

# Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas

The archetypes of women in the origins of cinema and their interrelationship with their images in plastic arts

Lucas E. Lorduy-Osés

Universidad de Cantabria  
lucaslorduy@gmail.com

Recibido el 29 de agosto de 2018

Aceptado el 16 de febrero de 2019

BIBLID [1134-6396(2021)28:1; 157-177]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v28i1.7880>

## RESUMEN

En los inicios de la cinematografía (1895-1920) aparece primeramente el modelo de mujer doméstica frente a las mujeres desviadas y entre éstas la mujer “fatal”. Posteriormente, con la llamada segunda ola del feminismo, aparecerá el arquetipo de la sufragista, asociada a las imágenes de la mujer dominante, histérica o amargada. Todos estos tipos se reflejarán de manera simultánea y con una relación intermediática con las artes plásticas. Contra la mujer que reclamaba su liberación e independencia aparecería con rapidez una respuesta de la ideología dominante adaptada a esas disciplinas, que aportará la iconografía femenina de la llamada mujer “natural”, una mujer en la que solo destaca su corporeidad y que será representada mediante desnudos. Esta ficción dará paso a un cine erótico, relacionado con las imágenes de la mujer indolente y deshumanizada de la pintura del fauvismo y del expresionismo.

**Palabras clave:** Arquetipo femenino. Cine mudo. Expresionismo. Fauvismo.

## ABSTRACT

In the beginnings of cinematography (1895-1920) first appears the model of domestic woman against the deviant women and among them the “fatal” woman. With the so-called second-wave feminism, the archetype of the suffragette, associated with the images of the dominant woman, hysterical or embittered. All these types will be reflected simultaneously and with an intermediary relationship with plastic arts. Against this woman who demanded their liberation and independence, a response from the dominant ideology adapted to these disciplines would be quickly revealed, which will bring the feminine iconography of the so-called “natural” woman, a woman in which only her body is highlighted and represented. This fiction will give way to an erotic cinema, related to the images of the indolent and dehumanized woman of the painting of Fauvism and Expressionism.

**Key words:** Female archetype. Silent cinema. Expressionism. Fauvism.

## SUMARIO

1.—Los estereotipos femeninos en el período intersecular y las artes plásticas. 2.—Imágenes de las mujeres en la primera cinematografía. 2.1.—La mujer doméstica. 2.2.—La “*New Woman*”. 2.3.—La “*femme fatale*”. 2.4.—La sufragista. 2.5.—La mujer “natural”. 3.—Conclusiones. 4.—Referencias bibliográficas.

### *1.—Los estereotipos femeninos en el período intersecular y las artes plásticas*

A finales del siglo XIX y principios del XX la mujer y su rol en la sociedad se convirtieron en asuntos de actualidad focalizando la atención del mundo cultural y artístico. Se ponían en cuestión no solamente los derechos de las mujeres, sino también su psicología y su inteligencia, además de su “misterio”, que quedaron plasmados en el arte finisecular con posturas diversas y contradictorias.

La ideología burguesa había consolidado la división que situaba a los varones en el ámbito público y a las mujeres en el hogar, con un modelo femenino pasivo, de mujer abnegada y sometida al varón, otorgando a estas un papel exclusivo como madres, esposas o hijas. La madre era un arquetipo esencial para la sociedad y como tal fue idealizada por la pintura finisecular: en relación con los hijos y como continuadora de la especie. La imagen plástica de la madre amamantando a su bebé es una constante en el período estudiado, tal y como aparece en las obras de Pierre-Auguste Renoir (“*Maternidad*” o “*El niño con el pecho*”, 1885, *Musée d’Orsay*, París) o de Pablo Picasso (“*Maternidad*”, 1905, colección privada), junto a otras en la que se muestra volcada amorosamente sobre sus hijos (“*Madre con niño*”, Pablo Picasso, 1902, *Scottish National Gallery of Modern Art*, Edimburgo) como idealización de su función en la sociedad. Se suponía que la maternidad satisfacía las aspiraciones femeninas y que su labor educadora sobre los hijos era su misión fundamental en la vida (“*Madre e hija*”, Francis Coates Jones, 1885, *Terra Foundation for American Art*, Chicago).

Junto a estas imágenes, en la década de 1890, surgiría en Estados Unidos un nuevo ideal femenino basado en el modo de vida de la clase media alta, una “nueva mujer”, la llamada *Gibson Girl*<sup>1</sup>, una mujer joven, independiente y a menudo bien educada, preparada para disfrutar de un papel más visible y activo en el ámbito público, en la que destacaba su interés por una educación superior, a la vez que por la belleza, la moda, el romance y el matrimonio, adquiriendo una individualidad y libertad sin precedentes, que abriría el camino para futuros iconos femeninos, como la *flapper*<sup>2</sup> de los años veinte.

1. Un estereotipo femenino difundido por el ilustrador gráfico Charles Dana Gibson (1867-1944) en revistas como *Life*, *Collier’s Weekly*, *Harper’s Weekly*, *Scribner* y *Century*.

2. El término *flapper* se utilizaba en los años veinte para referirse a un nuevo estilo de vida de mujeres jóvenes que usaban faldas cortas, no llevaban corsé, lucían un corte de cabello especial,

La imagen de la *New Woman* se extendería también por Europa, asociada a los primeros movimientos de emancipación de la mujer, reclamando sus derechos y dispuesta a luchar por ellos. Esto resultará amenazante para la sociedad patriarcal en cuanto a la competencia por determinados roles sociales masculinos; a ello se unirían otras amenazas como el deseo de independencia, lo que conllevaba el peligro del adulterio femenino, y el creciente fenómeno de la prostitución, asociado a la migración de contextos rurales a urbanos, que acarrecaba la revolución industrial. Junto a ello las teorías misóginas de influyentes pensadores como Schopenhauer o Nietzsche<sup>3</sup>, las artes —el simbolismo, los prerafaelitas como Dante Gabriel Rossetti (*Lady Lilith*, 1872-1873, *Delaware Art Museum*, Wilmington) y el *Art Nouveau*— o la literatura —como en el caso de Beaudelaire<sup>4</sup>—, determinaron un estereotipo radicalmente en contra de esa nueva mujer: sería la llamada “*femme damnée*” —la mujer desviada o perdida— origen de la “*femme fatale*” —la mujer fatal—, “que bajo el impulso voraz de una pasión que irrumpe en su vida y lo que es peor, en su cuerpo, cede su carne al placer desconocido, y retirando las armas de la honestidad y el decoro, que la protegían, transgrede todos los principios morales de la sociedad que la envuelve” (Bornay, 2009: 3).

