

MUJERES DE CINE: DIRECTORAS Y NUEVOS MODELOS DE FEMINIDAD EN LA GRAN PANTALLA

Dra. Ángeles Cruzado Rodríguez

Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras”

Tradicionalmente, la cultura patriarcal ha robado la voz a las mujeres, les ha negado la posibilidad de constituirse en sujetos, las ha relegado a la invisibilidad y al silencio, y las ha confinado en los márgenes del discurso. Como apunta Lola Luna (1996), la narración histórica ha sustituido las ‘voces’ de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en la Historia.

La creación cinematográfica es uno de los campos que, hasta hace muy poco tiempo, se han considerado estrictamente masculinos, al menos en lo que a las posiciones de mayor poder y responsabilidad se refiere. El cine, que construye a la mujer como un objeto para el deleite de la mirada del hombre, desde sus inicios ha tratado de mantenerla alejada de los puestos de control. Su lugar ha estado, por lo general, delante de la cámara, como actriz y musa inspiradora del artista, pero raras veces detrás, y casi siempre en puestos considerados menores, como el de montadora o coloreadora de fotogramas, por considerarse que otros roles, como el de director, venían grandes a sus capacidades intelectuales y físicas, además de resultar incompatibles con el cuidado de la familia y el hogar.

1. Las precursoras

A pesar de las limitaciones mencionadas, en los primeros años de vida del cine destacaron importantes figuras femeninas, que lograron –normalmente, a la sombra de sus maridos o jefes- crear y dar impulso al incipiente medio cinematográfico.

Entre esas precursoras, que pudieron desarrollar su actividad antes de que los grandes estudios monopolizaran la producción hollywoodiense, brilla con luz propia la francesa Alice Guy, que en 1896 dirigió el primer filme de ficción de la Historia.

La que comenzó como secretaria de Gaumont y unos años más tarde era la encargada de supervisar el trabajo de todos los directores de la compañía, demostró ser una “visionaria”, como la define Alison McMahan (2006), pues supo ver las potencialidades del nuevo medio, y se convirtió en una pionera del cine en todos los sentidos. Alice Guy fue la primera en introducir primeros planos y efectos especiales en sus filmes; en soltar la cámara para dirigir a los actores y actrices; en realizar una película protagonizada en su totalidad por personas de color, y otra de temática homosexual; fue precursora del

cine sonoro y del color. Realizó películas en todos los géneros: filmó óperas, escenas militares, comedias, dramas, *westerns*, cuentos de hadas, películas policíacas, mitológicas, fantásticas, románticas y hasta parábolas religiosas. Una vez independizada de Gaumont y emigrada a los Estados Unidos, fundó su propia productora y construyó los estudios de grabación *Solax*, unos de los mejor equipados del mundo.

A pesar de su modernidad, Alice Guy era hija de su tiempo. Paradójicamente, no se consideraba feminista y defendía la estructura familiar de la época. Sin embargo, también afirmaba que no existía ningún motivo por el que una mujer no pudiese dirigir filmes tan bien como un hombre. Estas contradicciones quizás se debieran a su deseo de no “molestar”, de no llamar la atención, y ser aceptada en ese mundo de hombres. De hecho, en su filmografía cabe destacar filmes como *The call of the Rose*, que aborda un tema tan actual hoy en día como la disyuntiva a la que aún se enfrentan muchas mujeres, que se ven forzadas a elegir entre tener una familia o desarrollarse profesionalmente. También produjo *In the year 2000* (1912), una película de ciencia ficción, ambientada en el año 2000, en la que eran las mujeres quienes controlaban el mundo.

Una estadounidense, Lois Weber, en 1916 tenía el honor de ser considerada la cineasta mejor pagada del mundo. Fue directora, actriz, productora y guionista, y se interesó por temas tan polémicos como el racismo, la prostitución, el aborto o la explotación de menores. Weber consideraba el cine como un medio idóneo para educar e integrar a los inmigrantes que llegaban al país norteamericano, lo que le originó problemas con la censura. También llegó a tener su propio estudio, la *Weber Productions*, y sus filmes empezaron a decaer cuando el público se interesó preferentemente por temas de entretenimiento.

