



Katarzyna Paszkiewicz, *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*,. Barcelona, Icaria, 2017, 215 págs.

El auge de los estudios de género y de la teoría crítica feminista han tomado fuerza en un contexto sociopolítico en el que se intensifica, cada vez más, la lucha de las mujeres por cambiar los roles impuestos por las sociedades patriarcales. No es de extrañar, por tanto, que aumenten las reflexiones sobre los productos culturales desde una perspectiva de género. Así, resurgen las preguntas en torno al llamado «cine de mujeres», el cual hace referencia tanto al cine hecho *por* mujeres como al cine hecho *para* mujeres, es decir, aquel que se identifica

con los géneros cinematográficos tradicionalmente asociados a lo femenino. En general, el cine comercial que sigue la línea marcada por Hollywood se enfrenta al estigma de transmitir los esquemas del heteropatriarcado y, habitualmente, no es tenido en cuenta por la crítica feminista, que privilegia una línea de cine vanguardista o a directoras que trabajan los llamados géneros «femeninos».

Katarzyna Paszkiewicz, en su libro *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*, rescata la obra de tres realizadoras que no encajan en los habituales estudios fílmicos feministas. Al contrario, estas cineastas proponen una serie de líneas interpretativas alternativas, aprovechando el potencial afectivo de los géneros tradicionales. Fuera del canon feminista, sus películas ponen en tensión las relaciones entre el género cinematográfico y el género sexual de las realizadoras, además de la dualidad entre cine comercial y cine independiente, lo que desestabiliza la etiqueta de «cine de mujeres» tal y como hoy se conoce. La noción del género como conjunto de normas limitadoras de la narrativa se opone, de este modo, a una percepción del género más flexible, que permita innovar en la forma y el fondo de su mensaje.

El marco general de oposición entre lo masculino y lo femenino como categorías socioculturales es puesto en entredicho desde las primeras páginas del libro, el cual aporta una visión más amplia para los análisis feministas, pues la autora entiende los géneros como espacios discursivos abiertos a la reescritura ideológica a través de la construcción tanto narrativa como estética. Mediante un estudio transversal de la historia de la crítica feminista, Paszkiewicz se acerca a los problemas que plantea la actual definición del «cine de mujeres», los obstáculos a los que se enfrentan las realizadoras y cómo sus obras superan un concepto tan asentado.

La primera cuestión que la investigadora tiene en cuenta es la rigidez del término *género*, que describe un conjunto de rasgos comunes, limitaciones formales y de contenido que someten el potencial de una obra cinematográfica. El empaquetamiento comercial de los productos culturales suele identificarse con la naturaleza industrial de Hollywood y su carácter eminentemen-

te capitalista al servicio de la ideología dominante, es decir, el poder masculino. Como explica Paszkiewicz, esa concepción inmóvil del género está, precisamente, categorizando a las mujeres desde la visión patriarcal, al negar la posibilidad de las reglas para variar y adaptarse a un contexto en continua transformación.

Haciendo referencia al modelo desarrollado por Mulvey, la autora señala cómo el «cine de mujeres» suele ser pensado desde la estética de la negación del placer visual que convierte a la mujer en el objeto de la mirada externa. Proponer una estética feminista significaría revertir la representación desde el canon y en contra de él. Pero, para Paszkiewicz, es necesario pensar sobre las cineastas que se introducen en el propio sistema, evitando desvalorizar el cine popular sobre el de vanguardia, puesto que la elección de uno u otro paradigma no está reñida con una mayor o menor defensa del feminismo.

El cuestionamiento de la estética negativa supone, según apunta la autora siguiendo a Deleuze y Guattari, pensar el cine realizado por mujeres como aquel hecho por una minoría en el lenguaje de la mayoría. De esta forma, las cineastas se apropian de las marcas de género para dar un resultado distinto, no necesariamente en oposición a las películas realizadas por hombres. En este contexto, aparece la política de autor en el cine comercial norteamericano y la posibilidad de establecer una actitud un tanto romántica contra las reglas que impone el género, ante lo que el libro apuesta por una concepción del género abierto al cambio, por tener en cuenta el papel de la audiencia y el carácter colectivo de la producción fílmica.

En el segundo capítulo del libro, Paszkiewicz entra de lleno en el análisis de las posibilidades que ofrecen los géneros, en concreto, el de terror, el western y el bélico, que ejemplifica con el estudio de tres películas. La primera que selecciona es *Jennifer's Body*, escrita por Diablo Cody y dirigida por Karyn Kusama. La autora destaca cómo la cinta, enmarcada en el género de terror, establece desde el título la relación del cuerpo femenino con la violencia, característica inevitable de un género habitualmente pensado desde el punto de vista voyeur del hombre. Pero, en esta ocasión, la sexualización de la

mujer no se corresponde con el papel de víctima, sino con el de monstruo, que deja de ser masculino, lo que a las cineastas les costó la crítica de haber mostrado la sexualidad femenina como malvada. No obstante, como bien señala Paszkiewicz, la cinta va más allá de la crítica a la construcción de la feminidad en el género de terror, pues reúne, igualmente, características de las *teen movie*, generalmente enfocadas al público femenino.

