



22
2EJ
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

ESPACIO Y SEXUALIDAD EN EL CINE:

IMAGENES DE LO FEMENINO EN LA PELICULA
LOLA DE MARIA NOVARO, A TRAVES DE LA
MIMETICA, DIEGETICA Y HERMENEUTICA DE LA
ACTUANTE PROTAGONISTA.

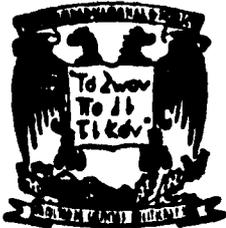
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADAS EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION

P R E S E N T A N :
MARIA DEL SOCORRO COLMENERO GONZALEZ
VALENZUELA REYNOSO ALEJANDRA

DIRECTOR DE TESIS:

PROF. SALVADOR MENDIOLA MEJIA



CD. UNIVERSITARIA, D. F.

1995

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICO ESTA TESIS:

A MIS PADRES: ISAAC Y SOCORRO, POR DARME LA VIDA, SU APOYO Y CONFIANZA; Y SOBRE TODO, POR ENSEÑARME A VALORAR Y A -- Luchar por lo que uno quiere.

A MI HERMANO Y HERMANAS: QUE AUNQUE NO LO EXTERNEN, SE POR SUS ACTOS, QUE LES INTERESAN MIS EXITOS Y LOS COMPARTEN.

A USTEDES AMIGOS: QUE HAN COMPARTIDO CONMIGO MOMENTOS -- TRISTES Y ALEGRES, TENIENDO SIEMPRE PALABRAS DE ALIENTO -- QUE CONFORTAN MI ESPIRITU.

A ALEJANDRA: PORQUE MAS QUE UNA AMIGA, HA SABIDO SER UNA - HERMANA QUE JUNTO A MI, HA LUCHADO PARA CONSEGUIR A LA -- PAR, UNA DE NUESTRAS METAS MAS ANHELADAS.

A TI MI COMPLICE: QUE AUNQUE NO DIGA TU NOMBRE SABES QUE - ERES TU, PORQUE ME HAS SERVIDO DE INSPIRACION PARA SEGUIR ADELANTE.

A TI: QUE SIN CONOCERTE, YA FORMAS PARTE DE MI VIDA.

A TODOS GRACIAS.

SOCORRO COLMENERO G.

DEDICO ESTA TESIS:

A LA MEMORIA DE MI PADRE: ROBERTO VALENZUELA R.
POR HABER PARTIDO ANTES DE CONOCER EL FRUTO DE
SU ESFUERZO Y CARIÑO.

A MI MADRE: DELIA REYNOSO A., POR SU APOYO Y
CARIÑO.

A MIGUEL ANGEL LOZA., POR SU AMOR Y PACIENCIA

A MIS HERMANOS: BETO, PATY, LOLA Y CUCA.

A MIS PRIMAS: NADIA, GABY Y MARITZA.

A MI TIA: EDELMIRA REYNOSO A.

A MIS ABUELITOS: AMELIA ACOSTA Y JOSE LOPEZ

A MIS AMIGOS POR SER MOTIVO DE EJEMPLO: MARY,
LULU, RODOLFO, SANDRA, NOEMI Y VERONICA.

A LA FAMILIA COLMENERO GONZALEZ POR BRINDARME
SU HOGAR TAN CALIDO Y SINCERO.

A TI SOCORRO POR SER UNA EXCELENTE AMIGA Y
COMPAÑERA DE TRABAJO.

ALEJANDRA VALENZUELA R.

DEDICAMOS ESTA TESIS:

AL PROFESOR SALVADOR MENDIOLA:

POR SEMBRAR EN NOSOTRAS LA INQUIETUD DEL TEMA,
AYUDANDONOS A LUCHAR Y A DEFENDERLO.

POR CREER QUE NOSOTRAS TENEMOS LA CAPACIDAD DE...
POR SU APOYO INCONDICIONAL Y POR SU AMISTAD.

AL MAESTRO CESAR ILLESCAS:

POR AYUDARNOS A RESCATAR A ESE "UNO" QUE TENEMOS
DENTRO Y SOBRE TODO POR ENSEÑARNOS A DESCUBRIR
ESE "SABER" DEL CUAL NO QUERIAMOS SABER.

Y A TODOS AQUELLOS QUE CREYERON E HICIERON
POSIBLE LA CULMINACION DE NUESTRO TEMA.

SOCORRO Y ALEJANDRA.

" DE LO UNICO QUE EL SUJETO PUEDE SENTIRSE
CULPABLE, ES DE NO SERLE FIEL
A SU DESEO "

KANT CON SADE

Escritos Jacques Lacan. Editorial Siglo XXI.

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I.	HACIA UNA TEORIA FEMENINA DE LA COMUNICACION	--	4
1.1	Pensar la Comunicación	--	4
1.2	Un Esquema de Análisis	--	8
1.3	Construcción del Sujeto	--	14
1.4	Critica al Orden Simbólico Falogocéntrico	--	19
CAPITULO II.	EL CINE DE MUJERES: UNA SINTESIS	--	27
2.1	El Estado Actual del Problema	--	27
2.2	Espacio y Sexualidad	--	33
CAPITULO III.	EL DISCURSO EN LA PELICULA LOLA DE MARIA NOVARO	--	38
3.1	Método Hermeneútico	--	38
3.2	Lectura (s)	--	40
3.3	Mimesis	--	61
3.4	Diégesis	--	72
3.5	Contexto	--	101
CAPITULO IV.	IMAGENES DE ESPACIO Y SEXUALIDAD	--	108
4.1	Sexualidad	--	108
4.2	Identidad o Género	--	111
4.3	Otredad	--	114
CAPITULO V.	CONCLUSIONES	--	117
BIBLIOGRAFIA		--	120
ANEXO			

I N T R O D U C C I O N

El presente trabajo tiene como finalidad mostrar las ventajas científicas para el estudio de la comunicación del análisis hermenéutico del cine. Dicho análisis se basa en la desconstrucción de películas, la cual se lleva a cabo mediante 3 sistemas: Mimesis, Diégesis y Hermeneusis.

Para la aplicación de este método de análisis, elegimos la película Lola de María Novaro, por ser una cinta mexicana contemporánea (que muestra una desmitificación del personaje estereotipado de madre abnegada), y estar dirigida por una mujer cuya preocupación es mostrar un cine en donde las imágenes de la pantalla tengan una conexión con lo que sucede en la realidad, o por lo menos un acercamiento a la misma.

De tal manera, que nuestro objetivo concreto fue analizar la gestual mimética, diegética y hermenéutica de la actuante protagonista de la cinta, desde el terreno psicosocial, comunicativo y nuestra visión femenina; y por estos medios considerar las figuras cinemáticas de Espacio y Sexualidad que propone la película a la mirada de las mujeres.

Por tal motivo, es que decidimos no analizar toda la filmografía de María Novaro, ya que esto constituiría un trabajo de investigación aparte; por tal razón, elegimos únicamente la película Lola y muy particularmente a la protagonista. De ahí que no se haya entrevistado a la Directora. No obstante, en el anexo -- del presente escrito, se encuentra la filmografía de esta cineasta.

Nuestro método de interpretación, nos dió la oportunidad de introducirnos al Modelo de Representación Cinemática, y con ello organizar y desorganizar el medio mensaje del cine.

Este trabajo de investigación consta de 5 capítulos y un anexo, mismos que se encuentran estructurados de la siguiente manera.

En el capítulo I, se muestran las ventajas científicas del análisis hermenéutico del cine visto desde una perspectiva femenina. Dicho estudio se lleva a cabo por medio de la desconstrucción, mediante una terna comunicativa entre Mimesis (técnica), Diégesis (narración) y Hermeneusis (interpretación).

Por otro lado, el realizar un análisis desde un punto de vista femenino, implica hacer una construcción del sujeto desde el campo psicoanalítico, para poder hacer una breve crítica al Orden Simbólico Falogocéntrico (cultura).

En el segundo capítulo, El Cine de Mujeres: Una síntesis, nos muestra la participación de la mujer en el cine mexicano, la problemática de como han sido estereotipados los roles femeninos, -- producto del discurso concentrado en el Orden Simbólico Falogocéntrico y de como toman conciencia de su enajenación creando espacios para reafirmar su propia sexualidad, entendiéndola no como una diferenciación, sino como una complementariedad.

En el siguiente capítulo, El discurso en la película Lola de María Novaro. En este se aplica la interpretación hermenéutica de la cinta, que comienza con las Lecturas de Lola, divididas en macrosecuencias y secuencias; en segundo, la mimesis (lo técnico, -- planos, enlaces y transiciones; continuamos con la diégesis, lo referente a la historia narrada, y por último, el contexto, es decir lo que gira en torno a la película (comentarios, entrevistas, etc...).

En el cuarto capítulo, se hace la Interpretación o Hermenéutica de la película, en cuanto a imágenes de Espacio y Sexualidad, -- mismas que fueron divididas en tres horizontes de construcción: -- "Sexualidad", "Identidad o Género" y "Otridad".

El Quinto y último capítulo, es el resultado de nuestra inves-

tigación, son en su conjunto nuestras conclusiones.

Por último, es importante señalar que este trabajo de Tesis, - fue enriquecido con la Materia de Psicoanálisis y Sociedad impartida por el Maestro César Illescas Monterroso, y sus consejos y - correcciones en cuanto a la Construcción del Sujeto; por el curso de Cine y Feminismo expuesto por la Maestra Márgara Millán M., y_ también por el Profesor Julio Amador Bech, el cual contribuyó con material hemerográfico, mismo que fue utilizado para formar una - parte del todo en nuestra investigación.

CAPITULO I: HACIA UNA TEORIA FEMENINA DE LA COMUNICACION

En el presente capítulo se muestran las ventajas científicas - del análisis hermenéutico del cine visto desde una perspectiva --- femenina. Este análisis se lleva a cabo mediante una trena comunicativa entre mimesis (técnica), diégesis (narración) y herme -- neúsis (interpretación).

Por otro lado, el realizar un estudio desde el punto de vista femenino implica hacer una construcción del sujeto desde el campo psicoanalítico, para que a partir de ahí se pueda criticar al -- Orden Simbólico Falocéntrico (cultura).

1.1. Pensar la Comunicación

En este apartado pretendemos dar una visión más amplia de lo - que a la Teoría Femenina se refiere, para ello es preciso expli-- car lo que se entiende por Pensar y por Comunicación.

En primer lugar, entendemos por Pensar el hecho de reflexionar y examinar con cuidado una cosa, para poder formarnos una opinión acerca de la misma.

O bien, según Hernández y Mendiola, "un arte que llama a recon-- siderar el estado de las cosas". (1)

Asimismo, dichos autores definen el Pensar desde otro punto de vista, el semiótico, "pensar quiere decir encontrar lo indicado - en/por lo (s) signos; seguir la (s) seña (s) para encontrar, en esta vida, en este mundo la razón de pensar con signos, el signi-- ficado de significar. Identificar la razón ontológica existente - entre el signo, el referente y la representación mental ". (2)

(1) Hernández Reyes, Adela y Mendiola Mejía Salvador. Manual de
Apreciación Cinematográfica. pág. 99

(2) Ibidem. pág. 84

También cabe mencionar, que comunicación es establecer un vínculo, poner algo en común; es decir, es el estructurar un mensaje de acuerdo con las reglas de un código conocido tanto por el emisor como por el receptor.

De igual forma, entendemos por Comunicación, una ciencia de todas las cosas, un proyecto de construcción donde no existe la división del conocimiento. Al decir proyecto de construcción, nos referimos a que se construye mediante ideas y opiniones que ligadas unas a otras se convierten en conocimiento.

Ahora bien, uniendo ambas definiciones, podemos decir que el Pensar la Comunicación, es reflexionar y examinar una transmisión de señales por medio de códigos comunes tanto al emisor como al receptor.

Esta definición a la cual hemos llegado, resulta de suma importancia para el caso que nos ocupa, ya que nuestro punto de análisis es precisamente tener un mayor conocimiento mediante la reflexión de algo en común.

Una vez expuesto el concepto de Pensar la Comunicación, procederemos a explicarlo desde un punto de vista femenino. Para ello, es necesario aclarar que lo femenino sólo puede ser conocido simbólicamente.

" Lo femenino es la función de sentir, la función de la relación del Eros y la Sexualidad, de la nutrición del apoyo y respeto a la tierra, en todas sus formas de vida. ¡Lo femenino no trata de mujeres! no trata de hombres; no tiene nada que ver con la batalla de los sexos, o la batalla de poder entre el matriarcado y el patriarcado ". (3)

No se trata entonces de una diferencia anatómica de los sexos, ser varón o mujer, ni tampoco de cómo combatir el sistema para -- conseguir una igualdad, mucho menos trata de como manipular a un varón para obtener seguridad y poder, ya que lo femenino es tras-cultural y va más allá del sexo.

(3) Woodman, Marion, et.al. Ser Mujer. pág. 323

Lo femenino sólo se puede encontrar a través de la individualidad, en los sentimientos y acciones que surgen en el interior del sujeto.

De tal manera que, Pensar la Comunicación desde un punto de -- vista femenino, significa ver de una forma distinta el mundo; esto es, tener una posición en la que se pueda reflexionar y examinar todo aquello que uno desee, desde una perspectiva consciente_ de sujeto íntegro.

En este caso el objeto de nuestro análisis es el cine, visto - desde una perspectiva femenina; en ella se desarrollan una serie_ de conceptos para el discurso cinematográfico.

" El cine es un medio óptimo para transmitir mensajes ideológi-
cos y a través de ellos influir en el pensamiento y la conducta " (4)

Como es sabido, el cine constituye una actividad implantada de tal manera en la cultura contemporánea que acercarnos a su conoci- miento de una manera racional puede ser de gran utilidad para en- tender mejor la realidad en que vivimos. Este involucra a varones y mujeres, pues son sus espectadores más o menos frecuentes.

Además de que se ha convertido en una fuente de valor aprecia- ble y ha influido en modos de vida y pautas de comportamiento -- sean morales o sociales. De ahí, radica la importancia de reali-- zar su desconstrucción para analizarlo de forma minuciosa y deta- llada, y así tener un mayor acercamiento al discurso cinematográ- fico. Comenzando por la crítica del Modelo Institucional de Repre- sentación.

"Hacer cine significa tomar posiciones ante el modelo, por tan- to la recepción debe arrancar criticando el modelo, presentando - elementos para juzgarlo con objetividad, para llegar a ser deve-- ras una conciencia crítica, apreciativa. Desconstruir el modelo - significa desenajenar al sujeto receptor de películas, hacerlo ma- durar, adquirir verdadera autoconciencia. Actuar contra el falso_ sueño del modelo ". (5)

(4) Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación. pág. 61

(5) Hernández Reyes y Mendiola Mejía. Op. cit. pág. 89

Este modelo se basa en la estructura social, que es producir cine para la taquilla, convertirlo en simple mercancía. De ahí que este sea un aparato reproductor de la cultura, pues organiza de tal manera sus significados que crea un estado de ilusión, por ello es llamado "fábrica de sueños".

Por tal motivo, el análisis femenino del cine empieza a considerar la participación de la mujer en la industria cinematográfica, la cual se puede considerar casi nula; en el sentido de que, "las mujeres han tenido menos oportunidades que los hombres de dedicarse a la producción de cine y cuando han trabajado en la industria se han centrado masivamente en tareas que implican prestigio, poder y gratificaciones relativamente pequeñas ". (6)

Esta premisa de que los varones han sido los autores de tales imágenes estereotipadas, supone su intervención en la ideología, de ahí que nuestra visión femenina se preocupe por reflexionar y examinar las películas en las cuales interviene el discurso del varón, para así poder descifrar los mecanismos ideológicos del cine.

