



LA AUTORÍA DE LAS MUJERES EN EL CINE Y LA BRECHA FRANCO-AMERICANA: EL DISCURSO Y LA HISTORIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA FEMINISTA EN FRANCIA Y NORTEAMÉRICA

Rosanna Maule

Traducción de Moisés Silva



Resumen

Este trabajo explora la des-conexión entre el acercamiento francés y el norteamericano a la autoría femenina en el discurso cinematográfico feminista, e ilustra cómo esta diferencia refleja direcciones epistemológicas y metodológicas en las posiciones feministas a ambos lados del Atlántico.

Palabras clave: Teoría cinematográfica feminista, autoría femenina, cuestiones de género, esencialismo.

Abstract

This paper explores the dis-connection between approaches to female authorship in French and North American feminist film discourse and illustrates how this difference reflects epistemological and methodological directions in feminist positions across the Atlantic

Key words: Feminist film theory, female authorship, gender issues, essentialism.

La peculiar opinión de las estudiosas feministas acerca de la noción de la autoría ha sido con frecuencia tema de estudio en la teoría y la historia del cine,¹ en donde se le ha puesto relativamente poca atención a las diferencias entre los debates acerca de la autoría femenina en Francia y en Norteamérica, una discrepancia que es resultado de las diferentes visiones del discurso feminista en ambos lados

¹ En este trabajo abordo la mayoría de las contribuciones a esta literatura. Otras lecturas incluyen la discusión de Dorothy Arzner por parte de las feministas inglesas en los años setenta (Pam Cook "Approaching the Work of Dorothy Arzner" [1975]; Claire Johnston, "Critical Strategies" [1975] en Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. Nueva York y Londres, Routledge-BFI, 1988, pp. 36-56

y 46-56; la discusión de Kaja Silverman de la voz autorial femenina en *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psycho-analysis and Cinema*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988 (un extracto ha sido publicado en Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and Authorship*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, pp. 50-75; la discusión de Sandy Flitterman-Lewis de la autoría femenina en *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana, University of Illinois Press, 1990 (las secciones acerca de la autoría han sido publicadas recientemente como "To Desire Differently: Feminism and the French Cinema", en Robert Stam y Toby Miller (eds.), *Film and Theory*. Malden/Oxford, Blackwell, 2000, pp. 17-19); y la antología reciente sobre autoría cinematográfica de David A. Gerstner y Janet Staiger (eds.), *Authorship and Film*. Nueva York, Routledge, 2003.

²Además de las publicaciones mencionadas en este trabajo véanse, entre otros, dos números especiales de *Yale French Studies* (*Feminist Reading: French Texts/American Contexts* 62 [1981], y *Another Look Another Woman: The Reconstitution of French Feminism* 87 [1995]); dos antologías del feminismo francés editadas por Claire Duchén (*French Connections, Voices from the Women's Movement in France*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1987; y *Feminism in France, May 68 to Mitterand*. Londres y Boston, Routledge, 1986), y Gayatri-Chakravorty Spivak. "French Feminism in an International Frame", *Yale French Studies* 62, 1981, pp. 154-184. Acerca de la postura de los estudios sobre cine acerca de cuestiones de género, véase Modleski (2002).

del Atlántico. A partir de los años setenta, diferentes acercamientos epistemológicos y metodológicos al feminismo han separado el discurso feminista francés del norteamericano en varias disciplinas; además de los estudios sobre cine, en los estudios de las mujeres, la teoría literaria, la filosofía y las ciencias políticas. Las feministas francesas y las norteamericanas se han referido continuamente a esas diferencias en simposios comparativos, conferencias y publicaciones, la mayoría de ellas en Norteamérica.² Pero aunque estas iniciativas han contribuido a promover el intercambio académico, no han modificado la situación: el feminismo sigue teniendo diferentes significados en Francia y en Norteamérica, y es asociado con diferentes prácticas, métodos de investigación, programas de estudio y afiliaciones institucionales.

El discurso feminista francés y el norteamericano difieren especialmente con respecto a la conceptualización de la subjetividad y la agencia de las mujeres. En los años setenta, las feministas francesas desarrollaron el concepto de *écriture féminine*, basado en la filosofía y el psicoanálisis franceses. Por lo general, las feministas norteamericanas rechazaron las nociones esencialistas de la expresión femenina y se concentraron en una discusión sociocultural de la agencia de la mujer en la producción y el discurso de

la cultura. A fines de los setenta, las estudiosas feministas norteamericanas empezaron a traducir y utilizar las obras de las teóricas de la *écriture*



fémnine. Sin embargo, la “importación” de la teoría feminista francesa por parte de las estudiosas norteamericanas, más que suturar, ha abierto aún más la brecha entre ambos acercamientos. Las feministas francesas siguen mirando con sospecha el énfasis de las norteamericanas en la diferencia sexual como plataforma para preocupaciones sociopolíticas que, en su opinión, tienen poca o ninguna relevancia en el contexto francés, y muchas de ellas consideran que la recepción y aplicación académica del feminismo francés en Norteamérica han sido reduccionistas y poco representativas.

La brecha transoceánica en el discurso feminista es particularmente evidente en los estudios sobre cine. Generalmente, los acercamientos feministas al cine siguen siendo ignorados en los círculos académicos y otras instituciones culturales en Francia. Esta indiferencia resulta especialmente sorprendente si se considera la importancia del discurso feminista en otras áreas de la cultura francesa moderna y en disciplinas como la filosofía, la literatura y la historia. Esta situación perpetúa un problemático *status quo* dentro de los ambientes académico e intelectual en Francia, así como en otros países europeos, y crea brechas conceptuales, divisiones lingüísticas e incompatibilidades institucionales al interior de la cada vez más internacional esfera del discurso y las publicaciones académicas acerca del cine.

Este trabajo busca ubicar la divergencia franco-americana en los acercamientos feministas a la autoría de las mujeres en el contexto de la teoría feminista francesa y norteamericana, y analizar el impacto de este cisma en la historiografía fílmica feminista, poniendo especial atención al estudio de las contribuciones de las mujeres al cine mudo. Al examinar las diferencias y paralelos entre la visión francesa y norteamericana de la au-



toría femenina no es mi intención llevar la atención de nuevo al discurso centrado en Occidente. Por el contrario, presento un estudio de caso con resonancias en un contexto internacional que cruza las barreras establecidas por entidades culturales feministas y no feministas, tanto en las epistemologías occidentales como en las no occidentales. Mi objetivo general es demostrar que una visión meta-histórica del discurso cinematográfico feminista a través del Atlántico puede fomentar una colaboración más efectiva entre los estudiosos del cine que trabajan con tópicos centrales para la investigación histórica acerca del cine mudo.

