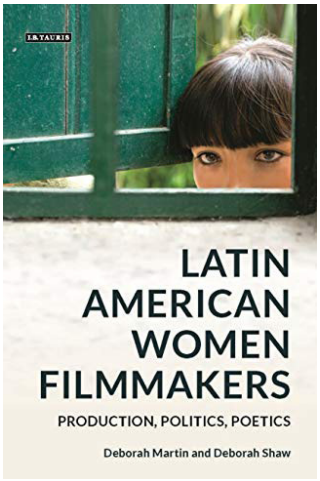
LATIN AMERICAN WOMEN FILMMAKERS. PRODUCTION, POLITICS, POETICS

Deborah Martin y Deborah Shaw (eds).
Londres
I.B Tauris, 2017
288 páginas



La académica estadounidense B. Ruby Rich, autora del prefacio de *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics,* editado por Deborah Martin y Deborah Shaw, saluda la publicación calificándola como una revelación y un regalo. Rich rememora su comprometida búsqueda de mujeres cineastas en Latinoamérica a través de diferentes festivales y encuentros que le llevaron a escribir su influyente artículo «An/other View of New Latin American Cinema» (M. T. Martin [ed.], *New Latin America Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University, 1997, pp. 273- 297). En él propuso una relectura del movimiento y un canon alternativo, con énfasis en las aportaciones femeninas —Matilde Landieta, Sara Gómez, Suzana Amaral o Busi Cortés, entre otras—, con el que iluminar un nuevo cine político basado en una *subjetividad compartida*, antes que en una militancia explícita. Tres décadas después de aquella cartografía conformada por «hallazgos singulares de películas aisladas», considera que el cine latinoamericano dirigido por mujeres constituye «un campo propio» de estudio (p. XV).

Diversos libros y foros recientes, no restringidos al ámbito anglosajón, corroboran sus palabras. Junto con el que aquí me ocupa, cabe mencionar la publicación de *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives* (Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017), escrito por Traci Roberts-Camps y centrado en directoras reconocidas y emergentes de los países con las industrias más fuertes: Argentina, Brasil, Chile y México. Un año antes, vio la luz *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016), editado por Elizabeth Ramírez y Catalina Donoso, que restaura las voces y carreras de tres cineastas chilenas exiliadas, deteniéndose en motivos como el desarraigo, la memoria y la subjetividad. En 2017, se celebró en la Universidad de Londres la conferencia «Latin American Women's Filmmaking», donde las editoras impartieron conferencias plenarias que alentaron la escritura de un manifiesto (D. Shaw, «Cómo estudiar el cine latinoamericano hecho por mujeres: Un manifiesto», en A. Sholz, y M. Álvarez [eds.], *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 31-45), y en 2019 la Universidad Autónoma de Madrid acogió una segunda edición del coloquio en la que se enfatizó la necesidad de tejer redes que propiciaran el intercambio de conocimientos.

En sintonía con la posición revisionista de Rich, Shaw y Martin señalan que los principales objetivos de *Latin American Women Filmmakers* son contar historias obviadas o desatendidas y cartografiar el terreno cambiante del cine latinoamericano, marcado por la creciente presencia de mujeres, las vías de financiación propiciadas por foros transnacionales y los vertiginosos cambios políticos de algunos países. Igualmente, abogan por superar dos limitaciones que han marcado las aproximaciones al cine latinoamericano: la consideración de las directoras como figuras excepcionales y la conceptualización del cine político como una empresa fundamentalmente masculina. Se da cabida a lo doméstico, a la militancia femenina y a las representaciones transgresoras del género y la sexualidad (pp. 3-4). Bajo estas premisas, este conjunto de ensayos explora las tensiones entre lo nacional y lo transnacional; la autoría como iniciativa individual y colectiva; las conexiones entre cineastas pioneras y emergentes; o las limitaciones de la categoría de género y su intersección con la raza o la clase social.

Este último aspecto se revela central por el evidente desequilibro en el acceso a la producción. Pese a la existencia de proyectos audiovisuales de mujeres indígenas que se consignan en la introducción, el protagonismo en este campo cultural sigue marcado por «el elevado estatus económico de muchas cineastas» (p. 11), como ilustrarían, por ejemplo, la argentina Maria Luisa Bemberg o —como subraya Sarah Barrow en «Through Female Eyes: Reframing Perú on Screen»—, las directoras Claudia Llosa, Marianne Eydee y Rosario García-Montero.

El libro se organiza en tres secciones: «Contextos industriales», «Representaciones» y «Agentes clave». Esta división, empero, no se pretende rígida y cada capítulo ofrece una amplia información contextual, identifica nombres femeninos fundamentales y se interroga sobre las políticas de la representación a través de temas recurrentes como las transgresiones del deseo erótico o la maternidad, las relaciones entre género e identidad y memoria nacional o lo doméstico como un espacio que condensa las renegociaciones de las diferencias de género, clase, raza y edad. El diálogo buscado por las editoras resulta más evidente en algunos casos, como ocurre entre el ya citado texto de Barrow sobre el «efecto Llosa» y el capítulo que cierra el volumen, en el que Martin traza la influencia temática y estética de Lucrecia Martel en cineastas posteriores tendiendo asimismo vínculos con predecesoras como Bemberg.

