculo entre la mirada y el deseo que desarrolla Sciamma:

The film is constructed with lesbian representation in mind through careful interrogation of the lesbian gaze. There is a lot of looking. Marianne looks at Héloïse because she has to secretly paint her, and Héloïse looks at Marianne out of curiosity. Eventually, there is a shift in the way they start looking at each other – out of desire (Tappioni, 2020)

Siguiendo el hilo de los planteamientos de John Berger en *Modos de ver*, el *filme* está construido visualmente de tal forma que subvierte los estándares de la representación propia de la mirada masculina, ya que al representarse la desnudez de las protagonistas, ésta no se muestra desde una perspectiva objetivadora. El primer plano del *filme* en el que está presente la desnudez<sup>8</sup> muestra a Marianne en un plano entero<sup>9</sup>, sentada en el suelo junto a sus lienzos, delante a la chimenea para poder secarse. Tomando como punto de partida a Berger y, concretamente, el apartado acerca de la desnudez de *Modos de ver*, se puede detectar que ya se está llevando a cabo una ruptura respecto a la representación de la desnudez femenina en la historia del arte, porque el cuerpo desnudo de la pintora no se representa para que acapare la atención y, por lo tanto, no sería el espectáculo en sí que la cámara captaría. En primer lugar, la cámara no muestra el momento en el que el personaje se desnuda, sino que, en vez de esto, se pasa directamente a un plano en el que aparece Marianne, ya desnuda, sacando los lienzos y comprobando si están mojados. En este plano, no se enfoca su cuerpo con detalle; aquello que realmente aparece enfocado es su rostro mientras contempla sus materiales de trabajo.

También cabe destacar que hay un cambio brusco entre el momento en el que se empieza a desvestirse y el momento en el que se está secándose. De repente, después

---

<sup>8</sup> Este plano es posterior al trayecto que la pintora realiza hacia la isla de Bretaña y a su llegada a la sala de recepciones, en la que Sophie, la criada, enciende la chimenea para que la artista pueda secarse.

<sup>9</sup> En este tipo de plano los límites superiores e inferiores se encuadran con la cabeza y los pies del sujeto. <sup>11</sup> Puesto que Berger y Mulvey apuntan a la idea de que el cuerpo femenino se ha representado para satisfacer los deseos de un espectador masculino y heterosexual, el cual vería en la representación de la desnudez femenina un objeto pasivo.

de cortar el plano anterior, se cambia la iluminación clara que había anteriormente y en su lugar se emplea un plano entero con una iluminación proporcionada por el fuego de la chimenea y las velas, ofreciendo un plano que se caracteriza por evocar intimidad. En este plano, por lo tanto, no se está teniendo la tendencia voyerística a la que hace referencia Berger cuando desarrolla su análisis de la desnudez femenina en el arte pictórico que, en relación con el cine, es posible pensar a partir de las cuestiones que Mulvey planteaba a propósito del *male gaze*<sup>11</sup>. Por otro lado, estos planos son primordiales para entender la diferencia entre desnudez y desnudo en la tradición artística europea. Según expone Kenneth Clark en *El desnudo*, estar desnudo (la desnudez) indicaría simplemente el hecho de estar sin ropa, el desnudo es un término que se emplea para hacer referencia a una forma de arte. Mientras que estar desnudo es equivalente a ser uno mismo, un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros pero, sin embargo, no reconocerse a uno mismo, ya que, para que un cuerpo desnudo se convierta en “un desnudo”, éste debe ser percibido como un objeto<sup>10</sup> (Berger, 2016: 62). El desnudo, por lo tanto, está orientado a un acto de exhibición.