Para ello, se propone desconstruir el cine que conlleva " el trabajo personal de recibirlo y trabajarlo en la conciencia, es decir, percibir la mimesis, y aspeccionar la diégesis, activar el trabajo de interpretar para ver la idea del cine ". (7)

Esta propuesta de análisis, la organizan tres sistemas: La mimesis, diégesis y Hermeneusis, las cuales se explican en el siguiente apartado.

(6) Kunh, Annette. Cine de Mujeres. pág. 21-22

(7) Hernández y Mendiola. Op. cit. pág. 6

1.2 Un Esquema de Análisis

Nuestro esquema de análisis gira en torno al método hermenéutico, el cual implica la interpretación analítica de películas, por ello es necesario efectuar la comprensión del mensaje del cine -- por medio de un conjunto de conocimientos y técnicas que permitan que los signos hablen y nos describan sus sentidos.

Por lo anterior expuesto, nuestro esquema de análisis se lleva a cabo desde un punto de vista semiótico, es decir, el estudio de los signos producidos por el hombre, para ello es necesario hablar del lenguaje.

El lenguaje, cualquiera que sea, consiste en un dispositivo -- que permite otorgar significados a objetos o textos, expresar sentimientos o ideas, comunicar informaciones.

Asimismo, entendemos al lenguaje como un instrumento creado -- por cada comunidad con el fin de comunicar. Es también, una prolongación o extensión del hombre, porque le permite conceptualizar toda la realidad en función de sus intereses; ya que " el sujeto sólo es abordable a partir del lenguaje o más concretamente, del discurso. Porque el lenguaje visto de tal forma es una función para la comunicación interhumana y el discurso es la forma superior que integra y organiza, desde su mayor complejidad, a -- las formas inferiores como los códigos o la articulación de imágenes". (8)

De esta manera, el lenguaje genera códigos. El código es una organización y significación de la sociedad. Los significados son ahí los hombres y sus relaciones, pero el hombre es el vehículo y la sustancia del signo.

El signo, es a su vez un estímulo cuya imagen mental es perceptible y nos da información sobre algo distinto de sí mismo. Este contiene significantes (imágenes) y significados (conceptos e ideas).

(8) Braunstein, Néstor A. Psiquiatría, Teoría del Sujeto psicoanálisis. págs. 92-93

" En la lingüística saussureana, el significante es uno de los dos elementos que asociados constituyen el signo lingüístico; es la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos que soportan el contenido o significado; el significado es el concepto, la idea evocada por quien percibe el significante. El significante es de naturaleza auditiva (gráfica), es también lineal, se desarrolla en el tiempo, en una sucesión o cadena porque representa una extensión que solo puede ser medida en una dimensión, en una línea temporal, en tanto que el significado es conocido e imaginado". (9)

Desde este punto de vista, cabe hablar de un lenguaje cinematográfico, pues cualquier lenguaje debe ser un instrumento de comunicación cuyo procedimiento sea el siguiente: un emisor produce señales para transmitir mensajes a los sujetos/espectadores. Dichas señales se basan, en primer lugar por la recepción visual, y en segundo lugar por el oído.

Cabe mencionar, que el lenguaje cinematográfico posee códigos propios y éstos a su vez crean significantes y son únicos del cine (imagen fotográfica, puesta en escena, encuadre, montaje).

Los códigos no sirven sólo para constituir al cine como objeto del lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos.

Según Annette Kuhn, " todas las películas crean significados -- mediante la articulación de sus significantes y cada película -- crea sus propios significados mediante la peculiar configuración de sus significantes, algunos de los cuales son específicos del cine ". (10)

Por otro lado, el cine crea sus propios significantes y significados, en los cuales van implícitos una serie de intereses ideológicos destinados a reforzar la enajenación de los receptores, o mejor dicho, reforzar su sujetación.

De ahí, que el análisis desconstructivo sirva para incorporar la relación activa del sujeto/espectador al proceso de significa-

(9) Berinstain Díaz, Helena. Diccionario de Retórica y Poética.
pág. 446

(10) Kuhn, Annette. Op. cit. pág. 50

ción, que se desarrolla para ciertos aspectos de interés primordial.

Lo que se pretende con este tipo de análisis es: primero, abrir un espacio para la intervención activa por parte de los sujetos/espectadores en el proceso de producción de significados, ofreciéndoles la oportunidad de reflexionar sobre los temas tratados, a partir de sus propios procesos de interpretación, reflexión y discusión; en segundo, provocar en los sujetos/espectadores la conciencia de la existencia y efectividad de códigos predominantes, y como consecuencia crear una actitud crítica hacia ellos.

El proceso deconstructivo lo constituyen tres mecanismos: Mimesis, Diégesis y Hermeneusis, mismos que nos permite elaborar nuestros propios mensajes.

" En la tradición retórica grecolatina, la mimesis consiste en la imitación de la realidad de la vida, para corresponder a esta, tiene que servirse de la lengua como de los hábitos mentales en el contorno social ". (11)

Muy particularmente, es la imitación que se hace de una persona al repetir lo que se ha dicho y copiándolo en el modo de hablar, gestos y ademanes.

Según Hernández y Mendiola, la Mimesis en el lenguaje cinematográfico es "el aspecto/percepto significativo del signo cinematográfico. La materia del cine la cosa cinematográfica en y para sí, su producción, circulación y consumo como objeto social". (12)

Dichos autores la clasifican en dos: Mimesis significativa y --significada, la primera representa lo físico, la materia con que esta hecho el cine (capital-mercancía); la segunda, "representa el modo de significar, el modelo de representación material (plano, secuencia, enlaces y transiciones). El dispositivo que regula la forma de comunicación, la semiótica y retórica del cine". (13)

(11) Berinstain, Helena. Op. cit. págs. 334,336

(12) Hernández y Mendiola. Op. cit. pág. 24

(13) Ibidem. pág. 24

Por otro lado, la diégesis, es la "sucesión de las acciones -- que constituyen los hechos relatados en una narración o en una re presentación (drama). Es lo que Todorov llama historia, Barthes - llama relato, Rimmon llama significado o contenido narrativo ". - (14).

La diégesis muestra la historia narrada es decir, el mundo pro puesto por la película. La diégesis siempre será empleada para - designar lo material: dirección interpretación de actores, en general el universo creado por la cinta cinematográfica en cuanto - relato.

Asimismo, Hernández y Mendiola definen la diégesis como "el as pecto significado del cine. La idea del cine (tema, historia) el_ pensamiento, la narración, su emisión, transmisión y recepción de mensaje(s). Al final la diégesis es la causa formal de la mime--- sis, su continente real ". (15)

Estos a su vez la dividen en dos: diégesis significativa y sig- nificada, la primera representa el relato, la narración, lo que - se cuenta en la película; y la segunda, lo pragmático, el contex- to.

Cabe mencionar, que la diégesis es la causa de la mimesis y la una no puede existir sin la otra.

Por último, la hermeneusis, es la interpretación que se le da_ al texto o película, o bien, la idea a que puede ser referida un_ objeto de pensamiento, es en sí la crítica que se hace del modelo de representación cinematográfica.

Por su parte Hernández y Mendiola describen la Hermeneusis co- mo "la significación para sí, el trabajo de apreciar el cine; la_ resultante de poner (se) en serio a pensar la(s) películas(s). -- Son las formas de interpretar el medio mensaje, las formas de vol_ verlo sentido para la existencia personal; el resultado existen-- cial en ideas y vida de los mensajes que nos comunica la experien_ cia cinematográfica. La interpretación y el comentario, el juego grama_ tológico, la crítica y la reseña, el estudio analítico, la sínte-

(14) Berinstain, Helena. Op. cit. pág. 48

(15) Hernández y Mendiola. Op. cit. pág. 24-25

sis ". (16)

Esta trenza comunicativa (mimesis, diégesis y hermeneusis) para desconstruir el mensaje del cine, nos permite introducirnos a la ideología que rige el modelo de representación cinematográfica; para ello, la teoría femenina del cine se ha propuesto estudiar como construye y encarna las películas la cultura, y así descubrir de que forma se ha convertido la mujer en un conjunto de significados y en un signo del orden existente, es decir, como el significado mujer queda codificado como objeto de la mirada implícitamente masculina.

La intención de nuestro método hermenéutico de análisis e interpretación de películas, es la de desenmascarar y a su vez proponer una forma de criticar la posición que el sujeto ocupa en la cultura.

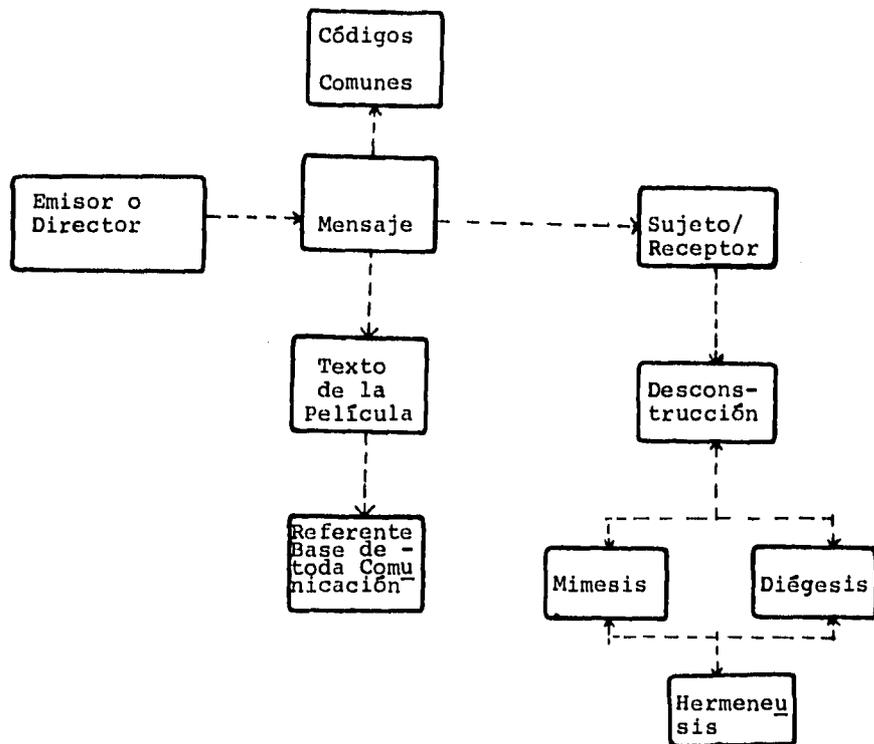
De tal manera, que el sujeto, dentro de este Orden sólo piense y diga lo que el sistema le permite; y el cine como medio de difusión de masas, tiene la función de ofrecer representaciones deformadas de la realidad histórica y social (ficción), así como también, estereotipos de conciencia y de conducta para la adaptación del sujeto a la estructura social.

" Los Medios Masivos de Comunicación: 1) le dicen al hombre de masa quién es: le prestan una identidad; 2) le dicen qué quiere ser: le dan aspiraciones; 3) le dicen cómo lograrlo: le dan una técnica; 4) le dicen cómo puede sentir que es así, incluso cuando no es: le dan un escape ". C. WRIGHT MILLS. *

(16) Hernández y Mendiola. Op. cit. pág. 25

(*) Guinsberg. Enrique. Control de los medios, control del hombre.

ESQUEMA DE ANALISIS



1.3 Construcción del Sujeto

Freud determinó que la existencia como individuo, es existencia corporal, él precisó que el cuerpo tiene necesidades y tiende a satisfacerlas, y que al cubrir dichos requerimientos se da origen a una experiencia placentera.

El recién nacido tiende al alimento, pero también al placer, - es decir, que el bebé al saciar su apetito con el alimento (leche), al mismo tiempo satisface su deseo al succionar el pezón de la madre.

Dicha necesidad y su correlativa satisfacción está siempre ligada a la presencia del otro, es ahí donde el niño piensa que él y la madre son uno mismo, y por lo tanto, ésta pasa a ser su primer objeto de amor.

Aquí comienza a desarrollarse el proceso de sujetación, ya que el niño está atado a otro ser humano (madre) o por un grupo humano (familia o institución), ya que el alimento no es encontrado, sino ofrecido por ese otro.

Asimismo, dicho alimento está regulado según las normas del grupo social, esto es, que existe un honorario, una cantidad y un tipo de alimento, apropiado para ese pequeño sujeto.

No obstante, este proceso de sujetación aparece desde antes del nacimiento, pues cabe señalar, que todo ser humano proviene de una relación sexual (conciente o inconciente) entre una pareja, ésta lo ha estado esperando, le ha dado un nombre y hasta ha formulado una serie de expectativas que el recién nacido deberá cumplir; por otra parte, le ha colocado un conjunto de recompensas y sanciones que acompañarán al cumplimiento o incumplimiento de tales expectativas en el transcurso de su vida.

"Desde antes de nacer, en el seno de la estructura familiar -- el antiguo-futuro sujeto debe encontrar 'su sitio'; es decir, convertirse en el sujeto sexuado (niño-niña) que ya era anticipadamente". (17)

(17) Braunstein, Néstor A. Psicología, Ideología y Ciencia.
pág. 66-67

Sin embargo, el proceso de sujetación no para ahí, pues el niño descubre paulatinamente otras sensaciones placenteras que provienen de ciertas zonas de su cuerpo, aquí aparecen las primeras manifestaciones de la sexualidad; éstas se instauran en un orden distinto de la realidad; en el orden del deseo.

La realización del deseo, nuevamente está supeditada al otro, ya que para la satisfacción de la necesidad, es requisito indispensable la aceptación del otro, esto implica la represión del deseo; es decir, la represión de la sexualidad, es aquí cuando el niño, se da cuenta de que la necesidad fisiológica puede ser satisfecha, pero el deseo no puede ser realizado.

Es aquí donde la familia cristaliza la estructura simbólica de las leyes del parentesco, éstas se vehiculizan a través de la madre mediante la imposición de su lenguaje, este sistema de signos se irá encarnando en el sujeto y terminará hablando su lengua materna; esto es, el idioma de sus padres, de tal manera que la lengua perdurará en él y hablará por medio de él. En tal escenario, el sujeto asumirá su relación consigo mismo y con su deseo, el cual es necesario para que exista la vida psíquica en el sujeto.

" En los distintos momentos de la vida este deseo atraviesa -- por una serie de vicisitudes que constituyen el aspecto esencial del Complejo de Edipo y que termina en una modalidad singular de inclusión o exclusión del sujeto respecto a su grupo social ". - (18)

El grupo social en el cual comienza este proceso, es la familia, elemento activo integrante de la sociedad, cuya función principal es la de producir y reproducir el sistema, heredando pautas de conducta, las cuales son transmitidas de padres a hijos, y que son arrastradas por el sujeto a lo largo de toda su vida, mientras éste no las cuestione.

(18) Braunstein, Néstor A. Op. cit. pág. 98

Es también en la familia, donde el sujeto estructura su "yo", éste es producto del deseo del otro (padre-madre). El "yo" aparece con el lenguaje, y es el que habla, éste es el reconocimiento que el sujeto hace de sí mismo, pero de igual forma, es desconocimiento de el sometimiento a las exigencias del mundo exterior, -- así como a las demandas de las pulsiones que deberán ser a cada momento reprimidas.

" Cuando el sujeto comienza hablar lo hace desde una identificación (libidinal y jurídica) alcanzada con cierto lugar de sujeto y con un cierto significante, su nombre propio que le fueron impuestos por la estructura familiar y social ". (19)

Por tal motivo, el sujeto para definirse como varón o mujer tiene que atravesar por varias etapas entre las cuales se encuentran: la oral, la anal, la fálica (y es a la mitad de ésta cuando se descubre una diferenciación anatómica de los sexos; esto es, - el color rosa y azul), la de latencia y genitalidad.

La etapa oral es cuando la madre y el hijo son uno sólo. La anal, es la división madre-hijo; es decir, tú y yo (Teoría del -- Espejo), y es a través de esa imagen especular, cuando el sujeto constituye la unidad imaginaria y narcicista del yo. La fálica, - es aquella en la que el niño/a constata que la madre no tiene pene, creyendo que fue mutilada.