Otra francesa, Germaine Dulac, es considerada la mayor cineasta de su país y la primera directora feminista de la Historia. Trabaja de manera independiente y busca un lenguaje filmico alternativo. Su obra está muy influida por el surrealismo y el impresionismo. En su afán por desmontar las normas que rigen el cine dominante, realizó experimentos cinematográficos considerados audaces y revolucionarios para la época.

También en el continente europeo, merece la pena destacar la figura de Elvira Coda Notari, que en 1906 se convirtió en la primera directora de cine italiana. Puede considerarse precursora del Neorrealismo, por su empleo de recursos estilísticos como el rodaje en exteriores con actores no profesionales.

En 1909 fundó su productora *Film Dora*, que fue una de las más importantes de la época en Italia. Se trataba de una empresa familiar, en la que Elvira escribía y dirigía, mientras su marido manejaba la cámara, sus hijas coloreaban los fotogramas y su hijo actuaba. Unos años más tarde cruzaron el Atlántico y crearon la *Dora Film of America*, que debió su mayor éxito a la producción de documentales por encargo de los inmigrantes italianos residentes en los Estados Unidos.

En sus filmes, Elvira Notari hace continuas referencias a la condición femenina; presta especial atención a las fantasías, deseos, vivencias y comportamientos sociales de las mujeres de su tiempo, especialmente de aquéllas que se mostraban más transgresoras respecto al sistema. El mayor protagonismo lo acaparan las infames, las más liberadas social y sexualmente, que, por su rebeldía, solían encontrar la muerte como castigo.

Otra precursora norteamericana, que desarrolló una prolífica y extensa carrera, fue Nell Shipman. Realizó para la productora *Vitagraph* filmes de gran presupuesto. Normalmente se trataba de historias de aventuras, ambientadas en espacios naturales, protagonizadas por una heroína valiente que aparece rodeada de animales. Más tarde fundó su propia compañía, la *Nell Shipman Productions*, donde ella misma se encargaba de un sinnúmero de tareas, desde la producción, la actuación, hasta la distribución de sus obras.

Shipman, más que ir contra el sistema, trató de hacerse un hueco en él, buscando siempre el éxito comercial. Sin embargo, hizo aportaciones, como la introducción de la figura de la heroína, y se atrevió a aparecer desnuda en una película, desafiando las normas morales imperantes en la época. Sus filmes, aunque basados en el modelo patriarcal, presentan rupturas, como ciertos esbozos antirracistas y feministas.

Con la llegada del cine sonoro y la constitución de los grandes estudios hollywoodienses, la presencia de figuras femeninas detrás de la cámara se vio enormemente reducida, hasta el punto que en la industria norteamericana de los años 30 a los 50 sólo dos directoras, Dorothy Arzner e Ida Lupino, lograron realizar un número consistente de filmes.

Aunque logró hacerse un hueco y un nombre como directora en un mundo tan masculinizado como el Hollywood de la época, Arzner fue prácticamente ignorada hasta los años setenta, cuando la labor revisionista de la crítica de cine feminista comenzó a reivindicar el trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica. A pesar de centrar su producción en géneros típicamente femeninos, como el melodrama, con frecuencia las protagonistas de sus filmes “determina[n] su propia identidad mediante la

trasgresión y el deseo, en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino” (Johnston, 1975: 3). El cine de Dorothy Arzner presenta a mujeres trasgresoras del sistema patriarcal, que son a la vez estructuradoras de la narración y modelos femeninos con los que pueden identificarse las espectadoras. Su trabajo ha sido considerado por Claire Johnston como precursor del contra-cine feminista, por oponerse al discurso patriarcal dominante de Hollywood.

Ida Lupino, tras iniciar su carrera como actriz de serie B, dio el salto a la producción, dirección y escritura de guiones en películas independientes de bajo presupuesto. Realizó un total de siete filmes, en los que abordó temas tan controvertidos como la violación, la bigamia o la condición de madre soltera. Claire Johnston destaca el modo en que, en los filmes de Ida Lupino, los mitos femeninos creados por el cine de Hollywood conviven con la perspectiva femenina, lo que provoca contradicciones en su estructura interna.

