

Sexuals, sexualitzades: cos i urticària com a estratègia feminista a *Creatura* (2023), d'Elena Martín Gimeno

*Sexual, Sexualized: Body and Skin Rashes as Feminist Strategy in *Creatura* by Elena Martín Gimeno*

Anna Casas Aguilar

University of British Columbia

anna.casas@ubc.ca

Resum

Aquest article considera la pel·lícula *Creatura* (Elena Martín Gimeno 2023) i el seu tractament del cos i de la pell de la protagonista. Analitzo com la urticària que pateix la protagonista, la Mila, serveix a la directora d'estratègia feminista, per parlar de sexisme i situar el cos de la dona més enllà de la seva representació com a objecte sexual i objecte visual de plaer. L'article també explora les diferents maneres en què Martín Gimeno, juntament amb altres dones productores i directores de la Catalunya contemporània, treballen al plató de manera col·laborativa quan filmen amb dones i nenes, per tal d'establir com les maneres de producció són essencials per les actrius a l'hora de fer la seva feina i per tal d'entendre no només els resultats, sinó també les maneres d'arribar-hi.

Paraules clau

Cos de dona; Directores de Cinema; Sexualitat; Tacte; Pell; Urticària; Cinema en català

Abstract

This article examines the film *Creatura* (Elena Martín Gimeno 2023) and its portrayal of the female body, particularly focusing on the protagonist's skin rashes. I analyze how the skin rashes and hives that Mila, the protagonist, experiences are employed as a feminist strategy by the film director. The skin rashes and hives allow the director to address issues of sexism and to position the female body beyond its traditional representation as a sexual object that provides visual pleasure to the audience. The article also explores the various ways in which Elena Martín Gimeno, along with other female producers and directors in contemporary Catalonia, collaborate on set when featuring female protagonists and children. I argue that it is essential to discuss the working methods as they significantly impact the experiences of actresses and, in this sense, the process is just as important as the results.

Keywords

Female Body, Films Directed by Women; Sexuality; Touch; Skin; Rashes and Hives; Catalan Cinema

Acknowledgements

Vaig presentar una primera versió d'aquest projecte a la conferència anual de la ACS a Mallorca. Agraeixo al públic els comentaris i preguntes, que he intentat majoritàriament incorporar en aquest text. També agraeixo als editors, així com a la Sarah Thomas, a la Neus Penalba i als revisors externs la seva lectura atenta i pertinent i tots els comentaris, que han estat d'enorme ajuda.

Taula de matèries

1. Introducció
2. Pell i urticària a *Creatura*
3. Direcció en femení
4. Conclusió
5. Obres citades

I like myself as I am, more desiring than desirable
King Kong Theory

1. Introducció

Una de les primeres ressenyes que va sortir sobre *Creatura* quan es va estrenar al festival de Cannes el juny del 2023 deia: “Yet while it may be making a valid point about the widespread treatment of women as sexual objects, this essential message is undercut at key points by the film’s own lingering, objectifying sexual gaze” (Baughan 2023). Aquesta afirmació és certa: *Creatura*, dirigida i interpretada per Elena Martín Gimeno, i co-escrita per Martín Gimeno i Clara Roquet, és una pel·lícula no només sobre el desig i sexualitat de la Mila, la protagonista, sinó també una pel·lícula on veiem de manera repetida el seu cos, en moltes ocasions nu, sexual o sexualitzat en tres etapes vitals: d’adulta, d’adolescent i de nena. En diverses escenes, observem la Mila des de posicions i angles que la cosifiquen, com si la pel·lícula no volgués realment trencar amb el que John Berger va dir a *Ways of Seeing* (publicat per primer cop l’any 1972) sobre l’art i el seu espectador ideal, l’home:

Women are depicted in a quite different way from men —not because the feminine is different from the masculine— but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. If you have any doubt that this is so, make the following experiment. Choose from this book an image of a traditional nude. Transform the woman into a man. Either in your mind’s eye or by drawing on the reproduction. Then notice the violence which that transformation does. Not to the image, but to the assumptions of a likely viewer.

(1972, 64)

Aquesta idea la va elaborar Laura Mulvey en el seu article “Visual Pleasure and Narrative Cinema” l’any 1973 i que va sortir publicat el 1975 a *Screen* i va ser reimprès de nou en el llibre *Visual and Other Pleasures* l’any 1989. Mulvey subratlla que la mirada del cinema sovint és una mirada que ens col·loca en posició masculina, una mirada que: “Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen” (Mulvey 1975, 19). La noció de “mirada masculina” de Mulvey ha estat revisada tant per la crítica com també posada en

qüestió en el cinema fet per dones i subjectes dissidents¹ i aquest article, en aquesta línia, vol esbossar, per una banda, fins a quin punt aquesta mirada masculina es qüestiona a *Creatura* i, en segon lloc, subratllar la importància de la pell i del sentit del tacte com un element que, en el cas de *Creatura*, s'ha de llegir en clau feminista. En el cas del cinema convencional i de masses, el cos de la dona com a objecte sexual i sexualitzat ha estat una constant, i és a través d'aquest mateix cos, com a llenguatge, que les dones directors, clarament minoritzades a la indústria, fan una reflexió sobre el canvi necessari.

Tot i que l'estudi de *Creatura* no és extrapolable a la resta d'obres de directors catalanes contemporànies, a través de l'anàlisi de la pell i el cos en aquest film considero les dificultats, quan es presenta la sexualitat de les dones cisgènere al cinema, de trencar amb aquesta tradició fílmica vinculada a una mirada masculina. *Creatura* forma part d'una onada de producció audiovisual dels últims pocs anys en què hi ha un nombre destacat de directors i productores dones (Carla Simón, Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll, Lucía Alemany, Clara Roquet, entre d'altres). Moltes d'elles fan un cinema de caràcter experimental i allunyat de les grans produccions. Tot i que no sempre, aquestes directors sovint aposten pel català i per una temàtica que incorpora la sexualitat i l'enllaça amb temes com els llaços de família, d'amistat entre dones, o la maternitat. En el cas de *Creatura*, la urticària de la protagonista permet vincular experiències de violència verbal i sexisme amb el cos i, en aquest sentit, plantejo fins a quin punt les instàncies on veiem el cos de la protagonista fent l'amor amb la seva parella o despullada no menyscaben el caràcter feminista del film, sinó que més aviat demostren les dificultats en què s'emmarca la presentació de la sexualitat de les dones cis al cinema. Considero que la urticària de la protagonista, que veiem en diverses escenes de manera molt propera, sovint impedeix una mirada que la cosifica, i ens obliga, com a espectadores, a tenir una mirada més mèdica, conscient del dolor, del patiment i de les cures, que no permet del tot tocar-la com a objecte sinó entendre-la com a subjecte.