**Pérdidas en la traducción: la
“desconexión” franco-americana* y
las diferentes trayectorias de la teoría
a través del Atlántico**

Como Judith Mayne explica en *The Woman at the Keyhole* (1990), los diferentes acercamientos a la autoría femenina desarrollados

* “The Franco-American “disconnection”, juego de palabras que alude a la película *The French Connection*, conocida en español como *Contacto en Francia* (N. del T.)

por las estudiosas feministas en Francia y Norteamérica reflejan dos posturas claramente distintas acerca del discurso y la investigación feminista:

La postura usualmente descrita como “americana” —y por lo tanto empírica e histórica— afirmarí que la autoría femenina es básica para los objetivos de una apropiación feminista de la cultura (cinematográfica), y la postura descrita como “francesa” —teórica y deconstructiva— encontraría que “autoría” y “apropiación” son igualmente cómplices en su imitación de las definiciones patriarcales del yo, la expresión y la representación (95).



Mayne describe este desacuerdo como un ejemplo de la “desconexión franco-americana” para utilizar la expresión de la investigadora e historiadora de la teoría literaria feminista Domna Stanton. Así caracterizó Stanton al feminismo francés y americano en 1979, en el seminario multidisciplinario sobre teorías feministas “The Scholar and the Feminist VI: The Future of Difference,” patrocinado por el Centro Femenino del Barnard College de Nueva York. Una sección del seminario se dedicó al análisis de la noción del feminismo francés de la diferencia, propuesta por Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, cuyas obras estaban siendo traducidas al inglés en esa época. Hester Eisenstein, co-editora de las transcripciones del primero de esos seminarios, comenta en su introducción que la persistencia de brechas fundamentales entre la teorización francesa y norteamericana de la diferencia (lo que Stanton llama la desconexión entre Francia y Norteamérica) es atribuible a muchos elementos, incluyendo:

...la barrera inicial de la lengua; la variedad y complejidad de los feminismos franceses (de los cuales sólo algunos están representados aquí); y las numerosas diferencias de “discurso,” es decir (si me puedo arriesgar a traducir un término tan cargado y tan central), tanto de un uso específico del lenguaje como de las presuposiciones filosóficas a las que ese uso da forma (xxi).³

³ Una segunda edición de las transcripciones del seminario fue publicada en Eisenstein, Hester y Alice Jardine. *The Future of Difference*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1985. Mis citas son de la primera edición.

En su artículo, Stanton centra su atención en la tarea fundamental de las estudiosas francesas, la deconstrucción del “falocentrismo” del *logos* occidental. Como ella explica, las bases masculinas del *logos* son “los



procesos lingüísticos y lógicos a través de los cuales se produce el significado”, y éstos crean una realidad que es “tan sólo una manifestación del orden simbólico tal y como éste ha sido constituido por los hombres” (73). Según Stanton, el objetivo de la definición de las feministas francesas de la autoría femenina, condensado en el concepto de *écriture féminine*, es la búsqueda de un nuevo tipo de texto, producto de un “inconsciente silencioso, libre de restricciones culturales [...] que debería] informar el texto femenino genuinamente político” (78).

Stanton hace énfasis también en que esta búsqueda de una voz femenina no es sólo un ejercicio en deconstrucción discursiva (como las destructoras feministas norteamericanas de este acercamiento lo querrían ver): es una práctica política que empieza por el desmantelamiento del *logos* occidental dominado por los hombres y busca transformar lo real (73-75). Las feministas anglo-americanas, afirma, deberían por lo tanto recibir con gusto la crítica del falogocentrismo que proponen las feministas francesas, en vez de criticar el logocentrismo que subyace a esta empresa crítica. Stanton nos recuerda que el objetivo de las feministas francesas de los años setenta, perseguido a través de la noción de Kristeva de lo semiótico como el principio femenino, o las definiciones de Irigaray y Cixous de la sexualidad y la subjetividad femeninas fuera de la estructura binaria y opositora del discurso masculino, es “reforzar la conexión entre lenguaje y revolución (o transformación), y proclamar su valor esencial para el futuro de las mujeres” (82). Ella concluye que “[S]i aceptamos la conexión, estas exponentes franco-americanas de lo poético podrán seguramente guiarnos a través de los laberintos del *logos* hacia otra palabra, y tal vez otro mundo” (82).



En 1990 Judith Mayne no recoge la propuesta de Stanton de considerar la *écriture féminine* como estrategia revolucionaria de discurso, sino que se apoya en su reacción a la desconexión entre Francia y Norteamérica para justificar la falta de una tradición fuerte de teoría autorial en los estudios feministas del cine. Al defender la autoría como método viable para examinar las prácticas fílmicas de las mujeres y su relación con la identidad femenina, Mayne está también abogando por reconsiderar el temor esencialista que había impedido hasta entonces que las teóricas del cine feministas adoptaran acercamientos teóricos literarios a la autoría femenina. Más aún, Mayne propone que la desconexión entre Francia y Norteamérica es un indicador de una cuestión crucial en la teoría feminista del cine en general: la dificultad de conceptualizar la autoría femenina en los sistemas patriarcales de significación y representación. Según Mayne, la desconexión entre Francia y Norteamérica es resultado de diferentes respuestas a un punto muerto epistemológico e ideológico en la teoría feminista, tanto en Francia como en Norteamérica: la imposibilidad de definir una subjetividad, una estética y una agencia femeninas sin caer en posturas binarias o esencialistas, concebidas en relación con, o en contra de, una estética y un discurso patriarcal masculino.