Fuera del sistema de los grandes estudios, merece la pena destacar la figura de Maya Deren, considerada la madre del *underground* americano. Influida por el surrealismo, creó filmes perfectos, que exploran los más íntimos temas y preocupaciones femeninos, como la sexualidad, la conciencia o la identidad individual. “Pone en juego [...], de modo no convencional, las pulsiones del deseo y de la sexualidad, desafiando a la consolidada ideología del ‘masculino’ y del ‘femenino’, y violando la ‘vocación’ iconográfica y mitológica atribuida a la representación de la mujer en el cine clásico” (Trivelli, 1998: 79) y cuestiona la identidad de género.

Deren inició caminos alternativos para hacer cine, en su afán por oponerse al sistema tanto en lo estético como en lo económico. Consiguió un hueco en el mundo del cine vanguardista, no muy apreciado entonces, y menos aún si venía de manos de una mujer.

2. Hacia un cine de mujeres o cine feminista, de la teoría a la práctica

En las últimas décadas se han producido importantes cambios, que han favorecido en cierto modo el acceso de las mujeres a la dirección de cine. A partir de los años 50, la industria hollywoodiense entró en una grave crisis, que terminó con el monopolio de los grandes estudios, lo que propició la aparición de pequeñas productoras independientes, que facilitaban la creación de filmes alternativos. De hecho, tradicionalmente ha existido una afinidad entre las directoras y el cine experimental, por su bajo presupuesto y por la necesidad de contar con un menor número de profesionales.

En 1962 cabe destacar la fundación del *American Newsreel Collective*, con el objetivo de producir películas documentales que dieran lugar a un cambio de conciencia en la sociedad. Sin embargo, estos filmes empleaban estrategias similares a las utilizadas por el cine de Hollywood.

Fue sólo unos años más tarde, como consecuencia de los acontecimientos de mayo del 68, cuando comenzó a surgir en Europa, y posteriormente en Estados Unidos, un cine militante realizado por grupos independientes de mujeres, influidas por movimientos como el Surrealismo, el Impresionismo, el Neorrealismo italiano, el Free Cinema británico o la Nouvelle Vague francesa, y comprometidas tanto en la reflexión teórica como en la realización de un cine experimental y diferente, que trata de superar la codificación cultural de la mujer, para lo que recurre al documental y a las técnicas del cine directo, así como a la tradición de auto-inscripción femenina.

Con frecuencia se acude a la autobiografía, mediante la presencia de mujeres reales que hablan a la cámara y cuentan sus experiencias en el orden cronológico marcado por su propio discurso, al objeto de presentar una realidad lo menos manipulada posible. Con esa transparencia en la narración de los hechos se quiere lograr una mayor identificación de la espectadora con lo que se cuenta. Existe la necesidad de nombrar la experiencia de las mujeres, de hacer político lo personal (Cfr. Kuhn, 1982; 1991).

En la década de los 70, además de esta producción documental, se da el llamado “nuevo cine de mujeres”, que está protagonizado por personajes femeninos independientes cuyo atractivo se funda en algo más que en el físico, y va dirigido a un público femenino que se identifica con el personaje o con los hechos que suceden, dando así lugar a la afirmación femenina.

Sin embargo, uno de los principales problemas a los que se enfrenta en aquellos años el cine realizado por mujeres, sobre todo el que se produce fuera de los circuitos tradicionales de la industria, tiene que ver con la financiación y distribución de los filmes. Para superar este obstáculo, en algunos países se crearon organismos estatales que ayudaban a financiar ese tipo de cine, como el *Women's Film Fund* australiano; y en otros se trató de facilitar la distribución de los filmes feministas, como sucedió en los Estados Unidos con la *New Day Films* o en Gran Bretaña con el *Cinema of Women (COW)*, organizaciones ambas dedicadas a distribuir películas con una conciencia feminista.

También en la década de los 70, en el marco de una campaña contra la discriminación de las mujeres en la industria cinematográfica, se fundó el *London*

Women's Group, con el objetivo de favorecer el acceso de las mujeres a la profesión, mediante la creación de grupos de trabajo colectivos en los que éstas aprendían unas de otras.