La qüestió de fons és si el cos de les dones al cinema d'avui (un cos en moltes instàncies jove o adolescent, nu i especialment en escenes de sexe) pot rebutjar una mirada masculina que el fa objecte de consum, quan aquesta mirada ha estat construïda d'una manera extremadament eficaç en el món audiovisual, i és internalitzada per les mateixes dones fins al punt que, sovint, nosaltres mateixes som creadores de contingut sexista. Podem parlar de la sexualitat de les dones com a eina de reivindicació feminista, per una banda, quan aquesta sexualització, per altra banda, ven i és utilitzada per la indústria fílmica com a ham per aconseguir espectadors? Poden les dones gaudir la sexualitat en el cinema, sense convertir-se objecte? Eulàlia Iglesias Huix diu que “Conquistar el placer sexual en la pantalla sin pasar por el aro de la sumisión a la mirada masculina se mantiene como uno de los principales retos del cine de mujeres” (2020, 59). En el cas de *Creatura*, la urticària i

¹ Un treball que ja ha fet anteriorment Steven Marsh seguint Joan Copjec i Todd McGowan (Marsh 2021, 238).

el sofriment que se'n deriva s'estableix com una eina de reivindicació, un aspecte que alhora és problemàtic, perquè és a través del sofriment d'una dona que podem veure l'impacte del sexisme. Alhora, m'interessen les dinàmiques de creació i del procés de producció que hi ha darrere d'aquesta pel·lícula, particularment a l'hora de filmar escenes de sexe on es presenta el cos nu de les protagonistes. Cal parlar de les maneres de producció com a essencials per les actrius i cal entendre no només els resultats, sinó també les maneres d'arribar-hi.

La representació de la sexualitat femenina en l'àmbit audiovisual català ha experimentat una gran transformació en els darrers anys. Llargmetratges dels darrers quinze anys com els d'Elena Trapé *Blog* (2010), *Julia Ist* (2017) de la mateixa Elena Martín Gimeno, *La innocència* (2019) de Lucía Alemany, *Libertad* (2021) de Clara Roquet, curtmetratges com *La última virgen* (2017) de Bàrbara Farré, *Suc de síndria* (2018) d'Irene Moray o sèries com *Selftape* (2023) de Joana i Mireia Vilapuig i Bàrbara Farré, tracten la realitat polièdrica i els múltiples vessants de la sexualitat de les dones: com a font de plaer, de llibertat, d'aprenentatge, però també com a font de dolor, de pressió o d'humiliació social, d'eina de normativitat i de control. De vegades, en aquests films, el sexe no és el tema central, sinó que és tangencial a una altra temàtica, com l'amistat, els canvis de l'adolescència o la reproducció. Aquest és el cas de *Júlia Ist*, l'òpera prima de Martín Gimeno. Si bé el tema principal del film és el primer any d'independència i solitud de la Júlia en el seu Erasmus a Berlín, un aspecte central de l'evolució de la protagonista són les seves relacions sentimentals i sexuals, no exemptes de dolor. A *Libertad*, de Clara Roquet, co-escriptora de *Creatura*, el nus principal del film és la relació de poder i classe entre dues adolescents, una de procedència humil i immigrant llatinoamericana i l'altra catalana i de classe acomodada. Aquesta relació de poder es veu afectada per la sexualitat desnivellada de les protagonistes i el divorci imminent dels pares d'una d'elles. A *La innocència*, l'amistat, les relacions amb la parella i la família es posen en qüestió en un poble petit a partir de l'embaràs no desitjat de la Lis (interpretada per Carmen Arrufat). A *Selftape*, i de manera autorreferencial, es fa una clara denúncia del món audiovisual a Catalunya i d'un entorn i estructura de competitivitat i favoritismes que posa en joc la relació entre dues germanes. En aquest cas, s'explora una sexualitat destructiva com a conseqüència de l'èxit, l'exposició de les actrius a nombroses instàncies de violència sexual durant els rodatges i els abusos de poder dins la indústria del cine i televisió.

Aquestes obres formen part d'una onada de produccions de directors catalanes de la que se n'ha parlat com una "efervescència", un "tsunami" (Belinchón 2017), o una "nova i enlluernadora generació" (Adell Carmona 2022) des dels mitjans de comunicació i que a les revistes especialitzades s'han agrupat amb noms com la "generació Àgata" (Engel 2017) o una "Nova Escola de Barcelona" (Vilaró Moncasí 2021). Maria Adell Carmona (2022) considera que són múltiples els factors d'aquesta eixida: des del "paper de les escoles de cinema i dels festivals, els canvis socials i legislatius vinculats al moviment feminista, la cada vegada major presència de dones productores". Belinchón (2023) també parla de la importància

dels pressupostos —per exemple que l'Institut de Cinema Català, dependent de la Conselleria de Cultura, tingués un pressupost el 2016 que va arribar a gairebé 18 milions d'euros— i Sarah Thomas assenyala la influència d'internet i de les noves tecnologies (Thomas 2025). Dues han estat les pel·lícules assenyalades com a representatives d'aquesta onada: per una banda, *Tres dies amb la família* (2010) de Mar Coll que, segons Barbara Zecchi a *Desenfocadas* “marca un momento clave en la historia del cine español”² (2014, 11) i *Les amigues de l'Àgata* (2015), dirigida en col·laboració per quatre directors com a treball de final de grau en Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. *Les amigues de l'Àgata* és representativa perquè, consideren Eulàlia Iglesias i Gregorio Belinchón, les directors són part d'una generació de cineastes que ha sortit de les escoles (Iglesias 2020, 57; Belinchón 2017), de l'ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), la Universitat Pompeu Fabra, Blanquerna, de la Universitat Ramon Llull, l'Autònoma. Hi ha una tercera pel·lícula també important, *Estiu 1993* (Simón, 2017), que ha estat en molts sentits la que ha solidificat i donat una projecció internacional a aquestes joves directors, ja que ha rebut un gran reconeixement no només dins de l'Estat espanyol, sinó també fora (a la Berlinale el 2017 amb premi a la millor Opera Prima Grand Prix de la Secció Generation K Plus i a Cannes amb el premi Écrans Junior a millor pel·lícula). La visibilitat de Simón s'ha reafirmat amb el Golden Bear a Berlín que va guanyar amb *Alcarràs*.³