Como explica Mayne, la desconexión franco-norteamericana traza la línea entre dos teorizaciones de la subjetividad femenina en la teoría y la praxis feministas: en Francia, la deconstrucción epistemológica de los discursos falocéntricos y dominantes al servicio de redefiniciones anti-transcendentales de la subjetividad en la filosofía y el psicoanálisis; en Norteamérica, la identificación de ejemplos específicos de discurso y agencia sociocultural, en el contexto de una redefinición posestructuralista (espe-



cialmente foucaultiana) de la (pos)subjectividad como una función del discurso. Pero el tratamiento francés y el norteamericano de la subjetividad y la autoría femeninas tienen su origen sólo en parte en diferentes tradiciones en filosofía y epistemología, como Stanton sugiere y Mayne concuerda. Estos acercamientos también expresan diferentes aplicaciones de los mismos marcos teóricos, sobre todo el posestructuralismo, así como concepciones divergentes del cine como objeto cultural y como tema de estudio académico. Antes de centrarme en las diferentes formas específicas en las que los estudios del cine han aplicado marcos teóricos al análisis de la autoría femenina, es necesario hacer un repaso general de la desconexión entre Francia y Norteamérica en relación con las teorías feministas de la autoría femenina.

El cisma epistemológico que está en el origen de la desconexión franco-americana descrita por Stanton en 1979 ha cambiado a lo largo de las décadas siguientes, después del surgimiento de nuevos paradigmas en el feminismo francés y el norteamericano. En Norteamérica, la crítica posestructuralista del tema (especialmente la de Michel Foucault) se convirtió en un catalizador importante para la reformulación de la agencia femenina fuera de las trampas esencialistas. Desde esta perspectiva, el replanteamiento de la autoría femenina en el cine feminista a principios de los años noventa marca un cambio general en el discurso feminista acerca de la subjetividad contra el humanismo occidental y su implantación en las instituciones sociales que regulan las relaciones entre el conocimiento y el poder. Como Irene Diamond y Lee Quinby explican en su antología dedicada a las posturas feministas acerca de Foucault en Norteamérica, *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (1988), la afirmación de



Foucault de que “no hay sujeto” era relevante para el proyecto feminista de deconstruir y criticar el concepto dominante del sujeto como fuente de significado e identidad, que obligó a la teorización de la autoría femenina a entrar en territorio esencialista. Las estudiosas feministas adoptaron la metodología de Foucault para escapar de las implicaciones binarias de las definiciones semiótico/psicoanalíticas o filosóficas de la autoría femenina como un modelo radicalmente alternativo u oposicional de la subjetividad, es decir, el modelo feminista francés de la autoría femenina (Diamond y Quinby, 1988: xi-xiii).

En su contribución a la misma antología, titulada “Feminism, Criticism, and Foucault”, Biddy Martin sostiene que “el feminismo comparte con la crítica posestructuralista una crítica de la hegemonía de lo idéntico y el deseo de otras formas de discurso” (13). Martin hace hincapié en el hecho de que el posestructuralismo funciona como un freno contra la ontologización de la relación de las mujeres con la verdad, típica de cierto feminismo radical americano,⁴ y afirma que

⁴ Martin cita a Mary Daly como representante de esta corriente feminista.

La tendencia a ubicar a las mujeres fuera de la cultura, a definir la feminidad en términos de una exclusión absoluta y por lo tanto una inocencia con respecto al lenguaje y la ideología refleja una visión exageradamente simplista de la relación entre identidad y discurso.

La metodología deconstructiva de Foucault proporciona una crítica inmanente de tal búsqueda de la auténtica voz o la sexualidad femenina, una advertencia contra cualquier compromiso



con una modalidad confesional como necesariamente liberadora, y un desafío a la noción de que simplemente hablar o escribir nos libera así de simplemente del patriarcado o del falocentrismo (15).

Martin enfatiza también que las estrategias posestructuralistas de crítica antihumanista del “Yo” no deberían hacer a un lado una “práctica interpretativa cultural materialista”, en la que

la tarea de las feministas es explicar las maneras en las que la diferencia sexual, el significado de ser mujer, figura en estos procesos creando puntos alternativos para aproximarse a significados tradicionalmente aceptados (18).

A diferencia de las feministas francesas, las norteamericanas encontraron en la teoría posestructuralista no sólo una nueva inspiración para el debate en torno a la agencia de la mujer, sino también una poderosa perspectiva desde la cual llevar la crítica del discurso feminista al contexto más amplio de la esfera pública. Peggy Kamuf enfrentó este desafío en un artículo publicado en 1982 en *Diacritics*, en el que propuso “un giro estratégico dentro de los lineamientos de la arqueología de Foucault” (45) como una alternativa viable a la configuración oposicional o integrada del feminismo dentro de la cultura patriarcal. Cuando Kamuf escribió su artículo, el re-centramiento de la teoría feminista estaba siendo atacado debido a sus raíces esencialistas e ideológicas. Para desarrollar su argumento usó la crítica de Michel Foucault de las ciencias humanas en *El orden de las cosas*, así como sus análisis en *Disciplina y poder* y *La voluntad de saber*



de la codificación de la experiencia humana mediante instituciones y disciplinas que regulan procedimientos a través de la creación de normas sociales.

Es cierto que la crítica posestructuralista difícilmente produjo un reposicionamiento radical de los estudios feministas norteamericanos en términos de praxis crítica o instituciones académicas. La cuestión de si los estudios feministas realmente desarrollaron una crítica efectiva de las instituciones, o más bien consiguieron un lugar en el centro del mismo contexto académico que buscaban hacer a un lado, ha sido planteada en repetidas ocasiones en los años ochenta, noventa y recientemente.

Desde la década de los noventa, el debate posestructuralista de la subjetividad femenina, de acuerdo con marcos específicos de discurso y análisis, ha ido acompañado y ha sido desplazado por nuevas formulaciones de la experiencia social y política, también desde la perspectiva de la crítica posmodernista. Formulado en términos foucaultianos como performatividad de género (Judith Butler) y reorientación género-específica del yo (Janet Staiger), o desde una perspectiva posmoderna como una experiencia *cyborg* (Donna Haraway) o un tipo ideal (Susan J. Hekman), el feminismo norteamericano está reposicionando el discurso acerca de la subjetividad femenina.⁵ El objetivo (muy similar al de la “tercera ola” del feminismo francés) es desarrollar una negociación pluralista de las diferencias a lo largo de las dimensiones personal y política. Desde este punto de vista, el nuevo paradigma feminista o “tercera estrategia del feminismo —el reto de las diferencias”, como lo llama Susan J. Hekman (148)—, “exige una nueva comprensión de la diferencia, el método y la verdad” y

⁵ Véase la lista de trabajos citados.



requiere una metodología que “abarque tanto las diferencias como los conceptos generales” (149).