De lo anterior se desprende, que el sujeto antes de serlo, es sujeto del deseo del otro, ese "otro" es la madre, la cual crece con la promesa de tener eso a lo que renunció en su infancia, el falo simbólico e imaginario.

Esto es reconocido como Castración o Complejo de Edipo, el -- cual se manifiesta de la siguiente manera, tanto en el niño como en la niña.

La Castración es el designar de una experiencia psíquica compleja, vivida por el niño/a a partir de los 5 años aproximadamente, misma que le servirá para una formación de su identidad sexual.

(19) Ibidem. pág. 33

La importancia de dicha experiencia radica en el hecho de que el niño/a reconoce por primera vez una diferencia anatómica de -- los sexos; es decir, él no es único y lo que lo hace saberlo es -- el (Principio de Placer), existen hombres y mujeres, el cuerpo -- tiene límites, y éstos son más estrechos que los límites del de-- seo (Principio de Realidad). Dicho principio, es una transforma-- ción adaptativa que posibilita la integración plena del niño/a al Orden Simbólico Falogocéntrico.

El Complejo de Castración en el niño, tiene su fin en el momento en que éste renuncia a su objeto amoroso (la madre) para evi-- tar que la amenaza de la pérdida de su pene sea cumplida, y reco-- noce al mismo tiempo la ley paterna (No al incesto) para hacer -- posible la afirmación de su identidad masculina.

Por otro lado, el Complejo de Castración en la niña, termina -- para dar paso al Complejo de Edipo, pues la niña al constatar que su madre está castrada-mutilada, rompe el vínculo que las unió -- durante algún tiempo. En la niña se observa un cambio de objeto -- amoroso (el padre); es aquí donde termina la Castración y entra -- el Edipo, mismo que se mantendrá a lo largo de la vida de una mu-- jer.

Este sentimiento de odio y cambio de objeto amoroso en la ni-- ña, se puede justificar en el hecho de que ella (la niña) tuvo que renunciar por primera vez a su madre en el destete; y por segun-- da, al descubrir o constatar que siempre como ella (la madre) -- estuvo castrada.

Enseguida entra el periodo de Latencia en el niño/a, en el -- cual ninguno quiere saber nada sobre la diferencia anatómica de -- los sexos y rechaza todo aquello que tenga relación con la sexua-- lidad. En este periodo despierta su sexualidad, pero a la vez se -- generan fobias.

Al pasar de los años, de la infancia a la adolescencia, en la -- etapa de Genitalidad, en la mujer comienza una transmutación del_

clitoris, para dar paso a la vagina y descubrir ahí su femeni--
dad.

" La vagina es reconocida ya entonces como albergue del pene y viene a heredar al seno materno ". (20)

Con ello, el deseo de alojar en su cuerpo un órgano varonil, - es el deseo de reproducir, para posteriormente, ver cumplida la - promesa por tanto tiempo esperada, la de ser madre, cuya función_ mágica da paso al hecho de ser mujer.

Por lo anterior expuesto, se puede decir, que el sujeto, es su jeto a la cultura, porque siempre estará enajenado al deseo del - otro; y por consiguiente, inmerso al Orden Simbólico Falogocén-- trico.

(20) Nasio, J. David. 7 Conceptos Cruciales del Psicoanálisis.
pág. 25

1.4 Crítica al Orden Simbólico Falogocéntrico

Para hablar de un Orden Simbólico Falogocéntrico, es necesario remitirse a la prohibición, ésta como ya se explicó en el apartado anterior, proviene de la renuncia a la madre como objeto amoroso, puesto que el niño prefiere la conservación de su órgano masculino (pene) a cometer un acto incestuoso.

Esta prohibición se vehiculiza a través de la Ley del Padre, - pues éste amenaza al niño con el castigo de castrarlo, de ahí que el padre desempeñe el papel de un temido adversario de los intereses sexuales del niño. Dicha amenaza fue transmitida por generaciones y para ello se necesitó el lenguaje.

" El hombre tenía que aprender a hablar. El lenguaje le era necesario, tanto para su propio trabajo como para que su experiencia y su habilidad pudieran ser transmitidas de una a otra generación ". (21)

No obstante, esta prohibición proviene de una Ley ancestral, - la cual Freud explicó ampliamente en su libro de Tótem y Tabú, en el describió y analizó algunos pueblos primitivos, en ellos determinó el Totemismo, un sistema de organización social basado en determinados códigos, los cuales tienen la característica principal de ser el fundamento de toda religión y esencialmente el nódulo de la neurosis.

Estos pueblos primitivos están divididos en clanes y cada uno de ellos lleva el nombre de su Tótem, que puede ser por lo general un animal y muy raramente una planta o una fuerza natural.

Es por ello, que los miembros de una tribu totemista creen con frecuencia hallarse enlazados al animal Tótem, y de ahí que sus prohibiciones y restricciones estén encaminados a la preservación del animal tótem.

Un ejemplo muy característico de estos pueblos es que determina

(21) Illin y E. Segal. Como el hombre llegó a ser gigante.

dos animales no son matados ni comidos, inclusive se prohíbe tocarlos y mirarlos o pronunciar su nombre, la transgresión de éste es castigada automáticamente con graves enfermedades o con la muerte.

" Un animal tótem es llorado y enterrado muerto. En aquellas ocasiones en que se ven forzados a matar a un animal tótem, lo hacen observando un ritual de excusa y ceremonia de expiación ".-

(22)

Asimismo, el animal tótem es considerado como un antepasado de las tribus. Este se transmitía por la línea materna, por lo que entre los miembros de una división tótemica se veía rigurosamente prohibido todo contacto sexual con los del sexo opuesto pertenecientes al mismo tótem.

En el desarrollo del escrito, Freud determinó que ese animal totémico, es el padre, por lo que los dos mandamientos capitales del totemismo son : la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, mismos que coinciden con los dos crímenes de Edipo, que mató a su padre y se casó con su madre.

Para entender más ampliamente lo anterior, Freud propuso una hipótesis basada en la concepción analítica del tótem con el hecho de la comida totémica y con la teoría darwiniana del estado primitivo, según él esta teoría supone la existencia de un padre violento y celoso, que se reserva para sí todas las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo, éstos se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver.

Pareciera ser, que es en la historia donde se inscribe ese padre ancestral, ese padre muerto y devorado por sus hijos, debido a que no les permitía el acceso al goce, y por lo tanto, a la realización de su deseo. Es de ahí donde surge ese sentimiento de culpabilidad e instauración de la prohibición: No al Incesto, No al Parricidio y No al Canibalismo, que fueron transmitidos por medio de la experiencia y el lenguaje.

" La comida totémica, quizá la primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable que constituye el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión ". (23)

Efectivamente, odiaban al padre que tan violentamente se oponía a sus necesidades de poderío y a sus exigencias pulsionales, pero al mismo tiempo le amaban y admiraban, de este proceso afectivo surgió el remordimiento y nació la conciencia de la culpabilidad.

Lo que el padre había impedido anteriormente, por el mismo hecho de su existencia, se lo prohibieron los hijos a sí mismos, de tal manera que prohibieron la muerte de su tótem, sustitución del padre, y renunciaron a recoger los frutos de su crimen, rehusando al contacto sexual con las mujeres accesibles ya para ellos, pues al querer cada uno a éstas, tendrían ellos que luchar entre sí y habría traído consigo el naufragio de la nueva organización. Así pues, que si querían vivir juntos, no tenía otra solución que --- instituir la prohibición incestuosa con la cual renunciaban a toda posesión de las mujeres deseadas, móvil principal del parricidio.

De este modo, es como la conciencia de la culpabilidad del hijo engendró los dos tabúes fundamentales del totemismo, los cuales tenían que coincidir con los dos deseos reprimidos del Complejo de Edipo. Es aquí, donde comienza el drama inconsciente de un hombre, quien debe convertirse en sujeto, miembro de la sociedad y que sólo puede lograrlo interiorizando las reglas sociales, mismas que son transmitidas a través de la Ley del Padre, de este modo se ingresa sin dificultad al registro de lo simbólico, a la cultura y al lenguaje.

" El Edipo , es el drama de un futuro sujeto que debe resolver el problema de la diferencia de los sexos, de la asunción de su propio sexo y el de sus impulsos inconscientes por medio de una -

(23) Freud, Sigmund. Op cit. pág. 186

evolución que incluya el tránsito del hombre naturaleza al hombre de la cultura ". (24)

Por otra parte, fueron mencionadas algunas etapas por las cuales atraviesa el niño/a; éstas son la oral, la anal, la fálica, - la de latencia y genitalidad. De éstas la que más nos interesa es la fálica, pues en ella se descubre una diferenciación anatómica de los sexos.

En la etapa fálica, que comienza a los tres años y medio aproximadamente, se observa un momento particular del desarrollo de - la sexualidad infantil, en el cual da fin el Complejo de Castración tanto en el niño como en la niña.

Es importante señalar, que "Freud utiliza con más frecuencia - el término "pene" cada vez que tiene que designar la parte amenazada del cuerpo del varón y ausente en el cuerpo de la mujer ". - (25). No obstante, en su teoría destacó la importancia del centro fálico.

Más tarde, Jacques Lacan elevó la palabra "falo" al rango de - concepto analítico, éste significa "poder", y pene sólo lo utiliza para nombrar el órgano anatómico masculino.

Entonces, Falo es un órgano imaginario atribuido a la madre, - es la representación psíquica del objeto central en torno al cual se organiza la sexualidad humana. Este se divide en imaginario y simbólico.

El falo imaginario (pene de mamá) es la representación psíquica inconsciente, que se forma a través del cuerpo del niño/a en esa parte (pene) presente en el niño y ausente en la niña, y la gran carga libidinal unida en esta región, misma que provoca los tocamientos autoeróticos del niño/a (masturbación); pero también, esa angustia de que dicho órgano sea mutilado.

Podemos decir, que el pene como órgano varonil no forma parte del psicoanálisis, pero en tanto cualidad imaginaria (falo imaginario) está inmerso en dicho campo de estudio.

(24) Rifflet, Anika. Lacan. pág. 153

(25) Nasio, J. David. 7 Conceptos Cruciales del Psicoanálisis.

El falo imaginario toma otro camino, el de operador simbólico. En tanto figura simbólica del pene, es la que asigna al órgano varonil el valor de objeto intercambiable (falo simbólico); es decir, que ocupa un lugar en un grupo de términos equivalentes.

Un ejemplo de lo anterior, es el Complejo de Castración masculino, en donde el falo imaginario puede ser reemplazado por las cosas que se dan al niño en el tiempo que es obligado a desistir al goce con su madre.

El niño al renunciar a la madre, "también abandona el órgano imaginario con el cual esperaba hacerla gozar. El falo es intercambiado entonces por otros objetos equivalentes (pene= heces= regalos =...). Esta serie conmutativa, denominada por Freud ecuación simbólica, esta constituida por objetos diversos cuya función, estriba en mantener el deseo sexual del niño, a la vez que le posibilitan apartar de la peligrosa eventualidad de gozar de la madre. " (26)

Entonces, el falo es también significante de la ley, en tanto que el hijo es el falo deseado por la madre, éstos forman un vínculo en el cual el agente de corte es el padre, mismo que representa la ley de la prohibición. Dicha prohibición es una fuerza que instaura la Cultura u Orden Simbólico. Este a su vez se organiza entre el sujeto y el mundo real.

Es aquí, donde entra el término Falogocéntrico, éste se podría pensar, proviene del antropocentrismo, el cual es un sistema filosófico que considera al hombre, en especial al pene del hombre y clítoris de la mujer, como centro y fin de la creación, puede decirse también, que es un sistema donde surge el egoísmo.

Por otro lado, la palabra paterna que figura la ley simbólica, posibilita una doble castración: la de la madre de tener un falo, y la de el hijo de ser el falo de ella.

" Ahora bien, para que el padre sea reconocido como el representante de la ley, necesita que su palabra o habla sea reconocida por la madre. Pues sólo la palabra da al padre una función privilegiada y no la vivencia real de las relaciones con él, aún menos el reconocimiento de su papel en la procreación ". (27)

De tal manera, que si en el lenguaje de la madre no se vehiculiza la ley, el niño/a no internaliza la imagen del padre. Por lo tanto, si al niño/a se le impone la ley, éste/a se somete y pasa a identificarse con el padre (por creer que es este quien tiene el falo).

Asimismo, el padre castra al niño/a en cuanto al falo, separándolo de la madre, y es en esta separación donde el pequeño/a se orienta e inscribe en lo social, en la cultura y el lenguaje.

Se entiende entonces, que el triángulo padre, madre e hijo/a, está sujeto al Orden Simbólico, mismo que le asigna lugar a cada uno e impone esa ley que limita a su goce, ésta tiene un pasado histórico y es la formación previa de los padres en una sociedad humana determinada.

Pareciera ser, que los hombres al vivir en una organización social que los produce y para la que operan deben pasar por una adaptación; o bien, por una incorporación de los esquemas de conducta que la estructura social ha creado en el sujeto a lo largo de su proceso formativo de sujetación.

Por lo cual, es necesario que el sujeto se sienta único, singular, dueño de sí mismo, y para ello es necesario borrar el recuerdo (Amnesia Infantil) de incorporación de todas las normas que regulan.

El sujeto así producido, funciona como una herramienta capaz de cumplir con las tareas que la estructura le ha encomendado. No obstante, es importante señalar que todo proceso de sujetación se presenta de modo inconsciente.

De tal manera, que " para que la herramienta que hace y piensa las cosas adecuadas sea eficiente, es necesario que se contemple

(27) Rifflet. Op. cit. pág. 139

a sí mismo como un yo autónomo e independiente y no como una herramienta ". (28)

Es importante mencionar, que si bien es cierto que la mujer -- tiene el deseo de estructurar a la humanidad, también es cierto, -- según la cultura y el tiempo que existe un padre ancestral que ri ge los actos y prohíbe las acciones y sobretodo que somete a los su jetos de acuerdo a su ley.

Por otro lado, es obvio que la mujer sirve como sujeto/soporte a la cultura, pues es utilizada como vehículo para la aceptación de la palabra del padre; es necesario que ésta la acepte, de lo -- contrario podría crear, según el psicoanálisis, sujetos psicóti-- cos (a los cuales la madre coloca en el lugar de su falo) y --- perversos (ellos se encuentran en la denegación de no someterse -- a la castración).

En cambio, si el habla es apropiada por la madre, hace un neu-- rótico que acepta y cohabita en el Orden Simbólico sometiéndose a la cultura y a la castración.

Es en nombre de ese padre, por el cual se cree que la mujer -- tiene la obligación de producir y reproducir al sistema, transmi-- tiendo a las generaciones futuras, por medio del lenguaje, los -- valores, pautas de conducta, la moral vigente; en otras palabras, la ideología.

De esta manera, la cultura se vale de todos los medios de comu nicación, como el Cine para mantenerse y perpetuarse dentro de la sociedad; por tal motivo, este medio se considera un aparato ideo lógico reproductor del Orden Simbólico Falocéntrico.

El Cine crea y recrea la ideología, por ello es que algunas -- cintas proyectan en la pantalla el mundo del sujeto inconsciente, un mundo hecho a imagen y semejanza del discurso que impone el -- O. S. F.

De lo anterior expuesto, se desprende el porque de la crítica

(28) Braunstein, Néstor A. Psicología, Ideología y Ciencia.

pág. 73

al Orden Simbólico Falogocéntrico, que como ya se dijo, es un mundo de oportunidades creadas sólo para sujetos inconscientes, los cuales tienen que crearse un discurso en el cual los sujetos visualizados desde el desarrollo libidinal, son vistos como objetos que proporcionan placer sin ser tomados como sujetos en su integridad.