Asimismo, es preciso tener en cuenta que la cámara nos muestra una visión completa del cuerpo de la protagonista en vez de focalizarse en alguna parte concreta. Así se hace evidente la presencia de female gaze en *Sciamma*, puesto que el cuerpo de la protagonista no se enfoca en porciones o poniendo énfasis en sus zonas erógenas, evitando de esta forma una mirada invasiva o voyerística por parte de la cámara. Como consecuencia. Se puede contemplar la totalidad del cuerpo desde una visión neutra, mostrándolo con naturalidad y sin cosificarlo. Asimismo, el ambiente que se crea en la escena evoca intimidad, lograda a partir de la escasa iluminación y la posición que adopta Marianne, evitando así una intromisión a la privacidad de la artista. El tipo de enfoque del cuerpo de la protagonista en este plano es un detalle decisivo respecto a la diferencia entre la representación del cuerpo femenino en *filmes* caracterizadas por una mirada femenina en vez de una perspectiva masculina, ya que un recurso cinematográfico que, tal y como la cineasta Agnès Varda explicaba en *Filmer le désir*, hace posible la objetivación de la mujer en el cine es el uso de los planos para capturar zonas concretas del cuerpo de la mujer en vez de plasmar el conjunto de su corporalidad, concretamente si se trata de zonas erógenas:

---

<sup>10</sup> Asimismo, ser percibido como objeto es lo que estimula que ese cuerpo sea usado como un objeto.

Men tend to cut women's bodies into bits a lot more. They show more of what we call technically the erogenous zones. They show women's bums, their breasts, their arses, their arseholes in porn movies and so on. Women directors seem to film women more as whole. The bits are bigger... Women's whole bodies are shown. (French, 2021: 181)

Sciamma subvierte este modo de operación propio del *male gaze*, mostrando más bien el conjunto del cuerpo de sus personajes, que sería una forma de representación común en el cine de mujeres. Otra secuencia del *filme* en la que se puede detectar su separación de la técnica de enfocar y aumentar las zonas erógenas del cuerpo femenino, dividiendo así la corporalidad de las mujeres representadas, es la secuencia de planos en los que Marianne y Héloïse están tumbadas desnudas. Solamente se amplía una zona del cuerpo de Héloïse en una ocasión, y esa zona no sería considerada como erógena; este recurso serviría para capturar el tacto, mostrando otra manera más de representar la intimidad lésbica sin basarla simplemente en esa forma, como sí podría observarse en la representación lésbica condicionada por la mirada masculina. En esta escena, por lo tanto, Sciamma captura el deseo, el amor y la corporalidad desde una perspectiva femenina orientada en los detalles. De esta manera, el erotismo se minimiza al no haber una fijación por las zonas erógenas, alejándose así de la objetivación y cosificación propia de la mirada masculina. Por ese motivo, la representación que Céline Sciamma lleva a cabo en *Retrato de una mujer en llamas* encajaría más con el concepto de desnudez que con el desnudo, a causa de que la intencionalidad principal de mostrar el cuerpo de las protagonistas no reside en querer exhibir o tratar como mero espectáculo a sus cuerpos, sino que se las representaría de esta manera sin sobreexponerlas y sin estar bajo una perspectiva masculina y voyerística, evitando así planos demasiado explícitos o una actitud invasiva por parte de la cámara. Como consecuencia, Marianne y Héloïse no aparecerían desnudas como el espectador las ve o percibe, sino que aparecen desnudas tal cual son (Berger, 2016: 58).

Es preciso poner en relación esta secuencia con el hecho de que, generalmente en toda la tradición europea, la convención de no mostrar el vello femenino contribuía a pensar y construir las imágenes de la corporalidad femenina no en función de la sexualidad de la mujer, sino en función de poder atraer a la sexualidad del espectador masculino, ya que todo lo que se representa va dirigido concretamente a un espectador