Como han hecho notar las editoras de antologías del feminismo francés, para mediados de los años ochenta, “la mayoría de los escritos acerca de la *différence* sexual habían pasado de moda en Francia, mucho antes, de hecho, que en los Estados Unidos” (Célestin, DalMolin, y de Courtivron: 1), y la teoría de la diferencia ha sido reemplazada por una teoría de las diferencias, ubicada en el punto de encuentro de la política global, específica y universal (Célestin, DalMolin y De Courtivron, 2003: 6-11; Oliver y Walsh, 2004: 6-11). Durante los últimos veinte años, las feministas francesas no sólo han mantenido su distancia del feminismo norteamericano, sino que han adoptado una postura crítica ante la apropiación transatlántica de los teóricos franceses de la diferencia. Como opina Claire G. Moses en un artículo polémico, “Made in America: ‘French Feminism’ in Academia”,

[e]ste feminismo francés, sin embargo, es contrastantemente diferente del feminismo que encuentro en Francia, en donde, como historiadora, mi trabajo me proporciona frecuentes oportunidades de conocer y hablar con feministas (261).

El objetivo de Moses al subrayar la interpretación incorrecta del feminismo francés es meta-histórico e implica importantes cuestionamientos para la historia del feminismo. Moses se pregunta no sólo cómo y por qué las norteamericanas definieron el “feminismo francés” por sí mismas, sino también si esta versión del feminismo francés no podría reflejar problemas teóricos no resueltos por las feministas norteamericanas; y se cuestiona



también los problemas asociados con la conexión de la teoría feminista con la praxis, especialmente en un contexto internacional:

¿Oculta la aparente disparidad entre el “feminismo francés hecho en los Estados Unidos” y la historia hecha-en-Francia una disparidad entre las teóricas y las activistas del movimiento, o tal vez incluso entre “teoría” e “historia”? ¿Hasta qué punto la cuestión del “feminismo francés” refleja luchas no resueltas en juego dentro de la comunidad de los estudios de mujeres en los Estados Unidos: nuestras dificultades para representar el feminismo como al mismo tiempo teórico y activista, y para escribir historia con teoría y teoría con historia, así como las limitaciones de la interdisciplinariedad en el feminismo académico y en la colaboración internacional? (261).

Estas preguntas, en mi opinión, apuntan a una nueva fase de desconexión entre el feminismo francés y el norteamericano, que tiene menos que ver con cuestiones epistemológicas que con cuestiones meta-históricas acerca del papel y el objetivo del feminismo. Como una reciente antología acerca de la última ola del feminismo francés enfatiza (parafraseando a una de sus participantes, Julia Kristeva), el feminismo francés en su manifestación más reciente sigue buscando superar el punto muerto epistemológico de la diferencia. Al hacerlo,

el feminismo seguirá siendo un momento necesario en la lucha hacia un sentido de subjetividad que incorpore tanto lo igual



como lo otro, ya sea que lo otro sea figurado como perteneciente a otro sexo, otra raza, otra nación... (Oliver y Walsh, 2004: 9).

Sin embargo, según las feministas francesas, este punto muerto epistemológico no es el mismo que las feministas norteamericanas han condenado en su propia construcción del “feminismo francés.” Como Moses, muchas feministas francesas han afirmado durante años que lo que las estudiosas feministas norteamericanas (específicamente las de Estados Unidos) han traducido y entendido como “feminismo francés” es en realidad pura ficción. El feminismo francés *made-in-USA* (como lo llama Moses) apunta menos a los verdaderos discursos y prácticas de las feministas francesas que a los peculiares métodos y fallas epistemológicas de las feministas norteamericanas.

Como Moses, Christine Delphy considera que la invención del “feminismo francés” en los estudios feministas angloamericanos es una forma de miopía cultural e imperialismo intelectual, que termina proyectando en el feminismo francés sus propias posturas y dilemas construccionistas y/o esencialistas (166-171). Según Delphy, al concentrarse exclusivamente en la obra de tres teóricas francesas (quienes, afirma, constituyen “la Santísima Trinidad” del feminismo francés angloamericano), es decir, Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, las feministas angloamericanas cometen un error básico, en el que insisten a pesar de las objeciones planteadas por varias feministas francesas. Cixous, Kristeva e Irigaray, subraya Delphy, no son en realidad ni representativas del feminismo francés ni siquiera una rama del pensamiento feminista francés. De hecho, como Delphy apunta, Kristeva e Irigaray se consideran a sí mismas antifeministas.



En este aspecto, la acusación de esencialismo epistemológico que muchas feministas norteamericanas han proyectado en sus colegas transoceánicas se aplica menos al feminismo francés que a la variedad norteamericana. En particular, hace notar Delphy, el feminismo francés norteamericano es el resultado de la fuerte influencia de dos paradigmas teóricos importados de la cultura francesa: el “holístico” (en el que incluye la crítica tanto estructuralista como posestructuralista basada en la antropología, la sociología y la deconstrucción marxista) y el “aditivo”, en el que incluye al psicoanálisis (173-183). Contra el modelo angloamericano, Delphy reinstala una tradición feminista francesa que conceptualiza la diferencia con base no en la noción de identidades de género construidas (y atrapadas) social y epistemológicamente, sino en un movimiento político que busca producir cambios reales en la sociedad y los seres humanos (191-193).

El vehemente rechazo de Delphy de la construcción norteamericana del feminismo francés pone también en evidencia la fuerte resistencia de las feministas francesas a las “grandes teorías” francesas y su tendencia a ubicar su propio discurso feminista dentro de una tradición social y humanista cuya naturaleza nacionalista y universalista ha provocado muchas objeciones.⁶ Hay paralelismos obvios entre la apertura de las feministas francesas y las norteamericanas a una conceptualización más articulada y contextualizada de la subjetividad femenina mediante el desarrollo de una teoría de las diferencias: ambas están basadas en una reconsideración dialéctica de su propia tradición y marcos socioculturales de discurso, y ambas sostienen la importancia de una praxis feminista. La desconexión franco-americana entre las feministas refleja más bien dife-

⁶ Acerca de este punto, véase el artículo de Monique David-Ménard, “Is It Necessary to Look for the Universal in the Difference between the Sexes?”, en la antología de Oliver y Walsh mencionada anteriormente (215-241).



rentes respuestas a la pregunta de qué es una praxis feminista y cuál es la efectividad política de esta práctica en la sociedad. Esta pregunta es especialmente importante en la actualidad a la luz de la hipótesis, planteada frecuentemente dentro y fuera de los marcos posfeministas de discurso, de que el feminismo agotó su efectividad política con el declive del movimiento de las mujeres.