Per a aquestes creadores la sexualitat no és sempre un tema central, sinó que diversos dels seus films, de fet, naveguen altres temes com la memòria, els llaços de família, o mostren una creixent preocupació pel medi ambient, per exemple a *Nedar* (Carla Subirana 2008), *Tres dies amb la família* (2009) i *Tots volem el millor per a ella* (2013), de Mar Coll, *La propera pell* (Isa Campo i Isaki Lacuesta 2016), *Penèlope* (Eva Vila 2017), *Family Tour* (Liliana Torres 2013), *Brava* (Roser Aguilar 2017), *Con el viento* (Meritxell Colell 2018), *La Plaga* (Neus Bellús 2013), *La imatge permanent* (Laura Ferrés 2023), *Els encantats* (Elena Trapé 2023) o l'obra de Carla Simón —*Estiu 1993* (2017), *Alcarràs* (2022), *Carta a mi madre, para mi hijo* (2022). De fet, Arnau Vilaró comenta el lloc central de la família i del cinema com una eina d'experiència de vida com a dos grans trets d'aquest nou cinema dirigit per dones (2021, 99). És a dir, la sexualitat no és un tema sempre present en la producció de les directors catalanes contemporànies, però sí que és un tema amb importants implicacions en les maneres de treballar i en la seva pressa de consciència a la indústria del cinema i que considero en aquest sentit cabdal en tant que mostra l'estreta relació entre la consciència feminista i la consciència artística de moltes

² Zecchi explica que aquesta pel·lícula és clau en el cine espanyol “no solo porque interrumpe un período de siete años durante el cual los palmarés para la dirección se habían entregado exclusivamente a hombres, sino sobre todo porque Coll recibe la estatua de manos de cuatro directoras (Bollaín, Ferreira, Querejeta y Gutiérrez). Ese suceso supone el relevo de una nueva generación de mujeres cineastas, y simboliza la existencia de una tradición femenina reconocida por la misma Academia” (Zecchi 2014, 11).

³ Tanmateix, cal anar amb compte amb la idea d'un boom que no és tal, com assenyalen Francisco Zurian i David Pérez (2017).

d'elles. També cal comentar que moltes d'aquestes directores parlen de la sexualitat en el context familiar.⁴

A més a més, *Creatura* se situa en un context cultural molt més ampli que inclou la literatura i les arts en el context català i a l'Estat espanyol⁵ i a l'art del món occidental: les artistes sovint fan de la sexualitat i del seu cos una eina artística de reivindicació, com explica Janice Loreck a *Provocation in Women's Filmmaking*.⁶ Tanmateix, és important notar que, en fer-ho, tant escriptores com artistes visuals es veuen també jutjades i assetjades. Aquest atzucac l'analitza bé Katherine Angel a *Tomorrow Sex Will be Good Again* on explica que les dones "(...) know that their sexual desire can remove protection from them and can be invoked as proof that violence wasn't, in fact, violence" (2021, 5). Així, és precisament en aquest context en què el sexisme no s'ha eliminat, i on les lluites feministes tenen una recepció desigual. Important és que tot això passa amb un teló de fons cultural determinat: la violència de gènere no minva, ni a Catalunya ni a l'Estat Espanyol, i aquesta violència de gènere està present a les xarxes socials on les dones són visualitzades com a objectes de desig però també com a objecte d'atac sexista.

2. Pell i urticària a *Creatura*

A *Creatura* la sexualitat de la protagonista es mostra connectada a temes com la família, l'amistat, la intimitat de la parella, i molt especialment es presenta en relació amb el cos, el tacte i la pell. Després d'una primera escena on veiem una nena que es rasca el pubis quan la seva mare la crida, una escena en la que alhora sentim la veu de la Mila adulta descarregant maletes, la pel·lícula passa a explicar la història de la Mila adulta que arriba amb la seva parella, en Marcel (interpretat per Oriol Pla) a un poble indeterminat de l'Empordà per instal·lar-se a la casa familiar. La Mila i en Marcel s'acomoden dels pares d'ella i comencen una nova etapa de vida en cert aïllament. La primera nit, la relació sexual queda truncada i s'acaba desencadenant una baralla que farà que la Mila tingui un atac d'ansietat, pel qual se sent culpable i demana disculpes, i que a continuació desencadena una urticària que encara dificultarà més el contacte íntim. És a través d'aquesta urticària i del espai de la Costa Brava que s'enllaça la Mila adulta amb l'adolescent i la nena i es fa

⁴ Per altra banda, l'experiència de les dones també és central en films dirigits per homes, ja que, com ha explicat Barbara Zecchi, establir una relació entre un text i el sexe o gènere del creador és una posició essencialista, així com obsoleta la idea que director o directora s'ha de considerar com a *autor* (Zecchi 2014, 7) i exemples d'això els podem veure, per exemple, a *Suro* (2022) de Mikel Gurrea, o a *Els dies que vindran* (2019) de Carlos Marques-Macet.

⁵ Roser Amills, *M'agrada el sexe* (2013), la publicació de volums col·lectius com *Satisfiers. Parlem de sexe* (2022), el tríptic d'Eva Baltasar o *Follem* (2019) i textos en espanyol com *El postporno era eso* (2010) de la valenciana Maria Llopis, o l'obra en castellà de la madrilenya resident a Barcelona Luna de Miguel, *Caliente* (2021); *Feminismo vibrante* (2020) d'Ana Requena o *Sexografías* de Gabriela Wiener, autora d'origen peruà que va viure a Barcelona del 2003 al 2011 o *Mujeres que follan* (2023) d'Aida Teruel. Diverses d'aquestes obres parlen de la sexualitat de dones cisgènere heterosexuales i lesbianes de vegades des d'una perspectiva autobiogràfica o autorreferencial, fent servir la primera persona i fent del seu cos i la seva de la sexualitat una eina artística de reivindicació.

⁶ En paraules de Loreck, "while not all women who engage in sexual representation do so via explicit images of nudity or sex acts. Some do choose to work precisely with this aspect of visual culture, utilising the kinds of sexual images found in pornography or erotic art" (2023, 27).

palès que la sexualitat és un continuïum des de la infància: la mateixa pell en moments diferents respon d'una manera similar.