En esa labor de promoción e impulso del cine realizado por mujeres tiene mucho que ver, desde su nacimiento, a principios de los 70, la teoría filmica feminista, que se plantea dos objetivos fundamentales, a saber: denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine y plantear alternativas a dichas representaciones. Para el primero de los objetivos es muy importante la reinterpretación crítica de los filmes realizados dentro del sistema dominante, poniéndolos al servicio de los intereses del feminismo.

En este sentido, se inician varias líneas de investigación. Desde un punto de vista historiográfico, autoras como Sharon Smith (*Women who make movies*, 1975) rastrean la Historia del Cine en busca de presencias femeninas silenciadas u olvidadas, en el campo de la producción cinematográfica.

Por otro lado, teóricas como Molly Haskell (*From revenge to rape*, 1973) o Marjorie Rosen (*Popcorn Venus*, 1973), mediante el empleo de un método sociológico, estudian la evolución de la imagen y los roles de las mujeres en la Historia del Cine clásico de Hollywood, centrándose en las falsas representaciones femeninas creadas por el cine dominante. Ambas autoras coinciden en afirmar que los textos filmicos no muestran la experiencia real de las mujeres, sino que se limitan a construir estereotipos de su estatus social o, más bien, de su falta de estatus.

Haskell destaca el modo en que el cine refleja las estructuras de poder presentes en la sociedad, mientras que Rosen se pregunta por qué los espectadores y espectadoras, y especialmente las mujeres, adoptan un rol pasivo. Estos estudios ponen de relieve la insuficiencia de las imágenes y los roles femeninos en el cine de Hollywood, así como sus efectos negativos sobre las mujeres reales, al tiempo que exigen representaciones más positivas.

Mientras las teóricas feministas norteamericanas centran su labor en la realización de este tipo de trabajos sociológicos de carácter descriptivo, las británicas estiman esencial la creación de un cuerpo teórico consistente, que les permita conocer con precisión el medio cinematográfico desde su perspectiva feminista. Consideran que los textos no son meros transmisores de significados preexistentes, sino que es en ellos donde se produce realmente la significación. Así, entienden que el discurso filmico, mediante el uso de una mirada predominantemente masculina, oprime a las mujeres, de modo que éstas se

ven forzadas a aceptar un rol distinto del de sujeto autónomo y, por tanto, quedan relegadas a posiciones marginales. Por tanto, tratan de desenmascarar el funcionamiento de la ideología patriarcal que se oculta en los filmes y demostrar el carácter construido de las imágenes femeninas que aparecen en ellos.

Así, a mediados de los 70, la teoría filmica feminista recurre al psicoanálisis, como un instrumento útil para desentrañar los procesos edípicos ocultos en los filmes, y explicar las necesidades, deseos y actitudes, tanto masculinas como femeninas, que se reflejan en los mismos. De este modo, el análisis semiótico y psicoanalítico de los textos puede servir para desmontar la estructura interna del cine clásico y ver cómo éste predispone a ciertas interpretaciones que contribuyen a la opresión de las mujeres.

En 1975, Laura Mulvey, en su artículo “Placer visual y cine narrativo”, destaca la presencia de una triple mirada masculina en los filmes –la mirada de la cámara, la del protagonista y la del espectador-, que se traduce en la representación de la mujer como un simple objeto erótico, como un espectáculo, que provoca en el público un tipo placer escopofílico o voyeurístico (Cfr. Mulvey, 1975; 2001). Por ello, Mulvey propone el uso del psicoanálisis como herramienta de análisis de los filmes clásicos desde una perspectiva feminista, para abordar los trastornos ocasionados por la presencia de la mujer en el texto filmico.

Durante toda la década de los 80 se asiste a una reformulación de la teoría filmica feminista, cuyas ‘verdades consolidadas’ son puestas en entredicho. La principal pregunta que se plantean las feministas en esa época tiene que ver con la naturaleza del espectador o espectadora, y con la relación que éste o ésta mantiene con el texto filmico. Autoras como Mary Ann Doane (1987) y Kaja Silverman (1988) llegan a la conclusión de que el cine dominante niega cualquier posibilidad de placer cinematográfico femenino, fuera de los términos patriarcales.