Estos estereotipos femeninos, que mostraban la fuerza propia de una mujer “primitiva”, se verían plasmados en las artes plásticas mediante correspondencias entre la mujer y el animal. Así, el modelo de la mujer “desviada”, la prostituta, donde era fácil relacionar su sexualidad desordenada con los instintos animales, serviría para que, por extensión, se aplicara a la imagen de la mujer, en general, representada con el cuerpo desnudo, o semidesnudo, asociada a imágenes de animales salvajes en ambientes paradisíacos. Todo ello se puede apreciar, por ejemplo, en la “La Fábula” (Gustav Klimt, 1883, *Historisches Museum der Stadt*, Viena) donde se muestra —como una supuesta representación alegórica de ese género literario— a una mujer de pie, desnuda y erguida, en un bosque, rodeada por un león, un zorro, cigüeñas y ratones, con pose dominante respecto a la naturaleza.

---

escuchaban jazz, y que también bailaban. Estas chicas usaban mucho maquillaje, bebían licores fuertes, fumaban, conducían con frecuencia a mucha velocidad, y tenían otras conductas similares (García Conesa y Juan Rubio, 2013: 159).

3. VALCÁRCEL, Amelia (2015). “Misoginia romántica. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche”. Disponible en <https://valcarcelamelia.files.wordpress.com/2015/07/misoginia-romantica.pdf> Consultado el 23/08/2118.

4. Para Beaudelaire, “la mujer es animal y satánico que no debería franquear una iglesia, porque «¿qué conversación pueden tener con Dios?» [...] «La mujer es natural», es decir, «abominable». Baudelaire [...] maldice a la mujer [...] por hacerle salir de la «concentración» para sumirle en la «disipación»; «para darse», lo que él interpreta «para prostituirse en el amor» [...] «¿Por qué el hombre de ingenio ama a las prostitutas más que a las damas de la sociedad, a pesar de ser todas ellas igualmente necias? Por investigar...» (TORRES MONREAL, 1994: disponible en <https://www.um.es/docencia/ftorres/curriculum/trabajos/Beaudelaire-1.html>)

Esas representaciones de la mujer, dominadora de lo sexual, serían ampliamente utilizadas en la pintura academicista, como expresión de la animalidad de la mujer y de sus instintos. A este respecto son múltiples las representaciones de personajes como Salomé, Judith, Salambó o Mesalina (“La ejecución de Mesalina”, Gustave Moreau, 1874, *Musée National Gustave Moreau*, París) donde se refleja esencialmente su fuerte sexualidad, quedando sus imágenes reducidas a corporeidad y expresión de instintos.

Coincidente con la llamada segunda ola del feminismo, aparecerá junto al arquetipo de la sufragista —asociada a las imágenes de la mujer dominante, histerica o amargada— otro modelo formal, paternalista, que pretenderá representar plásticamente a las mujeres en su relación con la naturaleza, en sentido “positivo”, frente a los anteriores modelos “denigrantes”. Se mostraría así el nuevo ideal femenino del patriarcado, donde la mujer, en su cercanía a la naturaleza, habría conseguido permanecer pura y moral eliminando, así, toda alusión a su sexualidad. Esta mujer que destacaría en las representaciones plásticas simplemente por su desnudez, se mostrará en ambientes de naturaleza idílica, donde se integraría como una pieza más del conjunto, careciendo de vida interior, y sin manifestar en ningún momento carácter, expresión o sentimientos. Sería el caso de las diversas versiones de “las bañistas” de Cézanne (“Las grandes bañistas”, Paul Cézanne, ca. 1900-1905, *The National Gallery*, Londres).

A partir de aquí se desarrollará ampliamente la iconografía femenina de la llamada mujer “natural” (Mayayo, 2010: 159-161): una mujer inocente, pasiva, que parece no tener exigencias ni deseos, en definitiva, una mujer en la que solo destaca su corporeidad. Estas imágenes fundamentalmente representadas mediante desnudos, como los que proliferan, por ejemplo, en la pintura de Pierre-Auguste Renoir (“Gran desnudo”, 1907, *Musée d’Orsay*, París; “Bañista sentada secando su pierna”, ca. 1914, *Musée de l’Orangerie*, París), se encuadrarían en una retórica de poder sobre el cuerpo femenino.

En la escultura este nuevo ideal femenino se afianzó mediante unas pretendidas “formas eternamente válidas” cargadas de virtudes trascendentes. Se trataría de un clasicismo de nuevo cuño aplicado al mundo actual, que plasmaría determinadas cualidades de la mujer: la juventud, la salud, la naturalidad o el amor a la familia. Estos aspectos quedarían netamente reflejados en escultores como Josep Clará o Manolo Hugué, y de manera paradigmática en la obra de Aristide Maillol (“Leda”, 1902, *The Museum of Modern Art* —MoMA—, Nueva York; “Verano”, 1911, *Metropolitan Museum of Art*, Nueva York; “Mediterráneo”, ca. 1923-1927, *Musée d’Orsay*, París; etc.)

Las esculturas de Maillol, centradas mayoritariamente en el cuerpo desnudo de la mujer, fueron interpretadas en su propio contexto y de manera casi sincrónica a su realización por el crítico de arte Octave Mirbeau, lo que permite establecer los valores que intentaban transmitir y su recepción social. Mirbeau expresaba, además,

su valoración respecto a la pintura de Renoir que asociaba indefectiblemente a la escultura de Maillol:

...Renoir en sus lienzos deslumbrantes, exalta a la bella joven de Francia por su poderosa complexión, por su nariz móvil e inteligente, sus labios sensuales, su pecho florido de carne maravillosa, la gloria clásica e imperecedera que tenían las hermosas hijas de Grecia en la estatuaria divina. Aristide Maillol, por así decirlo, ha limitado su ideal a un solo tipo de mujer. Este tipo esta tomado de nosotros, de nuestra raza, en plena salud de la raza, de la gente, que es el museo donde se conserva la pureza de la forma étnica. Esta mujer, que ha elegido en contra del gusto ambiguo que con demasiada frecuencia muestra la escultura contemporánea, no es ni cursi ni lánguida ni enferma. No está presa de deseos malsanos y estériles, engaño de las intelectualidades anormales... Su cuerpo, vivificado por grandes oleadas de sangre joven y pura, no está mancillado por el vicio, ni con la marchitez prematura o defectos. Ella no sueña, nunca ha soñado, pero vive intensamente, normalmente, en la naturaleza, de la cual ella es, en cierto modo, símbolo, de alegría y salud... Al igual que la mujer de Renoir, a quien podemos compararla plásticamente, la mujer de Maillol es robusta, flexible y redonda. Con cabellos suaves, que caen con audacia sobre la frente, y que se despejan en su poderosa nuca, y eleva sobre su ancho cuello, su cara bonita y clara, de una sonriente animalidad, deliciosa. Tiene brazos llenos, carnosos y pulidos, cuyas articulaciones suaves y elásticas serán enérgicas, si se abrazan tiernamente, que se adhieren a hombros finos, y grasos, de inflexión lenta, de un contorno adorablemente suelto [...] Los senos, plantados en alto, tienen la orgullosa redondez de dos hermosas frutas. Ella posee una fuerte sexualidad [...] es casta, ardiente, augusta. Desprende energía, porque es la plenitud de la carne, porque es vida [...] Posee una capacidad de seducción extrañamente penetrante, mediante un encanto femenino que permanece incomparable y único. La sensualidad que se desprende de su piel, tan suave, de sus extremidades tan flexibles, tiene la franqueza exquisita, robusta y límpida de la flor [...] Además de sana de cuerpo, ella no tiene un alma complicada y tortuosa. Está tan lejos de ser perversa como de ser estúpidamente púdica. Amorosa, sin duda, ya que ella es una mujer, muy mujer. Pero su complexión física, su perfección como modelo humano, hace que esté tanto o más que para el amor, destinada a la maternidad. Ella es realmente la alegría del amor, pero también es la matriz generativa ancha, profunda y sagrada, donde se elabora la vida, la fuente de carne, sangre y leche, donde la forma nacerá y se extenderá por el mundo... (Mirbeau, 1921: 35-40).

Conceptos como estos, engañosamente elogiosos, darían lugar a imágenes plásticas de la mujer rebajada a su simple corporeidad, que transmiten una sensación de marcada indolencia, propias de la pintura del fauvismo y del expresionismo. Así, en “Lujo, calma y voluptuosidad” (Henri Matisse, 1904, *Musée d’Orsay*, París), en el preludio del fauvismo, Matisse recurre nuevamente a la temática de “las bañistas”, presentando una escena “idílica” en la que seis mujeres desnudas comparten un almuerzo en la playa con un hombre vestido. De la misma manera “La alegría de

vivir” (Henri Matisse, 1906, *Barnes Foundation*, Philadelphia) representa el mito de la Arcadia, con figuras femeninas desnudas como protagonistas, posando con desenfado, en reposo o danzando, tocando la flauta o haciendo el amor. Por su parte, André Derain recurre nuevamente a “las bañistas” (*Baigneuses (Esquisse)*, ca. 1908, *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*; *Bathers, The Museum of Modern Art* —MoMA—, Nueva York) presentando las figuras femeninas —de rasgos primitivistas—, desnudas, danzando, ensimismadas, y al margen de su entorno o cualquier realidad exterior.

Entre 1920 y 1927 Henri Matisse realiza su serie de “odaliscas” (“La rodilla levantada”, 1922, *Barnes Foundation*, Philadelphia; “Odalisca”, 1923, *Stedelijk Museum*, Amsterdam; “Odalisca con pandereta”, 1925-1926, *The Museum of Modern Art* —MoMA—, Nueva York; “Odalisca con pantalón rojo”, 1925-1926, *Musée de l’Orangerie*, París; etc.) dentro de la moda del orientalismo, con más de cien obras, muchas de ellas encargos de coleccionistas americanos. Aquí las mujeres son la figura única, protagonista del cuadro, siempre en actitud de reposo, sentada o yacente, en muchos casos desnuda o semidesnuda, envuelta en transparencias o en ropajes de tejidos preciosos. Todas ellas destacan por transmitir una sensualidad extraordinaria a lo que se aúna una indolencia sin parangón. En la misma línea redundarían otros fauvistas como Maurice de Vlaminck (*Reclining Nude*, 1905, *Museum of Fine Arts*, Huston; “La chica de Rat Mort”, 1906, colección privada) o Kees van Dongen (*Buste de femme nue*, 1911, *Bailly Gallery*, Ginebra).

En la pintura expresionista la mujer es un tema constante que aparece como proyección del desgarro, la ira y la impotencia de sus autores, inmersos en una sociedad en crisis. Así, desde Edvard Munch a Otto Dix —como autores que limitan el inicio y el final de esa vanguardia artística— la imagen de la mujer, que es preponderante, se presenta bajo la perspectiva de la incomprensión entre sexos, el dolor y la abyección (Torrent, 1996: 152). Munch expresa en su obra la imposible relación y comunicación hombre-mujer (“El artista y su modelo”, ca. 1919-1921, *Munch Museum*, Oslo). Ella se muestra dominante y amoral, y emana una fuerza maligna que acabará devorando al varón; así, aunque es la vencedora, sus malas artes darán lugar a celos, melancolía y postración (“Encuentro en el espacio”, 1899, *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid). Por su parte Otto Dix, como anteriormente lo hiciera Georges Henri Rouault, representa repetidamente en sus obras imágenes de la mujer prostituta —la depravación de las mujeres—, que aparecen siempre como figuras humanas descoyuntadas y abyectas (*Traum von der Sadist*, Otto Dix, 1922, colección privada). La vejez degradada de la prostituta, la agresión sexual —tema también tratado por Kirchner y Grosz— serían otros temas tratados, ya sea como denuncia o como provocación a la sociedad (*Sexual murder/Lustmord*, 1922, *Otto Dix Foundation*, Vaduz). Por otra parte, Dix también trataría las imágenes de unas nuevas mujeres y su rol en el mundo moderno: la mujer intelectual y la mujer sofisticada. La primera, continuadora de “las lides intelectuales de salón dieciochesco” (Barroso Villar, 1989: 251), se presenta masculinizada y carente de

atributos eróticos y sexuales (“Retrato de la periodista Sylvia von Harden”, 1926, *Centre Pompidou*, París); la segunda, por el contrario aparece como un objeto bello, pervertido y prostituido como antaño, pero con nuevas formas adaptadas a los tiempos modernos (*Portrait of the Dancer Anita Berber*, 1925, *Sammlung Landesbank Baden-Württemberg*, Stuttgart).

## 2.—Imágenes de las mujeres en la primera cinematografía

Los estereotipos femeninos anteriores se reflejarán paulatinamente en la primera cinematografía, desde el cine de atracciones —Modo de Representación Primitivo (MRP)— al cine de integración narrativa y posteriormente en el Modo de Representación Institucional (MRI)<sup>5</sup>.