Como ejemplo, podemos decir que los sujetos que conforman el grupo en el poder, miran a la mujer no como un sujeto íntegro, -- sino como una vagina que va a reproducir a otro sujeto para perpetuarse el discurso en el poder.

Es por ello, que desde nuestra visión femenina se critique la posición que la mujer ocupa dentro de la estructura social, misma que es producida y reproducida por el Cine.

No obstante, pese a la resistencia que pone el Orden existente han surgido cineastas que intentan dar un giro a la imagen de la mujer diferente a la que se le venía dando en el cine clásico, -- esto sólo en cuestión de imagen, más no así en el discurso.

Finalmente, nuestro punto de análisis será estudiar a aquellas cineastas mexicanas que han intentado rescatar la imagen de la mujer a través de sus películas, muy especialmente a María Novaro y su primer largometraje Lola (1989).

CAPITULO II. EL CINE DE MUJERES: UNA SINTESIS

El presente capítulo, muestra la participación de la mujer en el cine mexicano, y de como han sido estereotipados los roles femeninos producto del discurso concentrado en el Orden Simbólico - Falogocéntrico, y de como toman conciencia de su enajenación, -- creando espacios para reafirmar su sexualidad, entendiéndola no -- como una diferenciación, sino como una complementariedad; esto -- es, dejar de ser el otro para ser "yo misma".

2.1 El Estado Actual del Problema

El hablar del estado actual del problema nos remite necesariamente a mencionar como se ha ido gestando el mismo. Por tal motivo, es de suma importancia recordar a aquellas mujeres que han -- hecho camino en la cinematografía mexicana.

Una de las pioneras del cine mexicano fue Mimi Derba, que además de ser coproductora, fue guionista y actriz en las cintas: -- En defensa propia, La sombra, La tigresa, con ésta se convirtió -- en la primera realizadora del cine nacional, en la Soñadora y -- Alma de sacrificio, todas éstas realizadas en 1917.

Posteriormente, con la entrada del cine sonoro, Mimi Derba tuvo que conformarse con ser actriz, uno de sus mejores momentos -- fue Salón México (1948) dirigida por Emilio Fernández.

Por otro lado, tenemos a Candita Beltrán Rendón que con su -- única película, El secreto de la abuela (1928), mostró ser una -- mujer creativa puesto que produjo, dirigió, actuó, escribió el -- argumento y diseñó la escenografía.

Otra de las pioneras de la realización fue Adela Sequeyro, --

quien fue productora, guionista y actriz; como directora y argumentista dejó un par de películas, *La mujer de nadie* (1937) y *Diablos del arrabal* (1938).

En los años 30's surge una cineasta, Matilde Landeta, la cual es considerada como la más importante de esa época, pues según -- Andrés de Luna, "logró la gloria de ser la máxima cineasta surgida en el medio nacional". (29)

Matilde Landeta realizó tres películas, *Lola Casanova* (1948), -- *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), en las cuales -- plantea sus historias desde la problemática siempre de una mujer, siendo ésta la protagonista de la narración.

Cabe mencionar, que las anteriores cineastas son ejemplo del trabajo realizado por mujeres dentro de la industria cinematográfica; no obstante, han existido mujeres que han destacado por su labor de argumentistas, editoras, guionistas y escenógrafas, entre las que se encuentran: Carmen Toscano, Janet Alcoriza, Gloria Shoeman, Josefina Vicens, Nancy Cárdenas y Lucero Isaac, por nombrar algunas.

Posteriormente, en 1963 se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), del cual en la primera generación surgen dos mujeres, Esther Morales, ésta presenta un ejercicio y después nunca vuelve a filmar; la otra es, Marcela Fernández --- Violante, quien dirigió *Azul* (1966), *De todos modos Juan te llamas* (1975), *Cananea* (1976), *Estudio Q* (1980) Y *Nocturno Amor* -- (1986).

Fue la única directora que después de su primer largometraje -- realizó las demás películas por encargo, pues nunca escribió sus guiones y en sus trabajos fílmicos no mostraba ninguna propuesta ni innovación. Ella dirige el CUEC por dos períodos y será la directora del nuevo grupo de cineastas.

En 1975, surge el Centro de Capacitación Cinematográfica ---- (CCC), que junto con el CUEC, forman las dos escuelas de cine en

(29) Luna, Andrés de. La Mujer Mexicana en el Arte. pág. 199

México, de las que surgen mujeres cineastas preocupadas por la situación de la mujer.

Es después de 1968, que se da una gran efervescencia política; es decir, es toda una época donde están sucediendo varias transformaciones culturales, se piensa que se puede cambiar la vida, y es en este contexto que un cierto feminismo accede al cine.

Un ejemplo muy específico de ese feminismo, es el Colectivo - Cine Mujer, "el primero en su tipo dentro de la historia del cine nacional" (30), que surge en los años 70's y agrupa mujeres del - CUEC y del CCC, cuyas películas reflejan sus puntos de vista so-- bre aspectos específicos de la opresión femenina como son: la -- violación, el aborto y el trabajo doméstico.

Entre las cineastas que destacan de este grupo son: Rosa ---- Martha Fernández, autora de Cosas de mujeres (1977) y directora - de Rompiendo el silencio (1979); Beatriz Mira, Vicios de la cocina (1977); Elen Camus, directora de Hay que empujar (1973); -- Guadalupe Sánchez, diseñadora gráfica y creadora de dos cortos - de animación, Mentirosa y Si eres Mujer (1979); Lilia Liberman - con Espontánea belleza (1980), Lugares comunes (1983) y Amanecer (1984); María Eugenia Támez, quien dirige Mi vida no termina --- aquí (1983) y ¿ Por qué no ? (1984): éstas dos últimas cineastas realizaron juntas la película, No es por gusto (1983); Sonia -- Fritz, productora y editora; Angeles Necochea, actriz y produc- tora; Amalia Antolini, antropóloga; María Novaro y Pilar Calvo, - sociólogas. Éstas últimas sin experiencia cinematográfica, pero_ si participan dentro del Colectivo enfocadas desde la perspecti_ va de su profesión.

Rosa Martha Fernández, define el cine hecho por estas mujeres (Colectivo Cine Mujer) como "un arte político hecho sobre aspec-- tos específicos de la opresión de la mujer que sirva para dar -- conciencia y promover la integración de la misma en la lucha de_ clases ". (31)

- (30) Ayala Blanco, Jorge. Intolerancia. "el parto de los mon-- feministas" pág. 4
 (31) Amado, Ana María. Imágenes. "cine femenino en México" pág. 13

Como observamos, a lo largo de la cinematografía mexicana --- existen mujeres que fueron desde libretistas, argumentistas y hasta directoras, esto con cierto recelo por parte de los varones, - porque pocas veces a la mujer le era permitido llevar la voz de - mando, y decir " yo puedo " .

De ahí, que el cine de las pioneras se considere una gran aventura, pues en aquel entonces, era toda una travesía el poder producir, dirigir y ser actriz principal; en cambio, el cine que empezó a través del Colectivo Cine Mujer, fue un cine feminista de denuncia cuyos temas se referían al aborto, a la violación, al -- trabajo doméstico, etc; en los que sus planteamientos de lucha -- eran llevados a un plano creativo.

Después de este breve recorrido, empezaremos a plantearnos -- cual es el estado actual del problema, mismo que se ha ido gestando desde los inicios del cine mexicano, pues según Gustavo ---- García, "el cine mexicano está en crisis desde hace cuando menos_ 35 años. Una crisis de 35 años, en un medio que aún no cumple --- 100, ya no es crisis, es un estado endémico, estable, en torno al cual giran todas las actitudes, los vicios, las salidas margina-- les, la crítica y la crítica de la crítica. Cada producto de la - iniciativa privada, saturado de podedumbre conceptual en envases_ desencajados, irresponsablemente facturados, predigeridos "el mil usos, Lola la trailera, Lo negro del negro, etc. " o cada intento inevitablemente fallido desde el arranque de un cine alternativo_ alentado por el estado, deben buscar las causas de su ineficacia_ filmica en un sistema complejo de intereses en pugna, extracinema_ tográfica que afectan al cine y a su público desde hace décadas". (32)

El estado actual del problema, es el mismo que se ha venido -- desarrollando desde décadas; es decir, la imposibilidad de que - las mujeres sean autoras de los significados cinematográficos; --

(32) García, Gustavo. Intolerancia. "Decadencia y caída del cine mexicano". pág. 23-24

esto es, que la mujer no tome conciencia de que puede crear sus -
propias manifestaciones para expresarse, para no seguir reprodu-
ciendo el discurso del varón.

El problema, como ya lo han dicho las teorías feministas, radi-
ca en que los varones son los responsables de las imágenes de las
mujeres, y como es bien sabido de sus estereotipos; sin embargo,-
existen sus excepciones, las cuales como ya vimos son el reflejo_
de su época.

El problema radica también, en que el cine es un medio del --
modelo institucional de representación cinematográfica y como tal ---
reproduce al sistema; es decir, es un cine hecho para la taqui---
lla. De ahí, el surgimiento de un cine hecho por mujeres, indepen-
diente y de vanguardia.

Si aunado a esto, agregamos que este tipo de cine " crea y --
recrea la ideología a través de la producción de sus películas y
su consumo " (33): se puede decir entonces, que éste como ---
Industria Cultural representa los intereses de la estructura ---
social.

Por otro lado, la Industria Cultural del cine tiende a la buro-
cratización y tecnificación de proyectos fílmicos; es decir, al -
hecho de que para llegar a manos del productor pasa por múltiples
revisiones; y posteriormente, bajo la sombra de empresas privadas
(por la rentabilidad del tema) y el estado (por su oportunidad -
política); además de que técnicamente es sometido a varias modifi-
caciones o manipulaciones. Esto deja al autor en un callejón sin_
salida.

De lo anterior, se desprende que esta crisis ha estado relega-
da en todo el cine mexicano, pero muy específicamente en el cine_
de mujeres. En primer lugar, por la falta de oportunidades para -
realizar un cine de autor, entendiendo a éste como el director de
la misma, ya que como lo hemos mencionado la mayoría de los auto-
res son varones.

(33) Tuñón Pablos, Julia. Mujeres de Luz y Sombra. pág. 7

En segundo lugar, la falta de distribución y exhibición de sus películas, ya que son presentadas en lugares y a sujetos/espectadores específicos, de ahí que se considere un cine elitista e independiente.

Por otro lado, consideramos que es necesario se dé un cine que nos proponga nuevas imágenes femeninas, en las cuales no se reproduzca el discurso sexista, y dejar así a un lado, aquellos estereotipos que marcan a la mujer como madre abnegada o prostituta.

Finalmente, pensamos que lo importante es que las mujeres tomen conciencia de que tienen un "DECIR", y sepan mostrar mediante éste cuáles son los intereses económicos y culturales que hacen que la mujer se encuentre donde está; esto es, verla como sujeto íntegro y no como objeto de la mirada masculina.

2.2 Espacio y Sexualidad

Para hablar de Espacio y Sexualidad en el cine, es necesario definir ambos términos.

Entendemos por Espacio, al lugar que ocupa todo objeto sensible en el cual fijamos nuestra atención, entendiendo por objeto sensible a todo aquello que está expuesto a la mirada.

Según Maurice Schérer, " el espacio parece la forma más general de sensibilidad más esencial al cine, en la medida que éste es un arte de la vista ". (34)

Asimismo, Francisco Casseti, dice que el espacio del film -- " es el espacio construido y presentado en la pantalla ". (35)

De lo anterior, podemos desprender que el espacio cinematográfico, es el lugar en donde se halla el objeto de la mirada, para entender más ampliamente este concepto definiremos la mirada en el cine.

Según Annette Kuhn, " el acto de mirar o más bien ciertas -- formas de mirada es una actividad que diferencia al cine de muchas otras formas de expresión ". (36)

Como sabemos, el cine es por excelencia visual, y es a través de la mirada nuestro primer acercamiento o contacto con las imágenes, entendiendo a éstas como una realidad en movimiento y éste constituye la primera calidad estética de las mismas.

Asimismo, la mirada es una forma de interpelación cinematográfica, de tal manera que existe una relación entre el sujeto/espectador y lo que sucede en la pantalla, dando por resultado una identificación.

Dicha identificación, puede tener su carácter más activo, en el voyeurismo, esto es el deseo de mirar a un objeto externo al sujeto. Este objeto puede ser y en gran medida lo es, el cuerpo femenino o la imagen femenina.

(34) Marcel, Martín. La estética de la expresión cinematográfica. pág. 223

(35) Casseti, Francisco. Como analizar un film. pág. 139

(36) Kuhn, Annette. Op. cit. pág. 71

Esto quiere decir, que el cine coloca a la mujer como objeto de la mirada, no sólo de los espectadores, sino también de los protagonistas dentro del espacio ficticio de la película.

De tal manera, que la imagen de la mujer provoca la escopofilia, es decir, la tendencia a la observación placentera convirtiéndola en objeto que evoca placer al mirarla.

Ahí, radica la importancia de la sexualidad en el cine, pues efectivamente, es a partir del sexo, sexo femenino, como se constituye el objeto de la mirada, mirada explícitamente masculina, ya que el cuerpo de la mujer al ser el centro de la misma, provoca placer o gozo (en el cual está inmerso el deseo) convirtiéndola en objeto sexual.

Por lo tanto, el objeto de la mirada se convierte en simple mercancía, es decir en producto del Orden Simbólico Falogocéntrico (O.S.F.).

" La cultura existente, es una cultura con dominante masculino, creada por el hombre a su imagen y provecho. La mujer ha contribuido a su creación, pero sobre todo, como soporte del espíritu masculino. En esta cultura la mujer es casi ausente. En esta cultura la feminidad no es sino una proyección masculina". (37)

Para entender más ampliamente lo anterior, definiremos lo que es sexualidad, entendiéndola a ésta como el conjunto de condiciones anatómicas, fisiológicas y psíquicas que caracterizan a cada sexo, siendo ésta la condición orgánica que distingue al varón de la mujer. Asimismo, es una fuerza sociológica y cultural que abarca una gran dimensión de la personalidad.

En general, la sexualidad es un fenómeno que comprende los aspectos antes mencionados. Ninguna dimensión de la sexualidad tomada aisladamente tiene validez universal.

O bien, según Sartre y Merleau-Ponty, " la sexualidad es coextensiva a la existencia, puede entenderse de dos maneras muy distintas; se puede querer decir que todo avatar del existente tiene una significación sexual o que todo fenómeno sexual tiene un sentido existencial". (38)

(37) Klonaris, María. Cuadro 8. " Por una feminidad radical" pág. 31

(38) Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. pág. 64

Para el caso que nos ocupa esto es muy importante, ya que lo masculino y lo femenino se presentan como algo natural que ha existido siempre, esto quiere decir, que a lo largo de la historia ha existido una diferenciación sexual (ser mujer o varón), y esta diferenciación ha estado construida culturalmente, es decir, que la sociedad o más bien instancias socializadoras proponen una manera de ser masculina o varón y una manera de ser femenina o mujer.

" Es indudable que en todas las sociedades humanas ha existido una tendencia a la diferenciación entre los papeles o funciones a realizar por la mujer y los adjudicados al hombre. Esto es, con base a una norma social que cataloga a las personas a partir de un hecho relativo al nacimiento, es decir, a partir de una circunstancia a la que el individuo es ajeno, se señala de forma automática y naturalista, su papel en la vida. Esto se llama un sistema normativo de adscripción, en contraste con los valores de adquisición, los que catalogan socialmente a las personas según las propias capacidades y esfuerzos realizados en la vida ". (39).

Por otro lado, podemos decir que esta diferenciación ha colocado a la mujer como un objeto sexual, el cual puede comprarse, ya sea por medio de la venta de su cuerpo o a través del cine al exhibir las películas.

De esta manera, la sexualidad de la mujer aparece como polimorfa, como múltiple, incapaz de sellar o retener el significado, sino ser puro significante, en oposición a la sexualidad del varón donde el falo (pene simbólico) aparece como unívoco, central con un sólo sentido.