Ya en los años 90, la teoría filmica feminista abandona la perspectiva monolítica que había mantenido tradicionalmente, para dar cabida a las reivindicaciones de feministas negras o lesbianas, entre otras, que denuncian la exclusión que sufren, tanto en los textos filmicos como en la propia teoría.

En cuanto al segundo de los objetivos que se plantea la teoría filmica feminista, consistente en la creación de nuevas representaciones que constituyan alternativas frente a los modelos femeninos construidos por el cine de Hollywood, también han sido varias las aportaciones realizadas por las críticas feministas. Algunas de ellas, además de ofrecer sus planteamientos teóricos sobre este tema, incluso se lanzaron en primera

persona a la creación de filmes, por lo general, amparadas por la situación de crisis del sistema de grandes estudios, y por los avances técnicos, que propiciaron la aparición de tecnologías más económicas y fáciles de usar, como la filmación en 16 mm.

Uno de los principales debates sostenidos por las teóricas feministas se ha centrado en definir qué tipo de cine resulta más adecuado para la consecución de sus fines. En la década de los setenta, las dos aportaciones más representativas en este sentido son las de Laura Mulvey y Claire Johnston.

En opinión de Mulvey (1975), el cine feminista debe ser un contra-cine que niegue el placer visual y narrativo de las espectadoras. Así, en lugar de realizar filmes con el mismo lenguaje que tradicionalmente ha sido empleado por el cine dominante, la autora aboga por la creación de un nuevo lenguaje del deseo. Por tanto, las directoras feministas habrían de trabajar fuera de la corriente dominante, a fin de definir una nueva estética feminista desde cero, tomando como modelo la del cine de vanguardia, que se vale de estrategias de negación del placer.

La propia Laura Mulvey es una de las críticas feministas que, en su rechazo al realismo del cine clásico, se lanzaron a la realización de filmes dentro de lo que se conoce como “nueva vanguardia feminista”. El objetivo de este movimiento era desmitificar la representación, para hacer que las espectadoras reaccionen y se den cuenta de que el cine de Hollywood no es más que una construcción del sistema patriarcal, que presenta a una mujer sin voz propia ni individualidad, a una mujer que supone una amenaza para el patriarcado y que, por ello, debe ser marginada o sacrificada.

Claire Johnston (1973), por su parte, considera que las directoras deben aprender de los éxitos de Hollywood y emplear el cine de entretenimiento para oponerse a la objetificación de las mujeres. En lugar de mantener oculta la ideología, Johnston apuesta por mostrarla de manera explícita. Así, tras su aparente coherencia, los filmes deben contener contradicciones ideológicas, que provoquen una cierta tensión interna. Johnston apuesta por la afirmación del discurso de las cineastas frente al discurso masculino, mediante el empleo de la subversión, la reescritura y la destrucción de este último; es decir, se trataría de emplear las mismas formas y subvertir desde dentro. En este sentido, al objeto de criticar la tradición patriarcal, pueden resultar útiles los estereotipos empleados por el cine dominante; y, cuanto menos realistas y más obvios resulten éstos, mejor servirán a dicho propósito.

Claire Johnston señala como ejemplo los filmes de Dorothy Arzner, calificados de “profeministas”, en el sentido de que aúnan discursos femeninos y masculinos, de los cuales prevalecen los segundos aunque los primeros sirven para introducir un elemento irónico en relación con los mismos. “En estos casos, el discurso de la mujer no logra triunfar sobre el discurso masculino y la ideología patriarcal, pero su propia supervivencia en forma de ironía es en sí misma un modo de triunfo, una victoria contra el ser expulsada o borrada: la insistencia continuada del discurso de la mujer es un triunfo sobre la no existencia” (Johnston, 1975: 7).

Como se ha mencionado, durante los años 70 las mujeres producen brillantes trabajos en el cine de vanguardia, al tiempo que, aprovechando el momento de debilidad por el que atraviesa la industria, gradualmente van realizando incursiones en el cine dominante, tratando de operar un cambio desde dentro. A finales de la década se aprecia un incremento gradual del número de mujeres que trabajan en la industria.

