

Un *otro* lugar para la subjetividad femenina: la caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford¹

Núria Bou²

Recibido: 11 de septiembre de 2022 / Aceptado: 15 de abril de 2023

Resumen. Mary Pickford contrató a Frances Marion en 1915 para que escribiera los guiones de sus películas, éxitos de taquilla que afianzaron su estrellato en la década de los diez del siglo veinte. En un marco social convulso, marcado por la Primera Guerra Mundial y los cambios que las mujeres sufrieron en el paso de una sociedad decimonónica a una moderna, los personajes de Mary Pickford fueron un modelo de optimismo para las audiencias. La estrella representó una figuración tradicional, pero a través de la comicidad ofreció nuevos comportamientos femeninos. El artículo estudiará la comicidad de los personajes de la estrella para exponer que en su gestualidad cómica se vislumbra una autónoma subjetividad femenina. A partir del análisis del gag de la caída cómica que se encuentra en todas las películas de Frances Marion y Mary Pickford se demostrará que la guionista y la estrella desarrollaron un discurso que transgredía la visión falocéntrica del sujeto. A través de los *Star Studies* y las teorías filosóficas feministas de Teresa De Lauretis y Rosi Braidotti se demostrará que en la caída cómica Mary Pickford reveló una subjetividad “excéntrica”, capaz de crear un “otro lugar” de resistencia al *logos* decimonónico y patriarcal.

Palabras clave: Mary Pickford; Frances Marion; Subjetividad femenina; Comicidad femenina; *Star Studies*.

[en] *An-Other* Place for Female Subjectivity: the Comic Pratfall in the Films of Frances Marion and Mary Pickford

Abstract. Mary Pickford hired Frances Marion in 1915 to write the screenplays for her films, box-office hits that consolidated her stardom in the 1910s. In an agitated social context, marked by the First World War and the changes that women underwent in the transition from nineteenth-century society to modern society, Mary Pickford’s characters were a model of optimism for audiences. The star represented a traditional figuration, but through comedy it offered new feminine behaviours. The article will study the comicality of the star’s characters in order to show that in her comic gestures an autonomous female subjectivity is looming. From the analysis of the pratfall gag found in all the films of Frances Marion and Mary Pickford it will be demonstrated that the screenwriter and star developed a transgressive discourse to the phallogocentric view of the subject. Through *Star Studies* and the Feminist philosophical theories of Teresa De Lauretis and Rosi Braidotti it will be shown that in the “pratfall gags” Mary Pickford revealed an «eccentric» subjectivity, capable of creating an «other place» of resistance to the nineteenth-century and patriarchal *logos*.

¹ Esta investigación ha recibido una ayuda del grupo de investigación CINEMA, con el apoyo del proyecto I+D: “Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora” (Ref. CSO2017-83083-P).

² Universidad Pompeu Fabra
E-mail: nuria.bou@upf.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0169-1715>

Keywords: Mary Pickford; Frances Marion; Female Subjectivity; Female Comicality; Star Studies.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología y objetivos. 3. La comicidad de Frances Marion y Mary Pickford. 3.1. La transgresión a la narración clásica. 3.2. La transgresión social. 3.3. La transgresión al *logos* patriarcal. 4. La caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford. 4.1. El gag de la caída como transgresión a la narración clásica. 4.2. La transgresión a los comportamientos tradicionales femeninos. 4.3. El *otro* lugar de la “caída de culo al suelo”. 5. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: Bou-Sala, N. (2023). Un *otro* lugar para la subjetividad femenina: la caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 789-810. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.83763>

1. Introducción

Mary Pickford fue la mujer más famosa de la industria de Hollywood de las dos primeras décadas del siglo veinte (Studlar, 2013). Su popularidad como actriz empezó en 1914, y en 1917 ya era conocida como *la novia de América* (Debauche, 1997; Toschi, 2016); protagonizó más de doscientas películas mudas e interpretó seis filmes sonoros hasta el año 1933. A lo largo de este periodo encarnó a la “buena chica”, la ingenua de buen corazón, la joven sentimental a la que el público adoraba por su pureza, simpatía y vitalidad.

En los inicios de su estrellato, Mary Pickford contrató a Frances Marion para que escribiera los guiones de sus películas y afianzara su *Star Image*. A partir de 1915 participaron juntas en diecisiete películas, catorce de ellas realizadas en la década de los diez, dos en los años veinte y una en la etapa sonora, *Secrets* (Borzage, 1933), el último film que interpretó la actriz³.

Las pocas investigaciones académicas (Ruvoli-Guber, 2006; Brouwers, 2013; Tieber, 2013,) que han abordado el estudio de la producción de Frances Marion y Mary Pickford defienden la importancia de la comicidad en sus películas, y subrayan que los gags de Mary Pickford funcionaron como “signos de modernidad” que se insertaban en los personajes normalmente tradicionales y melodramáticos de la estrella. De hecho, Mary Pickford no fue una excepción: Heide Schlüpmann (2010) afirma que las estrellas ayudaron a las audiencias a “acceder a la modernidad” (p.15); “guiaron” (May, 1980, p. 119) al público para que pudieran asimilar las situaciones contradictorias de la década de los diez, marcada por los temores que suscitaba la Primera Guerra Mundial y la incompreensión que generaban las complejas transformaciones de la nueva era tecnológica. En efecto: las estrellas protagonizaban tramas que explicitaban la convulsa realidad, intentando transmitir optimismo y serenidad. Es así como las actrices “guiaron” a las espectadoras, en un momento en que el pú-

³ Se apuntan a continuación los títulos que firmaron como guionista y intérprete, indicando entre guiones los que se han perdido: *Fanchon the Cricket*, (Kirkwood, 1915), *Rags* (Kirkwood, 1915), *The Foundling* (O’Brien y Dwan, 1915) -film perdido-, *Esmeralda* (Kirkwood, 1915) -film perdido-, *The Foundling* (O’Brien, 1916), *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917), *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Neilan, 1917), *The Little Princess* (Neilan, 1917), *Stella Maris* (Neilan, 1918), *Amarilly of Clothes-Line Alley* (Neilan, 1918), *M’Liss* (Neilan, 1918), *How Could You, Jean?* (Taylor, 1918) -film perdido- *Johanna Enlists* (Taylor, 1918), *Captain Kidd, Jr.* (Desmond Taylor, 1919) -film perdido- *Pollyanna* (Powell, 1920), *The Love Light* (1921), dirigida y guionizada por Frances Marion y, finalmente, en 1933, *Secrets* (Borzage).

blico norteamericano era mayoritariamente femenino (Hansen, 1986) y admiraba las figuraciones femeninas activas, enérgicas y luchadoras que surgieron en las pantallas en los inicios de la Primera Guerra Mundial (Jacobs 1971, p. 345).

En el ámbito social de la época, el conflicto bélico favoreció que las mujeres trabajaran fuera del hogar, transgrediendo la condición pasiva y doméstica que había fijado la sociedad decimonónica y patriarcal. Paralelamente, durante la década de los diez, el movimiento de las mujeres cultivó una “conciencia de género” que se amplió con las reivindicaciones de las sufragistas que consiguieron el voto en 1920 (Cott, 1987). Sin embargo, la moral y las costumbres victorianas estaban fuertemente arraigadas y el paso de una sociedad tradicional a una moderna fue un proceso largo y gradual.