Al ser puro significante y por lo tanto quedar codificado como objeto, la mujer queda silenciada, es decir, no ha tenido la palabra, y por lo tanto, no ha podido participar en la elaboración de la misma. Esto se refleja muy bien en el cine, donde la construcción del significado es realizado por los varones, y las mujeres quedan relegadas a un segundo plano.

(39) Leñero, María del Carmen. Hacia donde va la mujer mexicana pág. 16-17

Entonces, podemos decir que las películas en las que se han tomado en cuenta la sexualidad femenina, se puede observar la manera en como las instituciones sociales moldean según los intereses su sexualidad, esto es, como los requerimientos de la taquilla -- dan a la mujer una imagen y un discurso que no corresponden a la realidad.

Por ello, es preciso mencionar que el valor que la determina -- como una mujer abnegada o mala, radica en el ejercicio de su sexualidad, esto es lo que representa a la moral mexicana, muy bien reflejada dentro del cine nacional.

De lo anterior, se desprende que si el espacio es el lugar donde se centra el objeto de la mirada y la sexualidad (biológica) -- una diferencia anatómica entre varón y mujer; entonces el cine es el sitio que produce y reproduce la cultura, en el cual se mantiene esa condición de opresión a la mujer, puesto que al ser centro de la mirada masculina se convierte en producto del Orden Simbólico Falocéntrico.

De ahí, que surja la inquietud de crear nuevos espacios en donde la mujer no sea objeto de la mirada masculina, sino ser el sujeto que produzca la mirada al objeto, es decir, la creadora de la imagen cinematográfica con su propia forma de expresión, en donde dicha imagen pueda seguir siendo la mujer, pero vista desde la perspectiva femenina.

Con esto no queremos decir que sea exclusivo de la mujer crear una imagen cinematográfica distinta a la que se le venía dando, -- pero si es condición necesaria que exista la concientización de -- su opresión y que sea reflejada en tales imágenes; es decir, que -- una vez tomando conciencia, aprenda a decir soy " uno " y no el -- " otro ".

" En todos los mitos de la creación se expresaba una convicción preciosa para el macho, esta es que la mujer se presentaba -- como lo inescencial que no vuelve jamás a lo esencial como el -- Otro absoluto, sin reciprocidad. Entonces, el hombre busca en la --

mujer el Otro como naturaleza y como su semejante. Este la explota, pero ella le aplasta; nace de ella y en ella muere ". (40)

Por tal motivo, insistimos en la necesidad de presentar un cine de autor, en el cual el director sea una mujer cuya preocupación consista en crear nuevas imágenes, en las cuales nos muestren a la mujer de nuestros días.

Lo anterior, " solamente la cinematografía revolucionaria podrá iniciar un cambio radical de la imagen cinematográfica de la mujer que hasta la fecha sigue siendo lo que Silvia Plath llamó " A disturbance in mirrors ", una deformación de los espejos ". -- (41)

Este cambio, en la imagen cinematográfica de la mujer más no así en el discurso, de cierta manera lo presenta María Novaro en la película Lola, donde muestra una desmitificación del personaje estereotipado de madre abnegada, no obstante nos presenta a un sujeto femenino desde lo biológico reproduciendo al Orden Simbólico Falocéntrico.

Finalmente, mediante nuestro método hermenéutico, realizaremos la desconstrucción de las imágenes de lo femenino de dicha película a través de la mimética, diegética y hermenéutica de la actuación protagonista. De la misma manera, por medio de dicho análisis mostraremos el modelo de representación cinematográfica presentado por la cinta.

(40) Beauvoir. Op. cit. pág. 187-189

(41) En Kinescopio 1. " La mujer en el cine contemporáneo ".
pág. 118

CAPITULO III. EL DISCURSO EN LA PELICULA LOLA DE MARIA NOVARO

En el presente capítulo , se muestra el método hermeneúatico de desconstrucción para el análisis de cualquier película, en este caso sólo describimos el de la cinta Lola de María Novaro.

En este se aplica la interpretación de la película, que comienza con las Lecturas de Lola, divididas en macrosecuencias y secuencias; en segundo, la mimesis (lo técnico, planos, enlaces y transiciones; continuamos con la diégesis, lo referente a la historia narrada; y por último, el contexto, es decir, lo que gira en torno a la película (comentarios, entrevistas, etc..).

3.1 Método Hermeneúatico

El método hermeneúatico, es el arte y la ciencia de interpretar, un esfuerzo por unir un emisor y un sujeto/receptor.

El primer paso para realizar nuestra interpretación , fue elaborar un Decoupage (descomponer en partes) de la película Lola, esto es, cortes, planos, macrosecuencias y secuencias.

Antes de continuar con dicho método de análisis, es importante conocer más sobre la Directora María Novaro. Cabe mencionar, que nuestro objetivo no es analizar ni a ella, ni a su cine, ya que esto constituiría una investigación aparte, por lo cual sólo presentamos un breve recorrido de su participación dentro del Espacio Cinematográfico.

María Luisa Novaro Peñalosa, nace en la Ciudad de México, el 11 de Septiembre de 1951. Estudia la Licenciatura en Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (1970-1976). Cursa la Carrera de Cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, entre 1980-1985. En 1979 forma parte del Colectivo Cine Mujer, en el cual colabora con las películas: Es primera vez (1981), Documental del primer encuentro de cineastas y Vida de Angel (1982), es un testimonio

acerca de mujeres obreras. Es asistente de dirección en el rodaje Amor a la vuelta de la esquina (Alberto Córtes, 1984). Su experiencia en el trabajo fílmico le ha permitido participar en diversos foros y festivales nacionales e internacionales sobre mujeres cineastas. Sus dos Largometrajes Lola y Danzón han sobresalido en México y en el extranjero, colocándola como una de las mejores -- exponentes del Cine Mexicano.

- 1981 Lavaderos (Cortometraje Super 8)
 Sobre las olas (Cortometraje Super 8)
 De encaje y azúcar (Cortometraje Super 8)
- 1982 Conmigo la pasarás muy bien (Cortometraje Colectivo -
 16 mm.)
 7 A.M. (Cortometraje en 16 mm.)
- 1983 Querida Carmen (Cortometraje en 16 mm.)
- 1985 Una isla rodeada de agua (Cortometraje en 16 mm.)
 Pervertida (Cortometraje en 16 mm., inconcluso)
- 1988 Azul celeste (Episodio de Historias de Ciudad, Corto-
 metraje 35 mm.)
- 1989 Lola (Largometraje 35 mm.)
- 1990 Danzón (Largometraje 35 mm.)

3.2 Lectura(s) de Lola

En el siguiente apartado presentamos las Lecturas de Lola, -- mismas que fueron divididas en macrosecuencias y secuencias. Las_ macrosecuencias, son un episodio dentro de la historia de la pelfcula y las secuencias son los escenarios y los diferentes tiempos en los que se realiza la acción.

La película Lola de acuerdo a nuestra división, consta de 11_ macrosecuencias y 57 secuencias. A continuación se muestra la --- descripción de las mismas.

MACROSECUENCIA (1)

Esta macrosecuencia consta de 4 secuencias, en las cuales se - describe la presentación de la Lola, su hija Ana y su pareja -- Omar.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Depto. de Lola	Lola y Ana (Omar por vía tele fónica).
2) Escaleras del edificio donde vive Lola	Lola Y Ana
3) Calle	Lola y Ana
4) Interior del metro	Lola y Ana
5) Interior tienda	Lola y Ana
6) Paso peatonal	Lola y Ana
7) Escaleras del edificio donde vive Lola	Juana e hijos, Lola y Ana
8) Recámara del depto. de Lola	Lola y Ana
9) Interior de un bar	Omar

El episodio comienza en el interior del departamento de Lola,-- como fondo una canción rockera y entre luces y sombras aparece Ana

bailando, enseguida vemos a Lola haciendo lo mismo.

A continuación, observamos los pies de Lola que busca a Ana -- mientras se ve a ésta escondida detrás de un sillón. En ese momento, el sonar del teléfono interrumpe el juego. Es Omar que le dice a Lola que no podrá ir a la cena de navidad, la respuesta de ella no se deja esperar y lo despide con palabras obscenas "mejor vas_ y chingas a tu madre".

Para olvidar este mal rato, Lola y su hija deciden dar un paseo por la ciudad, una ciudad destruida por el terremoto de 1985. En este recorrido vemos a la protagonista y su hija subir en el transitado metro, bajar de éste, salir y llegar a una tienda; --- luego las observamos descender y caminar por un paso peatonal --- donde en una de las paredes se lee "Santa Claus es puto".

En el interior del edificio donde vive Lola, vemos a los hijos de Juana (vecina de Lola) lanzar un cohete por las escaleras, sale Juana los regaña y los mete a su departamento. En ese momento observamos a Lola y Ana subir por las escaleras, pero la niña_ está cansada y no quiere seguir, pidiéndole a su mamá que la cargue, ésta lo hace y se dirigen a su hogar.

Dentro de su hogar, vemos a Lola sentada en el piso recargada_ en la cama comiendo pastel, mientras besa y acaricia la mano de Ana que se encuentra dormida sobre la cama. Suena el teléfono, -- pero Lola lo deja timbrar varias veces sin acudir al llamado. En otro espacio, se ve a Omar en la barda de un bar que cuelga el -- auricular.

MACROSECUENCIA (2)

Esta macrosecuencia consta de 7 secuencias, en las cuales nos presentan el espacio donde trabaja Lola, a sus compañeros, el ---oficio de Omar y el conflicto que resulta entre la pareja.

ESCENARIOPERSONAJES

1) Lugar donde trabaja Lola	Roberto, el Mudo, Lola, vendedores y policia judicial.
2) Balcón del depto. de Lola	Ana
3) En la calle	Omar
4) Sala del depto. de Lola	Omar y Ana
5) Comedor del depto. de Lola	Lola, Ana y Omar
6) Sala del depto. de Lola	Ana
7) Rockotitlán	Omar y su grupo Radio Carolina Lola, Juana y admiradoras.
8) Recámara del depto. de Lola	Lola, Omar y Ana
9) Lugar de trabajo de la protagonista	Mudo, Roberto, Dora, Simpatías, Ana y Lola
10) Recámara de Juana (vecina)	Lola, Ana y Juana
11) Sala del depto. de Lola	Lola y Ana

Esta comienza en el espacio donde trabaja Lola, Roberto, Dora, Mudo y el Mario (Simpatías), éstos son vendedores ambulantes que al ver acercarse a la camioneta de los judiciales, apresuradamente recogen sus mercancías. Lola no es la excepción y descuelga rápidamente la ropa de su puesto. Mientras esto ocurre, Ana se encuentra en el balcón de su casa, desde el cual mira a una pareja de enamorados salir de un hotel, al parecer ella no entiende de estas cosas y prefiere sentarse en el piso a tomar un refresco. Desde ese lugar, Ana observa llegar a su papá en una camioneta y descender de ella, llevando entre sus brazos una televisión. Este la saluda y la llama por su sobrenombre, "Ratona".

Más tarde, en el interior de su apartamento se ve por televi--

siÓN la película de Tin Tán (la Odalisca No. 13), la cual es vista con atención por Omar y Ana, que bailan al ritmo de la canción (El sentenciado), en ese momento entra Lola a su casa y Ana le -- presume el aparato nuevo; en tanto Omar la recibe con un saludo caluroso por la espalda, en tanto le pregunta si aún sigue enojada, ésta le dice que no, pero que lo extrañaron, ambos se abrazan y Ana los mira desde la sala acostada en la alfombra sobre el -- piso.

Por la noche, cambiando de escenario nos introducimos a Rocko titlán, en donde el grupo de rock en el que canta Omar, hace su presentación. Al ritmo de una canción pegajosa el público canta entusiasmado, entre éste se encuentra Lola, que con un cigarrillo en la mano escucha el comentario de su amiga Juana, al momento que gira y ve a unas jovencitas que embelezadas entonan la -- canción, Lola queda pensativa y mira al grupo de rock.

Al día siguiente, en la habitación de Lola, vemos a Omar empujar sus cosas, Lola sentada en la cama lo mira y decide arrojar prenda por prenda hacia la ventana que da a la calle, él desconcertado la observa, en tanto que Ana juega y canta en un rincón. En otro plano se ve como cae la ropa en cámara lenta en cuyo --- fondo se ve el letrero de un hotel.

Por la tarde, regresamos al lugar donde trabaja Lola, vemos al mudo y a Roberto componer un reloj, éste último gira la cabeza para observar a Lola y a Ana que comen. Enseguida se ve a -- Dora, compañera de trabajo de Lola, quien vende vestidos para -- muñecas. Dora y Ana se saludan con golpes en las manos y conversan sobre un vestido de muñeca que Dora termina por regalarle. - Esta última, es llamada por la protagonista que le pide ayuda, - en ese momento aparece Roberto que juega con Ana y la arroja por los aires.

Mientras esto ocurre, Lola de espaldas en su puesto arregla su ropa, Dora de frente hace lo mismo, se ve entrar a Mario (Simpatías) quien observa con lujuria el trasero de Lola y la abra--

za, ésta lo rechaza y Dora entra a su defensa; salen de cuadro - Dora y Simpatías, entra Roberto quien le reclama a Lola porque le pone los cuernos a él y al Omar, Lola lo niega mirando al Simpatías. Roberto invita a Lola y a Omar a la tocada de la noche, -- ella le dice que su pareja no está, pero que si va.

Por la noche, en la recámara de Juana, Lola intenta dejar encargada a su hija con ésta, pero la niña no quiere, Lola se arrepiente y decide no ir a la tocada al fin y al cabo no tiene boleto.

Más tarde, observamos a Lola y a su hija en la mesa de centro_ de la sala, jugando a las muñecas y cantando al ritmo de flans.

MACROSECUENCIA (3)

Esta macrosecuencia consta de 5 secuencias, y nos presenta el descuido intelectual y físico que tiene Lola con su hija.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Pasillo y escaleras de la escuela de Ana	Ana
2) Paso a desnivel	Ana
3) Salón de clases	Lola, Maestra de Ana y alumnos
4) Comedor en el depto. de Lola	Lola y Ana
5) Patio de la escuela de Ana	Lola, Madre de ésta (Chelo) y Ana
6) Calle	Lola, Ana, Chelo y vendedor de frutas

Comienza en el interior de la escuela en donde vemos a Ana caminar por el pasillo y bajar las escaleras para salir por la puerta de la escuela. Luego camina en un paso a desnivel, ella mira los autos que pasan y juega con un llavero, mismo que arroja -- hacia la avenida sonriendo pícaramente.

Mientras esto ocurre, en el interior de un salón de clases se encuentran Lola y la maestra de Ana que conversan sobre el descuido físico de Ana que afecta su interrelación con los demás niños. Lola no le presta mucha atención y prefiere reírse de las travessuras de los niños.

Por la tarde, ya en el interior del departamento de Lola, ésta dobla la ropa que ha planchado y la pone sobre la mesa. Mientras recoge llama a Ana para hacer la tarea, ésta le dice que si no va a ver la tele como siempre, a lo cual contesta Lola que a partir de ese día primero hará la tarea. Ana se acerca a la mesa, la -- cual está sucia pues Lola no la limpió bien, después se ve a Ana

escribir en su cuaderno la primera vocal, Lola la dirige para que la haga mejor, en ese momento ésta se da cuenta de las manos sucias de Ana y la manda a lavárselas, mientras tanto, ella se sienta y comienza a escribir sobre el cuaderno para ayudarle a Ana en su tarea escolar.

Llega el día de las Madres y con un letrero alusivo a ello pasamos a ver un conjunto de niñas bailando hawaiino, entre ellas se encuentra Ana, como es de esperarse encontramos entre todas -- las madres que ven emocionadas el festival a Lola y a la madre de ésta (Chelo).