Si bien los signos de la ideología burguesa del siglo XIX apenas aparecieron en el cine de atracciones —entre los inicios del cinematógrafo (1895) hasta mediados de la década de 1900—, alrededor de 1915, la representación como idea de imitación de la realidad, mediante el MRI, se consolidará paralelamente a los modos de la representación plástica, fotográfica, literaria y teatral, apreciados por las burguesías europeas y americanas, lo que sugiere que se podría establecer una relación intermediática entre la imagen de la mujer en la cinematografía y en otras artes. En el presente estudio nos centraremos en esa relación, relativa a las artes plásticas.

### 2.1.—La mujer doméstica

La imagen de la familia, como principio fundamental de organización social burguesa, y de la mujer doméstica en el cine, aparecerá tempranamente ya en la cinta de Louis Lumière, “El desayuno del bebé” (*Le repas/le goûter/le déjeuner de bébé*, Francia, 1895)<sup>6</sup>, aportando el arquetipo de la mujer como “ángel del

5. El Modo de Representación Institucional, MRI, es un término acuñado por el teórico y crítico de cine Noël Burch para designar al cine clásico. Este se entendería como la praxis cinematográfica iniciada a partir de 1902 con pioneros como el francés George Méliès con “Viaje a la luna” (*Voyage dans la lune*, 1902) y el norteamericano Edwin S. Porter con “Asalto y robo a un tren” (*The Great Train Robbery*, 1903) y que se instituye como modelo cinematográfico dominante a nivel mundial desde 1915 gracias a D.W. Griffith y su filme “El nacimiento de una nación” (*The Birth of a Nation*, 1915). Se caracteriza por sustentarse industrialmente en el “sistema de estudios”, e ideológicamente por estar apoyado por las instituciones socialmente dominantes que ejercen un control moral y político a través de la censura. Este cine es, como la sociedad patriarcal que lo sustenta, racista, homófobo, misógino, machista, temáticamente antropocentrista y políticamente demócrata-conservador (Cuéllar, 2004:27-28 y 71).

6. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Wqy-EU2D8M0> Consultado el 05/06/2017.

hogar””, una sublimación de la mujer invento del capitalismo liberal burgués, que demandaba “una mujer que sea decente, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada, sacrificada”, en la que se exaltan sus cualidades de sensibilidad, entrega, emotividad y afecto hacia su familia (Cantero Rosales, 2011), como se mostraba por ejemplo en la pintura, desde la etapa realista de Degas (“La familia Bellelli”, 1858-1867, *Musée d’Orsay*, París), pasando por Frederick G. Cotman (“Uno más en la familia”/ *One of the Family*, 1880, *Walker Art Gallery*, Liverpool), Gauguin (*La familia Schuffenecker*, 1889, *Musée d’Orsay*, París)), hasta la etapa azul de Picasso (*La familia Soler*, 1903, *Musée des Beaux-Arts*, Liège).

De la misma manera las primeras obras de D. W. Griffith<sup>8</sup> realizadas para la compañía *Biograph*, entre 1908 y 1912, presentan argumentos que repiten ese esquema de familia tradicional, en este caso amenazada por un peligro que acaba superándose para restablecer el orden; es el caso de *El séptimo día* (*The seventh day*, Estados Unidos, 1909), una historia que expone el descuido de las obligaciones por parte de una mujer para con su familia, en beneficio de una vida nada recomendable, lo que la lleva a la crítica situación del divorcio; la intervención del juez arroja “luz” sobre la mujer y esta abandona su disoluta existencia, marcando la entrada del típico final *happy end*.

Con un esquema similar al anterior, en “El camino del mundo” (*The way of the world*, D.W. Griffith, Estados Unidos, 1910) un joven sacerdote rescata a una prostituta de su disoluta vida, logrando que ingrese en un convento. En este tipo de filmes se resalta la presencia de un vicio que intenta minar la sociedad; de la misma forma se presenta la labor de unos héroes, paladines del ordenado mundo puritano que, al igual que ocurre en sus melodramas, acuden como salvadores para arrancar del mal a aquel desdichado que ha caído en sus garras.

En “El nacimiento de una nación” (*The Birth of a Nation*, Estados Unidos, 1915)<sup>9</sup> y en “Intolerancia” (*Intolerance*, Estados Unidos, 1916)<sup>10</sup>, Griffith denunciaría la destrucción de la familia y el abandono de la niñez como vicios de la modernidad. El concepto de familia se vuelve central en el mensaje político y se valora a la mujer por su lugar dentro de ella, por su rol maternal, por su sacrificio y su abnegación contribuyendo así a ese arquetipo femenino (fig. 1). Así para explicar la guerra en “El nacimiento de una nación” introduce mujeres con sus niños en brazos, identificando de esta manera la feminidad, la mujer, la madre, con la tierra por la que se lucha. En “Intolerancia”, los cuatro episodios de injus-

7. SABATER, Pedro (2.º semestre de 1842). La mujer, *El Semanario Pintoresco Español*, (4), pp. 115-116.

8. Griffith comenzaría como escritor y actor en el teatro antes de llegar al cine. Conocería bien el melodrama teatral y las novelas victorianas (Dickens) y naturalistas (Zola, Tolstoi) así como los recursos y trucos del teatro itinerante.

9. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I3kmVgQHIEY> Consultado el 05/06/2017

10. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=SoaF8\\_dIqQA](https://www.youtube.com/watch?v=SoaF8_dIqQA) Consultado el 05/06/2017





Fig. 1. Fotograma —con Miriam Cooper como protagonista— de la película “El nacimiento de una nación” (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, Estados Unidos, 1915), *David W. Griffith Corp.*

ticia mostrados a través de acontecimientos históricos estarán entrelazados por el arquetipo de una madre meciendo la cuna de su hijo, que en este caso sirve a su vez como metáfora visual de la historia como continuidad y repetición. Con todo ello, Griffith no limita la narración a la explicación de una historia, sino que la convierte también en algo poético, mediante la sublimación de la mujer, con una clara voluntad de conmovir.

Una de las principales características del cine de Griffith sería la propuesta de aspectos morales simplistas, un maniqueísmo de lo bueno y lo malo que sirve de base para establecer una serie de estratificaciones sociales atendiendo a un esquema dualista (Narvárez, 2008: 47) que corresponde al tipo: rico-pobre, blanco-negro, hombre-mujer. No obstante, tras esa ordenación se escondería la única división existente para él, la de héroe-villano, cuyos papeles serían encarnados en “Lirios rotos/Culpa ajena” (*Broken Blossoms*, Estados Unidos, 1919)<sup>11</sup> por la mujer resignada, como heroína, en contraposición al hombre alcohólico, el villano.

11. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iGVNfN06IUM> Consultado el 05/06/2017

Todas estas películas de Griffith, protagonizadas por la actriz Lillian Gish, marcarían un arquetipo de heroína del cine mudo, la “mujer frágil”, de exquisita y etérea belleza, en realidad una delgada y lánguida damisela en apuros, que se desmaya o se encoge ante una brutal figura masculina, o languidece en una buhardilla. Un modelo en concordancia con la pintura, las artes decorativas o en la literatura del fin de siglo, que destacaba la presencia de una mujer cuyos rasgos son fácilmente reconocibles: delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de realidad, aspecto enfermizo y, por supuesto, sumida en una profunda y misteriosa tristeza. Fueron principalmente los prerrafaelitas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino, con el modelo de la *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti (1870), apareciendo en España múltiples imágenes de mujeres de estas características en las portadas de la revista “La Ilustración Artística” (Litvak, 1979: 639).

Una variante del tema es la concepción de la mujer como una niña, que proliferó de forma extraordinaria, hasta el punto que la niña se convirtió en una de las figuras más tópicas en el arte de fin de siglo<sup>12</sup> como, por ejemplo, las acuarelas de niñas angélicas pintadas por Kate Greenaway, que fueron muy populares, incluso en España, apareciendo frecuentemente en diversas publicaciones modernistas (Gómez Trueba, 2002). En el cine un caso significativo serían los papeles de niña encarnados por la actriz Mary Pickford (1892-1979), que representaba esos papeles cuando era ya adulta como en *Her First Biscuits* (D.W. Griffith, Estados Unidos, 1909)<sup>13</sup>, en la que con 17 años hacía un papel de niña de 10 años, o en “La pobre niña rica” (*The Poor Little Rich Girl*, Maurice Tourneur, Estados Unidos, 1917)<sup>14</sup>, (fig. 2) haciendo de niña huérfana, de once años, pobre e ingenua, que afrontaba las penurias con fortaleza y optimismo, enterneciendo a los espectadores con un punto de torpeza y dispuesta a hacer sonreír con caídas propias de la comedia *slapstick*.

## 2.2.—La “New Woman”

Frente a esta mujer frágil, predestinada al ámbito doméstico, el nuevo estereotipo de la “*New Woman*” estadounidense —que se exportaría a Europa— de finales del siglo diecinueve hasta la Primera Guerra Mundial, la glamurosa *Gibson Girl*<sup>15</sup>,

12. No en vano, se aceptaban ideas como las del sexólogo Havelock Ellis que afirmaba por aquellos años “que las mujeres permanecen cercanas al estado infantil”. Además también en la literatura de la época se observa la asociación de la feminidad con la debilidad, la inocencia e incluso la enfermedad. Es el caso de Nora, en *Casa de muñecas* de Ibsen, tratada como si fuera una niña por Helmer, pero teniendo al mismo tiempo que trabajar a hurtadillas para conseguir dinero (Bornay, 1990: 75).

13. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9IFoj9lMbnA>. Consultado el 05/06/2017

14. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PxpVuF18Fc4>. Consultado el 05/06/2017.

15. Un estereotipo femenino difundido por el ilustrador gráfico Charles Dana Gibson (1867-1944) en revistas como *Life*, *Collier's Weekly*, *Harper's Weekly*, *Scribner y Century*.



Fig. 2. Fotograma —con Mary Pickford como protagonista— de la película “La pobre niña rica” (*The Poor Little Rich Girl*, Maurice Tourneur, Estados Unidos, 1917). *Artcraft Pictures Corporation*.

estableció un estándar para la belleza, la moda y las costumbres de acuerdo a su creciente presencia en la esfera pública, destacando su capacidad para participar y disfrutar de intensas actividades físicas. Gibson mostraría en sus ilustraciones mujeres jóvenes en bicicleta, jugando al tenis o al golf, montando a caballo, nadando, y en actividades similares, que junto a otros ilustradores ayudarían a promover la idea de la chica atlética como de moda y socialmente aceptable. Además de la aptitud física, en las ilustraciones de Gibson también se defendía el desarrollo de la mujer en el mundo de la música y las artes, así como su independencia en una nueva dinámica en las relaciones de género, subrayando una perspectiva progresista en la que las mujeres tomaban mayor iniciativa, en lo relativo a la elección de pareja y matrimonio, para cumplir sus propios deseos de felicidad.

Paralelamente la cinematografía reproduciría solo parcialmente este estereotipo femenino, especialmente en el *slapstick*, el cine cómico, que entre 1912 y 1917, fue sinónimo de *Keystone Studios* —con Mack Sennett como primer productor importante y director de este género— donde reinarían la velocidad, la irreverencia, la exageración y los gags, destacando las llamadas “*bathing beauties*” [fig. 3], chicas en bañador o en pantalón corto —entre las que destacaban Gloria



Fig. 3. Imagen publicitaria de las películas de *Keystone Studios* (Estados Unidos) protagonizadas por las “*bathing beauties*” del productor Mack Sennett. *The Moving Picture World* (1917), 32, 1739.

Swanson<sup>16</sup> y Carole Lombard— cuyo único talento aparente era su cuerpo, que aportaba sensualidad y diversión al espectador.

### 2.3.—La “femme fatale”

Junto a esta distorsión de la *New Woman*, el estereotipo de la “*femme fatale*” aparecería en Europa<sup>17</sup>, asociado al de “vampiresa” —la “*vamp*”—, una mujer muy

16. Gloria Swanson siempre sostuvo que ella no era en realidad una *Bathing beauty*, sino una actriz que realizó esos papeles y otros mucho más importantes como en *The Danger Girl* (Clarence G. Badger, 1916) o *The Pullman Bride* (Clarence G. Badger, 1917) obsesionada siempre con ser asociada al glamour y a una posición social superior, ya que las “*Bathing beauties*” eran consideradas clases relativamente bajas.

17. El arquetipo de la mujer fatal existiría en muchas culturas, remontándose sus orígenes en el mundo occidental a las mitologías de la Grecia clásica —Pandora, Medea, Helena de Troya, Circe, Calipso, etc.—, asirio babilónica —Astarté o Ishtar— y hebrea —Lilith, Salomé, Dalila, Jezabel, etc.—, junto a la historia —Mesalina, Cleopatra, Lucrecia Borgia, etc.— Posteriormente este

orgánica, activa, fuerte y carnal, a la vez que fascinante y dañina para el hombre (Almela, 2014: 73); una mujer malvada cuyo poder de seducción amorosa lleva a un fin desgraciado, tanto a ella como a sus víctimas masculinas.