En este sentido, las estrellas femeninas de la comedia y el cine cómico o de *slaps-tick* reflejaron con humor esta situación, evidenciando la problemática de la época, criticando el *logos* decimonónico y patriarcal. En esta línea, se han publicado fecundos estudios académicos de la etapa del cine mudo que han abordado la comicidad femenina como un nicho de transgresión al falocentrismo dominante (Mahar, 2006; Wagner, 2018; Hennefeld, 2018). En la misma dirección, el presente artículo estudiará el gag de la caída cómica en las diez películas que se conservan de Mary Pickford y Frances Marion, realizadas en la década de los diez para demostrar que, en estos instantes de comicidad, la estrella visualizó una subjetividad femenina que proponía un discurso o “un estilo de pensamiento que expresa[ba] salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto” (Braidotti 2000, p. 28).

2. Metodología y objetivos

Las siguientes páginas se sitúan en el camino metodológico que cifran los *Star Studies*, impulsados por Richard Dyer, que considera a la estrella como una de las “vozes” en la producción de una película: “esta voz no necesariamente se encuentra confinada a los aspectos de actuación, vestimenta, etc., sino que puede afectar a cualquier aspecto de la película, dependiendo de cómo la estrella ejerce su poder” (2001, p. 195). Partiendo de esta premisa, algunas investigadoras (Hansen, 1986; Studlar, 1988; Curry, 1996; Hollinger, 2006; Pravadelli, 2014; Qi, 2020) han detectado expresiones de subjetividad femenina en la “voz” transgresora de algunas estrellas. Chris Rojek afirma que “la transgresión es consustancial a la celebridad” (2001, p. 85); permite que la estrella exhiba su poder, vislumbrando de esta manera una implícita o explícita “autonomous subjectivity” (Marshall 2011, p. 106).

En las transgresiones que se estudiarán de la estrella Mary Pickford en las películas escritas por Frances Marion se demostrará que la subjetividad de la actriz cuestiona los límites de la sociedad tradicional y patriarcal. Aunque el término “transgresión” se utilice a menudo de manera negativa como acto de “violación de leyes o mandatos divinos” (Estellon, 2005, p.151), George Bataille (1985) y Michel Foucault (1999) matizan que la transgresión no es sólo destrucción de un orden dado: ambos filósofos fijan su atención en el instante en el que se traspasan los límites –el momento en que se “abre un acceso a los límites” (Bataille, 1985, p. 95)–, sin necesariamente “oponerse” al sistema imperante. En palabras de Michel Foucault: “La transgresión no se opone a nada, no se burla de nada, no busca sacudir la solidez de los fundamentos; no

hace resplandecer el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable” (1999, p. 168). En esta dirección, se estudiarán tres tipos de transgresiones que llevaron a cabo la guionista y la estrella en sus películas a través de la comicidad: en primera instancia, con la utilización del gag visual, transgredieron la narrativa clásica; en segunda instancia, a partir de los comportamientos “excéntricos” (De Lauretis 2000, p. 111) de sus protagonistas, transgredieron socialmente algunos hábitos tradicionales femeninos; y, en tercera instancia, transgredieron de forma puntual el *logos* patriarcal.

En la primera parte del artículo –apartado 3– se constatará la importancia de la comicidad en los personajes de Mary Pickford y Frances Marion, localizando aquellas situaciones cómicas que transgredían la narración clásica, los comportamientos decimonónicos femeninos y el *logos* patriarcal. En la segunda parte –apartado 4–, a partir de los tres mismos tipos de transgresiones, se analizarán los gags de la caída cómica, protagonizados o provocados por los personajes de Mary Pickford.

Sin negar el marco patriarcal de las ficciones norteamericanas, se defiende la existencia de discursos, motivos o gestos que se “resisten a la asimilación patriarcal” (Modleski 2020, p. 16), aunque se trate de espacios asociados a las “lagunas y ángulos muertos” de la visión androcéntrica (De Lauretis 1992, p. 96). Por lo tanto, las filosofías feministas guían el sentido último de la presente investigación: se parte de la propuesta de Teresa de Lauretis que reivindica abordar los discursos del sujeto femenino desde “un punto de vista excéntrico” (2000, p. 111), respecto a los aparatos socioculturales normativos, y del proyecto feminista de Rosi Braidotti con el que trata de repensar “nuevas imágenes de pensamiento” (2004, p. 142), capaces de crear un “otro lugar” (Irigaray, 2009, p. 121) de resistencia al *logos* decimonónico y patriarcal.

3. La comicidad de Frances Marion y Mary Pickford

Se considera *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917) como la película que lanzó definitivamente al estrellato a Mary Pickford (Robert Windeler, 1973, p. 98; Scott Eyman, 1990, p. 91). Con guion de Frances Marion, la actriz aparecía a lo largo de la película interpretando a una niña de once años⁴, cuando la estrella tenía veinticinco. Frances Marion, en su autobiografía (1972), explica que, durante el rodaje, Mary Pickford y ella misma iban añadiendo escenas cómicas que no estaban en el guion. La estrella relata también la experiencia en su autobiografía con las siguientes palabras: pensábamos que teníamos entre manos una obra maestra de la comedia, y donde no había suficiente comedia inventábamos nuestras propias escenas de *slapstick* (Pickford, 1955, p. 179). El relato de las dos mujeres confirma hasta qué punto fueron responsables de los gags de esta película, y constata la existencia de complicidad creativa entre las dos. Si bien es cierto que no se ha encontrado ninguna otra afirmación de la guionista y la estrella sobre la construcción de escenas o situacio-

⁴ En *The Foundling* y *Rebecca of Sunnybrook Farm* los personajes crecían a medida que avanzaba la película, como sucede en otras películas anteriores de Mary Pickford guionizadas por otros escritores. En este sentido, se considera *The Poor Little Rich Girl* como la primera vez que la estrella interpretaba a una niña durante todo el film (Whitfield, 2007, p. 153). Sobre la cuestión de los personajes que estaban entre la niñez y la adultez, a parte de las autoras citadas, ver Tibbetts (2001), Gledhill (2011, p. 52) Whitfield (2012) o Toschi (2016, p. 53).

nes cómicas en otras películas que realizaron juntas, se partirá de la idea de que las dos colaboraron estrechamente⁵ en la caracterización de los personajes de la actriz (Tibbetts, 2001, p. 56). Se ha demostrado (Wagenknecht, 1997, p. 148; Brownlow, 2012, p. 36; Toschi, 2016, p. 41; Feeley, 2018, p. 7) el control que Mary Pickford tenía sobre el proceso creativo⁶ de los filmes que protagonizaba, haciéndose escuchar en la elección del director o guionista, siendo Frances Marion la escritora que, en la década de los diez, prefería para sus películas (Eyman, 1990, p. 89).

Asimismo, Mary Pickford escogió a Frances Marion para que reforzara su *Star Image*: de 1915 a 1918, la estrella firmó unos artículos, los *Mary Pickford Daily Talks*, textos en los que respondía a las preguntas de sus fans que le pedían consejos morales, ideológicos o personales. La columna se publicaba en distintos periódicos norteamericanos⁷ y Claus Tieber (2013) demuestra que eran escritos por Frances Marion. Deborah Toschi afirma que emerge de los textos una “subjetividad” (2016, p. 65) que, como argumenta Brouwers (2013), había sido construida con la ayuda de la guionista que trató los *Daily Talks* como si fueran guiones, escribiendo “la versión más popular “del personaje de Pickford (p. 201).