Ya en los años 80, Teresa de Lauretis (1984) considera que el cine realizado por mujeres no debe destruir el placer visual y narrativo, sino construir otro marco, en el que el deseo no se mida sólo en función del sujeto masculino, es decir, aboga por la representación de un sujeto social diferente. Desde su punto de vista, el cine feminista debe hacer visible la contradicción existente entre “la mujer” como sujeto histórico y “la Mujer” como signo, sin dejar de lado la narrativa. En este sentido, De Lauretis destaca el cine de Yvonne Rainer, que puede considerarse una pionera de la vanguardia feminista. Partiendo de los primeros textos surgidos como resultado de los estudios de la crítica feminista, Rainer en sus filmes aborda temas relacionados con la vida emocional, con los conflictos y las relaciones sexuales. Realiza un cine “anti-narrativo”, que deconstruye la narrativa tradicional y huye de los estereotipos, mediante estrategias como la despersonalización o la introducción de elementos extraños y sorprendentes en el texto filmico. Con ello busca la identificación del público, pero manteniendo una cierta distancia que haga posible el análisis. Rainer da voz a sus personajes femeninos y desvela el modo en que las mujeres son victimizadas sin darse cuenta de ello.

De Lauretis (1987) se muestra partidaria de unir conciencia feminista y narratividad, es decir, de emplear estratégicamente los mecanismos de la narración para construir nuevas formas de coherencia y representar a otro sujeto social. Como ejemplo, señala el filme *Born in flames* (1983), realizado por Lizzie Borden, una directora blanca que concede un rol destacado a los personajes de color, lo que permite identificaciones

complejas, ya que todas las mujeres deben poder identificarse con alguna posición en el filme.

Por su parte, Judith Mayne (1990) identifica el cine dirigido por mujeres con la reinención feminista del cine, consistente en la creación de las condiciones necesarias para la inscripción del deseo y los puntos de vista de las mujeres. Para ello ha de trabajarse con las convenciones de la narración, de la autoría y del espectáculo.

En otra línea, Patricia Mellencamp (1995) considera necesario vincular el cine dirigido por mujeres con el romance, a fin de insertar en el cine la perspectiva femenina de un modo amplio y plural. Por tanto, esta autora incluye dentro del “cine de mujeres” el trabajo de directoras como Nora Ephron y Martha Coolidge, que realizan sus obras en el marco del cine dominante y abordan géneros como el “woman’s film” o su versión moderna, el “chick flick”, que es considerado por parte de la crítica feminista como un gueto histórico, por estar basado en los aspectos más pasados de moda de la feminidad.

A partir de los años 80 las directoras de filmes independientes de bajo presupuesto muestran cada vez más interés por desarrollar sus carreras dentro de la industria. En este sentido, el caso de Kathryn Bigelow constituye un buen ejemplo de cómo el cine independiente puede convertirse en un campo de aprendizaje para el cine dominante. No en vano se trata de una de las directoras de más éxito que han pasado del contra-cine a la industria de Hollywood, donde ha subido a lo más alto, al convertirse en la primera mujer ganadora del Óscar a la mejor dirección, por su filme *The hurt locker* (*En tierra hostil*, 2008).

No obstante, según Pam Cook, desde finales de los ochenta, “la mayor fluidez entre los géneros y la hibridación de los géneros cinematográficos característica del cine de Hollywood han llevado los temas feministas a unas audiencias más amplias” (Cook, 1998: 224-225), creando un nuevo espacio para el cine de mujeres en el *mainstream*.

En los años 90, el cine realizado por mujeres se caracteriza por la hibridación, que queda patente en el trabajo de autoras como Julie Dash (*Daughters of the Dust*, 1991) y Sally Potter (*Orlando*, 1992). En lo que respecta a la producción de las directoras que desarrollan su trabajo dentro de la industria de Hollywood, sus filmes abordan todo tipo de géneros cinematográficos. Sin embargo, Alison Butler (2002) hace especial hincapié en el interés de esos filmes por las ambientaciones “de época”, así como por la ambigüedad de género, elementos ambos que pueden apreciarse en *The Ballad of Little Jo* (1993), el *western* revisionista de Maggie Greenwald.