El tiempo pasa y termina el festival, pues vemos a Lola, a la abuela y a Ana en un puesto de frutas en la calle. En la conversación que sostienen, la abuela le reclama a Lola no haberle dicho nada sobre el vestido de Ana, pues éste era diferente al de las demás niñas. Ana mira desconcertada a Lola, mientras tanto, vemos a unos hombres trabajando en lo alto de un edificio en ruinas.

MACROSECUENCIA (4)

Esta macrosecuencia consta de 4 secuencias y nos presenta la -
 apatía de Lola para con su oficio y la afección de Roberto hacia -
 ésta.

ESCENARIO

- 1) Fábrica de ropa
- 2) Calle
- 3) Patio de la vecindad
- 4) Interior de un depto.

PERSONAJES

Lola, dueño de la fábrica y
 empleadas.
 Roberto y Lola
 Omar y Ana
 Lola, Omar, Ana, grupo de -
 rock, niños y mujeres.

Esta macrosecuencia comienza en el interior de una fábrica de -
 ropa, en donde vemos al dueño de ésta reclamándole a Lola el ha--
 ber traído la mercancía sucia. Lola ni se inmuta y hasta se ríe -
 de lo que le dice, es tanto su falta de interés que se transporta
 a otro lugar mirando las aspas de un ventilador.

Afuera de la fábrica, vemos a Roberto que escribe en una cor-
 tina de metal, el nombre de Lola, mientras tanto, observamos una -
 ciudad destruída. Pasa el tiempo, y Roberto recargado en un auto -
 espera a Lola, ésta llega con bultos de ropa que al colocarlos --
 sobre la cajuela caen, ella se inclina a recogerlos, pero como --
 lleva minifalda, Roberto se le queda mirando embelecido, a lo --
 cual Lola le reclama "Que estás mirando, ayúdame", por lo que la -
 respuesta de Roberto no se deja esperar.

Mientras esto sucede, en otro espacio vemos en el patio de una
 vecindad semidestruída, a Ana en patines y a Omar quien la sostie -
 ne de las manos para que no se caiga, después de un rato de ver--
 los jugar, ambos se abrazan cariñosamente.

En otro día, en el interior de un departamento, observamos al -
 grupo de rock en el que canta Omar ensayar una canción, mien--
 tras que Ana sentada en una silla, lo mira pensativa. De repente -
 vemos a Lola en la cocina queriendo consolar a un niño que llora.

MACROSECUENCIA (5)

Esta consta de 5 secuencias, en la cual nos presenta el conflicto de Lola con Omar por su viaje a los Angeles.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Cocina y comedor del depto. de Lola	Lola y Omar
2) Gimnasio	Lola, Simpatías y varones
3) Cocina del depto. de Lola	Omar
4) Sala del depto. de Lola	Omar y Lola
5) Cantina	Omar
6) Recámara del depto. de Lola	Lola y Omar

Esta macrosecuencia comienza en el interior de la cocina, en la cual vemos a Lola pelando papas y coversando con Omar sobre las giras de trabajo de éste, él le comenta que ha recibido una propuesta de un gabacho para ir a los Angeles a una presentación con su grupo de rock, pero en cuanto pueda mandará por ella y por Ana; Lola lo observa enojada y sale de la cocina tropezándose con los patines, ella reclama a Omar el haberlos comprado para la niña y le dice " Si como tu vas a estar en los Angeles cuando Ana se rompa la madre". Lola toma un suéter y sale del departamento.

Más tarde, en el interior de un gimnasio vemos a unos hombres haciendo pesas, entre éstos se encuentra el Simpatías, mientras Lola lo mira pensativa, éste se levanta para mostrarnos su musculoso cuerpo.

Mientras esto sucede, en el departamento de Lola vemos a Omar en la cocina buscando sobre la alacena una pastilla para Ana que tiene tos (se ve a ésta en su cuarto). Pasan algunas horas y --- observamos a Omar sentado en el sofá de la sala viendo televisión y tomando cerveza. El espera a Lola, quien entra de repente, Omar le pregunta que en donde estaba, a lo que Lola le contesta "Fuí a festejar tu viaje a los Angeles", éste se enoja toma a Lola por -

los cabellos y le golpea la cabeza contra la pared.

Posteriormente, se ve a Omar en la barra de una cantina tomar una copa, se encuentra pensativo, se levanta y camina hacia una de las mesas para sentarse y seguir tomando.

Más tarde, en la recámara del departamento de Lola, vemos a -- ésta recostada boca a bajo sobre la cama, después de unos segundos observamos mediante una sombra llegar a Omar, éste se le acerca y la empieza a acariciar, mientras Lola llora desconsolada.

MACROSECUENCIA (6)

Esta macrosecuencia consta de 6 secuencias, en las cuales nos presentamos las consecuencias del viaje de Omar y como repercute en la vida de Lola.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Sala del depto. de Lola	Lola y Ana
2) Calle	Ana, Lola, niños y transeun-- tes
3) Patio de la escuela de Ana	Ana y niños
4) Reja de la escuela de Ana	Chelo y Ana
5) Cocina del depto. de Lola	Ana
6) Baño del depto. de Lola	Lola
7) Parque de diversiones	Lola y Ana
8) Escaleras del edificio donde vive Lola	Chelo y pareja de enamorados

Comienza en la sala del departamento de Lola, en donde la observamos demacrada y fachosa, le pone el suéter escolar a Ana con enfado, ésta la mira y trata de llamar su atención con gestos y ademanes, pero Lola no le hace caso. Ana mira el sillón vacío y le -- pregunta a Lola por su papá, ésta le contesta que se ha ido otra vez, termina de vestirla, toma la molicha y salen rumbo a la escuela.

Enseguida, vemos a Lola despedirse de Ana en la puerta de la escuela, se observa a aquella sentarse en la acera con los pies -- entrecruzados, se encuentra distante y oculta detrás de sus lentes oscuros una profunda tristeza.

Al día siguiente, vemos el patio de la escuela, en donde unos niños juegan avión entre éstos se encuentra Ana, ésta es llamada -- por su abuela desde el barandal, para darle una torta y un refresco, conversan y se despiden, pues el timbre ha sonado para entrar a clases.

Se observa a Ana entrar a su casa y buscar a Lola, se dirige a la cocina y se prepara un sandwich, mientras su madre (Lola) se baña en la tina y luego se marturba.

En otro día, vemos en el parque a Lola y Ana subir por una rampa. Ellas conversan y deciden jugar a las bailarinas, la madre le dice a la hija que bailen exóticamente, pero Ana se disgusta porque al parecer Lola se posesiona bailando y no le hace caso. --- Observamos a Ana retirarse enojada y dirigirse hacia el columpio, mientras Lola sigue bailando transportándose a otro lugar a través del sonido del columpio.

Mientras esto ocurre, en otro espacio Chelo va a buscarlas a su departamento, pero al subir las escaleras se encuentra a una pareja de enamorados que conversan; Chelo se apresura a subir, toca la puerta y como no le contestan decide retirarse.

MACROSECUENCIA (7)

Esta macrosecuencia consta de 5 secuencias, en las cuales se narra la relación de Lola y Ana, después de la partida de Omar.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Balcón del depto. de Lola	Lola, Ana, Juana e hijos
2) Interior del depto. de Lola	Lola
3) Interior de una estética	Lola
4) Interior del depto. de la prota nista	Lola y Ana

Con un letrero de "México sigue en pie" y una banda de música de viento, se observa a Lola en su balcón, fumando pensativa, mientras su vecina le hace favor de llevarse a Ana de paseo, ya que ella no se encuentra de humor para hacer nada.

El auto de Juana parte, Lola levanta la mano para despedirse de ellas, da la vuelta y entra a su departamento; con enfado comienza a recoger basura y trastos, pero desiste y sale de su casa para dirigirse a una estética, en donde decide cambiar su imagen pintándose un mechón rubio en su cabello oscuro.

Más tarde, en su departamento realiza el cambio frente al espejo, mientras toma un trago de cerveza, escucha el claxon del auto de Juana que se aproxima, entonces comienza a levantar algunas prendas regadas en la sala, para después dirigirse a abrir la puerta y ver entrar a Ana, a la cual recibe cariñosamente.

Sentadas en un sillón, madre e hija toman cerveza y comen frituras, Ana ve el mechón que se hizo Lola y le dice que se le ve muy bonito.

Al día siguiente, la niña en el cuarto de baño se hace un mechón como el de su madre. Lola la descubre y ríe de buena gana, mientras la levanta en brazos y se sientan a la mesa, ésta le enseña una postal de la ratona Mimí y le dice que se la mandó su papá de los Angeles, la niña rechaza el obsequio y lo tira, la madre se entristece por la actitud de Ana y levanta la postal.

MACROSECUENCIA (8)

La siguiente macrosecuencia contiene 3 secuencias, en éstas se muestra la indiferencia de Lola ante su hija.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Azotea del edificio donde habita Lola	Ana
2) Interior del depto. de Lola - viendo a la calle	Lola y Roberto
3) Sala y comedor del depto. de Lola	Lola y Ana

En la azotea de un edificio, se encuentra Ana jugando stop, - ella se dirige a un rincón donde vemos un teléfono de juguete, el cual toma para llamar a su papá y pedirle un kilo de huevo.

Mientras tanto, Lola en el interior de su casa ve a Roberto -- que desde la calle le grita, pero ella no le hace caso, y éste se va. Por otro lado, vemos a Ana que observa la ciudad desde la azotea del edificio.

En el interior del departamento, se observa a Lola recostada - en un sillón con los pies recargados en la pared, en ese momento entra Ana y le pide de comer; Lola sólo pregunta a la niña "Tienes hambre popotitos", la niña molesta se dirige al comedor y se sienta, la madre la sigue y ve como ésta se sirve hojuelas de -- maíz y leche en un plato, al lado de éste se ve una revista que - contiene la receta de un pastel de carne en la cual Lola fija su atención.

Posteriormente, vemos a Lola sacar del horno un pastel de carne, mientras llama a comer a Ana, a la cual le sirve un trozo de pastel, pero a la niña no le gusta el aspecto de la comida, ni -- tampoco las aceitunas, así que decide no comérselo. Esta decisión de Ana molesta mucho a Lola y con enojo lanza el frasco de miel - contra la pared y éste se rompe, el arranque de la madre asombra a la hija.

MACROSECUENCIA (9)

La siguiente macrosecuencia contiene 7 secuencias, en las que se narra la falta de madurez de Lola en el trato con su hija, y la manera en que asume su genitalidad.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Interior de un supermercado	Una mujer, Lola, Ana y un hombre que las observa
2) Oficina del gerente del super	Lola, Ana y el gerente
3) Un auto estacionado	Lola y el gerente
4) Escaleras del edificio donde habita Lola	Lola y Mario
5) Interior del depto. de Lola	Lola, Mario y Ana
6) Calles de la ciudad de México	Lola y Ana
7) Interior de la casa de Chelo	Lola, Chelo y Ana
8) Parque de juegos infantiles	Lola y el teporocho
9) Recámara del depto. de Lola	Lola

Lola y Ana se encuentran en el interior de un supermercado, -- la madre lleva un carrito en el cual va la niña sentada, ambas -- van tomando los productos de los anaqueles, en tanto que un hombre las observa, Lola de espaldas mete un frasco de miel a su bolsa, sin percatarse de que la miran.

Más tarde, en la oficina del gerente de la tienda, quien observa a Lola y Ana, áquella saca todos los artículos que intentaba robar, el hombre le recrimina su actitud y le pregunta que si ya no trae nada, Lola desabotona su blusa y la levanta para mostrarle que ya no trae algo más, el hombre la mira con lujuria y ella sólo baja la mirada,

Esta escena, termina por la noche en un estacionamiento dentro de un automóvil, en el que Lola y el gerente de la tienda tienen relaciones sexuales.

Mientras en casa, Ana observa la televisión, cuando se va la -

luz, ésta se levanta para dirigirse a la cocina, pero en el camino y a tientas alcanza a tirar una azucarera, hasta llegar a la cocina y sacar del cajón de la alacena una vela para prenderla en la parrilla de la estufa.

Tiempo después, vemos a Lola descender del auto del gerente, - lo engaña al hacerle creer que vive en otro edificio, cuando éste se aleja, ella rectifica el camino a casa, entonces la observamos al introducirse al edificio donde vive, y en cuyas escaleras la - espera otro de sus galanes, Mario (Simpatías), que le pregunta - "De donde vienes Lola" a lo que ella contesta, "De por ahí". Dentro de su apartamento quería seguir pasándola bien con el tipo, - pero al dejar su bolso se da cuenta de que no hay luz, está rota_ la azucarera y la parrilla de la estufa se encuentra encendida. - La mujer se ve visiblemente turbada, le dice al hombre que se vaya y en cuanto éste sale de la casa, ella corre a la recámara donde_ duerme la niña, mientras la destapa ve que en su mano tiene una - vela, inmediatamente comienza a revisarla para comprobar que no - tenga quemaduras.

Después de lo ocurrido, Lola toma a su hija en brazos y camina por las calles de la ciudad, hasta llegar a casa de su madre y -- decirle " Mamá puedes quedarte con Ana", en ese momento ella sien_ te que no sabe ser buena madre, ni mucho menos ejemplo a seguir - por su hija.

En su soledad, Lola se encuentra por la noche en un parque sen_ tada en una resbaladilla, al momento se acerca un hombre visible- mente borracho que le pide un cigarro, en tanto le dice, "Todos - los hombre son unos cabrones", ella lo observa y se dibuja una -- sonrisa forzada en su rostro, éste se aleja y ella toma un trago_ de tequila. Más tarde, se encuentra en su recámara recostada y -- pensativa.

MACROSECUENCIA (10)

Esta macrosecuencia tiene 4 secuencias, en ellas se observa la relación de Ana con su abuela, y los conflictos laborales de --- Lola.

ESCENARIOPERSONAJES

- | | |
|---|-----------------------------|
| 1) Interior casa de Chelo | Ana y Chelo (abuela) |
| 2) Exterior zotehuela de la casa | Ana y la abuela |
| 3) Interior y exterior de una panadería | Ana y abuela |
| 4) Lugar de trabajo de Lola | Amigos de Lola y judiciales |
| 5) Interior de una bodega | |

Esta se lleva a cabo en el interior de la casa de la abuela de Ana, que muestra sus dotes de artista al hacer un rostro de la -- niña con plastilina, después la señora despinta el mechón que se -- hizo Ana. Posteriormente las vemos en la azotea, y la abuela muestra a la niña algunos juegos.

Más tarde, salen a comprar pan. La abuela dentro de la panadería observa a la niña que en la calle se encuentra jugando con -- un perro, la abuela al darse cuenta sale y jala a Ana al momento -- que da un puntapié al animal. La niña se molesta con su abuela y -- le dice "Ya no te quiero", a Chelo poco le importa el berrinche -- de Ana y la sigue jaloneando.

Mientras tanto, en el lugar de trabajo de Lola, se ve entrar -- una camioneta entre los puestos, en tanto los vendedores apresurados -- recogen sus mercancías y las meten a la bodega.

En el instante, Lola ni se inmuta, cuando entra Dora y le dice -- "Estás pendeja, primero dejas de trabajar un chingo de días y -- luego dejas que te chinguen tus mercancías", estas sutiles pala--- -- bras hacen bajar a la mujer de su nube, y comienza a recoger sus -- pertenencias, en eso llega Roberto y otros hombres para ayudarle.

En el interior de la bodega, Lola visiblemente molesta por todo lo ocurrido, camina hacia su amigos, toma un suéter y lo avienta en el mismo lugar, toma otro y se lo coloca en la espalda mientras camina hacia la escalera y se sienta, pero no sin antes --- decir "Estoy hasta mi madre, lo único que quisiera es largarme", - es entonces que Roberto propone ir a darse una limpia de sal y -- arena al mar.