La connexió entre les tres 'Milas' es fa a partir de la urticària com a tret diferencial, així com de les relacions familiars i d'amistat i dels espais com a elements d'identificació. Hi ha a la pel·lícula dos llargs flashbacks cap al passat, i que inclouen malsons o fantasies de caràcter sexual de la protagonista. Els dos llargs flashbacks ens porten primer a l'adolescència, i després a la infància de la Mila. En contrast amb el cos de la dona, el cos de l'adolescent (interpretada per Clàudia Malagelada) i de la nena (interpretada per la Mila Borràs) també es cosifiquen, estirant aquesta mirada sexualitzant del cinema clàssic, però amb encara amb més incomoditat i fent evident la sexualització primerenca de la protagonista que, continuant amb la ja citada Janice Loreck, demostra que "In our society pornography is written on every woman's body" (2023, 26). Els flashbacks van acompanyats de diversos malsons, en els que es juga amb l'ambient fosc, el suspens a través de la música, i on el que és familiar (les relacions amb els pares, el cos, la casa, el mar) es torna estrany. L'entorn natural de la Costa Brava és ple d'espais que evoquen perillositat i creen aquesta sensació d'*unheimlich* en el sentit que Freud li dona com antònim de *heimlich*; és a dir, allò no familiar, sinistre, oculte (Kristeva i Vericat 1996, 359). A més a més, hi ha cert sentit de repetició en vers les figures masculines, doncs el pare i la parella de la Mila treballen en el mateix espai de la casa, i el distanciament entre la Mila i la seva parella sembla reflectir el distanciament dels pares de la Mila. Els somnis també ens porten al que és sinistre: la falta de pubis, fer l'amor amb la parella per després despertar-se i que la parella no hi sigui, ser encerclada i devorada per un grup de nois, o fer l'amor amb un home (de qui, almenys al principi, no veiem la cara i que després resulta ser en Marcel, la seva parella) que porta el mateix jersei que portava el seu pare a l'escena anterior, deixant-nos amb el dubte si és un somni, fantasia o record d'incest, que és una mena de fantasma durant tota la pel·lícula.

Elena Martín Gimeno ha comentat que l'ús del llatí *creatura* en el títol ve de l'interès de fusionar *crear* i *criar*, i de formular una crítica a l'educació sexual dins de la família.⁷ Alhora, el títol es pot relacionar amb una de les accepcions del mot en anglès, *creature* "used to refer to a life form that is unusual or imaginary". La urticària fa sentir a la Mila incòmode i fora de lloc, abocada al patiment físic, com un ésser estrany, i els somnis encara ens transporten més endins d'aquest sentiment d'estranyament. De fet, Elena Martín Gimeno ha parlat de la influència de pel·lícules d'horror corporal com *Titane* i *Raw* de Julia Ducornau, també dirigides per dones.⁸

La urticària, que veiem de manera propera en plans mitjans durant la pel·lícula, es vincula a l'estrès i al sexisme viscut en tres moments vitals, com una

⁷ Deia Martín Gimeno, "Si una criatura es una creación, implica que hay un creador. Como la película habla de educación emocional y herencias familiares, me pareció una idea muy bonita pensar que los hijos son producto de sus padres, y hacer ese juego de palabras" (Sánchez 2023).

⁸ Veure, en aquest sentit París-Huesca (2013).

resposta psicosomàtica al que ella diu ‘nervis’ que comencen de petita quan el pare expressa rebuig cap a ella, corregint-la quan ella diu coses com “em vota la vulva” o “et vull veure despulat” als quatre o cinc anys. La sensació de rebuig s’intensifica a l’adolescència, quan comencen les primeres relacions sexuals i la por de ser repudiada creix. La Mila és ferida amb el llenguatge, però aquesta ferida apareix com un text, llegible a la seva pell. Sense poder necessàriament acariciar una imatge que cou, la urticària és una ferida sense sang però que tanmateix produeix horror corporal a l’hora d’observar-la. La sensació que tot és a flor de pell (i podem pensar en la gran quantitat d’expressions que impliquen la pell i que tenen a veure amb el jo, com canviar de pell, jugar-se la pell, posar-se a la pell d’algú) es fa així del tot evident. A més, la pell té una càrrega cultural important pel que fa a certes malalties, particularment a aquelles de caràcter autoimmune —malalties que solen ser patides per dones i que, com a resultat, són poc enteses i per les que manquen clares opcions de tractament—, però també de malalties de transmissió sexual.⁹

La urticària és tant una barrera entre la protagonista, la Mila, i la seva parella i mostra la impossibilitat d’una sexualitat viscuda amb l’altre, com també una barrera entre l’espectador i el cos de la Mila. M’explico: Didier Anzieu parla a *The Skin-Ego* de la pell com una projecció del jo, però també com un portador de signes, i del lloc de la consciència d’aquest jo, evidència que el centre del jo és en realitat a la nostra perifèria (Anzieu 2016, 19). La pell a la pel·lícula és això, i també un mur que l’impossibilita a arribar a l’orgasme, subvertint el que la crítica que Virgine Despentes diu al llibre *King Kong Theory* sobre l’heroïna imaginada per l’home “contemporary heroines adore men, meet them easily, sleep with them after just a couple of chapters, come in four lines, and they all enjoy sex” (Despentes 2010, 8). Són diverses les escenes on, de fet, la incomoditat i el dolor de la protagonista és el centre visual. Si Sartre deia que tocar és desitjar, des dels estudis fílmics s’ha emfatitzat que, com a espectadors, sentim amb tot el cos, incloent-hi la pell. En aquesta línia, Tarja Laine en un article titulat “Cinema as a Second Skin” recull la magnífica feina feta per teòriques com Laura Marks,¹⁰ Giuliana Bruno i Vivian Sobchack¹¹ per concloure que, si bé la mirada és efectivament el sentit privilegiat en el cinema, l’efecte de què veiem s’estén per tot el nostre cos: “skin gives shape to our affective engagement with the film, ‘spreading’ affect over our entire body” (Laine 2006, 95–96).¹² És en aquest sentit que la urticària de la Mila esdevé una barrera per la mirada que la cosifica i que la veu com a objecte de desig, doncs com a espectadores podem notar el seu patiment, que privilegia alhora el nostre sentit del tacte per sobre de la mirada. Al seu article, Laine, alhora, compara aquesta pell amb la superfície del cinema, “Like skin, the ‘surface’ of cinema is bilateral. Already

⁹ De fet, l’artista Ariadna Page Russell explora a través de la seva malaltia de pell, la dermatografia, aquesta idea del cos com a tela artística o com a paper on escriure i marcar.

¹⁰ Marks, Laura. 1999. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.

¹¹ Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.

¹² Veure també l’obra de Barker (2009).

the form of the photograph (where the cinema is an extension of) itself establishes a relationship between touching and looking, skin and images” (Laine 2006, 95). De manera que la doble corporalitat de la pel·lícula i del cos de la protagonista ens ofereix una possibilitat de lectura on la pell queda equiparada amb la pantalla i la nostra mirada amb el tacte. Això és important perquè es tracta d’una pel·lícula que funciona amb silencis i evocacions, on d’alguna manera l’espectadora ha d’interpretar els fets en relació amb la resposta psicosomàtica de la protagonista per entendre el film, igual que la Mila ha d’interpretar d’on ve el malestar que li provoca urticària, obligant-nos així a buscar estratègies d’interpretació que desobjectivitzen el cos de la protagonista en favor de l’enteniment. Seguint el que Belén Vidal explica sobre altres films on les protagonistes s’autolesionen: “En historias colmadas de lagunas narrativas y ambigüedades, las heridas corporales permanecen visibles como evidencia en busca de una causa” (Vidal 2019, 42). L’obra de Laura Marks també és un referent pel que fa a la relació entre tactilitat i feminitat i, a *Touch: Sensuous Theory*, explica que: “While many have embraced the notion of tactility as a feminine form of perception, I prefer to see the haptic as a feminist visual *strategy*, an underground visual tradition in general rather than a feminine quality in particular” (Marks 2002, 7). L’elecció de parlar de la urticària s’ha de veure com una estratègia feminista, perquè incorpora la necessitat d’una altra mirada més interpretativa, una mirada que no només veu, sinó que sent l’altra, en el sentit que l’accepta com a subjecte de patiment i de dolor i intenta interpretar què li passa.