Los filmes que la guionista y la estrella realizaron juntas fueron en su gran mayoría comedias; firmaron también algunos melodramas en los que introdujeron siempre alguna acción cómica. Edward Wagenknecht (1997, p. 159), aun reconociendo que Mary Pickford no sólo se dedicaba a la comedia, equipara la comicidad de la estrella a la de las *new woman slapstick comediennes*, actrices que, como Mabel Normand o Marie Dressler, habían consagrado su carrera a la comicidad. De hecho, los gags de Mary Pickford en *The Poor Little Rich Girl* (Tournear, 1917) son típicos del *slapstick*: tropieza, cae de culo al suelo, se pelea en el fango o es bruscamente empapada con un manguerazo. Pero las narraciones que protagonizaba la estrella eran eminentemente clásicas (Bordwell, 1997), aunque los gags transgredieran puntualmente el relato.

3.1. La transgresión a la narración clásica.

Henry Jenkins (1992) ha argumentado que los gags teatrales y cinematográficos eran considerados por los espectadores y críticos más conservadores como acciones vulgares que atentaban contra las estructuras clásicas de la narración. El investigador sitúa el inicio de esta diatriba en las críticas que se hicieron a las “nuevas comedias” del siglo diecinueve, repudiadas por ofrecerse sólo como entretenimientos sin sentido ni moral. Por ello, es fácil comprender que, ante las cintas de *slapstick* cinematográficas, los espectadores retrógrados las repudiaran igualmente. Brouwers (2010, p. 94) señala que, desde el año 1915, las películas de Mary Pickford supieron ofrecer “narraciones cuidadosamente construidas con personajes claramente motivados

⁵ Feeley (2018, p. 64) y Beauchamp (1997, p. 45) explican la estrecha relación profesional y de amistad entre la guionista y la estrella.

⁶ Debe tenerse también en cuenta la función de productora que ejerció en muchas de sus películas. Ver Brownlow (2012) y McDonald (2020).

⁷ La columna fue publicada en diferentes periódicos como *The Detroit News* o *The Day*, *The Washington Herald*, periódicos del grupo McClure Syndicate del mes de noviembre de 1915 hasta el agosto de 1917. Schmidt nombra también a Izola L. Forrester como otra “ghost writer” de los artículos firmados por Mary Pickford (2012, p. 147), pero las investigaciones académicas de Tieber (2013) o Brouwers (2016) demuestran la implicación más continuada de Frances Marion.

psicológicamente” que contenían situaciones cómicas integradas en la trama. En la misma dirección, la autora afirma que Mary Pickford fue una de las “pioneras” en insertar la comicidad en las narraciones melodramáticas, consiguiendo “un equilibrio perfecto entre comedia y *pathos*” (2010, p. 90). En este equilibrio, sin embargo, los gags de la estrella transgredían momentáneamente la estructura clásica de la narración, “interrumpiendo” (Gunning, 1995, p. 96) el desarrollo de sus tramas normalmente moralistas. De hecho, el gag, según Crafton (1995, p. 107), es el elemento más claramente no narrativo de una ficción clásica; el mismo autor sostiene que los gags no se “integran” nunca en la narración y, por ello, entre el gag de slapstick y la trama se cifra una “ruptura calculada, diseñada para mantener a los dos elementos antagónicamente separados” (p.107). Pero a la luz del razonamiento de Brouwers, los gags en las películas de Frances Marion y Mary Pickford no se oponían a la narración. Es en este sentido como deben entenderse las transgresiones narrativas de la guionista y la estrella: instantes creativos que suspendían –“interrumpían”– la linealidad de la narración, creando un aparte, pero sin contraponerse “antagónicamente” a la trama.

Sirva un ejemplo para poder entender el funcionamiento de este tipo de transgresión: al final del filme *Fanchon the Cricket* (Kirkwood, 1915), la protagonista, Fanchon, se abraza a su prometido. La película habría podido terminar aquí, ante la implícita promesa de una boda inminente. Pero, en cambio, se abre una nueva escena en la que Fanchon camina sola por un campo de trigo mecido por el viento; avanza hacia la cámara con los brazos extendidos, con expresión sonriente y traviesa; en plano americano, mira a cámara. De manera inesperada, expresa que se ha dado cuenta de la presencia de los espectadores y, aunque revele, primero, cierta sorpresa, luego, no deja de mover los labios, hablando directamente a sus audiencias (Fig 1).



Figura 1. *Fanchon the Cricket* (Kirkwood, 1915).

Es evidente que esta escena cómica no niega el final feliz heteronormativo anunciado, pero también propone de manera lúdica que la protagonista no ha perdido su deseo de comportarse de manera infantil y juguetona como ha mostrado en la primera parte de la película cuando estaba sola. Tom Gunning (2020, p. 426) indica que, en el momento en que la *narrativización* se apodera de las ficciones, “la mirada a cámara se vuelve tabú”. El hecho, pues, de servirse de un recurso expresivo que se encontraba

en las primeras películas cómicas no narrativas indica hasta qué punto Mary Pickford transgrede una de las normas del primer cine clásico (Thompson, 1997, p. 171). El aparte de la escena con la mirada a cámara no sólo hace sonreír al espectador: revela también la subjetividad ocurrente, excéntrica y transgresora de la estrella.

3.2. La transgresión social

Wagner (2013, p. 243) constata que las cómicas de *slapstick* de la década de los diez revelaban que la mujer se abría a nuevas formas de expresividad, distanciándose de la imagen estática e idealizada de la feminidad decimonónica. La comicidad femenina se instaló, así, en las pantallas “para repensar las limitadas definiciones tradicionales de género”, “para redefinir lo que significaba ser mujer” (Wagner, 2013, p.8). En consonancia con la “conciencia de género” que Nancy F. Cott (1987) detecta entre las mujeres activistas de la década de los diez, Frances Marion y Mary Pickford denunciaron puntualmente, a través de la comicidad, las incomodidades que los hábitos tradicionales podían causar a las mujeres. Por ejemplo, en *Amarilly of Clothes-line Alley* (Neilan, 1918), la protagonista, Amarilly, sometida a una exigente sesión de belleza, se queja de los tirones de la peluquera que le intenta desenredar la cabellera, y expresa su dolor mientras le hacen la manicura. En el momento en que llega un criado para probarle unos zapatos, Amarilly no puede tolerar que se le intente encajar un calzado que es, sin lugar a dudas, demasiado pequeño, y reacciona con una patada contra el criado, que cae de culo al suelo. A continuación, Amarilly exclama enfadada hasta que un intertítulo resume el significado de su expresión facial airada: “I don’t want to be no lady” [No quiero ser una dama] (Neilan, 1918).

Frances Marion y Mary Pickford otorgaron una gestualidad performativamente masculina a algunas de sus protagonistas (Basinger, p. 26; Toschi, 2016, p. 71) y, a veces, las mostraron con una hilarante curiosidad sensual, contraria a la personalidad apocada y decorosa de la feminidad victoriana. En *Fanchon the Cricket*, por ejemplo, la protagonista pide al joven que le gusta que la bese en los labios para poder saber qué se experimenta; o, en *Rags* (Kirkwood, 1915), la protagonista recibe su primer beso y, cuando se queda sola, se resigue los labios con la punta de la lengua, saboreando la saliva del amado (Fig. 2) y, luego, constata con una traviesa sonrisa su satisfacción (Fig. 3).



Figura 2. *Rags* (Kirkwood, 1915)



Figura 3. *Rags* (Kirkwood, 1915)

En estos casos la vulneración a la compostura “no invalida la firmeza intangible del interdicto” (Bataille, 1995, p.92), dado que según el filósofo la prohibición “se completa” con la misma transgresión. En efecto: Mary Pickford juega con el interdicto, aunque siempre sólo de manera momentánea. Como indica Lary May (1980), las transgresiones de la estrella se secundaban con conductas exageradamente victorianas para asegurar a sus fans “que a pesar de su nuevo comportamiento, seguía siendo *buena*” (p. 125). Así, las protagonistas encarnadas por Mary Pickford no se oponían ni a las viejas ni a las nuevas formas, demostrando de manera positiva que era posible entrelazar la imaginación decimonónica con la moderna.