Este estereotipo se iniciaría en la plástica europea<sup>18</sup> de finales del siglo XIX con la obra *Love and Pain* (Edvard Munch, 1893, *The Munch Museum*, Oslo),<sup>19</sup> posteriormente denominada *Vampire*, a raíz del estereotipo femenino acuñado por la novela *Drácula* (Bram Stoker, 1897) —las tres mujeres vampiro del castillo de Drácula—, y que inspiraría posiblemente al pintor Philip Burne-Jones su obra “La Vampiro” (1897), que mostraba a una mujer sentada en actitud posesiva junto a un hombre que yace en un lecho, víctima de su mordisco; esta obra cruzaría el Atlántico pasando a ilustrar en formato de grabado la edición, bostoniana, del poema de Rudyard Kipling, *The Vampire* (1898).

Este tema inspiraría posteriormente, ya en Estados Unidos, películas como “La vampiro” (*The Vampire*, Robert G. Vignola, Estados Unidos, 1913) con Alice Hollister como protagonista, la primera vamp o “vampiresa” de la historia del cine (fig. 4), o “Había un necio” (*A Fool There Was*, Frank Powell, Estados Unidos, 1915)<sup>20</sup>, con la actriz Theda Bara encarnando a la vampiresa. En Francia, la actriz Musidora, seudónimo artístico de Jeanne Roques, fue el arquetipo de *femme fatale*, famosa con personajes transgresores como los de *Irma Vep* —anagrama de Vampire— en la serie de diez capítulos *Les Vampires* (1915-1916) dirigida por el realizador francés, y mentor, Louis Feuillade.

No obstante, la *femme fatale* ya aparecía en el cine a través de personajes históricos como “Mesalina” (*Messalina*, Mario Caserini, Italia, 1910) o Lucrecia Borgia —con múltiples versiones entre 1909 y 1920— (Ballesteros, 2015: 75), y de la literatura como Margarita Gautier en la película “La dama de las camelias” (*La dame aux camélias*, André Calmettes, 1912), siempre con un final ejemplificadoramente desgraciado. El mito reaparecería posteriormente en películas como

---

tipo de mujer fatídica estaría omnipresente en el folclore popular y el arte de la cultura occidental. El arquetipo resurge en el romanticismo y desarrollándose particularmente en el arte de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

18. “En el ámbito de la pintura, [existía] un *corpus* que asombra por su cantidad de imágenes de mujer fatal, encarnada muchas veces por legendarias figuras de la Antigüedad o del Antiguo Testamento. Serán Helena de Troya, Circe y Pandora. O Salomé, Judit y Dalila. Se recurrirá a ellas y a otras de la mitología y la historia para recordar al espectador que desde los orígenes —sin olvidar, claro está a Eva— hubo una mujer causante del mal de la sociedad y de la perdición del varón” (Bornay, 2009: 3).

19. “Presenta a un hombre con la cabeza baja, en actitud de sometimiento, besado o succionado detrás del cuello, por una mujer que lo envuelve posesivamente con sus brazos y una larga cabellera rojiza. Munch, en esta y otras muchas obras, declaraba su miedo a la mujer, a su sexualidad devoradora, elemento subversivo y negativo para su creación artística, como puede leerse en sus escritos” (Bornay, 2009: 4).

20. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RdijjI6FCSs> Consultado el 05/06/2017.



Fig. 4. Fotograma —con Alice Eis como protagonista— de la película “La vampiro” (*The Vampire*, Robert G. Vignola, Estados Unidos, 1913), *Kalem Company*.

“Carmen” (Cecil B. DeMille, Estados Unidos, 1915)<sup>21</sup>, “Cleopatra” y *Madame du Barry* (J.G. Edwards, Estados Unidos, 1917) o “Salomé” (*Salome*, J.G. Edwards, 1918) (fig. 5), presentando siempre el estereotipo de una mujer sofisticada y llamativa, seductora implacable de hombres indefensos, heredera de un modelo finisecular consolidado en la literatura y la pintura (“Helena de Troya”, Dante Gabriel Rossetti, 1863, *Hamburguer Kunsthalle*; “El pecado”, Franz von Stuck, 1893, Galería Nacional de Palermo; “La mujer-alga”/*The kelpie*, Thomas Millie Dow, 1895, *The Glasgow School of Painting*), así como en las artes gráficas y la naciente publicidad, que no tardaron en apropiarse de esa imagen, contribuyendo de forma especial a la divulgación del mito: la imagen de una mujer hermosa y misteriosa como eficiente señuelo publicitario de las excelencias de un determinado producto.

Utilizada y explotada por la publicidad, el estereotipo de la mujer fatal caería a menudo en lo *kitsch* y en lo grotesco, aunque la decadencia del mito sería momentánea, pues en las primeras décadas del siglo, como se ha indicado, la nueva industria del cine, a través de actrices como la mítica Theda Bara, se apropiarían de su imagen, otorgándole de nuevo el marco y la atmósfera adecuados de los que se había visto privada.

Esta reaparición del estereotipo de mujer fatal se podría considerar como una respuesta de la ideología dominante ante el cuestionamiento de los roles de la mujer

21. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oDE0tyZso1g> Consultado el 05/06/2017.



Fig. 5. Cartel publicitario de la película “Salomé” (J.G. Edwards, Estados Unidos, 1918), Fox Film Corporation.

que comenzaba a tomar protagonismo social, de tal manera que la reivindicación femenina y la capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre se considerarían como una nueva perversión, cuestión que se pondrá de manifiesto ante el naciente movimiento sufragista.

#### 2.4.—La sufragista

El voto de la mujer se convertirá en el argumento principal de la articulación de esa pretendida igualdad, siendo el espacio público crucial para reivindicarlo activamente<sup>22</sup>. Sin embargo el derecho al voto no sería su único objetivo político,

22. El sufragismo tomó inicialmente una especial relevancia y virulencia en Gran Bretaña: más de tres mil mujeres participaron en la primera manifestación sufragista en Londres, el 9 de febrero de 1907. En 1911 las acciones se volvieron más violentas, las sufragistas incendiaron buzones, edificios, atentaron contra obras de arte —La *Venus del espejo*, de Velázquez y el retrato de Thomas Carlyle, de Millais—. El año 1913 estaría marcado por varios incendios provocados en Londres y en otros, registrándose más de un centenar de actos de sabotaje en 1914 (Mornat, 2016: 3).

sino más bien la sublimación de las esperanzas subversivas y reivindicativas feministas de las mujeres sufragistas (Valcárcel, 1994: 38).