La urticària a la pel·lícula té un element cíclic i relacionat amb el retorn als espais i llaços sentimentals de la infància i adolescència. Com diu Baughan, “The relationship between flesh and landscape is crucial to Mila’s understanding of herself” (Baughan 2023). La Mila torna a la seva casa d’estiu, als espais que l’han vist créixer: el seu llit d’infància, l’habitació dels seus pares, els llocs on ha tingut primeres experiències sexuals, com el bosc de l’Emporium, i connecta amb l’amiga de la infància, l’Aina. L’espai de l’Empordà és nou principi per la parella, però també un lloc aïllat i on una sèrie de records d’ella conviuen amb el present, per exemple quan en Marcel ocupa la mateixa taula del pare de la Mila per treballar, fent que es faci difícil sortir del record espacial, que es transforma en un record corporal.

En contrast amb aquest llenguatge visual evocatiu i circular de la pel·lícula, el llenguatge a través dels diàlegs, naturals i clars, és central per sortir de l’ambient tenebrós, fantasmagòric i asfixiant. A l’adolescència, una sèrie d’agressions verbals queden inscrites de mica en mica en el jo. En Llorenç, el seu primer xicot li diu, “no sabia que fossis tan *guarrilla*. Tipus, per la cara de bona nena”. El seu amic Guillem li diu “parlen sobre tu” “et diuen *guarra*”; el seu cosí, a la mateixa època, li pregunta, “per què no t’agrada en Guillem?” i ell mateix afegeix... “perquè no és *malote*”. Com succeeix a l’escena del mar, en la que la Mila mira els cossos dels nois jugant a la plataforma mentre ella neda a l’aigua, la Mila aprèn que ha de restar en molts sentits observant, vigilant davant del seu desig, particularment durant l’adolescència. En aquest moment la sexualitat es viu com una forma de

socialització, però una sèrie d'experiències sexuals relacionades amb moments traumàtics fan que ella hagi de restar sempre a l'aguait. La nit, l'alcohol, la pressió dels companys, transformen els moments d'alliberament en situacions d'empresonament. La sexualitat es presenta així com un contínuum d'experiències, algunes amb un vessant alliberador, però un altre violent i traumàtic, de difícil navegació.

Durant l'adolescència, l'exposició a les xarxes forma part d'aquesta tensió creixent entre el desig, l'exploració de la pròpia sexualitat, allò que s'espera d'ella, els judicis dels altres i la incomoditat del jo de descobrir-se com a subjecte i objecte sexual: quan explica a la família que una amiga seva ensenya les tetes pel Messenger, l'àvia comenta "una mica fresca aquesta noia, no? Jo no entenc que no vigilin més. Perden el control i després clar que hi ha violacions". El comentari que demostra la interiorització del sexisme per par de l'àvia de la Mila queda secundat a continuació: "I els nois, treuen a ballar a les noies? A la meva època ens posaven en fila i ens treien com qui escull una bossa de patates". Així, a la pel·lícula, el llenguatge va de mica en mica fent més i més problemàtica la realitat visual, fent evident el control parental, el monitoratge de la sexualitat de l'adolescent i els discursos sexistes. Aquesta sexualitat té un context històric determinat, en el que la incipient presència de les xarxes socials és central: si bé les primeres converses amb l'Aina sobre la roba que podria portar i com ballar són converses més atemporals, l'exposició a Internet i a les càmeres situen amb precisió l'adolescència de la Mila.

Hi ha dues escenes que val la pena comentar sobre la sexualitat de la protagonista i les xarxes. La primera és quan la Mila és introduïda a un xat de caràcter sexual per l'Aina i des d'allà totes dues observen el que podem pensar que és el cos d'un home masturbant-se. Aquesta primera experiència és reveladora: amb l'Aina, i com a part d'un joc, veiem aquesta iniciació d'una manera subtil, sense jutjar, i observem la lenta progressió de les dues noies considerant, mirant, entre el desig, la sorpresa i la por, i com avancen amb certa tendresa cap a la nova realitat. No veiem el que veuen elles, sinó la seva reacció, fent-les doncs protagonistes. Mentre que en la mirada de l'Aina hi ha una curiositat i desig creixent, la Mila resta seriosa i comença a gratar-se la cama. El segon cop que la Mila utilitza l'ordinador del pare per a fer servir el xat sola, ho fa per ensenyar el seu sexe, i en aquest cas l'experiència és molt més traumàtica per la Mila i xocant per a l'espectadora. Veiem el cos de la Mila, primer des de l'altra banda de l'habitació, com a testimonis de tota l'escena, i després des de la posició de la Mila. La Mila s'obre de cames i es treu les calcetes per mostrar el seu sexe. Pressentim la mirada anònima de l'home des de la pantalla, veiem com mira amb deteniment, com se li acosta, però sense veure-li la cara a ell, en una sensació general de tensió i d'incomoditat (ella mateixa es tapa la cara, mentre l'home se li apropa). Ens identifiquem amb la Mila perquè en copsem la sensació d'ànsia a través de la seva respiració forçada, tot i que no som la Mila, perquè ella s'ha tapat la cara i no pot veure l'home. Així, som testimoni privilegiat de l'escena en aquest triangle visual i naveguem entre l'empatia i el sentit de

protecció cap a la Mila, que al final de l'escena es grata la pell de la cama agressivament. Andrea Morán Ferrés ha comentat que “los juegos identitarios que se despliegan en las redes sociales son hitos que algunas directoras de cine contemporáneas han incorporado argumental y formalmente en sus películas” (2017, 33). En el cas de *Creatura*, l'exposició del sexe de la Mila a la xarxa és important perquè la situa en una situació de vulnerabilitat vis-à-vis l'anonimat de l'home que l'observa i perquè ella no sembla rebre'n plaer, sinó tot el contrari.