que se supone masculino (Berger, 2016: 63-64). Por lo tanto, como el vello estaba asociado a la potencia sexual y a la pasión de la mujer, este elemento debía suprimirse a favor de hacerle creer al espectador masculino que era el dueño de esa pasión, debido a que las mujeres debían ser el objeto de deseo pero no un sujeto con deseos propios que debe satisfacer. Sin embargo, Sciamma rompe con esta teoría al mostrar planos del vello corporal de sus protagonistas, concretamente de Héloïse, haciendo posible que se atiendan los deseos pasionales de las mujeres, construyendo así un *filme* que no estaría pensado para atraer la sexualidad de un espectador masculino y someter los cuerpos femeninos que se representan a los deseos de ese hipotético espectador: el foco residiría en la sexualidad de las mujeres lesbianas, otorgándole así una posición activa al sujeto femenino representado y favoreciendo un replanteamiento de la posición que debía ejercer la mujer en el cine y la pintura. Por lo tanto, según la perspectiva de Berger respecto al desnudo y la desnudez, el *filme* de Sciamma no representaría desnudos, porque rompe notablemente con las normas de esa expresión artística; por ese motivo, en vez de ser desnudos, lo que Sciamma representaría sería la desnudez tal y como Kenneth Clark la concebía y analizaba en *El desnudo*. Esta idea se puede confirmar a partir del análisis que Sciamma realiza en *Deconstructing the Filmmaker's Gaze* respecto a la mirada femenina del filme, donde afirma que las imágenes íntimas en las que las protagonistas están desnudas aparecen en el filme como cualquier otra imagen, de una manera en la cual no se produce una mirada voyerística que observe la desnudez como un espectáculo por el hecho de mostrar cuerpos desnudos, sino que el hecho de que se muestre el cuerpo de las protagonistas es un mero hecho como cualquier otro, teniendo como resultado que el espectador sienta que se está compartiendo la intimidad de Marianne y Héloïse de una forma natural y sin ser invasiva (García y Sciamma, 2019: 11).

Sobre la representación subversiva del cuerpo femenino que Sciamma lleva a cabo en esta película, es necesario tener en cuenta que no solamente se muestran las facetas del cuerpo femenino que hacen referencia al deseo sexual, sino que también se naturalizan otros aspectos que habían sido considerados tabúes, como sería el caso de la menstruación o el aborto. La menstruación queda representada a través de Marianne y el aborto se desarrolla a partir de Sophie, particularmente en la escena en la que se lleva a cabo. De esta manera, la representación de la corporalidad femenina

no se centra en los deseos o intereses desde una perspectiva masculina, debido a que trata todos estos elementos desde dentro.

Otra manera en la que se subvierte la manera de representar el cuerpo femenino tiene relación con el consentimiento y la voz del personaje representado, tal y como se puede detectar cuando Marianne está a punto de pintar a Héloïse y le pregunta si puede colocarla y si está cómoda, estableciendo así una relación no invasiva con el cuerpo que va a retratar. Este detalle del *filme* conectaría con *Whose body is it anyway?* de Pamela R. Fletcher, puesto que la mirada femenina de la película subvierte la idea de que el cuerpo femenino es sometido a deseos ajenos y tratado como un mero objeto, permitiendo así que la mujer representada pueda habitar y poseer su propio cuerpo y que éste no sea invadido por un sujeto externo. Como consecuencia de esto, se logra subvertir el binarismo tradicional, jerárquico y patriarcal de artista/modelo; Héloïse accede a ser pintada y Marianne incluye su voz en el retrato, permitiéndole así poder ocupar un papel más activo del que tradicionalmente tendría. Asimismo, se hace evidente la idea de que la artista no es capaz de pintar un retrato exitoso cuando no cuenta con el permiso o consentimiento de su joven modelo, mostrando así la necesidad de incluir al objeto representado en su propia representación. El consentimiento para ser pintada sucederá cuando Marianne revela que recibió el encargo para pintarla y, además, cuando surja la atracción mutua entre las protagonistas que, al mismo tiempo, las llevará a realizar el constante juego de miradas que caracteriza el *filme* y, siguiendo el hilo de la interpretación que Héloïse hizo del final del mito de Orfeo y Eurídice, este consentimiento sería un equivalente a que Eurídice le pidiese a su amado que se girase para verla, ya que, al permitir que Marianne realice ese cuadro, Héloïse está aceptando que deberá perderla y se tendrán que separar. De estas cuestiones se ocupa el artículo *Recentring Peripheral Queerness and Marginal Art in Portrait of a Lady on Fire* de Madeleine Pelling, concretamente en el siguiente fragmento:

Questions of bodily, sexual and artistic consent align. When Marianne asks of Héloïse’s mother ‘Why won’t she be painted?’ the answer is simply ‘She refuses this marriage’. It is only once the nature of Marianne’s commission is revealed and a mutual attraction acknowledged that Héloïse, like Eurydice inviting Orpheus’ gaze, consents to sit for her. In Sciamma’s words, ‘there is no muse. The model and the artist are co-creators’ (Pelling, 2021: 6)

La ruptura de la relación jerárquica entre artista/modelo y sujeto que mira u objeto de la mirada también se puede detectar a través de las escenas íntimas de las protagonistas. Respecto a estas escenas, Céline Sciamma comenta en una de sus entrevistas<sup>11</sup> que, cuando se comparte la intimidad de Marianne y Héloïse, ambas aparecen en el plano y, aunque estén desnudas, no están expuestas, puesto que todos los elementos que forman parte de la escena, como sería el caso de los pechos de las dos protagonistas, aparecen de forma natural, sin ningún tipo de modificación causada por una mirada específica y, por lo tanto, eliminando la posibilidad de que puedan ser objetivadas. Posteriormente, Sciamma añade que la cámara está quieta y no recorriendo el cuerpo de las protagonistas; además, no hay edición en esa escena (García y Sciamma, 2019: 11). Por lo tanto, en las escenas íntimas de Héloïse y Marianne no habría ningún elemento artificial; es decir, la cámara no proyectaría en ellas unos deseos o fantasías externos, como sí podría observarse en películas condicionadas por un *male gaze*. A causa de esto, esas imágenes respetan los cuerpos de ambas.

En relación con los momentos de carácter sexual, no se muestran de forma explícita porque no resulta necesario y, por ello, simplemente se hace evidente mediante otros recursos, como sería el hecho de mostrar a las dos protagonistas tumbadas en la cama juntas después de una escena en la que se estaban besando. Mediante estas elecciones, Sciamma respeta la intimidad de sus personajes femeninos, haciendo presente así la existencia de *female gaze* en el *filme*. La presencia de este tipo de mirada supone un distanciamiento respecto al *male gaze*<sup>12</sup>, alejándose así de las formas de representar el sexo lésbico en el cine, representándolo en este caso según la mirada femenina. En *Deconstructing the Filmmaker's Gaze*, Sciamma afirma que este tipo de mirada puede ser lograda y desarrollada tanto por hombres como por mujeres, porque ser mujer no implica tener *female gaze* automáticamente; para lograrlo, hay que deconstruir e inventar nuevas historias y emociones. Sciamma, como cineasta lesbiana, desarrolla el deseo sexual y la relación de sus personajes desde la

---

<sup>11</sup> La entrevista es *Deconstructing the Filmmaker's Gaze* (2019).

<sup>12</sup> Un claro ejemplo de las consecuencias de esta mirada invasiva, ajena y externa a la identidad lésbica es la película *Blue Is The Warmest Colour* (2013), en la cual se representaban escenas sexuales entre las protagonistas que se caracterizaban por estar notablemente marcadas por una mirada masculina que reforzaba las fantasías tradicionalmente asociadas a la imaginación y los deseos de hombres heterosexuales que cosifican e hipersexualizan a mujeres lesbianas.

propia identidad lésbica. En las películas construidas a partir de male gaze que representan relaciones lésbicas, la intimidad lésbica se reduce prácticamente al tacto. En la nueva perspectiva del lesbianismo y el deseo femenino que plantea Sciamma, hay diferentes formas de poder plasmar la intimidad entre mujeres; el recurso que más emplea para llevar esto a cabo es el intercambio de miradas, enseñándole así al espectador que la intimidad lésbica tiene más profundidad y va más allá del tacto. De esta manera, la identidad lésbica está presente en la representación de la corporalidad y del deseo del *filme* como una posición de resistencia política frente al heteropatriarcado y su visión de la mujer lesbiana, alejándose del fetichismo y la cosificación.