Las acciones de la mujer sufragista aparecerán en películas documentales especialmente británicas, mostrando siempre a sus protagonistas en una faceta de provocadora o activista; además aparecerán en películas de ficción —datadas entre 1899 y 1917 y recogidas por el British Film Institute, BFI—<sup>23</sup> que ofrecen parodias grotescas de militantes, a menudo interpretados por hombres vestidos de mujer. Otras películas producidas por el cine británico, como la serie *Tilly* (Cecil Hepworth, Gran Bretaña, 1910-1915)<sup>24</sup>, con alrededor de veinte episodios, presentan chicas rebeldes y provocadoras, como las sufragistas, que sin embargo eran aceptadas socialmente gracias a la licencia de la comedia, aportando una sensación de diversión anárquica que revelaría mucho sobre las aspiraciones de las jóvenes.

No obstante, la producción cinematográfica sobre las sufragistas en el resto de Europa fue más bien exigua. *Les Résultats du féminisme* (Alice Guy, Francia, 1906)<sup>25</sup>, la primera película sobre el tema producida en Francia, en plena efervescencia sufragista, presenta los roles de mujeres y hombres totalmente invertidos, pudiéndose calificar como anti-sufragista a pesar de estar realizada por una mujer (Castaño, 2016: 230), pues en la última escena de la cinta, que apenas dura siete minutos, los hombres irrumpen en un bar y echan fuera a las mujeres a empujones para recobrar el rol que les pertenecía y terminar brindado porque todo vuelva a su sitio.

Las películas sobre las sufragistas/feministas aportarían en general un estereotipo de mujer poco femenina, masculinizada —modelo adaptado a otras mujeres que se apartaban de su rol doméstico, como en el caso de los filmes “Juana de Arco” (*Giovanna d’Arco*, Albert Capellani, 1909)—, peligrosa —como se muestra en *Die Suffragette* (Urban Gad, Alemania, 1913) (fig. 6)— y sobre todo ridícula, como aparece en *Women’s Rights* (1899)<sup>26</sup>, con personajes cómicos que ridiculizan a las feministas/sufragistas, que estarían tomados directamente de los *sketches* del *music hall* y de las ilustraciones de las revistas satíricas de la época. Se trataría de un estereotipo extendido en una iconografía característica, a través

23. Disponibles en <http://player.bfi.org.uk/collections/suffragettes-on-film/> Consultado el 05/06/2017

24. Las aventuras de colegialas Tilly y Sally, interpretadas por Chrissie White y Alma Taylor, que se convertirían en grandes estrellas del cine británico de los años 20. Disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=5UqR8iiN6iw>

25. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_MO-LgdE7hE](https://www.youtube.com/watch?v=_MO-LgdE7hE) Consultado el 05/06/2017

26. Este filme puede ser la primera referencia al movimiento de sufragio femenino en el cine —dos mujeres con sombreros y chales, cotillean: son claramente hombres travestidos—, mientras dos obreros que se sitúan detrás de ellas. Todo ello sugeriría que la campaña para el sufragio de las mujeres fue vista como una preocupación de la clase media (British Film Institute, B.F.I.) Disponible en <http://player.bfi.org.uk/film/watch-womens-rights-1899/>





Fig. 6. Fotograma —con Asta Nielsen como protagonista— de la película *Die Suffragette* (Urban Gad, Alemania, 1913), *Projektions-AG Union*.

de litografías publicados en revistas satíricas y de humor, no solo británicas como en *Punch* —*The London Charivari, Magazine of humour and satire*—<sup>27</sup>, sino en otras muchas como la barcelonesa *L'Esquella de la Torratxa* —*Periódich satírich, humorístich, ilustrat y literari*—<sup>28</sup>, con una iconografía satírica, por su naturaleza sancionadora, para las mujeres subversoras del orden establecido regido por la división de las esferas pública y privada<sup>29</sup>.

Uno de los estereotipos de la mujer sufragista/feminista, ya presentado en las ilustraciones de las revistas satíricas, será el de mujer histórica, estereotipo que

27. Editada entre 1841 y 1992, continuada entre 1996 y 2002. Véase <http://www.punch.co.uk/> Consultado el 05/06/2017

28. Editada entre 1872 y enero de 1939. Véase en <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd> las correspondientes a 21/2/1913, p. 3; 20/6/1913, p. 9; 11/7/1913, p. 4; 18/7/1813, p. 1. Consultado el 05/06/2017

29. A este respecto cabe destacar el carácter antifeminista que se entrevé en estas publicaciones, como es el caso de *L'Esquella de la Torratxa*, con caricaturas burlescas e hirientes hacia las feministas/sufragistas incluso en mayor proporción —entre 1913 y 1914— que en *Punch Magazine* (Mornat, 2016: 4).

las películas de la época<sup>30</sup> incorporan dentro de sus tramas a través de situaciones que propician emociones muy exageradas como llanto desahogado, furia, celos, rabia, irracionalidad, extravagancia, erotismo y contradicción, consideradas como formas de expresión típicamente femeninas; esto se patentizará por ejemplo en filmes como “Muero, pero mi amor no muere” (*Ma l'amor mio non muore*, Mario Caserini, Italia, 1913)<sup>31</sup>, protagonizado por Lyda Borelli, “La mujer desnuda” (*La donna nuda*, Carmine Gallone, Italia, 1914), “El fuego” (*Il fuoco*, Giovanni Pastrone, Italia, 1916)<sup>32</sup> o *Malombra* (Carmine Gallone, Italia, 1917)<sup>33</sup>, donde el estilo “excesivo” de las protagonistas, su gestualidad exasperada (fig. 7), era una de las principales razones de los éxitos de taquilla (Torello, 2006: 8). No obstante este estereotipo de mujer histérica, no sería exclusivo del cine ya que se corres-



Fig. 7. Fotograma —con Lyda Borelli como protagonista— de la película *Malombra* (Carmine Gallone, Italia, 1917), *Società Italiana Cines*.

30. Este estereotipo ha sido especialmente estudiado en el cine mudo italiano, en relación a su propio *star system*, el “cine de divas”. Se trataría de un fenómeno exclusivamente femenino muchas veces con participación de las propias protagonistas, las divas —Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, etc.—, incluso fuera de la pantalla, mediante una transgresión a lo establecido, controlando la producción y en ocasiones eligiendo guiones y dirigiendo escenas por encima de los criterios de los directores (Torello, 2006: 8).

31. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pMxwpr4rTW4>. Consultado el 05/06/2017.

32. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=15oZUuU7e9s>. Consultado el 05/06/2017.

33. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4eHz3uSeEPI>. Consultado el 05/06/2017.

pondería plenamente con los correspondientes en el teatro<sup>34</sup> y con imágenes de la pintura coetánea, especialmente del expresionismo<sup>35</sup>.

