



Felten, U., Schwan, T., Zurian Hernández, A., F., Lachmund, A., Mlynek-Theil, K. (2023). *Cine de mujeres y cine queer. Cartografías del deseo*. Berlin, Germany: Peter Lang Verlag. 400 páginas

Enma Calvo Olloqui

Personal investigador en formación (FPU 2022). Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.100089>

Recibido: 08/01/2025 • Aceptado: 13/02/2025

En un mundo donde las narrativas dominantes tienden a imponer patrones heteronormativos sobre el género, el deseo y la subjetividad, es común sentirse perdida cuando buscas perspectivas para escapar de lo establecido. Es necesario llevar en nuestro macuto una brújula o un plano que permitan orientarnos para encontrar territorios alternativos, más allá de lo hegemónico. *Cine de mujeres y cine queer: Cartografías del deseo*, se presenta precisamente como ese mapa que, en lugar de trazar límites fijos o rutas predefinidas, configura un paisaje con nuevas formas de representación en el cine y la televisión. Esta obra está editada, nada menos que, por Uta Felten, Francisco Zurian, Tanja Schwan, Anne-Marie Lachmund y Kristin Mlynek-Theil. Cada una de estas personas son, sin duda, referentes en las otras miradas hacia el audiovisual.

Cada capítulo del libro funciona como un itinerario que guía a la lectora por configuraciones inéditas del deseo, donde las narrativas *queer* y femeninas emergen como puntos cardinales en un paisaje diverso y en constante transformación. El libro *Cine de mujeres y cine queer: Cartografías del deseo* enriquece en tres aspectos: ampliando el marco teórico sobre género y deseo, visibilizando narrativas alternativas y proponiendo una cartografía crítica. La editorial Peter Lang presenta el primer volumen de *Queer studies in romance culture*, una propuesta valiosa no solo para quienes investigan estos temas, sino también para quienes crean o disfrutan de producciones audiovisuales más diversas e inclusivas.

Continuando con la estela de la teoría cinematográfica feminista, el libro se constituye a través de la intertextualidad, con referencias a autoras pioneras como Annete Kuhn o Laura Mulvey, pero también a investigadoras más actuales como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Laura Marks o Ruby Rich. Destacan también, entre otras autoras españolas, Barbara Zecchi con *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014) y Francisco Zurian con *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (2015), con el que se introduce una de las encomiendas principales de este libro: alejarse de esa idea tan manida de que las mujeres directoras hacen un cine muy semejante.

Cine de mujeres y cine queer: Cartografías del deseo se divide en cinco bloques, atendiendo a la ubicación espaciotemporal según el capítulo que se aborda: el cine de autoría italiana, el cine francés/francófono y europeo, el cine español, el cine argentino y termina con la representación de la feminidad desde la primera época del cine mudo hasta el cine de Hollywood. Esta amplia compilación —en la que participan hasta 21 autoras— destaca por el diálogo que se establece entre ellas y las obras que analizan.

La representación de lo femenino en Michelangelo Antonioni ocupa la primera parte del volumen. Autoras como Serena Delle recopilan los últimos cincuenta años de las teorías feministas y como, sin olvidar la representación androcéntrica y patriarcal, el cine italiano se enfrenta a los prejuicios y critica la desigualdad, por lo que «las mujeres que pueblan las películas de Antonioni sienten cada vez más (y de manera diferente a los hombres) la crisis y la alineación que dificulta la relaciones sentimentales» (49-65), como le ocurre a la actriz Monica Vitti, analizada por Delle, específicamente, en *Deserto Rosso* (1964) y, en términos generales, por Uta Felten en toda su filmografía (37-48). Una idea reforzada por la presencia de las escaleras, unas «escaleras “femeninas”» que, aunque de diferente tipología y simbolismo, se relacionan con el deseo y la sexualidad de las mujeres como «flâneuse» de su ciudad (Moure, 17-36). Hay que destacar también el análisis de otros grandes nombres como son: la actriz Anna Magnani, estableciéndose como un mito (Siegmond, 81-96) o la directora Alice Rohrwacher, revitalizando el cine de autor, con *Corpo Celeste* (2011) y sus reminiscencias bíblicas (Schwan, 99-130).

Desde el propio título, el libro nos ilumina el camino con la idea de «cartografías del deseo». Viajamos hasta Deleuze y Guattari (1980) para comprender que el concepto de «cartografías» como un método para mapear conexiones entre sujetos, deseos y territorios, sin seguir estructuras jerárquicas o normativas. Con Halberstam (2011) y Muñoz (2009) se expande, entendiéndolo como representaciones fluidas y alternativas

a las estructuras de poder heteronormativas. Y, en Marks (2000), llega al cine intercultural y sensorial siendo un mapa de deseos y afectos a través del cuerpo y los sentidos. En el siguiente bloque del libro sobre el cine francés/francófono, se muestran esos inicios cartográficos que plantean las autoras. Se encuentran las propuestas audiovisuales de la francesa Céline Sciamma en *Tomboy* (2011) (154-166, Ayuso y Colomer), de la belga Chantal Akerman en *La Captive* (2000) (167-180, Felten), de la canadiense Chloé Robichaud en *Féminin/Féminin* (2014) (Olibet, 181-193) y de la francoalemana Angela Schanelec en *Marseille* (2004) o en *Orly* (2010) (Küchler, 196-209). Obras que intentan «desentrenar las trampas de lo aparentemente inamovible para construir algo nuevo desde lo ya construido» (165, Ayuso y Colomer).