L'espontaneïtat de la Mila, tant de nena com d'adult —la franquesa amb la qual parla i expressa les seves emocions—, contrasta amb la relació difícil amb els pares en arribar l'adolescència: la por de ferir-los o de fer-los enfadar en aquest procés de descobriment, la difícil delimitació de les barreres entre el control i la protecció dels pares. Observem la competició amb la mare, que no es veu com a interlocutora prou eloqüent o capaç, i l'enuig del pare, quan la Mila s'hi baralla perquè la mare li pregunta si ha mantingut relacions sexuals, i el pare diu “no m'ho esperava de tu això. M'has decebut molt” o quan la Mila demana d'anar a dormir a casa d'un amic, el pare li ho prohibeix dient, “què dirà l'àvia” i “M'incomoda. Això sí que ho entens?”.

D'adult, la Mila assoleix una veu que qüestiona el seu passat i les seves memòries: i pregunta al pare, per exemple, si pensa que han estat freds un amb l'altre “per no confondre les coses” i així intenta parlar amb el pare sobre la seva relació ‘poc afectuosa’ i el moment en què van parar de tenir contacte físic. També demana disculpes a la mare per haver estat esquerpa i dialoguen sobre la seva relació, la pèrdua de l'àvia i la novel·la *Vincles ferotges* de Vivian Gornik. És aleshores quan la mare de la Mila li explica que ella també “li remenava el culet”, una memòria que ella té només del pare. Sens dubte, és una pel·lícula amb una càrrega psicoanalítica evident, en la que la sexualitat de l'adolescent trenca la relació entre mare i filla i on hi ha un fantasma permanent d'un possible desig entre pare i filla, certa por a l'incest. La importància dels silencis i de les el·lipsis fan que hi hagi un enigma, un misteri, una herència moral que s'ha transmès entre pare i filla molt especialment i que acaba inscrita en la pell d'ella (Laplanche 2014).

L'escena final és central en aquest sentit. Com passa a altres pel·lícules, com a *La innocència* i *Libertad*, la relació entre mare i filla és clau. De fet, a les tres pel·lícules es fan palesos temes interconnectats com l'amistat femenina, l'espai rural/costaner fora de la urbanitat que fan les relacions més intenses i els cercles més petits, els estius com a època de llibertat i aprenentatge, i també les complexes relacions de distanciament, incomprensió, ràbia i enjudiciament de la filla adolescent cap a la mare. En el cas de *Creatura*, la reformulació de la relació amb la mare al final de la pel·lícula, quan totes dues parlen i s'apropen físicament i emocionalment, coincideix amb les cures que fa la mare de la pell de la Mila en una de les últimes escenes, i amb la sensació d'alliberament a l'escena final, on la Mila, ja adulta, i ara sense parella, es banya despullada en aquesta Costa Brava que l'ha vista de nena i sent cert alleugeriment pel que fa al seu dolor corporal. La idea de què l'aigua del mar pot curar la urticària ve de fet de la mare, que li va dir això de

petita. Fer servir l'aigua de mar, per tant, per curar-se implica una acceptació del consell matern.

La penúltima escena reivindica el nu de la dona en un procés de curació, d'alleugeriment i de font de plaer (entès com a absència del dolor) fora del sexe. Aquesta escena final ens porta a la fragmentació del cos, on veiem el pubis de la protagonista en primer pla, en el que sembla una referència visual a la pintura de Gustave Coubert, *L'origen del món*, un quadre que Marta Segarra analitza a *Teoría de los cuerpos agujereados* com una obra que mostra la fragmentació del cos femení des de la mirada masculina i que, Segarra aclareix, és una fragmentació que les feministes s'han apropiat a la seva obra.¹³ L'escena final en què la Mila endinsa al mar el seu pubis rodejat d'urticària ens enfronta de ple amb el cos i el dolor a la pell d'una protagonista que vol deixar de patir.

3. Direcció en femení

Diversos aspectes del film de Martín Gimeno mostren certa ambigüitat en la representació del cos de la dona com a objecte de desig i de subjecte de plaer. Aquesta ambigüitat, tanmateix, queda emmarcada en una sèrie de decisions que mostren la voluntat d'un cinema diferent i conscient pel que fa a la feina de les actrius i el seu cos. De fet, Gimeno, igual altres directors emergents en el panorama audiovisual català, mostren una noció d'autoria que, en la seva manera de fer, es basa en la col·laboració i és menys autoritària que la direcció fílmica tradicional, com ja a comentat Vilaró, "Sus relaciones de trabajo y entre equipos evidencian una necesidad de compartir procesos y de entender el cine de forma contraria a lo que Meritxell Colell llama «el cine de los genios», para quien el cine tiene sentido como proceso colectivo" (2021, 100). En el cas de *Creatura*, per exemple, destaca ja d'entrada el treball en equip marcat per la co-escriptura del guió entre Gimeno i Clara Roquet. Les noves cineastes no només col·laboren, sinó que es reconeixen entre elles i han creat una xarxa solidària de treball, i s'inclouen, per exemple, en entrevistes (podem veure, per exemple, les diverses entrevistes que es fan entre elles, com la de Clara Simón a Elena Martín Gimeno al CCCB). Aquest és, segons Zecchi, un dels trets que separa les noves generacions de l'anterior generació de directors, que Zecchi anomena "progenitores", amb relacions marcades per certa hostilitat, rivalitat i on cada directora havia d'actuar de manera individual com a franctiradora (Zecchi 2014, 12, 14) i entre les quals hi ha Cecilia Bartolomé, Josefina Molina i Pilar Miró.

Parlant de *Creatura*, Gimeno ha assenyalat la feina de moltes dones en el procés de producció: des de l'audició d'Irene Roqué, la música de Clara Aguilar, la

¹³ En paraules de Marta Segarra, aquesta fragmentació del cos de la dona és típica del "lenguaje pornográfico contemporáneo más extendido, que ha sido criticado por artistas y teóricas feministas por cosificar a la mujer, convirtiéndola en un simple objeto de deseo masculino (...) lo cual no significa un rechazo de la pornografía en general, de la que numerosas mujeres feministas y también lesbianas se han reapropiado" (2014, 74). La reapropiació del pubis és un tema delicat en les arts visuals i ja als anys noranta artistes com Eulàlia Valldosera van re-appropriar el pubis en sèries fotogràfiques.

feina de la terapeuta Berta Claveras i la feina de la coordinadora d'intimitat Lucía Delgado o la *coach* Clara Manyós.¹⁴ Hi ha, així, darrera d'aquesta producció un equip de treball femení alhora que una gran consciència cap a les actrius, especialment per a les dues actrius més joves, Clàudia Dalmau i Mila Borràs. Sobre Dalmau, Gimeno ha explicat que “[t]rabajamos mucho con Clàudia Dalmau —que interpreta a Mila de adolescente— gestos y formas de comportarse del personaje en relación con su cuerpo (...)” (a Jiménez 2023). Sobre la feina amb Mila Borràs (l'actriu que interpreta la Mila de petita), també va ser protegida pel que fa a les escenes de caràcter sexual:

Era importante encontrar a una niña que estuviese en la misma fase que el personaje, es decir, que fuera una niña libre físicamente, a la que no tuviéramos que pedir ciertas cosas, porque eso no lo íbamos a hacer. Para ello realizamos juegos en los que se les pedía que me tocasen para despertarme, algunas ya mostraban vergüenza y pudor, pero Mila me pegó con el cojín, me zarandéo o me hizo cosquillas. Lo siguiente era cuidar esa fase de exploración en la que se encontraba, para no exponerla, por supuesto, pero tampoco cohibirla. Al trabajar con ella fue muy importante el trabajo con los padres —que son actores— la coordinadora de intimidad (Lucía Delgado) y la *coach* (Clara Manyós). El trabajo de filmarla se hizo sin exponer su cuerpo de forma directa para preservar su imagen física, y poniendo barreras entre los cuerpos. En la película la relación con el cuerpo infantil de Mila viene muy derivada de la mirada del adulto, en cambio ella lo que hace es jugar. Por eso no fue difícil de rodar: lo difícil era encontrar las personas que quisieran participar, y entender el mensaje de la peli.

(Jiménez 2023)

Vinculat a aquesta forma de treballar lúcida cap al cos de les dones i de les nenes, hi ha a l'obra de Gimeno una plena sensibilitat de què la sexualitat és un aspecte important i delicat del procés filmic, especialment per les actrius, i per això fa ús de coordinadores de la intimitat i de *coach* o preparadors i de terapeutes. Aquesta visió de la sexualitat té un caràcter autoreferencial i ve de l'experiència pròpia com a dona: en una entrevista entre de Desirée de Fez i Elena Martín Gimeno, Gimeno explicava l'origen de l'interès en parlar sobre la sexualitat de les dones a partir de la seva feina en el teatre experimental amb grups de dones i de les converses i projectes que van sortir en aquests grups (de Fez, minut 38 i 39). En aquests projectes, explica, ella i les seves companyes van fer *performances* despullades tirant roses contra el públic, o van obrir-se la vagina amb un espèculum mentre una vídeo artista les gravava i projectava les vagines en una pantalla gegant. També hi ha aspectes sobre el moment de filmació que no passen desapercebuts en el resultat del film. A través de la pel·lícula, la il·luminació és suau, i aquesta foscor és important perquè allunya en les actrius de les llums agressives. Pensem, per exemple, en el somni/fantasia sexual de la Mila adolescent

¹⁴ Veure, en aquest sentit, les entrevistes fetes a Elena Martín Gimeno a *Revista Mutaciones* (Jiménez 2023).

quan diversos nois se li acosten com animals per llepar-la i el seu cos queda a la penombra.

A més d'equips formats amb dones, també hi ha flexibilitat en els llocs que elles ocupen dins del procés de creació i, per exemple, en el cas de *Creatura*, el lloc doble de Gimeno dins la producció com a directora i actriu protagonista és un aspecte que està relacionat tant amb la forma de treballar, com amb la temàtica, relacionada amb el jo, l'experiència personal i intransferible del procés de creació i actuació, el propi cos i la consciència que treball i vida s'entrellacen, com explica Arnau Vilaró sobre aquesta “Nova Escola de Barcelona”: “En ocasiones, hay un compromiso —y casi una responsabilidad ética— con la biografía” (Vilaró 2021, 106). De fet, si Vilaró comenta el cas de l'actriu Núria Gago a *Family Tour* (2013) de Liliana Torres, on l'actriu ocupa el lloc de la directora com “una imagen asincrónica” (Vilaró 2021, 106), en el cas de *Creatura* l'efecte de Gimeno ocupant el lloc de la seva protagonista és gairebé contrària però d'igual manera lligada al jo.

Hem de notar que aquestes directors estan aconseguint un èxit i reconeixement malgrat els recursos limitats que tenen i la incertesa i precarietat laboral que hi ha en el món de les arts. Gimeno mateix explicava a una entrevista amb Ana Jiménez que:

Hemos tardado mucho en completar *Creatura* porque ha sido un tiempo dedicado al guion: al no existir demasiadas ayudas al desarrollo Clara y yo hemos tenido que trabajar en otros proyectos. Además, no conseguimos toda la financiación necesaria, lo que nos obligó a grabar rápido, en 5 semanas, y teníamos el material justo para poder montar.

(Jiménez 2023)

Podem posar això en context: en un article sobre el lloc de les dones directors a l'Estat Espanyol, Trinidad Núñez Domínguez i María Teresa Vera Balanza mostren fins a quin punt les directors estan infrarepresentades en el sector:

En 2006, 4,6% de los largometrajes exhibidos fueron filmados por mujeres; en 2007, 5%; un año más tarde, 6,2%; en 2009, 7%; el año siguiente, 8,9%; en 2011, 9,8%; en 2012, 8,5%; un 8,2% el año posterior, para pasar en 2014 a 13,43% y alcanzar en 2015 un 13,88%; es decir, una media de 9,6% durante la década.

(Núñez Domínguez i Vera Balanza 2020, 99)

De fet, en una entrevista a la directora Isabel Coixet a propòsit de la pel·lícula *Un amor*, adaptació de la novel·la de Sara Mesa i que ha competit als Goya del 2023 i els Gaudí el 2024 amb *Creatura*, Coixet deia que li agradaria poder-se equivocar amb els diners, perquè, com a dones directors, els ajuts econòmics són minsos. Que aquesta afirmació surti d'una de les directors més reconegudes dins del panorama filmic de la península Ibèrica, i una directora en castellà, no ens pot passar per alt i pot ser una manera de reflexionar sobre les constants limitacions

per a les dones directores dins la indústria del cinema per parlar de temes que tradicionalment han estat ‘perifèrics,’ ‘de dones’ o ‘feministes’.

4. Conclusió

A *Film Bodies*, Katharina Lindner explica que no es pot separar el plaer visual que produeix una pel·lícula de les implicacions polítiques que té. I és veritat, estètica i ètica es donen la mà. A *Creatura*, hi ha una negociació entre el que és estètic i ètic: si bé no es trenca de manera definitiva amb la mirada masculina i la pel·lícula mostra el cos de la dona i l'adolescent en instàncies fent referència a un consum voyeur, aquestes instàncies contrasten amb altres elements visuals com la urticària o el llenguatge, ple de denúncies del sexisme que viu la protagonista, i que qüestionen precisament a través de la pròpia pell aquesta cosificació que es fa de la Mila com a objecte de la mirada de l'altra. De fet, Lindner fa servir-se del text dels filòsofs Gilles Deleuze i Félix Guattari *Kafka: Towards a Minor Literature*, un text que alhora ha estat molt citat des dels estudis de literatures minoritzades, com la catalana, per recordar que ‘a minor literature doesn’t come from a minor language; rather it is that which a minority constructs within a major language.’ (Lindner 2018, 19–20). En el cas del cinema i les arts visuals, el cos de la dona com a objecte sexual i sexualitzat ha estat, sens dubte, una llengua majoritària amb la qual el cinema ha creat una tradició, i és a través d’aquest mateix cos, com a llenguatge, que les dones directores, clarament minoritzades a la indústria, fan una reflexió sobre el canvi necessari que volen liderar.