Christine Gledhill (2011, p. 60) defiende que, precisamente en las películas de la estrella con guion de Frances Marion, las protagonistas se movían de forma más extrema entre un carácter rebelde y uno virtuoso, representando cierta dualidad que incluso se encontraba de manera explícita en la película *Stella Maris* (Neilan, 1918), donde Mary Pickford encarnaba dos feminidades distintas a lo largo del filme, simulaneando la representación ideal de una feminidad decimonónica con la humanidad de un personaje moderno, cómicamente torpe y poco agraciado. La estrella podía, así, transgredir socialmente con el personaje cómico, mientras ofrecía un discurso moralista con la figuración doméstica.

3.3. La transgresión al *logos* patriarcal

La amalgama de atributos aparentemente opuestos en una misma figuración transgredía el discurso decimonónico y patriarcal que había dado generalmente una visión monolítica de la mujer. Pilar Errázuriz Vidal (2012) detecta en las representaciones femeninas de la literatura y la pintura del siglo diecinueve que la mujer aparecía, o bien de forma virginal o materna, o bien como una malvada devoradora de hombres. Estas representaciones, sin matices ni contradicciones, hacían desaparecer a “la mujer real” impidiendo que pudiera visualizarse una subjetividad femenina (Errázuriz Vidal 2012, p. 27). Frances Marion y Mary Pickford se alejaron, pues, de los arquetipos inmóviles de la era victoriana y mediante la comicidad consiguieron proponer un sujeto “comple-

jo” y “contradictorio”⁸ (De Lauretis, 2000) que transgredía “las imposiciones dualistas y los hábitos perversamente monológicos del falocentrismo” (Ibid, p. 26).

Incluso si el personaje de Mary Pickford y Frances Marion partía de un comportamiento performativamente masculino, podía presentarse de forma alternativa al discurrir del *logos* patriarcal. Una escena de la película *Johanna Enlists* (Taylor, 1918) lo demuestra: se trata de la secuencia del filme donde la protagonista, Johanna, debe despedirse de los soldados con los que ha establecido una estrecha relación. De manera inesperada, reciben la noticia de que el coronel Ralph J. Faneuf –militar en la vida real– acaba de llegar para dar un discurso al regimiento. Desde una tarima improvisada con maletas y baúles, el auténtico militar empieza a declamar. Pero, repentinamente, la estrella lo interrumpe: Johanna se sube a uno de los baúles y, dando continuidad a las palabras del coronel, grita a los soldados: “And don’t you come back ‘til you have taken the germ out of Germany” [Y no volváis hasta que eliminéis los gérmenes de los germanos] (Taylor, 1918). Después de este intertítulo, Mary Pickford mira a cámara, transgrediendo la narración clásica como hacía al final de la película *Fanchon the Cricket*. Sus gestos son algo paródicos: se golpea la palma de la mano con el puño, mientras continúa hablando (Fig. 4), sin que se vuelva a insertar un nuevo rótulo; a continuación, los soldados la aplauden y, exaltados, hacen volar sus sombreros. Mary Pickford, con los brazos en jarras, mira divertida a sus públicos –dentro y fuera de la pantalla– y sigue hablando con entusiasmo sonriendo con complicidad a sus espectadores (Fig. 5).



Figura 4. *Johanna Enlists* (Taylor, 1918).

⁸ Tieber utiliza la expresión “compleja y contradictoria” para referirse a la personalidad de los personajes de Frances Marion y Mary Pickford. Otros investigadores (Whitfield, 2012, p. 31; Toschi, 2016) han defendido igualmente la complejidad de los personajes de Mary Pickford también en las películas que no fueron guionizadas por Frances Marion.



Figura 5. *Johanna Enlists* (Taylor, 1918).

Gracias a la comicidad, la estrella se iguala a la autoridad militar: la actriz y el coronel, vestidos con las mismas ropas militares, saludan mirando a cámara. Un intertítulo explicita: “Colonel Mary Pickford and Colonel Ralph J. Faneuf, the gallant Commander of famous 143rd Field Artillery, whose courtesy made possible the picturizing of this story” [Colonel Mary Pickford y Coronel Ralph J. Faneuf, el galante Comandante de la famosa 143ª artillería de campaña, cuya cortesía hizo posible la realización de esta historia] (Taylor, 1918). Pero, finalmente, más allá de la igualdad entre los dos personajes, lo que emerge es la fuerza del sujeto actoral de Mary Pickford, que con su comicidad transgrede, provoca, convierte la proclama patriótica en algo propio. En este sentido, la transgresión de Mary Pickford se expresa desde “otro lugar”; un “otro lugar” que se estructura más allá del *logos* patriarcal. Luce Irigaray se pregunta “¿no es acaso lo fálico la seriedad del sentido?” (2009, p. 121) y abre una brecha para dar forma a la “diferencia” femenina, subrayando que la subjetividad femenina difícilmente puede emerger de la “seriedad” del orden patriarcal.

Sin embargo, vale la pena recordar que Teresa de Lauretis advierte que sólo desde el discurso falocéntrico es posible encontrar estrategias de discurso “dentro, a través, contra, por encima, por debajo y más allá del lenguaje de los hombres” (2000, p.18). En efecto: Mary Pickford, interpretando a Johanna, exhibe su *Star Persona*, “igualándose” al coronel verídico; pero es importante subrayar que no se homogeneiza respecto al poder masculino, sino que ofrece, gracias a la comicidad, una manera propia de ser patriota, una manera de discurrir distinta al *logos* patriarcal. Teresa De Lauretis (Ibidem) reivindica que, para “acceder a una forma no logocéntrica de representar al sujeto femenino” (Ibid., p. 48), se necesita “elaborar e inventar prácticas de lenguaje en las que el género no se vea suprimido ni desmaterializado en la misma discursividad” (Ibid., p.18). Es en esta dirección en la que se quiere demostrar que, en el gag de la caída cómica de las películas de la década de los diez de Frances Marion y Mary Pickford, se encuentra una “práctica de lenguaje” o un “estilo de pensamiento” (Braidotti, 2000, p. 28) capaz de visibilizar una subjetividad femenina y crear un “otro lugar” lejos de la “seriedad” del orden patriarcal.

4. La caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford

Jean Pierre Coursodon (1973, p.270) diferencia entre el “efecto cómico” –normalmente espontáneo– y el gag visual, una “forma dinámica” y elaborada intelectualmente. Como razona Manuel Garín (2014, p.32), el gag visual generalmente parte de efectos cómicos que recrea y sofisticada para darles nuevos significados. Si bien es cierto que en las diez películas que se conservan de Frances Marion y Mary Pickford de la primera década del siglo veinte se encuentran efectos cómicos provocados por accidentales caídas de culo al suelo, se analizarán sólo los gags visuales elaborados a partir de la caída⁹ para entender hasta qué punto la guionista y la estrella estaban recreando el mismo gag en una misma dirección semántica.