«Tras el cambio de siglo, bien a quien le pese, la familia ya no es lo que era» dicen García y Zurian (p. 226) en su capítulo sobre afectividad y diferencia sexual en *A mi madre le gustan las mujeres* (París y Fejerman, 2002), iniciando el tercer bloque sobre el cine español. Se plantea como una película que rompe con el discurso cinematográfico donde «el hijo o hija es el sujeto activo del cambio y sus progenitores reaccionan al mismo» y da protagonismo personas adultas para que sigan «construyendo su propia subjetividad y situarse al margen de las prácticas biopolíticas» (García y Zurian, 216). La familia se convierte en un concepto líquido. En este bloque también se analizan a dos de las directoras más importantes del panorama actual español, Isabel Coixet en *Another Me* (2013) (Belmonte, 229-224) y Paula Ortiz en *De tu ventana a la mía* (2011) (Guillamón, 245-258). Cabe mencionar también la presencia de la catalana Mar Coll en el capítulo de Colaizzi (131-153) para hablar del proceso semiótico del discurso filmico como parte de la enunciación audiovisual. De esta manera, estas directoras son la evidencia de que, tras el cambio de siglo, no solo la familia no es lo que era, tampoco lo es el cine español.

En el cine femenino y *queer*, la hapticidad se separa de la representación que convierte los cuerpos en objetos de deseo y busca descentrar la mirada para enfocarla hacia la experiencia de la persona espectadora (Marks, 2000). En el siguiente bloque encontramos a directoras del Nuevo Cine Argentino con una conciencia estética que se manifiesta en «un modo de percepción sensorial particularmente táctil» (Vázquez, 283) —característica que comparten otras directoras transoceánicas como también destaca Guillamón en su capítulo lo háptico en Paula Ortiz—. En el Nuevo Cine Argentino encontramos a Lucrecia Martel, estudiada por Maule (261-275), pero también por Vázquez (277-303), que también analiza a directoras como Albertina Carri, Lucía Puenzo y Julia Solomonoff. Pasando por Ruby Rich (2013), Michele Aaron (2004) y Laura Marks (2002), la autora Vázquez intenta discernir qué películas pueden ser consideradas obras del Nuevo Cine *Queer*, qué películas rozan en lugar de mirar (Marks, 2002). Uta Felten cierra el bloque de cine argentino con una lectura plural de *Las Hijas del fuego* de Albertina Carri (2018), que define su filmografía como el «abrigo de Arlequín» de Deleuze, siendo la incomodidad lo que une las suturas de su cine y logrando hacer del cuerpo un paisaje, «un paisaje poético-erótico» (305-316).

En el último bloque, volvemos al inicio: la representación de la feminidad desde la primera época del cine mudo hasta el cine de Hollywood. Welbe analiza a las «new woman» en el Brasil de los años veinte y la figura de la melindrosa (319-334), mientras Mlynek-Theil profundiza en el uso innovador de formas y líneas en el cine experimental de Germaine Dulac (334-351), un enfoque visual que desafió las narrativas convencionales. Lachmund explora la influencia literaria de Marcel Proust, destacando cómo la figura de Odette conecta las narrativas cinematográficas y literarias para complejizar las subjetividades femeninas (352-375). Aparisi cierra con un análisis crítico de los *minstrel shows* en los musicales de Hollywood, cuestionando la representación racial y las dinámicas de poder con su concepto de «la cámara blanca y el cuerpo negro» (377-399). Con este cierre, el libro reafirma su intención de mapear las complejas cartografías del deseo y las subjetividades en el cine, se establece un puente entre lo histórico y lo contemporáneo, invitándonos a repensar cómo las formas y los discursos del pasado continúan moldeando las representaciones actuales.

Jorge Belmonte, en su capítulo sobre *Another Me* (Isabel Coixet, 2013), destaca cómo esta película puede entenderse como un ejemplo de coeducación, una característica que, en muchos sentidos, se extiende a las demás directoras y obras analizadas en este volumen. A pesar de las restricciones a la que algunas de estas películas se enfrentaron en el momento del estreno, su inclusión en una compilación como esta contribuye a visibilizar un cine que, históricamente, ha sido marginado: el *women's cinema* y el *cine queer*. La publicación de este tipo de libros resulta necesaria para combatir esa invisibilidad y abrir nuevos espacios de reflexión crítica. En este sentido, es de esperar que Peter Lang continúe ampliando esta colección de volúmenes dentro de *Queer Studies in Romance Culture*, incorporando no solo perspectivas transnacionales, como ya hace esta obra, sino también enfoques cada vez más interseccionales. Con un marco teórico innovador, *Cine de mujeres y cine queer: Cartografías del deseo* no solo conecta el cine con el pensamiento crítico contemporáneo, sino que también destaca por ser una cartografía transnacional, multilingüe y accesible. Se trata de una obra distintiva y fundamental dentro del campo de los estudios de género y cine *queer*. Y, sí, es una brújula perfecta para aquellas personas que quieran entrar en el cine y el audiovisual no hegemónico.

1. Referencias citadas

- Aaron, M. (Ed.). (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Rutgers University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.

- Rich, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press.
- Zurian, F. A. (Ed.). (2015). *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Ediciones Complutense.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria Editorial.