Obres citades

- Adell Carmona, Maria. 2022. “Panoràmica” Xarxa Llull.
<https://www.panoramica.film/ca/XarxaLlull/pack/65d6006ff7eaa1081b87a445>
- Angel, Katherine. 2021. *Tomorrow Sex Will be Good Again. Women and Desire in the Age of Consent*. Londres i Nova York: Verso.
- Anzieu, Didier. 2016. *The Skin Ego*. Nova York: Routledge.
- Barker, Jennifer M. 2009. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, CA: University of California Press
- Baughan, Nikki. 2023. “‘Creatura’: Cannes Review.” *Screen Daily*, May 20, 2023.
<https://www.screendaily.com/reviews/creatura-cannes-review/5181747>
- Belinchón, Gregorio. 2023. “Las voces de las directoras impulsan el cine espanyol.” *El País*, 28 de setembre de 2023. <https://elpais.com/cultura/cine/2023-09-28/las-vozes-de-las-directoras-impulsan-el-cine-espanol.html>
- Belinchón, Gregorio. 2017 “La nueva y cautivadora ola de cineastas catalanas.” *El País*, 6 de juliol del 2017.
https://elpais.com/cultura/2017/06/28/actualidad/1498643700_958862.html#
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.
- Coixet, Isabel y Laia Costa. 2023. Entrevista sobre “Un amor” (S.O.) *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=2rM8triXxUU>
- Despentes, Virgine. 2010. *King Kong Theory*. Nova York: Feminist Press.

- Engel, Philip. 2017. "Generación Ágata." *Fotogramas*, 2085 (juliol): 96–101.
- Fez, Desirée de, i Elena Martín Gimeno. "Reinas del grito #19: Elena Martín." *Podcast on Spotify*, setembre de 2023.
<https://open.spotify.com/episode/5ETglj1pN8VY2F3956vN4w>
- Iglesias Huix, Eulàlia, 2020. "Mujeres en el cine, la década en que dejamos de ser la excepción." *Caimán cuadernos de cine* 90 (febrer): 56–59.
- Jiménez, Ana. 2023. "Entrevista a Elena Martín." *Revista Mutaciones*, 7 de setembre, 2023.<https://revistamutaciones.com/elena-martin-entrevista/>
- Kristeva, Julia i Isabel Vericat. 1996. "Freud: "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza." *Debate Feminista* 13 (abril): 359–368.
- Laine, Tarja. 2006. "Cinema as a Second Skin. Under the Membrane of Horror Film." *New Review of Film and Television Studies* 4 (2): 93–106.
- Laplanche, Jean. 2014. "Primal Femininity." A *Seductions and Enigmas: Cultural Readings with Laplanche*, editat per John Fletcher i Nicholas Ray, 107–117. Londres: Lawrence & Wishart.
- Lindner, Katharina. 2018. *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. Londres i Nova York: Tauris.
- Loreck, Janice. 2023. *Provocation in Women's Filmmaking: Authorship and Art Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marsh, Steven. 2021. "Revisiting the gaze in films by two women directors." *Journal of Spanish Cultural Studies* 22 (2): 237–246.
- Meseguer, Astrid. 2023. "Jaione Camborda: "Ahora están saliendo películas buenas de mujeres porque antes no nos dejaban hacerlas"." *La Vanguardia*, 27 de setembre de 2023.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20230927/9257069/jaione-camborda-o-corno-festival-san-sebastian-ahora-peliculas-buenas-mujeres-antes-no-dejaban-hacerlas.html>
- Morán Ferrés, Andrea. 2017. "Los nuevos espejos. Reflejos de internet en la pantalla grande." A *Femenino Plural. Mujeres cineastas en el s. XXI*, editat per Andrea Morán Ferrés i Jara Yáñez. 33–41. Valladolid: Caimán Cuadernos de Cine y Ayuntamiento de Valladolid.
- Mulvey, Laura. 1989. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." A *Visual and Other Pleasures*, 14–26. Nova York: Palgrave.
- Núñez Domínguez, Trinidad y María Teresa Vera Balanza. 2020. "Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios." *Cuadernos.info* 46: 96–128.
- Page Russell, Ariadna. 2023. Pàgina de l'artista. <https://arianapagerussell.com>
- París-Huesca, Eva. 2013. "El «Noir». Sé quién eres: una mirada femenina y feminista al «Noir»." A *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, editat per Barbara Zecchi. 201–213. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza i University of Massachusetts Amherst.
- Pisters, Patricia. 2020. *New Blood in Contemporary Cinema: Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sánchez, Sergi. 2023. "Elena Martín: "Los hombres intentan entender, pero no escuchan." *La Razón*, 7 de setembre, 2023.

- https://www.larazon.es/cultura/elena-martin-hombres-intentan-entender-pero-escuchan_2023090764f9f7d37caa7b0001b0e28e.html
- Segarra, Marta. 2014. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Melusina.
- Simón, Carla y Elena Martín. 2018. "Primera persona 2018" CCCB, 12 de maig 2018. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/carla-simon-y-elena-martin/229284>
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Steven Marsh, Steven. 2021. "Revisiting the Gaze in Films by Two Women Directors." *Journal of Spanish Cultural Studies* 22 (2): 237–246.
- Thomas, Sarah. 2025. "Intimate Worlds, Public Battles: Gender, Agency, and Autonomy in Contemporary Spanish Cinema." *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Spain: Ideas, Practices, Imaginings*, ed. Luisa Elena Delgado and Eduardo Ledesma. Routledge (en curs de preparació).
- Vidal, Belén. 2019. "A Somatic Poetics of Crisis Cinema: The Gesture of Self-Harm in Three Spanish films." *Hispanic Research Journal* 20 (1): 42–57.
- Vilaró Moncasí, Arnau. 2021. "¿Una «Nova Escola de Barcelona»? Diàlogos estètics y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña." *Secuencias. Revista de historia del cine* 53 (octubre de 2021): 97–113.
- Zecchi, Barbara, 2014. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zurian, Francisco A., David Pérez Sañudo, Lucía G. Vázquez Rodríguez i Cristina Andreu. 2017. "El falso boom de las mujeres directoras: realizadoras españolas con un solo largometraje de ficción." A *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*, edición de Francisco A. Zurian, 21–38. Madrid: Fundamentos.