MACROSECUENCIA (11)

Esta consta de 7 secuencias, en las que observamos como Lola - lleva a cabo los tres horizontes de construcción: Sexualidad, - Identidad o Género y Otredad, así como el final de la cinta.

<u>ESCENARIO</u>	<u>PERSONAJES</u>
1) Carretera a Veracruz	Lola, Roberto, Dora y el - Mudo
2) Pueblo del Edo. de Veracruz	Lola, Roberto Y Dora -
3) Monumento a la Madre	Lola y Roberto, después Dora y mudo, por último Mario
4) Playa de noche	Lola, Dora, Roberto, Mario y Mudo
5) Casa de Chelo	Ana y Chelo
6) Playa de día	Lola y un grupo de gente
7) Tarde en el parque	Lola y Ana
8) Día en la playa	Lola y Ana

Esta comienza en el recorrido en automóvil por la carretera a Veracruz, en el interior del auto se encuentran Roberto, Lola, - Dora y el mudo, quien duerme mientras las dos mujeres se empinan unas cervezas, en tanto la grabadora suena al son del merengue - la canción de "Si tú te vas".

Más tarde en el pueblo, Roberto y Dora cambian una llanta del auto, mientras Lola se va a comprar unas cervezas.

Minutos después, se ve a Lola sentada a las faldas del Monu- - mento a la Madre, rodeada de unas cervezas, con la mirada fija, - en ese momento se acerca Roberto, ella se levanta y los dos cami- - nan hacia el auto, pero Lola se sorprende al ver dentro de éste - a Mario (Simpatías), lo cual la inquieta bastante.

Por la noche, todos los amigos se ven sentados, Lola con la - grabadora entre sus piernas, escucha "Una triste canción de --- - amor", mientras los demás comentan el regreso, ella dice que no -

va a volver, que no tiene a que, en tanto Roberto la mira con desapruebo por sus palabras. Lola apaga la grabadora, se levanta y camina hacia el mar, mientras Roberto le dice que si la acompaña, ella voltea a verlo con enfado y sigue caminando, Dora le sugiere que la deje sola; no obstante, el Simpatías aprovecha la oportunidad para ir tras ella.

Lola mira el mar que moja sus pies, mientras por la espalda le llega el galán Mario (Simpatías) que la toma por los hombros y le quita el suéter que tiene sobre éstos tirándolo sobre la arena. - Ella voltea y lo observa, quedan de perfil viéndose a la cara, él le ofrece una botella de tequila, ésta bebe, él la acaricia, en tanto ésta gira la cabeza para ver a sus amigos, después la besa. Roberto triste los mira.

Mario (Simpatías) sigue besando y acariciando a Lola, pero escansada de tanto acoso, se resiste y lo rechaza; él piensa que es un juego y sigue insistiendo, le quita la botella que tiene en las manos y se burla, toma un trago, mismo que escupe en la cara de la muchacha, ésta se limpia el rostro, en tanto el tipo vacía el contenido del envase sobre la cabeza de Lola, ella retrocede y él la jala para abrazarla.

Después de tanto forcejeo, ella muy molesta se suelta del tipo, cae se levanta, al momento que le arrebató la botella al Simpatías y se la rompió en la cabeza, asustada retrocede por lo que hizo.

Los amigos de Lola, que observan toda la acción, corren a levantar al tipo herido para llevarlo a un hospital, mientras la protagonista se queda desconcertada, camina lento y sale de cuadro. En este mismo tiempo, aunque en diferente espacio se ve a Ana que inquieta se despierta llamando a su mamá, la abuela le prepara un té para tranquilizarla.

En ese momento, Lola se encuentra en la playa recostada en una hamaca pensativa y sollozando.

Al día siguiente, en la playa desfilan ante Lola escenas como vedoras como: dos niños jalando un carrito sobre la arena, un --

grupo de personas (mujeres) que están sentadas frente al mar, niñas jugando tomadas de la mano, un vendedor con su familia, a un anciano nadar en el mar con el calzón a las rodillas y jugando -- con las olas, a la familia del viejo divertida con las visiones - del abuelo, mientras una señora se acerca a éste para cubrirlo -- con una toalla. Todo esto Lola lo mira con tristeza.

La joven sigue en su ensimismamiento del cual sale al oír el - claxon de un auto, ella voltea para ver bajar a sus amigos, éstos quedan cerca de Lola cruzan sus miradas y ésta se mece nerviosa, - aunque no parece estar arrepentida por el incidente.

Por la noche Lola llega a casa de su madre, y sin más, se dirije a la cama donde se encuentra recostada Ana, la besa al tiempo_ que mira a su madre, levanta a la niña entre sus brazos, la cubre con su chamarra y sale, mientras su madre la mira alejarse. Más - tarde, vemos a Lola y Ana dormidas en su casa.

Al día siguiente, madre e hija se encuentran sentadas en una - barda, conversando, mientras miran al cielo y las nubes para ha- cer la transición de lugar por medio de la imagen y sonido.

Por último, vemos de entrada las nubes, con movimiento de --- cámara descendemos para ver a Lola y Ana sentadas en la arena, -- después se levantan y caminan a la orilla del mar tomadas de la - mano y oyendo la canción de "Si tú te vas", hasta perderse.

3.3 Mimesis

Después de haber realizado las lecturas de Lola, procederemos a hacer la descripción técnica de la película, la cual consta de planos, secuencias, enlaces y transiciones.

La cinta cuenta con 458 planos. Se entiende por plano, el período de filmación dentro de un mismo corte, o bien " un corte de película filmada con significado". (42)

Los planos localizados a través de la película son:

PLANO DE DOS, nos sirve para señalar cuando hay dos personas en pantalla. En Lola encontramos 96.

MEDIO PLANO, es cuando se toma la mitad del cuerpo humano; es decir, de la cintura a la cabeza. La cinta consta de 84.

PLANO DE DETALLE, es el fragmento de un rostro o cuerpo que no deja identificar al actuante o a un objeto completamente. La película contiene 77.

PLANO GENERAL, es la toma completa de un ser humano o de objetos mayores que estén perfectamente encuadrados. Lola tiene 62.

PRIMER PLANO, es la toma de toda la cabeza con aire arriba y abajo. En la cinta se localizan 60.

PLANO DE CONJUNTO, de tres personas en adelante donde sea factible diferenciar visualmente a los sujetos. En la película se muestran 46.

PLANO AMERICANO, es la toma de una persona, de las rodillas a la cabeza. En Lola se presentan 23.

PLANO LARGO, es el encuadre donde se vuelve indefinible la individualidad del ser humano, grandes espacios urbanos y paisajes. La cinta contiene 8.

PRIMERISIMO PRIMER PLANO, es una parte del rostro generalmente tomada desde la frente a la barbilla. La película muestra 2.

(42) Hernández y Mendiola. Op. cit. pág. 30

Ahora bien, para continuar con esta descripción, procederemos a realizar la que se encuentra en el Montaje Interno del Plano, - entendiendo a éste como todo aquello que un plano deja ver en la pantalla.

PROFUNDIDAD DE CAMPO, "distancia máxima que pueda verse y sitio - desde donde se organiza el esquema de la perspectiva". (43)

El la película encontramos dos puntos de fuga, y son los --- siguientes:

1) Subjetiva de Lola y Ana que están sentadas en la barda del -- parque mirando hacia el cielo, esta se encuentra en la macrose--- cuencia 11.

2) Lola y Ana caminan sobre la playa a la orilla del mar. Este - se encuentra en la misma macrosecuencia.

VARIACIONES POR ANGULACION, es la posición que ocupa la cámara, - se divide en:

a) Cámara en picada, es cuando la cámara se encuentra inclinada_ hacia abajo. En la cinta existen 17.

b) Cámara en contrapicada, es cuando la posición de la cámara - está hacia arriba. En Lola se localizan 15.

c) Fijeza, es cuando la cámara está quieta sobre su soporte sin_ moverse. En la cinta encontramos 167 cámaras fijas.

MOVIMIENTO DE LA CAMARA

a) Panorámica horizontal o paneo (a la derecha, a la izquierda). Lola tiene 59.

b) Panorámica vertical o Tilt (hacia arriba o hacia abajo). En - la cinta se presentan 66.

c) Dolly o carro (adelante, atrás). La película consta de 21.

d) Travelling o recorrido (sobre rieles, grúa: este movimiento - es hacia arriba, hacia abajo, adelante, atrás y en diagonal derecha o izquierda). La cinta nos muestra 40.

(43) Ibidem. pág. 31

CAMPO VACIO, "los encuadres de sitios donde pudiera estar presente un ser humano, pero no lo está, ya sea porque acaba de salir - de cuadro, porque todavía no entra o porque en todo el plano no se le ve". (44)

En la película encontramos 9 campos vacíos, que a continuación describimos, por ser una pequeña parte dentro del todo en la cinta.

- 1) Lola y Ana salen de cuadro en el paso peatonal, mientras vemos un letrero que dice " Santa claus es puto ".
- 2) La abuela Chelo baja por las escaleras, sale de cuadro y sólo podemos ver éstas.
- 3) Vemos a Ana hablando por teléfono en la azotea, con un ligero paneo se encuadra un edificio en ruinas.
- 4) Observamos el plano general de un estacionamiento con un travelling de derecha a izquierda, llegamos al auto donde se encuentra Lola y el gerente de la tienda.
- 5) Interior del departamento de Lola, cuando aún no entran Lola_ y Mario.
- 6) Plano general de cortinas de accesoría, posteriormente entra_ Lola con su hija en brazos.
- 7) Entra Lola con Ana en brazos por el patio de la vecindad donde vive su madre y salen de cuadro.
- 8) Interior del departamento de la abuela, desde afuera Lola toca el timbre y Chelo (madre de Lola) entra a cuadro para abrir la puerta.
- 9) Lola está en primer plano, el mar en segundo, ella sale de -- cuadro y sólo queda éste.

COMPOSICION, "relación geométrica que se establece mediante la -- distribución dentro del encuadre o montaje interno de los actantes, cosas, escenarios, situación de cámara, objetivo y abertura_ del diafragma". (45)

(44) Ibidem. pág. 33

(45) Ibid. pág. 33

La película Lola consta de 61 composiciones, de las cuales 34 son horizontales; 11 triangulares, 1 es triangular doble; 10 diagonales, mismas que se dividen en 5 hacia abajo, 2 hacia arriba, 2 a la derecha, y una a la izquierda; 3 cuadrangulares y dos verticales.

VELOCIDAD DE FILMACION, en la película se utilizan básicamente la cámara normal y sólo en dos ocasiones la cámara lenta; ejemplos:

- 1) Plano general de la ventana de Lola, en la cual se observa la ropa que es arrojada desde el interior del departamento. En cámara lenta se observa como caen; mientras que en segundo plano, se ve el letrero de un hotel.
- 2) Primer plano del ventilador, en segundo plano Lola, quien se transporta a otro lugar por medio de la cámara lenta y el sonido de las aspas del ventilador.

ILLUMINACION, ésta dentro de la cinta es natural y artificial; -- predomina la primera, y la segunda es tenue en la mayoría de los casos, y es filtrada de color rojo y azul en Rockotitlán.

ESCENARIO, "características del sitio fotografiado (foro o locación, real o fabricado, exprofeso, interior o exterior, naturalista, realista y fantástico". (46)

En la cinta los escenarios son reales, se desarrollan en locaciones, interiores y exteriores.

- a) Interiores, tenemos 15 locaciones las cuales son: departamento de Lola, paso peatonal, edificio, bar, Rockotitlán, salón de -- clases, fábrica, gimnasio, cantina, casa de la abuela, bodega, supermercado, tienda, panadería y oficina del gerente.
- b) Exteriores, se encuentran 12 locaciones y son las siguientes: -- calles de la ciudad de México, lugar de trabajo de Lola, balcón, -- letrero del gimnasio, patio de la vecindad, de la escuela, parque de juegos infantiles, playa, estacionamiento, zotehuela, azotea y metro.

(46) Ibidem. pág. 34

SONIDO, "todo lo que se puede escuchar en la "banda sonora"; puede ser directo o indirecto, ambiental o artificial, voces, música de fondo, efectos, etc. " (47)

Los sonidos que a continuación presentamos están clasificados de acuerdo al principio y fin de la película. En éstos también se encuentra la duración aproximada de cada uno.

1) Música de fondo, presentación de la película y parte de las acciones desarrolladas en el interior del departamento de Lola.
Duración: 3 mins. y fondea 57 seg.

2) Música de fondo, a partir de que Lola y Ana salen del edificio, hacen un recorrido y regresan nuevamente al mismo.
Duración: 1 min. 53 seg.

Sonido accidental (ambulancia 30 seg.)

3) Sonido ambiental (puesto de trabajo de Lola, autos, edificios en demolición, taladros, martillos).
Duración: 38 seg.

4) Sonido ambiental (Ana en el balcón de su casa).
Duración: 50 seg.

Sonido accidental (música de carrito de helados)

5) Sonido musical de la película (La Odalisca No. 13, la canción el Sentenciado, canta Tin Tán).
Duración: 2 min. 52 seg. fondea el diálogo de Lola y Omar.

6) Sonido ambiental (risas, sonido de un instrumento de cuerdas).
Duración: 1 min. 17 seg.

7) Sonido ambiental (grupo de rock que canta en Rockotitlán).
Duración: 1 min. 16 seg.

8) Efecto de sonido (ropa que cae desde la ventana en cámara lenta).
Duración: 8 seg.

9) Sonido ambiental (puesto de trabajo de Lola)
Duración 1 min. 54 seg.

(47) Ibidem. pág. 34

- 10) Música de fondo (Ana bajando las escaleras de la escuela hasta el paso a desnivel).
Duración: 1 min. 5 seg.
 Sonido accidental (de autos)
- 11) Efecto de sonido (mar)
Duración: 9 seg.
- 12) Sonido ambiental (bailable de niñas en la escuela).
Duración: 1 min. 15 seg.
- 13) Sonido ambiental (martillo, taladro, barrenas eléctricas, mazo golpeando una cuña).
Duración: 29 seg.
- 14) Sonido ambiental (carretes de hilo, interior de una fábrica).
Duración: 22 seg.
- 15) Sonido ambiental (ventilador con ruido de máquinas).
Duración: 39 seg.
- 16) Música de fondo (recorrido de edificios, Roberto esperando a Lola afuera de la fábrica).
Duración: 44 seg.
- 17) Sonido ambiental (Interior departamento, grupo de rock tocando).
Duración: 1 min. 14 seg.
- 18) Sonido ambiental (interior departamento, música de rock).
Duración: 31 seg.
- 19) Sonido ambiental (anuncio del gimnasio)
Duración: 5 seg.
- 20) Efecto de sonido (interior gimnasio, jadeos de varones haciendo ejercicio).
Duración: 22 seg.
- 21) Sonido musical (Ana cantando "yo no soy bonita, ni lo quiero ser, porque las bonitas se echan a perder").
Duración: 9 seg.
- 22) Sonido de gotas que caen (interior del cuarto de baño, Lola masturbándose).
Duración: 40 seg.

- 23) Efecto de sonido (rechinar de un columpio).
Duración: 45 seg.
- 24) Música de fondo (Marcha de Zacatecas).
Duración: 1 min. 51 seg. (sube 10 seg. baja y fondea)
- 25) Música de fondo (Ana en la azotea, caminando por los tinacos)
Duración: 1 min. 1 seg.
- 26) Efecto de sonido (Mar)
Duración: 9 seg.
- 27) Fondo musical (Lola recostada en el sofá, se levanta y camina hacia el comedor y acaricia el pelo de Ana).
Duración: 36 seg.
- 28) Música de fondo (recorrer de la ciudad por Lola, llevando en brazos a Ana).
Duración: 2 min. 55 seg.
- 29) Sonido ambiental de automóviles con efecto de sonido del rechinar de un columpio (Lola con el teporocho en el parque de juegos infantiles).
Duración: 2 min. 23 seg.
- 30) Efecto de sonido (gotas de agua cayendo, Lola recostada en la cama).
Duración: 36 seg.
- 31) Sonido ambiental (pájaros, automóviles, gente demoliendo edificios; abuela y Ana en la zotehuela).
Duración: 1 min. 1 seg.
- 32) Música de fondo (canción "Si tú te vas").
Duración: 1 min. 42 seg.
- 33) Música de fondo ("Triste canción de amor").
Duración: 1 min. 9 seg.
- 34) Música de fondo ("Triste canción de amor").
Duración: 1 min. 8 seg.
- 35) Sonido ambiental (Mar).
Duración: 15 seg.