De muchas maneras, las diferencias entre la perspectiva francesa y la norteamericana acerca de la autoría cinematográfica femenina reflejan menos una desconexión continental que un retraso cultural por parte de un país (Francia), cuyos ambientes académico e intelectual siguen siendo profundamente logocéntricos, a pesar del hecho de que sus más prestigiosos filósofos y teóricos (incluyendo a Foucault, Deleuze y Guattari y Derrida) han hecho una crítica radical del *logos* occidental. No obstante, en gran medida, la falta de una teoría feminista francesa en los estudios del cine, una disciplina informada durante tanto tiempo por el posestructuralismo y el posmodernismo, es quizá menos una manifestación de una falta de preocupaciones de género entre los académicos franceses que trabajan con cuestiones de género que un rechazo de estos marcos teóricos, un rechazo que es coherente con el de muchas feministas francesas.

Cuestiones de género: la desconexión francoamericana en la historiografía cinematográfica acerca de la mujer y el cine mudo

El posestructuralismo marcó el surgimiento de debates acerca de la autoría en el discurso norteamericano sobre el cine. En este sentido,

1990 es el *annus mirabilis* del interés por la autoría en los estudios



feministas norteamericanos del cine. En ese año, además de la discusión de Mayne en *The Woman at the Keyhole* sobre el estatus autorial de Dorothy Arzner, Sandy Flitterman-Lewis abordó temas autoriales en su estudio pionero del deseo femenino en la enunciación cinematográfica a través del análisis de tres cineastas francesas: Germaine Dulac, Marie Epstein y Agnès Varda. En un número especial de *Camera Obscura*, Patrice Petro reconfiguró la discusión de la autoría femenina en un artículo que reclamó la centralidad de la historiografía para el discurso cinematográfico feminista. Las tres estudiosas ubican la autoría femenina en el centro de los cuestionamientos epistemológicos y metodológicos a los que se enfrenta el discurso cinematográfico feminista. Entre estas preocupaciones, el esencialismo ocupa un lugar prominente en los trabajos de Mayne y de Petro.

Como Mayne, Petro ve en el esencialismo una trampa epistemológica oculta en los dos acercamientos que marcan el principio del desarrollo de la historia cinematográfica feminista: la teoría de la reflexión y la teoría del autor. En la primera, defendida por Marjorie Rosen (1973) y Molly Haskell (1974), el esencialismo se deriva de la “presuposición de una identidad entre texto y contexto, público y pantalla” (Petro, 1990: 68). La teoría del autor, por otra parte —que como comenta Petro, cae en el “giro teórico” de los estudios sobre cine como disciplina—, saca los conceptos de subjetividad y agencia de sus terrenos de discusión reflexiva y empírica. Las discusiones feministas sobre autoría ya no colocan a las autoras dentro de la historia feminista en el nombre de la expresión o la tradición femenina; sus papeles históricos se configuran más en términos de discurso que de intención personal. El componente biográfico de este discurso perma-



nece como una función del contexto y de las instituciones de las que surge la autoría de las mujeres.

Mayne comienza su análisis de la autoría donde Petro lo dejó, y examina la autoría femenina en la brecha discursiva entre mujer y mujeres, entre texto y contexto, mediante la “reconceptualización de qué constituye una evidencia textual en relación con cuestiones de diferencia sexual” (Petro, 1990: 78). Pero el discurso autorial de Mayne es más complejo aún, porque aborda el problema de la diferencia desde una perspectiva crítica que habla tanto desde fuera como desde dentro de los códigos y modelos heterosexuales de diferencia sexual. A diferencia de Petro, Mayne considera que las presuposiciones en las discusiones feministas sobre autoría acerca de una “tradición femenina” o un “canon femenino” son problemáticas, y tienen menos que ver con una ingenuidad histórica (empiricismo o biografismo no cuestionado) que con nociones de “personidad”; es decir, el regreso de una teoría esencialista de la subjetividad que se coloca en oposición, simplemente porque se centra en las mujeres, a la visión tradicional de orientación masculina del autor. Mayne piensa que el temor a este tipo de esencialismo (que incluye el autorismo “inverso” y los modelos freudo-lacanianos de la subjetividad) es el principal responsable de la reticencia de las teóricas del cine feministas con respecto al concepto de autoría femenina.

Menos preocupada por el espectro del esencialismo, Sandy Flitterman-Lewis explora la autoría femenina en relación con la enunciación cinematográfica. En su análisis de la “búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de expresar el deseo femenino”, de Germaine Dulac (99), incorpora la noción de identidad femenina y deseo inconsciente generado desde el tex-



to (con base en un análisis posestructuralista, aproximaciones semiótico-psicológicas y la teoría del aparato) a la contra-tradición feminista del trabajo de las mujeres. En esta línea, argumenta que

Más bien, la noción de autoría/enunciación en lo femenino plantea la cuestión del *deseo* femenino, indicando un terreno de representación desde el cual se pueden abordar diversas posturas nuevas, modalidades de alcance que implican concepciones alternativas de la subjetividad y el deseo femeninos. Esto va más allá de cineastas individuales o personajes ficticios particulares (19-20).

Unos años después Giuliana Bruno, inspirada por el surgimiento de las discusiones sobre autoría en la teoría feminista, sitúa la figura de la pionera del cine italiano Elvira Notari en el nuevo interés de las estudiosas feministas por reconstruir la subjetividad femenina desde una perspectiva posestructuralista (1993). Con el propósito de reconstruir imaginativamente la obra (en su mayor parte perdida) de Notari e ilustrar el debate acerca del papel autorial de la cineasta, Bruno emplea el concepto de Foucault de función de autor para hacer un análisis intertextual del entorno de Notari, incluyendo la comunidad de escritoras napolitanas de principios del siglo xx y el discurso sociocultural acerca del desarrollo del estatus de las mujeres en ese período.