En esa misma década se producen varios filmes de época basados en fuentes literarias, como *Little Women* (Gillian Armstrong, 1994), *Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996) y *Washington Square* (Agnieszka Holland, 1997). Asimismo, en esta misma línea cabe citar otras historias originales, como la película independiente *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991). Los fines de este tipo de filmes pasan por conservar y adaptar la tradición literaria femenina; revisar el papel de las mujeres en los libros escritos por hombres; descubrir o construir analogías entre el pasado y el presente; y revisar o re-imaginar el pasado a favor de las mujeres.

Little Women y *The Ballad of Little Jo* ofrecen dos respuestas diferentes a la “guerra de géneros”. El primero, una ficción doméstica protagonizada por mujeres, muestra la relevancia que siguen teniendo la forma y los temas considerados femeninos, como el amor entre mujeres, la familia y la persecución de la vocación profesional. Podría decirse, por tanto, que Armstrong realiza una relectura y actualización del feminismo del siglo XIX. El segundo filme efectúa una revisión de un género tan típicamente masculino como el *western*, introduciendo, como complemento, la perspectiva femenina.

Más recientemente, Alison Butler (2002) propone considerar el cine dirigido por mujeres como un “cine menor”, basándose para ello en el concepto de “literatura menor”, que Gilles Deleuze y Felix Guattari emplean para referirse a la creación literaria de un grupo minoritario o marginal, escrita en un lenguaje no “menor”, sino “mayor”. Butler señala como características fundamentales del cine dirigido por mujeres el desplazamiento / desposesión / desterritorialización, el sentido político y la tendencia a dar a cada tema o preocupación individual un valor colectivo. Por tanto, según esta autora, lo que distingue al modo en que las mujeres hacen cine no tiene que ver con una supuesta subjetividad esencialista de género, sino con el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad y en la cultura contemporánea: no están ni dentro ni fuera de la tradición cultural, carecen de una identidad colectiva cohesionada, pero tampoco están completamente diferenciadas las unas de las otras. De este modo, el concepto de “cine menor” serviría para liberar al cine realizado por mujeres “de los binarismos (popular/elitista, vanguardia/*mainstream*, positivo/negativo) que resultan de imaginarlo como un cine paralelo o de oposición” (Butler, 2002: 21-22).

Frente a todas estas teorías, es importante destacar la postura de directoras como la húngara Márta Mészáros o la española Icíar Bollaín, por citar sólo un par de ejemplos, que destacan por su gran sensibilidad para construir personajes femeninos alejados de

los tópicos y muy cercanos a las mujeres reales; y, sin embargo, se resisten a ser etiquetadas como feministas y a ver confinadas sus obras en guetos como el “contra-cine feminista”, el “cine alternativo” o el “cine de mujeres”, por considerar que no existen diferencias entre su trabajo y el de sus colegas varones, con quienes desean competir de igual a igual.

Referencias bibliográficas

BUTLER, Alison, *Women's cinema. The contested screen*, Londres, Wallflower Press, 2002.

COOK, Pam, “No Fixed Address: The Women's Picture from *Outrage* to *Blue Steel*”, en M. SMITH y S. NEALE (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, pp. 229-246.

CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, “Elvira Notari: unos ojos napolitanos detrás de la cámara”, en *Italia-España-Europa: Relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol.II, Sevilla, ArCiBel Editores, 2006.

DE LAURETIS, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londres, MacMillan, 1984; trad. esp., *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

DOANE, Mary Ann, *The desire to desire: the woman's film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

HASKELL, Molly, *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973.

JOHNSTON, Claire, *Notes on Women's Cinema*, Londres, SEFT, 1973.

JOHNSTON, Claire, “Dorothy Arzner: Critical strategies”, en JOHNSTON, C. (ed.), *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, London, BFI, 1975.

KUHN, Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge and Keagan Pul, 1982; trad. esp., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.

MAYNE, Judith, *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

McMAHAN, Alison, *Alice Guy Blaché*, Madrid, Plot Ediciones, 2006.

MELLENBAMP, Patricia, *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Filadelfia, Temple University Press, 1985.

MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasures and Narrative Cinema", en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Nueva York, Avon Books, 1973.

SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

SMITH, Sharon, *Women Who Make Movies*, Nueva York, Hopkinson & Blake, 1975.

TRIVELLI, Anita, *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.