

**WOMEN'S CINEMA, WORLD CINEMA:
PROJECTING CONTEMPORARY FEMINISMS**

Patricia White

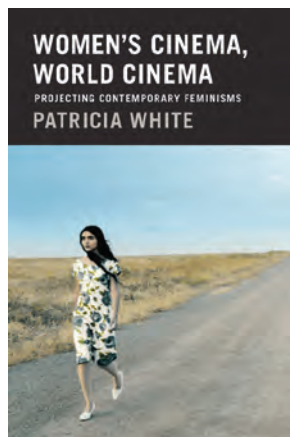
Durham y Londres

Duke University Press, 2015

315 páginas

17,00 € (libro electrónico) / 18,99 £ (tapa blanda)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Patricia White comienza *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms* con una elocuente anécdota: las expectativas depositadas en Kathryn Bigelow, primera mujer ganadora de un Oscar a la Mejor Dirección por *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2010), como símbolo de una nueva etapa en Hollywood, presumiblemente más equitativa en términos de género. Y así lo expresó Barbra Streisand, encargada de entregar dicho premio, al exclamar: «*The time has come!*» («¡Ha llegado la hora!»). Mientras que la propia Bigelow, en un discurso marcadamente patriótico, omitió cualquier alusión al techo de cristal presente en la industria cinematográfica, su figura propició un amplio debate mediático sobre un sexismo enquistado y renuente, a la luz de las estadísticas que indicaban que el número de mujeres con acceso a puestos de dirección se había mantenido en un ínfimo 9% durante las dos últimas décadas.

Frente a esta imagen —cuya resonancia es mayor que la de un simple espejismo—, la autora se propone, más allá de la alargada sombra de Hollywood, examinar las dinámicas interacciones entre cine, feminismo y geopolítica en el siglo XXI, a través del trabajo de una nueva generación de directoras procedentes en su mayoría de América Latina, Asia y Oriente Medio, cuyos filmes han gozado de una relativa notable presencia en festivales de cine y en salas de arte y ensayo. Esta delimitación temporal, como se justifica en la introducción, responde a factores que son simultáneamente cinematográficos (la digitalización y el crecimiento y consolidación de un circuito global de festivales), políticos (la hegemonía neoliberal y la dificultad de delimitar un terreno estable para las posiciones feministas contemporáneas) y académicos: la necesidad de revitalizar una categoría en desuso en el ámbito de los estudios fílmicos, como «cine de mujeres», atendiendo a su dimensión transnacional y, al hacerlo, evidenciar cómo el género se imbrica, de muy diversas formas, en la configuración transnacional de los «cines mundiales».

En el libro subyace, por tanto, una voluntad feminista explícita en sus principales objetivos: reclamar un protagonismo mayor para las historias y prácticas feministas actuales que, desde contextos nacionales y culturales diversos, desafían el postfeminismo y el neoliberalismo; analizar las instituciones y discursos que han permitido la emergencia de directoras debutantes en diferentes latitudes; e iluminar cómo estas esferas moldean no solo el contenido de los filmes y la figura de sus directoras, sino también su valor cultural dentro de los circuitos globales de difusión. A partir de estas directrices, White elabora una cartografía profusamente documentada de un «cine mundial» en el que las directoras tienen una creciente presencia y traza diferentes vías para comprender la distribución y la exhibición como prácticas de mediación que son tanto materiales como discursivas y que están marcadas por el género.

Uno de los aspectos más sobresalientes del volumen es el rigor, la solvencia y la claridad con los que delimita un marco teórico inevitablemente amplio. En primer lugar, White realiza un preciso recorrido por las principales aportaciones de la teoría filmica feminista, señalando sus hallazgos fundamentales y su voluntad de demarcarse de algunos conceptos clave que han servido para perfilar los contornos estéticos, representacionales y políticos del «cine de mujeres»: ya sea su clásica prescripción como contra-cine por parte de Claire Johnston y Laura Mulvey o su conceptualización como cines menores propuesta por Alison Butler. En ambos casos, este distanciamiento responde a su intención de examinar cómo las visiones femeninas que analiza son cooptadas o, por el contrario, pueden contribuir a redefinir los marcos institucionales y discursivos dominantes. Así, White concibe la categoría «cine de mujeres» como una herramienta útil para analizar las diferentes posiciones que las mujeres y su producción artística ocupan en la cultura contemporánea. En consecuencia, apunta tanto la necesidad de preservar categorías empleadas por la teoría filmica feminista (autoría, estética y formas de dirigirse a la audiencia) como su insuficiencia si no se examinan a la luz del circuito de la cultura: en relación a los mecanismos de producción, distribución, exhibición y recepción. Un circuito que, como ya he apuntado, se contempla a una escala internacional, igualmente atenta a las dinámicas nacionales y regionales en juego. En segundo lugar, para desentrañar las complejas interacciones entre las categorías analíticas citadas y los espacios institucionales por los que los filmes transitan, White incorpora y desgrana a lo largo de los diferentes capítulos las aportaciones de renovadoras tendencias en el marco de los estudios filmicos; entre ellas, el estudio de los festivales (Marijke de Valck, Thomas Elsaesser); los conceptos de cine acentuado (Hamid Naficy), transnacional y mundial (Dudley Andrew), así como perspectivas sociológicas (la noción de gusto y capital cultural y simbólico), fundamen-