Las perspectivas metodológicas y meta-históricas también han caracterizado a las discusiones más recientes de las estudiosas feministas norteamericanas acerca de la autoría femenina. En un artículo basado en su



presentación en el seminario sobre las mujeres y el cine mudo en Montreal en 2004, “Past Imperfect: Feminism and Social Histories of Silent Film”, Lauren Rabinovitz vuelve a la autoría femenina desde una perspectiva historiográfica para interrogar el futuro del feminismo cuestionando la epistemología y la metodología que están en la base del discurso y la praxis feminista:

¿Cuáles son las fuentes apropiadas del conocimiento? ¿Quiénes deberían ser los sujetos de la historia? ¿Cuáles son las múltiples y complejas maneras en las que la subjetividad y la identidad se forman con las consecuencias de las iniquidades de poder? ¿Cuáles son los ejemplos mediante los cuales se pueden cambiar las condiciones de producción y relaciones sociales? ...Estas preguntas ponen a la vista los objetivos de cambio político y de cambio en el poder que han conformado siempre las bases de la investigación feminista (22-23).

Utilizando la lectura de Mayne de la autoría de Arzner como una articulación del deseo lésbico que constituye “un acto político y una importante crítica de las epistemologías” (27), Rabinovitz sostiene que

La autoría en este sentido es entonces no sólo unidad a lo largo del texto, sino que se establece en relación con la agencia humana dentro de redes y prácticas artesanales o industriales. La autoría como una práctica es por lo tanto contingente con el



aseguramiento de una posición y un poder dentro de los marcos y la recepción institucionales (27).

Jennifer Bean y Diane Negra (2002) también utilizan la autoría femenina como trampolín para proponer nuevos acercamientos a la historiografía del cine. Significativamente, su antología de la historiografía feminista del cine comienza con una sección sobre autoría femenina. Esta sección es una introducción a las contribuciones en la antología que exploran a la autora siguiendo acercamientos interdiscursivos e intermediales que buscan no sólo exponer la falsedad de los conceptos tradicionales de autoría, sino también formular una nueva postura feminista acerca de nociones esencialistas, como la subjetividad y la tradición femeninas, y las fuentes y documentos cargados de connotaciones de género, como las memorias y los diarios.

Debido a la falta de una tradición feminista en los estudios franceses sobre cine, este giro hacia el examen de la autoría en relación con la historiografía del cine no ha ocurrido en Francia, y esto a pesar del hecho de que la metodología y la meta-historia han ocupado el escenario central en el estudio de los inicios del cine y del cine mudo. No podemos ignorar la omisión total de cuestiones de género y de referencias a publicaciones feministas en artículos y libros dedicados a nuevas metodologías en la historia de los inicios del cine publicadas en Francia y en regiones francófonas. Algunos ejemplos son la edición especial de 2001 de *Cinema & Cie* sobre la historiografía de los inicios del cine, editada por François Jost; un libro en 2002 sobre los problemas asociados con las fuentes de historia del cine editado por Irène Bessière y Jean Gili y, más recientemente-



te, una edición especial de *Cinémas* sobre la metodología del cine editada por Edouard Arnoldy en 2004.

De hecho, los estudiosos del cine en Francia sólo han abordado esporádicamente la falta general de estudios específicos de género o fe-

⁷ Debo mencionar la presencia de artículos específicos de género en *Positif*, gracias a la contribución de la recién fallecida Françoise Audé, una de las editoras anteriores de la revista. Audé, posiblemente la única crítica de cine feminista en Francia, fue autora de uno de los pocos libros publicados en Francia sobre cinematografía femenina: *Ciné-modèles, cinéma d'elles: situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979* (1981).

⁸ *Le cinéma au féminin*. Número especial de *CinémAction* 9 (1979). En ese mismo número, la crítica feminista B. Ruby Rich distingue también entre los rasgos metodológicos y objetivos de las teóricas feministas del cine inglesas y las orientaciones sociológicas y subjetivas de las teóricas feministas del cine estadounidense.

ministas en sus instituciones académicas y culturales. La revista izquierdista de cine *CinémAction* es una de las pocas publicaciones que toman en cuenta el género en Francia.⁷ *CinémAction* inició sus esfuerzos por diseminar el discurso feminista sobre el cine en Francia en 1979, un año después de la fundación de la revista, con una edición especial acerca del cine feminista anglófono.⁸ Casi quince años después la situación no había cambiado, y en una edición especial en 1993 titulada *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction* presentó una muestra de algunos de los más importantes ensayos feministas sobre el cine publicados desde principios de los años setenta, y tuvo una intervención significativa en la des-

conexión franco-americana, ya que denunció no sólo la ausencia de estudios y publicaciones feministas sobre cine en Francia, sino también la ignorancia y el desprecio en ese país de la importante contribución realizada por la crítica y la teoría feminista del cine en el área anglófona. Ninguno de los ensayos había sido traducido al francés anteriormente.

Como Monique Martineau (editora de la edición especial de 1993 y una de los cofundadores de la revista) hizo notar en su prefacio que las razones de esta preocupante omisión siguen siendo un misterio (7). Entre los posibles responsables ella menciona la falta de una tradición de “Estu-





dios Culturales” fuera del mundo académico anglosajón o, de nuevo, el lugar exclusivo de los estudios lingüísticos en los círculos académicos franceses, que favoreció que se privilegiara el análisis formal por sobre el análisis basado en el contenido, y la falta de un apoyo institucional similar al de la BFI en Londres (7). Aun así, Martineau no puede explicar por qué las estudiosas estadounidenses que se habían formado en el Centro de Estudios Críticos de París se habrían convertido en feministas cuando habían estado informadas por la misma tradición teórica.

En 1998 Geneviève Sellier, una de las pocas estudiosas feministas del cine que trabajan actualmente en Francia, aventuró hipótesis similares en un artículo en línea que trata de explicar la misteriosa resistencia de los estudios franceses del cine a los acercamientos feministas. Como Martineau, Sellier identifica el rechazo de los estudios culturales como un serio impedimento para el desarrollo de una tradición académica feminista sólida del cine. Y al igual que Martineau, Sellier atribuye la principal responsabilidad de la falta de una tradición feminista en el mundo académico y cultural francés a la inclinación formalista de los estudiosos del cine franceses, cuyo origen encuentra en la crítica cinematográfica orientada hacia el autor, más que en la influencia de los teóricos lingüísticos, por lo que afirma que la influencia del *auteurism* sobre los estudios del cine en Francia está en la raíz de la escasez del discurso feminista sobre el cine en ese país. Según Sellier, el *auteurism* francés es producto de una cinefilia idealista, que tiende a una lectura de las películas fuera de sus contextos sociohistóricos:

La abstracción como medida de una relación sublimada con las obras fílmicas, la construcción de un panteón como prueba de la