En los gags analizados de las películas *Fanchon the Cricket*, *Rags*, *The Foundling* (O’Brien, 1916), *The Poor Little Rich Girl*, *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Neilan, 1917) y *Amarilly of Clothes-Line Alley* la protagonista se presenta con una caída cómica en los primeros quince minutos del film para subrayar su personalidad excéntrica. En *Johanna Enlists*, la caída sucede en el minuto 8, pero se trata de un efecto cómico por lo que se analizará el gag visual que se encuentra en el minuto 37. De la misma manera, en *Stella Maris*, el gag aparece más tarde, en el minuto 34, pero, como en *Johanna Enlists*, sirve igualmente para expresar el comportamiento extravagante de la protagonista. En la única película en la que no hay ningún tipo de caída protagonizada por la estrella es en *The Little Princess*, pero el personaje provoca una caída –analizada en el apartado 4.3– que se revela clave para entender cómo la excentricidad genera un aparte cómico transgresor, tal y como sucede en todas las otras películas que se analizarán a continuación.

4.1. El gag de la caída como transgresión a la narración clásica.

Si en el ejemplo de la escena final del filme *Fanchon the Cricket* se ha demostrado la capacidad de transgresión de un gag de la estrella en relación con el *continuum* de la trama principal, se quiere ahora concretar cómo, en la caída de culo al suelo, los personajes que encarna Mary Pickford “interrumpen” igualmente la narración. Como sucedía en el mencionado gag, se demostrará que en la caída la interrupción abre un aparte, sin oponerse, sin embargo, al desarrollo de la trama. Con el objetivo de presentar la personalidad “excéntrica” de la protagonista, en la segunda versión de *The Foundling*, Molly O, una huérfana de doce años, frena de forma momentánea la continuidad narrativa en la escena en que Jennie (Mildred Morris) le propina una fuerte bofetada que la hace caer cómicamente de culo al suelo. El aparte se visualiza porque Molly O no se levanta; permanece largamente sentada con las piernas estiradas y la espalda recta. Jennie termina por abandonar el espacio sin entender por qué la protagonista no se mueve. En este momento, Molly O empieza a reaccionar con exagerada lentitud y se acaricia la mejilla donde ha recibido el bofetón y, con comicidad muestra su desconcierto. Finalmente, mira a las niñas que han contemplado la escena y se señala la mejilla agraviada. Poco a poco, las chiquillas van acercándose

⁹ De las diez películas analizadas sólo en *M'Liss* se trata de una caída accidental y, por lo tanto, no se considera un gag elaborado. Aunque no se analizará esta caída, apuntamos que el movimiento descendente sucede en el minuto 21, en el momento en que la protagonista ayuda a su padre a quitarse las botas y, en el fuerte tirón que realiza, cae de culo al suelo.

a ella, haciendo un corro a su alrededor. Es relevante recalcar que las niñas no la intentan levantar, sino que respetan esta dilatada pausa de la protagonista, creando una singular atmósfera de sororidad que aumenta la impresión de absurdidad de la escena. El hecho de que se mantenga largamente en el suelo crea un aparte en la narración, buscando así la sonrisa del espectador. Es significativo que la escena termine con el retorno de Jennie acompañada por la directora del orfanato que hará levantar a Molly O y, así, dar continuidad a la narración.

Este aparte que frena el desarrollo de la trama se encuentra también en la película *The Poor Little Rich Girl*, donde Mary Pickford encarna a Gwendolyn, una niña de familia adinerada que invita, sin pedir permiso a sus padres, un niño y un músico de la calle a subir a su mansión. Gwendolyn les ruega que toquen el organillo en su salón y en breve organiza un baile con el niño desconocido y un fontanero que estaba trabajando en la finca. Pero la fiesta improvisada es descubierta por los criados que intentan echar a los extraños mediante la violencia. Gwendolyn participa en el forcejeo y se escapa de su institutriz, que la persigue por el salón, mientras sus nuevos amigos siguen defendiéndose. El plano general que enmarca tantos personajes en la misma escena remite directamente a una escena de *slapstick* de los inicios del cine (Fig. 6). La “impresión de confusión”, característica de algunos films del modo de representación primitivo (Burch, 1987, p. 156), donde la multiplicación de escaramuzas y personajes generaba “atracción” (Gunning, 2020, p. 417) para los espectadores, termina con la “apoteósica” acción de que todos los personajes caen de culo al suelo, incluida la protagonista, que es la última en levantarse cuando de forma inesperada llega su progenitora con una amiga (Fig. 7). Si bien narrativamente esta escena sirve para que la madre entienda que su hija necesita socializar, la secuencia se ha presentado como un aparte lleno de dinamismo y acción en el que se ha espectacularizado la interrupción cómica para “atraer” al espectador. En el gesto de retornar a una fórmula no narrativa del pasado, Mary Pickford y Frances Marion insisten en la voluntad de transgredir el mandato narrativo, según el cual el relato, en principio, debe siempre avanzar (Bordwell, 1997, p.20).



Figura 6. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).



Figura 7. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).

4.2. La transgresión a los comportamientos tradicionales femeninos

De la misma manera que Frances Marion y Mary Pickford aprovecharon la comicidad para crear un tipo de protagonistas que puntualmente criticaban la figuración tradicional de la mujer, se sirvieron también de la caída de culo al suelo para denunciar los límites supuestamente femeninos de la gestualidad estática y comedida de la imaginación decimonónica. En la película *Rebecca of Sunnybrook Farm*, la protagonista, Rebecca, una chiquilla de doce años, visualiza su deseo transgresor en el momento en que cae de culo al suelo ante sus tías, dos mujeres aferradas a las costumbres victorianas. Rebecca se encuentra sentada en la rama de un árbol cuando descubre que sus familiares acaban de llegar: sorprendida, pierde el equilibrio y cae hacia atrás, dejando el plano vacío (Fig. 8). En un plano posterior, se la ve sosteniéndose en una rama y en varios contraplanos se muestran las tías indignadas, gesticulando enérgicamente para que descienda del árbol. Al final, Rebecca se deja caer y aterriza con el trasero sobre el césped; inmediatamente, se frota una de sus nalgas y expresa el dolor que siente, mientras las tías desapruban con aspavientos el gesto de la niña (Fig. 9). Rebecca permanece largamente en el suelo hasta que decide levantarse; se sacude el vestido e intenta volver al orden normativo de su cuerpo, pero las mujeres la miran ya con severo menosprecio.



Figura 8. *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Neilan, 1917).



Figura 9. *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Neilan, 1917).

Es significativo que, en la novela homónima de Kate Douglas Wiggin adaptada por Frances Marion, el encuentro familiar no se relate a través de una caída. De hecho, el gag cómico funciona para confrontar el puritanismo de las tías, que en la novela son igualmente representaciones de una feminidad victoriana, con la juventud transgresora de la protagonista. Nancy F. Cott (1987) explica, desde el contexto histórico de la década de los diez, que el cambio de siglo opuso a dos generaciones: la mayor, de hábitos decimonónicos, y la joven con comportamientos modernos. En efecto, con su acrobática presentación, Rebecca aparece como una figuración moderna que nada tiene que ver con los cuerpos rígidos de sus tías.

De manera similar, en *Fanchon the Cricket*, la protagonista se presenta al espectador corriendo y saltando en plena naturaleza hasta que deja caer su cuerpo sobre la hierba, haciéndolo rodar pendiente abajo. Al final de su recorrido, queda sentada en primer término con el culo en el suelo, mostrando sus ropas harapientas y su cabellera despeinada (Fig. 10). En la misma posición, gesticula con comicidad contrariada: saca de debajo de su trasero una piedra punzante y se frota una de las nalgas, haciendo explícita en su gestualidad la molestia que le ha causado. Fanchon lanza el pedrusco lejos de su cuerpo e incluso le “habla”, algo enfadada. Pero en seguida se relaja: silba despreocupada, exhibiendo cierta comodidad en su postura, sin dejar de presentarse como una criatura excéntrica que contrasta con la aparición de los otros personajes de gestualidad totalmente comedida y convencional.