## 5. CONCLUSIONES

A partir de esta investigación se evidencian los recursos que Céline Sciamma emplea en *Retrato de una mujer en llamas* para poder subvertir y dejar atrás el male gaze que, tal y como asegura Mulvey en *Visual pleasure and narrative cinema*, ofrecía una imagen de la mujer que estaba atravesada por unos deseos ajenos a las identidades representadas que, como resultado, las relegaban a una posición sumisa que estaba destinada a un público masculino. Otra cuestión esencial que permite detectar hasta qué punto el *filme* de Sciamma es una reacción ante las formas de representar la corporalidad femenina en la tradición pictórica y cinematográfica es la distinción que Berger hace entre desnudo y desnudez. Como la película de Sciamma no muestra el cuerpo de sus protagonistas como un mero espectáculo y, por lo tanto, los planos del *filme* no se centran en el cuerpo de las protagonistas cuando ambas están desnudas, no se produce una invasión de la intimidad de Héloïse (Adèle Haenel) y Marianne (Noémie Merlant), teniendo como resultado que esos planos muestren desnudez en vez de desnudos. Un claro ejemplo sería el plano en el que Marianne dibuja su autorretrato y, para poder observarse a ella misma, Héloïse y ella colocan un espejo debajo del estómago de Héloïse, cubriendo así una de sus zonas erógenas. De esta manera, como en otras ocasiones, Sciamma muestra el cuerpo de sus protagonistas sin llevar a cabo una sobreexposición, impidiendo así una mirada voyerística por parte del espectador y, por lo tanto, combatiendo las pautas del male gaze a través de nuevas formas de representar la desnudez femenina y el deseo, sobre todo a partir de las miradas. Otro elemento subversivo del *filme* es la propuesta que la cineasta aporta

respecto a la relación entre artista y modelo, siendo uno de los detalles más evidentes de la intención reivindicativa y crítica de *Retrato de una mujer en llamas* hacia la objetivación y sumisión que han sufrido las mujeres tanto en la pintura como en el cine.

La voluntad crítica que caracteriza a esta película también va asociada a la identidad lésbica que se muestra en pantalla, puesto que la cineasta desarrolla una manera de representar el lesbianismo que reacciona, cuestiona y huye de las representaciones estereotípicas del cine hollywoodiense, porque la relación entre las protagonistas no está orientada a un público heterosexual ni se basa en modelos heterosexuales. Esto se debe a que en el vínculo entre Héloïse y Marianne no hay ninguna relación de dominio o poder, ya que las dos son agentes activos que no solamente son observadas, sino que devuelven la mirada continuamente. A causa de la subversión de los modos de representación del cine lésbico de Hollywood, Sciamma representa el lesbianismo teniendo presente la concepción de Monique Wittig, quien aseguraba que la identidad lésbica consistía también en una posición política de resistencia frente al sistema heteropatriarcal. Por otro lado, la cineasta representa el deseo sexual y la relación de sus personajes desde la propia identidad lésbica, proponiendo otros modos de mostrar la intimidad y el deseo que no se basarían simplemente en el tacto, como sería el caso del intercambio de miradas que caracteriza al *filme*.

Asimismo, *Retrato de una mujer en llamas* retoma el mito de Orfeo y Eurídice para poder subvertirlo y representarlo a través de una perspectiva lésbica. A causa de esta voluntad de subversión, la Eurídice de Sciamma tendría voz propia y no sería un objeto pasivo que es mirado, atacado y perdido, sino que sería la encargada de escoger que Orfeo tomase la decisión del poeta en vez de la del amante. Además, el juego constante de miradas que realizan las protagonistas del *filme* cuestionaría la relación tradicional entre artista y modelo, eliminando así la jerarquía establecida por los esquemas heterosexuales y patriarcales. De esta forma, Sciamma ofrece una mirada renovadora, feminista y lésbica que hace posible el gran impacto que este *filme* ha tenido para la comunidad LGBT y la forma de representar la identidad y el deseo de las lesbianas.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

BERGER, J., BLOMBERG, S., DIBB, M., & FOX, C. (2016). *Modos de ver*. Argentina: Editorial Gustavo Gili.

BONITZER, P. (2007). *Desencuadros: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

BOU, N. (2007). "Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine", Barcelona: Icaria, (pp. 71-94). [En *Políticas del deseo: literatura y cine*]

BUTLER, A. (2002). *Women's cinema: the contested screen* (Vol. 14). Wallflower press.