tales para desentrañar la articulación del autor y de los diferentes públicos que las instituciones analizadas congregan: de élite, de cultura media o contra-públicos.

Esta compleja aproximación interseccional se concreta en cinco capítulos que, a través de casos de estudio, abordan diferentes discursos y prácticas de mediación: el autor de élite, la autenticidad cultural, el cine de mujeres como género cinematográfico, las redes de circulación regional y los filmes que versan sobre los derechos de las mujeres. Los dos primeros capítulos se centran en la noción de autoría como elemento de posicionamiento estratégico y privilegiado en los festivales de cine y en las salas de arte y ensayo. Lucrecia Martel, Samira Makhmalbaf, Marjane Satrapi o Shirin Neshat son algunas de las cineastas de las que se sirve para analizar la construcción personal y textual de esta figura de prestigio y las ambivalencias de la etiqueta «cine de autor». De acuerdo con White, su uso, a menudo, implica desestimar el posicionamiento político de los filmes respecto a las micro-políticas de género, sexualidad y/o especificidad cultural.

El tercer capítulo examina cómo la globalización de ciertos géneros cinematográficos asociados al público femenino (el *chick-flick*) puede servir para desafiar la sensibilidad postfeminista occidental —y su promesa normativa de adquirir una feminidad exitosa a través del individualismo y del consumo— y contener el potencial ético y político que la autora reclama en la introducción como una de las bases del feminismo social transnacional. White se centra en películas de la surcoreana Jeong Jae-eun y la libanesa Nadine Labaki para analizar la articulación de espacios homosociales femeninos en los que el lesbianismo opera como una figura disruptiva y utópica. Desplazando al siglo XXI las observaciones de Miriam Hansen en relación al cine silente y el público femenino, señala cómo sus filmes son capaces de proyectar un horizonte de expectativas colectivas, cargadas de un potencial afectivo y político que invita a nuevas formas de organización social.

El capítulo cuarto examina la noción de red desde un punto de vista narrativo (películas que adoptan una estructura reticular) e institucional. Siguiendo las prácticas de cineastas como Zero Chou (Taiwán) o Nia Dinata (Indonesia), la autora expone el vigor y solidez de redes regionales y contra-esferas específicamente feministas y/o *queer* en el marco de culturas y políticas abiertamente patriarcales. Finalmente, el capítulo quinto retoma cuestiones tratadas anteriormente, en concreto la asimilación del cine realizado por mujeres con el discurso humanista, para centrarse en autoras que exploran temas acuciantes de la agenda política feminista del siglo XXI: el trabajo de las mujeres migrantes, la violación como táctica de guerra o el tráfico sexual. Mediante un detallado análisis de las obras de Sabiha Sumar (Pakistán), Claudia Llosa (Perú) y Jasmila Žbanić (Bosnia y Herzegovina), White subraya el carácter desestabilizador de las categorías género y periferia, al tiempo que alerta de la frecuente identificación entre género y nación (esto es, la identificación de la autora como portadora del «trauma nacional»).

Parfraseando a Streisand, *Women's Cinema, World Cinema* ha llegado en un momento necesario para revitalizar y abrir nuevas vías de análisis en el marco de la teoría filmica feminista; no solo por evidenciar la multitud y pluralidad de voces femeninas que contribuyen a moldear las formas que adopta el «cine mundial», sino también por desplazar el acento a la circulación de los filmes y examinar las diferentes instancias —desde la figura polisémica del autor, que aúna valores estéticos, artísticos y económicos, hasta la construcción de audiencias en función del género, contra-públicos o *middlebrown*— en las que se dirimen los procesos de legitimidad cultural y, en consecuencia, de visibilidad y diversidad. Su modelo de análisis holístico resulta ejemplar y sumamente inspirador a la hora de esclarecer las posibilidades y dificultades a las que se enfrentan las mujeres cineastas en el actual y complejo escenario mediático global, sin perder de vista el potencial ético y crítico que, de forma más o menos explícita, las películas analizadas encierran.

Elena Oroz