Figura 10. *Fanchon the Cricket* (Kirkwood, 1915).

De forma semejante, en su siguiente película, *Rags* (Kirkwood, 1915), la protagonista homónima interpretada por Mary Pickford se presenta montada sobre una cabra; va vestida con un pantalón desaliñado y lleva la cabellera enmarañada. La protagonista da de comer al animal y, luego, cogida a sus cuernos como si fueran las riendas de un caballo, intenta cabalgar sobre la cabra hasta que la joven va deslizándose hacia atrás y cae de culo al suelo (Fig. 11).

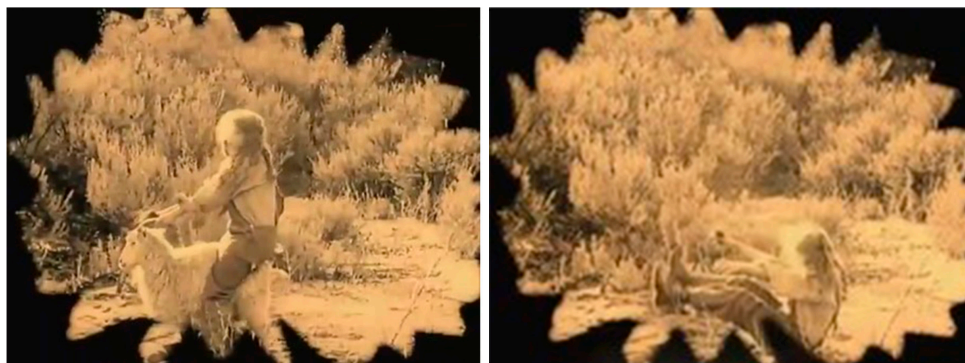


Figura 11. *Rags* (Kirkwood, 1915).

Rags se restriega inmediatamente el trasero, indicando, como se ha visto en las otras dos películas, que no le avergüenza tocarse esa parte del cuerpo. En las tres películas, la actitud de las protagonistas es claramente infantil. Jeanine Basinger (2000, p. 9) afirma que la ingenuidad de los personajes femeninos revela “el deseo de escapar de la tradición femenina”, y Gaylyn Studlar defiende que la infancia es “un lugar de placeres femeninos resistentes que se escabullen de la presión del destino cultural de la mujer” (2013, p. 37). Sin la opresión de tener que reproducir lo que se suponía que debía representar una mujer, los personajes infantiles de Mary Pickford se rebelaron contra los requerimientos que la sociedad decimonónica había estipulado para la mujer. De esta manera, Rebecca, Fanchon y *Rags* demuestran el “deseo de descubrir y explorar”, intención que, según Vincent Estellón (2005, p.152), se origina en los sujetos que se mueven de forma transgresora.

Pero el conflicto entre la imaginación victoriana y la moderna se cifra de forma aún más contundente en la película *Johanna Enlists*, en la escena en la que la protagonista intenta imitar a mujeres elegantes que ha visto fotografiadas en un libro¹⁰: la protagonista transforma la delicadeza de las modelos en un sinfín de gestos torpes. Sus padres la contemplan sorprendidos desde lejos; poco a poco expresan facialmente su incomodidad ante el “espectáculo” de la hija. En paralelo, no obstante, dos niñas admiran con simpatía las acrobacias de Johanna (no puede ser casualidad que se trate de un público infantil y femenino). En el momento en que la protagonista cae al suelo, la niña más pequeña aplaude, demostrando su entusiasmo. Johanna se estira, girando sobre el eje de su cuerpo y rodando prolongadamente en la hierba, mientras sus progenitores se muestran finalmente disgustados. Para poner punto final a la ex-

¹⁰ Esta escena sucede en el minuto 37, pero, antes, en el minuto 8, a modo de presentación, Johanna, sentada en una barandilla, se asusta al ver un escarabajo entre las patatas que está pelando: cae de espaldas y termina sentada de culo al suelo.

hibición corporal de su hija, el padre llena un cubo de agua y lo vuelca bruscamente sobre su cuerpo. Con esta acción violenta, la figura masculina consigue que Johanna se levante, pero el espectador sólo puede empatizar con la protagonista que ha sido injustamente maltratada. De manera similar, en el film *Stella Maris*, en el momento en que la protagonista, Unity, cae estrepitosamente al suelo cuando se tambalea el taburete al que está subida mientras está limpiando un espejo, es reprendida con gritos y ademanes amenazantes por su tutora, una matrona intransigente. El hecho de que Johanna, Unity y Rebecca sean despreciadas por sus caídas demuestra los excesos de una generación que no tolera que se indague en otras posibilidades corporales. En estos instantes, Frances Marion y Mary Pickford se permiten criticar abiertamente la rigidez de las figuras victorianas, rompiendo puntualmente su proyecto de conciliar las dos imaginaciones, y mostrando la dificultad para las mujeres de vivir entre dos épocas.

En los espectáculos corporales de Rebecca, Rags, Fanchon, Unity y Johanna emerge un comportamiento excéntrico respecto a los aparatos socioculturales decimonónicos y patriarcales, situándolas en una dimensión fuera del sistema tradicional: “asumirla u ocuparla significa disociarse, des-identificarse, des-plazarse y adquirir un punto de vista excéntrico al sistema”. (De Lauretis, 2000, p. 144). Es en este sentido en el que “la caída de culo al suelo” deviene una estrategia emancipatoria, una manera física de presentar el cuerpo y de hacer emerger la subjetividad, no desde la marginalidad, sino todo lo contrario: desde el centro indiscutible de la imagen que ocupaba la estrella Mary Pickford.

4.3. El otro lugar de la “caída de culo al suelo”.

Berger (1999) explica que la comicidad es generalmente utilizada para ofrecer la construcción de un “mundo distinto” al de la realidad. El sociólogo defiende que lo cómico se percibe normalmente como una “incongruencia”, generando una alternativa al orden establecido. Esta construcción de “un mundo distinto” se visualiza de manera literal durante ocho minutos en *The Poor Little Rich Girl*, donde la protagonista cae por unas escaleras, pierde el conocimiento y, estirada en el suelo, imagina que habita en un mundo fantasioso. La “incongruencia” de las acciones que se suceden en su sueño hace visible la diferencia entre la realidad y su imaginación libre, sin leyes sociales que opriman sus deseos. De hecho, en los gags de caídas que se han analizado de las películas *The Foundling*, *Fanchon the Cricket*, *Johanna Enlists* y *Rebecca of Sunnybrook Farm*, en el momento en el que la estrella permanece largamente en el suelo después de la caída, se genera igualmente un espacio propio, un “mundo distinto” al de la realidad. La idea de abandonar el espacio real se visualiza en *Rebecca of Sunnybrook Farm* cuando la protagonista de la caída desaparecía del plano, dejando prolongadamente el cuadro vacío (Fig. 8). De la misma manera, en *Amarilly of Clothes-line Alley*, en el momento en el que la protagonista permite que su prometido la bese, cae hacia atrás, apoyada en la puerta de su casa; en el instante que el pretendiente empieza a avanzar lentamente hacia ella, la madre abre la puerta poco a poco. El hecho de que el novio se quede solo en el cuadro del plano que ella ocupaba, buscando a su amada en otro espacio, subraya que la caída instala a Amarilly literalmente en otro lugar (Fig. 12).