⁹ En palabras de Sellier: "L'abstraction comme gage d'un rapport sublimé aux œuvres, la construction d'un panthéon comme preuve de la légitimité artistique du cinéma, le culte des œuvres arrachées aux contingences socio-historiques, autant de traits qui construisent la cinéphilie comme une pratique culturelle masculine, individualiste et élitiste [...]. La cinéphilie, en tant que relation d'amour aux images filmiques, semble donc se structurer sur un clivage entre une fascination plus ou moins consciente pour des films effectivement destinés à un public masculin ou construits pour un regard masculin—la préférence des cinéphiles pour le policier ou le western s'explique aussi par ce ciblage sexué des publics par Hollywood qui n'a pas d'équivalent dans le cinéma français—et un effort intellectuel visant à arracher les films de leur engluement dans le monde, pour en faire les objets sublimés d'un culte" (la traducción es mía). El artículo se puede ver en http://lmsi.net/article.php?id_article=463.

legitimidad artística del cine, el culto de las películas separado de sus contingencias sociohistóricas, son algunos de los rasgos que construyen a la cinefilia como práctica cultural masculina, individualista y elitista... La cinefilia, vista como una relación de amor con las imágenes fílmicas, parece por lo tanto estructurada sobre una línea divisoria entre una fascinación más o menos consciente por películas realmente destinadas a un público masculino o construidas por una mirada masculina —la preferencia de los cinéfilos por el *thriller* o el *western* puede explicarse también a través de la tendencia de Hollywood a dirigirse a un género específico del público, que no tiene un equivalente en el cine francés— y un esfuerzo intelectual que busca apartar a las películas del mundo para convertirlas en los objetos sublimados de un culto (1998).⁹

Otra fuente importante de resistencia al feminismo en la historiografía del cine francesa que se ocupa de los inicios del cine y del cine mudo es el principal acercamiento que este tipo de estudios ha adoptado: la nueva Historia basada en la escuela francesa de los *Annales*. A fines de los años sesenta, los acercamientos de orientación feminista a la historia de las mujeres hicieron suya la noción de los *Annales* de la "historia de las mentalidades" para rescatar a las mujeres del descuido por parte de la tradición de la historiografía francesa. Sin embargo, las premisas universalistas y antisubjetivas de los *Annales* contribuyeron más bien a mantener la actitud de ceguera al género que se había establecido en la historia de los



inicios del cine, una de las áreas más innovadoras de los estudios sobre el cine en Francia.

Además de estos factores, la escasez de acercamientos feministas en la historia del cine en Francia es también resultado del mismo *status quo* institucional y social que mantiene el discurso feminista fuera del mundo académico en general. Más importante, sin embargo, es el hecho de que la falta de acercamientos, estudios o metodologías feministas en la historia del cine se deriva de la concepción diferente que las feministas francesas tienen de su propia práctica: “historia feminista” en Francia se traduce frecuentemente como “historia de las mujeres” y esta historia, aunque basada en la noción de la diferencia, se manifiesta local y nacionalmente, dentro de contextos específicos de discurso y praxis social. Es cierto que la historia de las mujeres en Francia muestra signos de consolidación en su posición institucional, como han subrayado algunas ediciones especiales de la recientemente fundada revista en línea *CLIO: Histoire, Femmes et Société*.¹⁰ Sin embargo, los acercamientos feministas se encuentran lejos de estar establecidos en los estudios históricos franceses.

¹⁰ Véase en particular *CLIO* 16 (2002): *L'histoire des femmes en revues France-Europe*. *CLIO* surgió de la colaboración de un grupo de historiadoras de l'École des Hautes Études on Sciences Sociales (EHES) y un grupo de estudiosas feministas de Paris 7. La revista continúa la tradición de *Penelope*, la primera revista sobre la historia de las mujeres.

Conclusiones

He querido comunicar aquí la importancia de incrementar el conocimiento mutuo y la colaboración entre los acercamientos feministas franceses y norteamericanos a la agencia autorial de las mujeres a lo largo de la historia del cine, poniendo particular atención en la investigación historiográfica del cine mudo. La diversidad metodológica y el alcance internacional de la investigación académica y en los archivos del cine mudo han contribuido a unir a los historiadores



del cine a través del Atlántico. A partir del simposio de Brighton en 1978, asociaciones internacionales como Domitor, seminarios sobre cine como el Domitor Congress y la Udine International Film Studies Conference, así como festivales de cine (más notablemente *Le Giornate del cinema muto* e *Il cinema ritrovato*, en Italia) han fomentado un nivel sin precedentes de intercambio entre los estudiosos de diferentes países, especialmente a lo largo del eje Europa-Norteamérica. Los historiadores del cine que estudian el cine de las mujeres han permanecido durante mucho tiempo fuera o en los márgenes de este intercambio transatlántico, tanto por la falta de un enfoque relacionado con el género en las instituciones europeas y francófonas como por el camino teóricamente distintivo tomado por las

estudiosas feministas norteamericanas del cine en su acercamiento a la historia del cine.¹¹ Sólo recientemente la investigación de las primeras prácticas cinematográficas de las mujeres ha generado una nueva sinergia entre las

estudiosas europeas y las norteamericanas, que atraviesa la línea divisoria entre feministas y no feministas. Este cambio se ha reflejado en los seminarios *Women and the Silent Screen*, el *Women Film Pioneers Project* y numerosas

iniciativas y programas de proyección como la retrospectiva fílmica y seminario Germaine Dulac, organizados por Tammy Williams en París en 2005.¹²

Un objetivo común de la investigación francesa y la norteamericana sobre las mujeres en las primeras décadas de la historia del cine ha sido el rescate de las contribuciones de las mujeres al cine mudo del olvido histórico. Mientras que en Norteamérica las cuestiones metodológicas que este tipo de investigación requiere han estado desde hace años en el

¹¹ He abordado esta diferencia metodológica también en un artículo publicado en un número especial de *Cinemas* titulado *Femmes et cinéma muet* (véanse la lista de obras citadas).