La lectura psicoanalítica de *Jennifer's Body* le permite a la autora reflexionar sobre lo monstruoso femenino, que en Jennifer se refleja como su encarnación en mujer castradora que devora a los hombres, así como en la representación de la vagina dentada, que conecta con lo sexual y lo comestible. El de Jennifer es un cuerpo abyecto mutante, que se transforma y está contaminado. Cuando no aparece como monstruo, su cuerpo está sexualizado y la cámara se recrea en mirarlo con detenimiento. Las convencionalidades del género no acaban ahí, pues la figura de Jennifer también alude a clichés como el de la bruja menstrual con poderes sobrenaturales, lo que lleva a pensar en otras películas del género, como *Carrie*, a la que *Jennifer's Body* cita.

Las parodias de las convenciones genéricas mediante la referencia intertextual son múltiples, como bien señala Paszkiewicz cuando pone de relieve la forma en que la película distorsiona la imagen y hace visible la construcción de la feminidad en el cine. La intensificación de los placeres espectatoriales permite la distorsión de los códigos de género pues, como dice la autora, «la película de Cody y Kusama desplaza las típicas representaciones de las mujeres en el cine de terror sin criticar abiertamente dichas imágenes, sino más bien, al contrario, reduplicándolas» (p. 74).

Por su parte, el tercer capítulo del libro se dedica a analizar otra película hecha por una mujer en un género considerado de hombres. Se trata de *Meek's Cutoff*, un western de Kelly Reichardt, en el que la directora recurre a las convenciones y estereotipos del género para ofrecer su revisión de temas tan recurrentes en la historia del cine como son la colonización del oeste y la expansión de Estados Unidos. Pero, en este caso, el mito fundacional no es idealizado, pues se inserta en el

contexto de los conflictos bélicos del siglo XXI, lo que supone una dramatización del fracaso del proyecto de conquista estadounidense.

Según expone Paszkiewicz, el contraste entre lo salvaje y la civilización traída por el héroe blanco representante de la ley y el orden no es tan evidente en la cinta de Reichardt, quien opta por deconstruir el mito del hombre fronterizo. La reescritura, según recoge la autora, se aprecia igualmente en la imagen que propone la directora. Frente a las panorámicas de amplios horizontes tradicionales del western, *Meek's Cutoff* se enmarca en un formato para pantalla cuadrada que, al no recrear la vasta extensión del paisaje, produce una sensación de angustia en el espectador.

La investigadora también profundiza en la limitación de la visión, pues al igual que la directora restringe el enfoque del público, el gorro que visten las mujeres ciñe su campo de visión y oculta sus rostros, haciendo visible el anonimato al que se ven socialmente sometidas. No obstante, a lo largo de la cinta se produce un desplazamiento de la figura del héroe a favor de la de la protagonista aunque, como bien recoge la autora del libro, las relaciones de poder no llegan a trastocarse del todo. Aún así, los personajes femeninos parecen no acogerse a las reglas y se muestran contenidos e incluso ausentes, lejos de la emotividad y sensibilidad que suele asociarse con lo femenino.

En el cuarto capítulo, Paszkiewicz aborda el estudio de *The Hurt Locker*, película por la que Kathryn Bigelow recibió el Óscar a la mejor directora en 2010. La elección de este filme, cuenta la autora, se debe al trabajo de la realizadora en el cine comercial de Hollywood, en concreto, dentro de los codificados como géneros «masculinos», pues la cinta, perteneciente al género bélico, no incluye la representación de las mujeres. De esta manera, el libro recoge las críticas que, desde el feminismo y otros sectores, se llevan a cabo contra la directora, que se interesa por los personajes masculinos. Precisamente, decidiendo hacer un cine comercial, de géneros considerados para hombres y sin poner en entredicho los valores que transmiten, Bigelow consigue tambalear las barreras a las que las cineastas se enfrentan.

Tras estas aclaraciones, Paszkiewicz procede, seguidamente, a desgranar la construcción del filme, que se caracteriza, entre otras cosas, por su visión fragmentada, con múltiples puntos de vista que transmite una realidad poco controlada. Así es como la película se enmarca en el contexto de la guerra de Iraq, manteniendo tópicos del cine bélico como la necesidad adictiva de la guerra o el trauma ante el regreso a la normalidad del país de origen.

El análisis de la investigadora continúa con la observación de la materialidad transmitida en la película. En *The Hurt Locker*, los cuerpos en imagen son superficies sensoriales que permiten al espectador captar texturas a través de todos los sentidos. Pero, a su vez, hay cierto distanciamiento producido por las tecnologías de mediación, lo que, en conjunto, lleva a la desestabilización de la mirada entendida como poder y al cuestionamiento de la masculinidad heroica.

A modo de cierre, en el último capítulo, Katarzyna Paszkiewicz realiza un conciso resumen sobre todas las cuestiones abordadas a lo largo del volumen. La autora no deja pasar la oportunidad de recalcar que el modelo de contra-cine ha favorecido la marginación de las cineastas que optan por adentrarse en un canon y hacer cine de género, el cual, como ha demostrado, no es algo cerrado, sino que admite variaciones. Como también señala la investigadora, la elección de ciertos géneros supone, de la misma manera, desestabilizar el binarismo de lo que se considera como cine masculino o femenino, de forma que se establece una fluidez en la identificación sexual con el género. Es así como el profundo análisis que recogen las páginas de *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood* consigue evidenciar la necesidad de expandir los temas objeto de la crítica feminista y apoyar la presencia de las mujeres cineastas en todo tipo de géneros.

Almudena Mata Núñez
Universidad de Sevilla