En la primera parte se examinan las condiciones que han permitido el auge de la producción fílmica femenina en países como Brasil, Perú y Chile desde los 90 y, de forma más clara, en el nuevo milenio. Pese a la diversidad de fenómenos abordados, subrayo dos aspectos: el cuestionamiento de la autoría como categoría cultural masculina y masculinizada y la atención prestada a las iniciativas (fondos estatales, festivales, plataformas internacionales) que han favorecido la proyección internacional de las creadoras analizadas. Lúcia Nagib propone ir más allá de la diferencia sexual y de género, para iluminar una agencia femenina y un feminismo no exclusivamente ligado a los discursos de las mujeres y que se aprecia en diferentes modos de autoría colectiva (equipos creativos compartidos, codirecciones mixtas) presentes en la «Retomada» brasileña. Por su parte, María Paz Peirano y Claudia Bossay, partiendo de los cuidados y la solidaridad como prácticas distintivas de la resistencia y agencia femenina y feminista, ofrecen perspicaces observaciones sobre el documental chileno contemporáneo describiendo las diferentes dinámicas de colaboración y enfatizando el papel de las mujeres a la hora de establecer redes de trabajo que han contribuido a redefinir la cultura cinematográfica nacional.

La segunda parte se centra en las representaciones hegemónicas y contra-hegemónicas de la feminidad adoptando una perspectiva interseccional. Sobresale el artículo dedicado a Sylvia Morales, prolífica creadora y exponente del cine chicano, y su documental en primera persona *A Crushing Love Chicanas, Motherhood and Activism* (2009). Catherine Leen se sirve de las aportaciones teóricas de Cherríe Moragas y Gloria Andalzúa para abordar un activismo feminista que, al tiempo renegocia la tradicional conceptualización de la maternidad en la cultura chicana, confronta los estereotipos persistentes de la latina y el doble rasero aplicado en su análisis crítico. En diálogo con este capítulo, las tensiones de clase y raza están presentes en el análisis de la representación de las trabajadoras domésticas en *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) realizado por Deborah Shaw. El hogar es también un tropo privilegiado por Leslie L. Marsh en su estudio de Anna Muylaert. Esta contribución destaca por centrarse en el uso de la comedia y del humor negro como estrategia (feminista) de crítica y por la traslación de la sensibilidad post-feminista, profusamente teorizada en el ámbito anglosajón, al contexto de las clases medias urbanas brasileñas y sus construcciones (neo)normativas de la feminidad. El bloque se cierra con un texto de Constanza Burucúa que aborda el trabajo de Solveig Hoogesteijn para señalar las dificultades de la autora en el marco de la Revolución bolivariana a la hora de ofrecer visiones de género contrarias al *statu quo* comparando la rompedora *Macu, la mujer del policía* (1987) con *Maroa* (2005).

La tercera parte aborda el trabajo de profesionales pioneras e influyentes que han dejado huella en los circuitos nacionales y transnacionales. Esta sección presta atención a otras profesiones y a directoras que, como Marcela Fernández Violante, «suponen un desafío a las narrativas convencionales» (p. 198) por su problemático engarce en un *canon feminista* de manera que, pese a su notable protagonismo en la cinematografía mexicana, no deja de constituir una suerte de eslabón perdido entre generaciones. El énfasis en lo transnacional queda patente en la aproximación de Marvin D'Lugo a Bertha Navarro, una *productora-autora* clave en el cine mexicano de las últimas décadas como prueban *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993)

o *Cosas insignificantes* (Andrea Martínez, 2008). La autoría despliega aquí toda su polisemia, condensando los aspectos estéticos, de representación y mercadotécnicos, aplicados a una trayectoria como la de Navarro, en la que las necesarias estrategias de comercialización y financiación internacionales no están reñidas con la vocación popular o el desafío de las representaciones exóticas de la mexicanidad.

Como estudiosa del cine realizado por mujeres que apenas comienza a centrar su investigación en Latinoamérica y en las redes feministas transnacionales propiciadas por la cinematografía, coincido con Rich a la hora de considerar este libro como una contribución remarcable y estimulante por su compromiso y asertividad. Es cierto que la amplitud de enfoques teóricos y su voluntad de tender puentes generacionales y nacionales se ven lastradas por su limitado alcance geográfico (ceñido a Argentina, Brasil, México / EE. UU., Chile y Perú), de manera que parecen urgentes estudios amplios sobre la participación de las mujeres en industrias nacionales o regionales más pequeñas o con menor impacto global. Por último, y de nuevo bajo el influjo de Rich, sería más que deseable que el libro transcendiera los círculos académicos y que generara (otras nuevas) conexiones que posibilitaran la (re)visión literal de muchos de los filmes aquí citados y cuya circulación sigue siendo limitada o directamente nula.

Elena Oroz