## 2.5. La mujer “natural”

La pintura del expresionismo enlaza también con el estereotipo de la mujer “natural”, mostrando a la mujer en entornos paradisíacos o primitivistas, casi siempre desnuda, bajo los árboles, retozando en la hierba o bañándose en las aguas de un río<sup>36</sup>. Nuevamente la pintura de Kirchner<sup>37</sup> es significativa a este respecto, junto a la de Cézanne, en el posimpresionismo, y la de los fauvistas, como Matisse, en la frontera entre arte y erotismo. En esta frontera, dentro de esa incipiente cultura de masas, se reproduciría dicho estereotipo femenino de manera imparable, dando lugar a un cine erótico focalizado en el cuerpo desnudo de la mujer —mediante un cine de *voyeurismo*— como objeto del deseo y el placer masculinos, desde *Le coucher de la mariée* (Eugene Pirou, Francia, 1869)<sup>38</sup> y *Après le bal* (George Méliès, Francia, 1897)<sup>39</sup>, hasta *A Free Ride* (A. Wise Guy, Estados Unidos, 1915) o “El confesor” (Ramón y Ricardo Baños, España, 1920)<sup>40</sup>, junto a un cine de carácter claramente pornográfico como “El sartorio/El satario” (anónimo, Argentina, 1907), primer filme conocido de este subgénero.

34. A partir del teatro de Luigi Pirandello, con la obra *Los cuadernos de Serafino Gubbio, operador* (1916).

35. El pintor noruego Edvard Munch, que tantas veces representó en sus cuadros un profundo temor ante la presencia femenina, escribió en su *Diario* que “La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado” (Bornay, 1990: 288). Entre las obras expresionistas destacamos, por ejemplo, *The day after* (1894), *Madonna* (1894-1895), *Weeping nude* (1913-1914), *Kneeling female nude* (1919), etc., de Edvard Munch; Cartel para *KG Brücke* (1910), *Woman in a Green Blouse* (1913), etc. de Ernst Ludwig Kirchner; *Candle Dancers* (1912), *Dancer* (1913), *Dancers* (1920), etc., de Emil Nolde...

36. “Recogen muchos de los estereotipos de la iconografía decimonónica: la mujer desnuda, tumbada de espaldas sobre la cama, el rostro apenas entrevisto, deshumanizada, ofreciéndose pasivamente a las miradas del observador; el tema clásico de las bañistas, recuerdo nostálgico de una Arcadia perdida, reflejo de una presunta relación esencial entre la mujer y la naturaleza” (Mayayo, 2010: 161).

37. Como por ejemplo: *Nude Woman Combing Her Hair* (1913, Brücke Museum, Berlin), *Four Bathers* (1909, Von der Heydt Museum, Wuppertal.) y *Jeunes Filles à Fehmarn/Deux Jeunes Filles nues* (ca. 1913-1920, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg) de E. L. Kirchner.

38. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Y0duA3b4g\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=Y0duA3b4g_Q). Consultado el 05/06/2017

39. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oX7Gtd7z9Y>. Consultado el 05/06/2017

40. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=snFzaEFXHP8>. Consultado el 05/06/2017

### 3.—Conclusiones

Los arquetipos femeninos plasmados en el origen de la cinematografía se asocian claramente a los correspondientes en las artes plásticas, no existiendo imágenes unidas a un medio expresivo concreto, ni representaciones que no circularan de un soporte a otro, o bien que no buscaran su reflejo en otras representaciones circundantes. Este enfoque iconográfico, priorizando el análisis de las recurrencias temáticas y plásticas e investigando la complementariedad de los medios, puede constituirse como una aportación para comprender la imagen de la mujer en el arte de principios del siglo xx, mostrando un espacio referencial que permitiría su análisis en estudios de género relativos a cinematografías concretas. Junto a ello se abre una vía para la investigación de las imágenes de las mujeres procedentes del cine en las artes gráficas de la época, como la cartelería y la publicidad en prensa y revistas, medios particularmente influyentes en la construcción y difusión de los estereotipos femeninos.

### 4.—Referencias bibliográficas

- ALMELA, Margarita (2014): “Reflexiones sobre los estereotipos de maldad y bondad femeninas. Apuntes sobre la historia de una infamia”. En ALMELA, Margarita, GUZMÁN, Helena y GARCÍA LORENZO, M. Magdalena (coords.): *Malas*. Madrid, UNED, pp. 63-110.
- BALLESTEROS, Rosa María (2015): “Raras y olvidadas: Directoras de cine mudo”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 67, 71-95.
- BARROSO VILLAR, Julia (1989): “Iconografía femenina en el arte de vanguardia: la «Neue Sachlichkeit» alemana. *Cuadernos de arte e iconografía*, 4, 247-255.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- BORNAY, Erika (2009): “¿Quién teme a la mujer fatal? Génesis y desarrollo del mito en el siglo xix” Conferencia llevada a cabo en el Teatro Real, Madrid.  
<http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf> Consultado el 05/10/2017
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2011): “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 21.  
<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm> Consultado el 05/10/2017
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos (2004): *Vocabulario básico del audiovisual*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, IVAC.
- GARCÍA CONESA, María Isabel, JUAN RUBIO, Antonio Daniel (2013): “La mujer estadounidense y el ocio en los años veinte”. *Feminismo/s*, 21, pp. 157-181.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2002): “Imágenes de la mujer en la España de finales del xix: “santa, bruja o infeliz ser abandonado”. *Ciberletras*, 6. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch editor.
- MAYAYO, Patricia (2010): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
- MIRBEAU, Octave (1921): “Aristide Maillol”. París, *Aux Armes de France. Société des Dilettantes*.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9688963k.textelimage>
- MORNAT, Isabelle (2016): “La gesta de las terribles sufragistas en España”. *HAL* (hal-01346431).  
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01346431> Consultado el 05/10/2017.

- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (2008): “La visión cinematográfica de D. W. Griffith”. *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla*, 3, 44-57.
- TORRELO, Georgina (2006): “Con el demonio en el cuerpo: la mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)”. *Secuencias: Revista de historia de cine*, 23, 7-19.
- TORRENT, Rosalía (1996): “Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica”. *Asparkia*, 6, 147-162.
- TORRES MONREAL, Francisco (1994): “Charles Beaudelaire. Escritos íntimos”. <https://www.um.es/docencia/ftorres/curriculum/trabajos/Beaudelaire-1.html>
- VALCÁRCEL, Amelia (1994): *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Barcelona, Anthropos.
- VALCÁRCEL, Amelia (2015). “Misoginia romántica. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche”. <https://valcarcelamelia.files.wordpress.com/2015/07/misoginia-romantica.pdf>