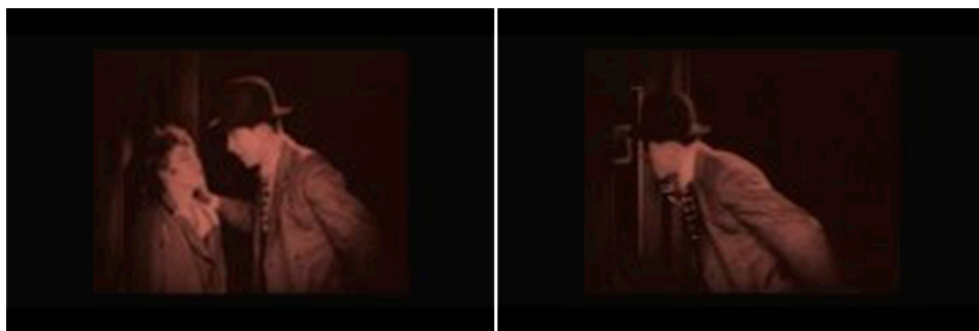


Figura 12. *Amarilly of Clothes-line Alley* (Neilan, 1918).

En la misma película, veintiséis minutos después, se repite la misma estratégica cómica cuando la protagonista desaparece del plano: Amarilly le declara a un amigo que está decidida a seguir trabajando y en su gestualidad exagerada pierde el equilibrio del taburete donde está sentada, cayendo hacia atrás. Amarilly se desplaza hacia un fuera de campo (Fig. 13), indicando al espectador que nuevamente está en *otro lugar*.



Figura 13. *Amarilly of Clothes-line Alley* (Neilan, 1918).

La posibilidad de la existencia de un “otro lugar” se encuentra en *The Little Princess* (Neilan, 1917) en la escena final, donde la estrella y la guionista se atreven a cerrar la película con una “caída de culo al suelo”¹¹. Mary Pickford interpreta a una huérfana, Sara Crewe, que en el tramo final del filme consigue tener un hogar cuando un amigo de la familia le ofrece vivir en una gran mansión. El día de Navidad, Sara invita a todos los niños pobres de la ciudad y en una secuencia en la que contempla la felicidad de sus amigos, acaba por apartarse de la fiesta y manifiesta su tristeza al espectador. En la parte superior del plano se superpone la imagen de sus padres fallecidos, indicando en qué piensa la protagonista. Sara, nostálgica, se aísla del entorno con sus pensamientos hasta que su mejor amiga Becky (Zasu Pitts) intenta rescatarla sorprendiéndola: Becky le sopla inesperadamente un matasuegras y roza el rostro entristecido de la protagonista. Sara se sobresalta, pero ríe; de repente, alarga un regalo hacia Becky. Cuando el paquete envuelto está cerca de la amiga, un muñeco se dispara de dentro de la caja y, del susto, Becky cae hacia atrás, acabando con el trasero en el suelo. Becky, sin levantarse, ríe divertida por la treta de Sara y en plano-contraplano se suceden los dos

¹¹ Vale la pena resaltar que en el final de la novela que Frances Marion adapta –*The Little Princess* de Frances Hodgson Burnett– no aparece la caída cómica.

rostros de las niñas que comparten su alegría (Fig. 14, 15, 16 y 17) hasta que un fundido en negro sobreimprime las palabras *The End*.



Figuras 14 y 15. *The Little Princess* (Neilan, 1917).



Figuras 16 y 17. *The Little Princess* (Neilan, 1917).

Cerrar la película con este plano-contraplano es proponer que las dos niñas permanezcan en un “tiempo suspendido” (Bou, 2002, p. 43), un “mundo distinto”, un espacio propio que ha propiciado la caída. Las huérfanas Sara y Becky se cobijan en el receptáculo de risas compartidas, habitándolo como si fuera su nuevo hogar. Desde un espacio “intermezzo” (Braidotti 2000, p. 58), Sara y Becky se erigen como dos “sujetos *nómades*” porque son capaces de “recrear el propio lugar en cualquier parte” (Braidotti, 2000, p. 49). La mansión del nuevo tutor de Sara no las alberga tanto como el momento de alegría desbordada que han creado entre las dos. Gilles Lipovetsky argumenta que “los momentos de divertirse, de reír, de alegrarse” son formas “de huir de la pesadez de lo social, de liberarse de las obligaciones de lo serio y de los temores que acosan a los individuos” (2016, pp. 29-30). Efectivamente, Sara se libera de su tristeza y se abisma de forma prolongada ante la cesura o intervalo de la caída de culo al suelo de su amiga. La sororidad de las dos niñas crea un *otro lugar*, justo al final del film, sustituyendo el *Happy End* heteronormativo que cierra una gran parte de las películas del cine clásico de Hollywood. Sara y Becky desaparecen tras un fundido a negro, dejando al espectador sumido en un “contraespacio”, una “utopía localizada” (Foucault, 2010, p. 20), un

espacio “absolutamente distinto” a los lugares institucionalizados del imaginario patriarcal.

5. Conclusión

La escenificación de “lugares de tránsito” (Braidotti, 2000, p. 52) en la década de los diez del siglo veinte es significativa si se tiene en cuenta la situación histórica y social de las mujeres que intentaban comprender cómo transitar entre la imaginación decimonónica y la moderna. Como se ha visto, la caída cómica propuso un marco para su puesta en escena, en la que coexistieron elementos o personajes de las dos imaginaciones tal y como sucedía de manera general en las construcciones argumentales de las películas de Frances Marion y Mary Pickford. En el gag de la caída, no obstante, la guionista y la estrella transgredieron la narración clásica, generando un aparte, una interrupción, donde se hacía visible la excentricidad de la protagonista. Precisamente porque el gag no se oponía a la narración, el personaje podía “saltar” de un lugar a otro, proporcionando cierta continuidad a la discontinuidad puntual del relato.

Socialmente, la guionista y la estrella transgredieron los límites de la gestualidad comedida femenina y a través del gag de la caída mostraron el cuerpo de forma des-problematizada. Frances Marion y Mary Pickford no sólo aprovecharon la comicidad de la caída para marcar el límite de la actitud intransigente de los representantes de la era victoriana y patriarcal, sino que crearon en el mismo gag un espacio excéntrico al sistema dominante, un “contraespacio” de intimidad o sororidad femenina. De esta manera, las protagonistas de la estrella y la guionista consiguieron construir un *otro* espacio que posibilitaba, como se ha demostrado en todos los ejemplos, una afirmación del sujeto femenino.

Frances Marion y Mary Pickford generaron en el gag de la caída cómica un discurso –“un estilo de pensamiento” o “una práctica de lenguaje”– alternativo a la visión falocéntrica del sujeto. Lejos de la feminidad estática y doméstica de la imaginación decimonónica, reivindicaron de forma lúdica una subjetividad excéntrica, “compleja y contradictoria” que se desligaba de la lógica dualista dominante. En el verso potencialmente descendente de Sylvia Plath “Soy vertical, pero preferiría ser horizontal” resuena, sintetizada, la poética (proto)feminista de Frances Marion y Mary Pickford.

Referencias

- Basinger, J. (2000). *Silent Stars*. Wesleyan University Press.
- Bataille, G. (1985). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- Beauchamp, C. (1997) *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. University of California Press.
- Berger, P.L. (1999). *Risa redentora: la dimension cómica de la experiencia humana*. Kairós.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.
- Borzage, F. (Director). (1933). *Secrets*. [Secretos]. Mary Pickford Company.

- Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Biblioteca Nueva.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Gedisa.
- Brouwers, A. (2010). Mud Pies and Tears. Little Mary's Funny Side. En Paulus, T., King, R. (Eds.). *Slapstick Comedy* (pp. 89-104). Routledge.
- Brouwers, A. (2013). If it Worked for Mary... Mary Pickford's Daily Talks with the Fans. En Dall'Asta, M., Duckett, V. & Tralli, L. (Eds.). *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives* (pp. 197-219). Università di Bologna.
- Brownlow, K. (2012). Passionate Producer. En Schmidt, C. (Ed.). *Mary Pickford. Queen of the movies* (pp. 32-46). Library of Congress, The University Press of Kentucky.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Cátedra.
- Cott, N.F. (1987). *The Grounding of Modern Feminism*. Yale University Press.
- Crafton, D. (1995). Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative. En *Slapstick Comedy*. En Brunovska Karnick, K & Jenkins, H. (Eds.). *Classical Hollywood Comedy* (pp. 106-119). Routledge.
- Coursodon, J.P. (1973). *Buster Keaton*. Seghers.
- Curry, R. (1996). *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*. University of Minnesota press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. horas y Horas.
- Debauche, L.M. (1997). *Reel Patriotism: The Movies and World War I*. University of Wisconsin Press.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Paidós.
- Errázuriz Vidal, P. (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Estellon, V. Éloge de la Transgression. Transgressions, folies du vivre? De la marche vers l'envol. *L'Esprit du temps*. V. 38, 149-166.
- Eyman, S. (1990). *Mary Pickford. America's sweetheart*. D.I. Fine.
- Feeley, K. A. (2016). *Mary Pickford Hollywood and the New Woman*. Routledge.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Vol 1. Paidós.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las Heterotopías*. Nueva Visión.
- Garín, M. (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra.
- Gledhill, C. (2011). Mary Pickford: Icon of Stardom. En Bean, J.M. (Ed). *Flickers of Desire. Movie Stars of 1910s* (pp. 43-68). Rutgers University Press.
- Gunning, T. (1995). Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy. En *Slapstick Comedy*. En Brunovska Karnick, K & Jenkins, H. (Eds.). *Classical Hollywood Comedy* (pp. 87-105). Routledge.
- Gunning, T. (2000). El cine de atracciones: las primeras películas, su público y la vanguardia. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Año 6, n. 6, 2020, 417-431.
- Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, V. 25, 6-32.
- Hennefeld, M. (2018). *Specters of Slapstick & Silent Film Comediennes*. Columbia University Press.
- Hollinger, K. (2006). *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*, 2006. Taylor & Francis.

- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Jacobs, L. (1971). *La azarosa historia del Cine Americano*. Lumen.
- Jenkins, H. (1992). *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press.
- Kirkwood, J. (Director). (1915). *Fanchon the Cricket*. [Película]. Famous Players Film Company.
- Kirkwood, J. (Director). (1915). *Rags* [Película]. Famous Players Film Company.
- Kirkwood, J. (Director). (1915). *Esmeralda*. [Película]. Famous Players Film Company.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama.
- Mahar, K.W. (2006). *Women Filmmakers in Early Hollywood*. The Johns Hopkins University Press.
- Marion, F. (Directora). (1921). *The Love Light*. [Película]. Mary Pickford Company.
- Marion, F. (1972). *Off with their Heads. A Serio-Comic Tale of Hollywood*. Macmillan.
- Marshall, D.P. (2011). *Celebrity and Power. Fame in contemporary culture*. University of Minnesota Press.
- May, L. (1980). *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Oxford University Press.
- McDonald, P. (2020). *The Star System: Hollywood's production of popular identities*. Wallflower.
- Modleski, T. (2020). *Las mujeres que sabían demasiado. Hitchcock y la teoría feminista*. El Mono Libre.
- Neilan, M. (Director). (1917). *Rebecca of Sunnybrook Farm*. [Rebecca la de la granja del sol]. [Película]. Mary Pickford Company.
- Neilan, M. (Director). (1917). *The Little Princess*. [Película]. Mary Pickford Company.
- Neilan, M. (Director). (1918). *Stella Maris*. [Película]. Pickford Film.
- Neilan, M. (Director). (1918). *Amarilly of Clothes-Line Alley*. [Película]. Mary Pickford Company.
- Neilan, M. (Director). (1918). *M'Liss*. [Película]. Pickford Film.
- O'Brien, J.B. & Dwan, A. (Directores). (1915). *The Foundling*. [Película]. Famous Players Film Company.
- O'Brien, J.B. (Director). (1916). *The Foundling*. [Película]. Famous Players Film Company.
- Powell, P. (Director). (1920). *Pollyanna*. [El ruiseñor del pueblo]. [Película]. Mary Pickford Company.
- Pickford, M. (1955). *Sunshine and Shadow*. Doubleday.
- Pravadelli, V. (2014). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Laterza.
- Qi, F. (2020). La construcción del sujeto femenino en el cine chino después de la Revolución Cultural: a partir de las miradas de Gong Li. *Arte, Individuo y Sociedad (AIS)*, V.32, 247-268.
- Rojek, C. (2001). *Celebrity*. Reaktion Books.
- Ruvoli-Guber, J. (2006). Frances Marion and Mary Pickford: Early Modern Feminists at Play?. En *4th International Women and the Silent Screen Conference*. University of Guadalajara.
- Schlüpmann, H. (2010). *The Uncanny Gaze. The Drama of early German Cinema*. University of Illinois Press.
- Schmidt, C. (2012). *Mary Pickford. Queen of the movies*. 2012. Library of Congress, The University Press of Kentucky.
- Studlar, G. (1988). *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and Masochistic Aesthetic*. Columbia University Press.

- Studlar, G. (2013). *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. University of California Press.
- Taylor, W. D. (Director). (1918). *How Could You, Jean?*. [Película]. Mary Pickford Company.
- Taylor, W. D. (Director). (1918). *Johanna Enlists*. [Película]. Pickford Film.
- Taylor, W. D. (Director). (1919). *Captain Kidd, Jr.* [Película]. Pickford Film.
- Thompson, K. (1997). La formulación del estilo clásico, 1909-1928. En Bordwell. Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (pp. 171-266). Paidós.
- Tibbetts, J. C. (2001). Mary Pickford and the American 'Growing Girl'. *Journal of Popular Film & Television*. V. 29, 50-62.
- Tieber, C. (2013). Mary Pickford –as Written by Frances Marion. En Dall'Asta, M., Duckett, V. & Tralli, L. (Eds.). *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives* (pp. 220-230). Università di Bologna.
- Toschi, D. (2016). *La Ragazza del cinematografo: Mary Pickford e la costruzione della diva internazionale*. Mimesis.
- Tourneur, M. (Director). (1917). *The Poor Little Rich Girl*. [Una pobre rica]. [Película]. Art-craft Pictures Corporation.
- Wagenknecht, E. (1997). *The Movies in the Age of Innocence*. Ballantine Books.
- Wagner, K. A. (2013). Silent Commediennes and The Tragedy of Being Funny. En Dall'Asta, M., Duckett, V. & Tralli, L. (Eds.). *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives* (pp. 231-245). Università di Bologna.
- Wagner, K. A. (2018). *Comic Venus. Women and Comedy in American Silent Film*. Wayne State University Press.
- Whitfield, E. (2012). Childhood revisited. An Evaluation of Mary Pickford's youngest character. En Schmidt, C. (Ed). *Mary Pickford. Queen of the movies*. Library of Congress, The University Press of Kentucky.
- Whitfield, Eileen. (2007). *Pickford. The Woman Who Made Hollywood*. University Press of Kentucky.
- Windeler, R. (1973). *Sweetheart: The Story of Mary Pickford*. W.H. Allen.