¹² *Rétrospective Germaine Dulac (1882-1942)*, Auditorium du Musée d'Orsay, París, 3-15 de junio de 2005.



centro de la historiografía feminista, en Francia siguen estando en su mayor parte inexploradas y, más importante aún, la investigación desarrollada en Francia y Norteamérica acerca de las mujeres cineastas, productoras, escritoras y actrices en el período inicial y mudo del cine raras veces ha sido traducida del inglés al francés o viceversa. De ahí que cuando el colectivo feminista Musidora, basado en París, publicó las memorias de la pionera del cine francés Alice Guy-Blaché a mediados de los años setenta, en un avance fundamental para reclamar a Guy-Blaché para la historia del cine, el evento haya sido ignorado durante décadas en Norteamérica.¹³ Por otro lado, la discusión feminista de directoras, productoras, estrellas, escritoras y críticas del cine mudo (incluyendo a Guy-Blaché, Dulac, Marie Epstein y Musidora), inaugurada a principios de los años noventa por Flitterman-Lewis y recientemente renovada por, entre otras, Alison McMahan, Tammy Williams, Amelie Hastie, Vicki Callahan, Paula Amad y Jennifer Wild, no ha sido en su mayor parte traducida al francés. Estos impedimentos al intercambio académico son aún más sorprendentes si consideramos la presencia de estudiosas de ambos continentes en asociaciones internacionales y en seminarios y festivales de cine internacionales como los mencionados anteriormente. Un intercambio de ideas y metodologías más efectivo y más dinámico entre historadoras de ambos lados del Atlántico que examinan el papel de la mujer en la época muda puede ayudar a reducir la desconexión franco-americana. Con suerte, en un futuro cercano nos podremos deshacer por completo del prefijo.

¹³ Las memorias, publicadas en 1976 por el colectivo francés Musidora (*Alice Guy, Autobiographie d'une pionnière du cinéma [1873-1968]*, París, Denoël/Gonthier, 1976), fueron traducidas al inglés treinta años después por Anthony Slide. *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Nueva York, Scarecrow Press, 1996.

Bibliografía

- ARNOLDY, Edouard (ed.). *Histoires croisées des images*. Número especial de *Cinémas*. 14: 2-3, primavera, 2004.
- AUDÉ, Françoise. *Ciné-modèles, cinéma d'elles: situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*. Lausana, Éditions l'Âge d'Homme, 1981.
- BEAN, Jennifer y Diane NEGRA (eds.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham, Duke University Press, 2002.
- BESSIÈRE, Irène y Jean GILI (eds.). *Histoire du cinéma: problématique des sources*. París, Institut National de l'Histoire de l'Art-Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma, 2002.
- BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking Gender*. Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- CÉLESTIN, Roger, Eliane DALMOLIN e Isabelle de COURTIVRON (eds.). *Beyond French Feminisms: Debates on Women, Politics, and Culture in France, 1981-2001*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003.
- DELPHY, Christine. "The Invention of French Feminism: An Essential Move," en *50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2*. Número especial de *Yale French Studies* 97 (2000): 166-197.
- EISENSTEIN, Hester. "Introduction". Hester EISENSTEIN y Alice JARDIN (eds.). *The Future of Difference*. Boston, Barnard College Women's Center-G.K.Hall & Co., 1980, pp. xv-xxiv.



- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1990.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York, Routledge, 1991.
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- HEKMAN, Susan J. *The Future of Differences: Truth and Method in Feminist Theory*. Cambridge, Polity Press-Malden-Blackwell Publishers, 1999.
- JOST, François (ed.). "Where Next ?/Par où continuer?", número especial de *Cinéma & Cie* 1, otoño, 2001.
- KAMUF, Peggy. "Replacing Feminist Criticism", en *Cherchez la Femme: Feminist Critique/Feminine Text*. Número especial de *Diacritics* 12.2 verano, 1982, pp. 42-47.
- MAYNE, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- MARTIN, Biddy. "Feminism, Criticism, and Foucault". Lee QUINBY e Irene DIAMOND (eds.). *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 3-19.
- MARTINEAU, Monique (ed.). "Inconnu au bataillon!", *20 ans de théories féministes sur le cinéma*. Número especial de *CinémaAction* 67, marzo, 1993, pp. 5-7.
- MAULE, Rosanna. "Présentation", *Femmes et cinéma muet: nouvelles problématiques, nouvelles methodologies*. Número especial de *Cinémas*, 16.1, otoño, 2005, pp. 9-20.

- MODLESKI, Tania. "On the Existence of Women: a Brief History of the Relations Between Women's Studies and Film Studies", *Women's Studies Quarterly*, 30.1-2, primavera, 2002, pp. 15-25.
- MOSES, Claire G. "Made in America: 'French Feminism' in Academia", (eds.). Celestin ROGER, Eliane DALMOLIN e Isabelle de COURTIVRON. *Beyond French Feminisms: Debates on Women, Politics, and Culture in France, 1981-2001*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 261-284.
- OLIVER, Kelly y Lisa WALSH (eds.). *Contemporary French Feminism*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2004.
- PETRO, Patrice. "Feminism and Film History", *Camera Obscura* 22, enero, 1990, pp. 9-28.
- QUINBY, Lee e Irene DIAMOND (eds.) *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Boston, Northeastern University Press, 1988.
- RABINOVITZ, Lauren. "Past Imperfect: Feminism and Social Histories of Silent Film", *Femmes et cinéma muet: nouvelles problématiques, nouvelles methodologies*. Número especial de *Cinémas* 16: 1, otoño, 2005, pp. 21-34.
- ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. Nueva York, Coward, McCann & Geoghegan, 1973.
- SELLIER, Geneviève. "Cultural studies et 'études filmiques'", en *Iris*, 26, otoño, 1998, disponible en http://lmsi.net/article.php3?id_article=463.
- STAIGER, Janet. "Authorship Studies and Gus Van Sant", *Film Criticism*, 29.1, otoño, 2004, pp. 1-22.



—— “Synthesizing Feminism, Theory, and History. Symposium Review”.
2003-2004 Oberman Humanities Symposium, University of Iowa,
Iowa City, 7 de noviembre 2003.

—— “Thinking Identity and Agency for Feminist Historiography.” Cuarto
Seminario sobre la Mujer y el Cine Mudo. Auditorio Silvano Barba,
Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 9 de junio de 2006.

STANTON, Domna, C. “Language and Revolution: The Franco-American
Dis-connection”. Hester EISENSTEIN y Alice JARDIN (eds.). *The Future
of Difference*. Boston, Barnard College Women’s Center/G.K.Hall &
Co., 1980, pp. 73-87.

VINCENDEAU, Ginette y Berenice REYNAUD (eds.) *20 ans de théories féministes
sur le cinéma*. Número especial de *CinémAction* 67, marzo, 1993.