BUTLER, J. (1990). *El género en disputa*, Barcelona: Paidós, 2001. [Cap. "Sujetos de sexo/género/deseo"]

CAIRNS, L. (2006). *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

CHAUDHURI, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. Nueva York: Routledge.

CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura, Barcelona: Anthropos.

CLARK, K. (2007). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, Sa.

DE LAURETIS, T. (1992). *Repensando el cine de mujeres: Teoría estética y feminista*. Debate feminista, 5, 251-277.

— (1994). *The practice of love: Lesbian sexuality and perverse desire*. Indiana University Press.

— (1987). "Technologies of gender.", *Essays on theory, film and fiction*.

DEVERAUX, J. M. (2021). *Cinema and The Female Gaze: An Examination of Queer Representation*. Essais vol. 11 no. 1.

- FLETCHER, P. R. (1993). "Whose Body is it Anyway? Transforming Ourselves to Change a Rape Culture", *Transforming a rape culture*, Mineápolis: Milkweed Editions.
- FRENCH, L. (2021). "Marie Mandy: Subjectivity and Aesthetics", *Female Gaze in Documentary Film*. Springer International Publishing.
- GARCIA, M., & SCIAMMA, C. (2019). *Deconstructing the Filmmaker's Gaze*. *Cinéaste*, 45(1), 8-11.
- HAAGENSEN-LOKKE, Y. J. (2021). "*Regarde-moi*": *Looking at Looking in Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019)*, Tesis de Licenciatura, Trondheim: Universidad Noruega de Ciencia y Tecnología.
- HOLLINGER, K. (2012). *Feminist Film Studies*, Nueva York: Routledge.
- LINDNER, K. (2013). "In Touch with the Female Body Cinema, Sport, and Lesbian Representability". *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, 277-293.
- MULVEY, L. (2006). "Visual pleasure and narrative cinema". *Media and cultural studies: Keywords*, 342-352.
- NANCY, J. L. (2006). *La mirada del retrato*, Buenos Aires: Amorrortu.
- OVIDIO. (2005). *Metamorfosis*, Madrid: Ediciones Catedra S.A, Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.
- PELLING, M. (2021). "Recentring Peripheral Queerness and Marginal Art in Portrait of a Lady on Fire (2019)", *Humanities*, 10(2), 73.
- SEGARRA, M. (2012). *Cuerpos y deseo en el cine de mujeres*, Córdoba: Estudios-Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, (27), 133-142.
- (2007). *Políticas del deseo: literatura y cine*, Barcelona: Icaria.
- SHOWALTER, E. (1977). *A Literature of their own: from Charlotte Bronte to Doris Lessing*, Princeton: Princeton University Press.
- SMELIK, A. (2007). *Feminist Film Theory*. In Pam Cook (ed.). *The Cinema Book*. 3 ed. Londres: BFI Publishing.

SOTO ARGUEDAS, A. (2013). *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, Costa Rica: ESCENA, Revista de las artes, 72(1),55-64.

ST JAMES, E. (2020). *Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on her ravishing romantic masterpiece*, Vox, [on-line], Disponible en:  
<https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciammainterview>

SYME, R. (2020). *Portrait of a lady on fire is more than a manifesto on the female gaze*, Nueva York: The New Yorker, [on-line], Disponible en:  
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>

TAPPONI, R. (2020). *It's about time film began representing the lesbian gaze*. The Guardian, [on-line], Disponible en:  
<https://www.theguardian.com/film/2020/feb/28/its-about-time-film-began-representing-the-lesbian-gaze-portrait-of-a-lady-on-fire>

WHITE, P. (1999). *Uninvited: Classical Hollywood cinema and lesbian representability*, Indiana: Indiana University Press.

WITTIG, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona-Madrid, Egales. [Caps. “El pensamiento heterosexual” (1978) y “No se nace mujer” (1981)].

### **Referencias audiovisuales:**

MANDY, M. (Directora). (2000). *Filmer le désir: voyage travers le cinéma des femmes*. [Documental]. Saga Films.

SCIAMMA, C. (Directora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu*. [Película]. Lilies Films.