36) Sonido ambiental (autos con sonido de mar, risas de Ana y --- gaviotas).

Duración: 47 seg.

37) Música de fondo, se extiende con cola de sonido para dar créditos finales. (Canción de "Si tú te vas").

Duración: 3 min. 29 seg.

38) Sonido ambiental (Mar y gaviotas). Fundido en negro.

Duración 8 seg.

MONTAJE PARALELO, es el que se hace considerando las tomas o lo - que se está mirando, aunque el lugar sea distinto, distintos los_ escenarios y locaciones, pero que sucedan al mismo tiempo en dife_ rente lugar.

La película Lola consta de 12 montajes paralelos, mismos que a continuación se detallan:

1) Lola en su departamento oye sonar el teléfono, en otro plano - vemos a Omar colgando el auricular.

2) Lola en su trabajo, Ana en el balcón conversando con su papá.

3) Ana en el paso a desnivel, Lola en la escuela hablando con la_ maestra.

4) Lola dentro de la fábrica, afuera Roberto escribiendo en una - cortina metálica el nombre de ésta.

5) Mientras Lola está con Roberto afuera de la fábrica, Omar - le enseña a andar en patines a su hija (Ana).

6) Mientras Omar atiende a la niña que se encuentra enferma, -- vemos a Lola en el gimnasio mirando al Simpatías.

7) En un lado, se observa a Ana preparando un sandwich de catsup, - por otro lado, , se ve a Lola en el cuarto de baño.

8) Mientras Lola y Ana están jugando en el parque de juegos infan_ tiles, en otro espacio, la abuela Chelo toca la puerta del depar_ tamento de Lola.

9) Por un lado, vemos a Ana en la azotea del edificio, y por --- otro, a Lola asomándose por la ventana de su casa.

- 10) Lola con el gerente de la tienda en el interior de un auto, y en otro espacio, Ana viendo la televisión.
- 11) Mientras la abuela afuera de la panadería lleva a Ana de la mano; por otro lado, vemos a Lola en su lugar de trabajo.
- 12) Después de haber golpeado a Mario, Lola camina desconcertada y sale de cuadro, por otra parte, vemos a Ana en la casa de la abuela despertando sobresaltada y preguntando por su mamita.

MONTAJE DESCRIPTIVO, en este montaje la sucesión de imágenes en la pantalla corresponde siempre a una forma temporal en la diégesis. En este tipo de secuencia, la sucesión de dichas imágenes corresponde a ordenamientos espaciales de este significado. En la cinta se localizan 296.

CAMPO CONTRA CAMPO, el cambio frontal de un punto de vista que generalmente se utiliza para mostrar que el actuante mira. Existen 23 contra campos.

Estos se dan entre Lola y Omar en el interior del departamento y en la conversación con el dueño de la fábrica, y en la plática con el gerente de la tienda.

Existen también 4 tipos de mirada propuesta por el lugar que ocupa la cámara y son:

- 1) OBJETIVA, es cuando la cámara ocupa el sitio de una mirada próxima distante, éste lo integra la posición del narrador.
- 2) INTERPELATIVA, cuando los actores se dirigen hacia la cámara, o sea se dirigen al espectador.
- 3) SUBJETIVA, ésta toma el punto de vista de uno de los actores, o sea, se sitúa en representación de la mirada del personaje.
- 4) IRREAL, cuando la cámara se sitúa en un punto de vista imposible de ser ocupado por un ser humano. Incluye cámara lenta y cámara rápida.

De estos tipos de mirada se localizan solamente la subjetiva y la irreal.

En la película se encuentran 26 subjetivas, de las cuales 19 son de Lola, 3 de Ana, 2 de la abuela Chelo, 1 de Roberto y 1 del gerente.

Una irreal, que es cuando la cámara se encuentra dentro de la alacena y se observa a Ana sacando una botella de catsup.

La estructura formal del MONTAJE EXTERNO lo organizan los enlaces y transiciones, los procedimientos más utilizados para éstos son:

1) CORTE DIRECTO, sustitución brusca de un plano por otro.

En la película se localizan 308 cortes.

2) FUNDIDO EN NEGRO, "Cuando entre un plano y otro aparece un oscurecimiento total de la pantalla, este nos señala una transición de tiempo y espacio". (48)

2.1) FADE IN, el paso del negro al plano siguiente (en la película se encuentra uno al principio de la misma).

2.2) FADE OUT, el final del plano e ingreso al negro se realiza paulatinamente. (En la cinta existe uno al final de la misma).

Existen dos direcciones básicas en la edición:

1) DE CONTINUIDAD, cuando el plano que sigue continúa la narración, en espacio y en tiempo del plano anterior.

2) DISCONTINUIDAD O ELIPSIS, donde rompe la continuidad o la separa.

En toda la película existe la continuidad, el eje que marca ésta es el movimiento natural; es decir, de un plano a otro cambia el tipo de encuadre, pero continua visiblemente el movimiento del personaje y objeto del plano anterior, y el contracampo que ya fue descrito con anterioridad.

ENLACES Y TRANSICIONES, en la cinta existen 8 enlaces de transición, mismos que a continuación se detallan:

(48) Ibidem. pág. 50

- 1) Enlace de transición sonoro con efecto de sonido (plano de de talle de palmeras, sonido de mar), (plano general de tanque de -- almacenamiento de agua).
 - 2) Enlace de transición de un instrumento de cuerdas en medio de un sonido ambiental de risas y autos, (Lola en la cama comiendo - pastel, corte a Omar colgando el auricular).
 - 3) Enlace de transición con efecto (Lola por medio del sonido de el ventilador se transporta, corte a Roberto tallando el nombre - de Lola en una cortina metálica).
 - 4) Enlace de transición sonoro (por medio de la canción "Yo no - soy bonita, ni lo quiero ser, porque las bonitas se echan a per--- der", pasamos de un día a otro en la escuela de Ana).
 - 5) Enlace de transición sonoro (Ana mirando desde la azotea, se_ oye el mar, luego pasamos a plano de detalle de un cuadro donde - se observan unas palmeras).
 - 6) Enlace de transición sonoro (por medio de la canción "Si tú - te vas", pasamos de la bodega en el trabajo de Lola, a la carretera de Veracruz).
- Este enlace también es Nominal; es decir, que al final de la - secuencia se nombra algo y en la siguiente aparece ese algo, en - este caso es el viaje a Veracruz.
- 7) Enlace de transición sonoro (pasamos por medio del sonido de_ Lola en la hamaca sollozando; a otro día, con el detalle del ca-- rrito sobre la arena).
 - 8) Enlace de transición material; es decir, un mismo objeto o -- actuante sirve para hacer la transición de una secuencia a otra, - en este caso son las nubes, ya que éstas nos trasladan del par-- que de juegos infantiles donde se encuentra Lola y Ana, a la playa, lugar en que las localizamos nuevamente, en diferente espa- cio y tiempo.

3.4 Diégesis

En este apartado trataremos todo lo relacionado con la película Lola, en cuanto a narración, relato, trama o historia. Para ello, comenzaremos con la sinopsis y posteriormente con el cuadro básico que estructura la diegésis.

Lola y Ana esperan a Omar en una noche navideña, él no llega, pues está de gira con su grupo de rock "Radio Carolina". La ruptura entre la pareja es palpable, la relación madre e hija se vuelve más frágil. Lola esquivo la responsabilidad materna, pues se llena de culpas propias y ajenas.

Por la ausencia de Omar, Lola intenta sustituirlo, asumiendo su genitalidad con Mario y el gerente de la tienda, pero sólo consigue sentirse más vacía. Esto la hace tomar la decisión de dejar a Ana bajo la custodia de la abuela Chelo, ésta la recibe sin reproches, ni preguntas que generen discusiones, ya que su relación es también frágil y fría.

La Ciudad de México, destruida y desquebrajada por el temblor de 1985, aparece como telón de fondo. Nos muestra a los habitantes vendedores ambulantes compañeros de Lola; el Duende, Dora, Mario (Simpatías), el Mudo; éstos día a día tratan de ganar su derecho a la calle peleando con policías vestidos de civiles.

Es con ellos, que Lola emprende un viaje en el que se da la oportunidad de demostrarse que no es tan débil como ella creía, porque parece imposible, pero el estallido de una botella en la cabeza de Mario, y después ver el paisaje humano de bañistas pobres y llenos de amor que ni siquiera perciben, le dan una lección sentimental que la hace vencer su soledad y regresa por su hija.

Al final se le puede ver con su hija tomadas de la mano caminando a la orilla del mar; por lo que se deja al sujeto/espectador la posibilidad de elegir el final que más el agrado.

PERSONAJES O ACTUANTES, son aquellos que desarrollan el relato, - lo actúan como sujetos del sentido y que participan en el proceso narrativo. Existen tres tipos de personajes:

1) DE LA COMUNICACION, entre estos se encuentran:

a) Narrador (a). Son aquellos que producen y dirigen el sentido - formal narrativo. Dan la idea o nos muestran el relato.

Directora: María Novaro

Productor: Jorge Sánchez

Productora Ejecutiva: Dulce Kuri

b) Narratorio (a). Es a quien va dirigido el relato, para que de su interpretación.

Sujetos/espectadores

c) Interlocutor (a). Son aquellos que dialogan dentro del texto o película.

Los actores de la cinta

d) Interlocutorio (a). Es aquél que escucha el diálogo de otros - dentro del texto de la película.

En Lola básicamente es Ana quien funge como interlocutoria.

2) DE LA NARRACION

a) Protagonista (s). Son aquellos que actúan de forma personal la narración del relato; es decir, son aquellos que hacen que se desarrolle la trama o historia.

En la cinta Lola y Ana son las protagonistas.

b) Objeto. Es aquello que motiva al personaje a desarrollarse dentro de la historia.

En Lola, es la búsqueda de sí misma, como mujer y como madre.

c) Destinador (a). Es el mediador entre el objeto y el protagonista.

En la película, Ana también funge como destinadora.

d) Destinatario (a) Es aquél en el cual gira el trabajo de los -- protagonistas.

En la película, Ana cumple este papel.

e) Ayudante. Es el que colabora con el protagonista para que éste realice y alcance su objeto.

En Lola, fungen como ayudantes: Juana, Chelo, Roberto y el Teporocho.

f) Oponente o antagonista. Son los que interfieren para que el -- protagonista no alcance su objeto.

En la película, Mario cumple esta función.

3) DE GENERO, es la diferenciación sexual (hombre, mujer, homosexual y lesbiana).

En Lola se presentan los dos primeros.

ACCIONES, son las actividades que realizan los actuantes y que -- corresponden a los estereotipos de las sociedades.

En la cinta se muestran: la madre, el ama de casa, la trabajadora, la pareja y la mujer.

COSAS, son las cosas materiales que se relacionan con los actuantes. Estas pueden ser activas o pasivas:

a) Activas. Televisión, frasco de miel, cervezas, cigarros, mar, tinte de pelo, gotas de agua que caen, grabadora, patines, perro y puesto ambulante.

b) Pasivas (ambientales). Edificios en ruinas, cuadros en la pared, decoración de interiores.

ESCENARIOS, los lugares donde ocurren las acciones y donde actúan los personajes. El espacio del cine.

En Lola se muestran los siguientes: Calles de la Ciudad de -- México, interior y exterior del departamento de Lola, interior y exterior de una escuela primaria, interior y exterior del metro, paso peatonal, paso a desnivel, playa, supermercado, parque de -- juegos infantiles y puestos ambulantes.

Después de haber desarrollado el cuadro básico de la diegésis, procederemos a realizar la descripción física y psicosocial de --

los personajes, según el discurso propuesto por la cinta.

LOLA

Descripción física

Estatura:	Mediana
Complexión:	Delgada
Edad:	26 años aprox.
Cabello:	Largo, negro y lacio
Ojos:	Negros
Nariz:	Regular
Boca:	Chica
Tez:	Morena
Cara:	Ovalada

Descripción psicosocial

Aparentemente es una mujer de clase media baja, es hija de -- Chelo, a lo largo de la película no se presenta al padre de Lola, ésta es madre de una niña de 6 años aprox. Vive en un departamen- to.

Parece ser, que Lola es un sujeto emocionalmente inestable, -- aprehensiva, no enfrenta sus problemas y se pierde en sus pulsio- nes, esto le provoca un estado de duelo permanente.

La protagonista es a simple vista liberal y sexualmente acti-- va. En un sujeto con temperamento fuerte, y ello la lleva a asu-- mir su genitalidad en todo momento.

Según la cultura, Lola se presenta como una madre irresponsa-- ble, como ama de casa y como trabajadora, es descuidada, sucia y_ apática.

Sólo tiene dos amigos, Juana su vecina, quien le ayuda a cui-- dar a su hija, y Roberto quien es su amigo incondicional y eterno enamorado.

La relación con su madre es distante y fría, sólo acude a ella cuando necesita ayuda.

En su lugar de trabajo, tiene varios compañeros y entre ellos_

se ayudan mutuamente.

En su aspecto personal es descuidada y mal hablada. Le gusta la cerveza, la música de rock, las tocadas, el tequila y el cigarrero.

ANA

Descripción física

Estatura:	Pequeña
Complexión:	Robusta
Edad:	6 años aprox.
Cabello:	Negro, lacio y corto
Ojos:	Negros
Nariz:	Recta
Boca:	Regular
Tez:	Morena
Cara:	Redonda

Descripción psicosocial

Es hija única de Lola y Omar, estudia el primer año de primaria, le apodan "la Ratona".

Es una niña inteligente y muy receptiva, aunque floja para estudiar. Es caprichosa pues está acostumbrada a hacer lo que quiere, ella crece en absoluta libertad. Es enojona y se adapta al sitio donde se encuentre.

No tiene amiguitos de su edad, pues vive rodeada de gente mayor.

La relación con su madre es básicamente de compañera de juegos, le gusta estar con ella aunque a veces la desespera.

La relación con su padre es buena, lo quiere y extraña.

La relación con su abuela es llevadera, la quiere aunque a veces se disgusta con ella porque la corrige.

En su persona es descuidada y tiene malos hábitos alimenticios. Le gusta cantar, ver televisión, andar en patines, jugar a las muñecas, imitar a su papá; así como tomar cerveza y comer frituras. No le gusta la comida quemada, el pastel de carne y las aceitunas.

OMAR

Descripción física

Estatura: Alta
 Complexión: Delgada
 Cabello: Quebrado, negro y un poco largo
 Edad: 27 años aprox.
 Ojos: Cafés
 Nariz: Recta
 Boca: Regular
 Tez: Morena
 Cara: Alargada

Descripción psicosocial

Es pareja de Lola y padre de Ana. Trabaja en un grupo de rock_ llamado "Radio carolina".

Es de carácter débil y emocionalmente inestable, es una persona pasiva y condescendiente, aunque a veces explota por el comportamiento de su pareja. Es tierno y tranquilo.

Su relación con Lola es inestable y conflictiva. Desea a Lola.

Su relación con Ana es buena, la quiere y le compra regalos.

En general, quiere a su familia. aunque por su trabajo tiene - que estar lejos de su casa. Su falta de tiempo para su familia la compensa con cosas materiales.

Le gusta vestir de mezclilla, camiseta, chamarra de piel negra y tenis, le apasiona cantar, le gusta tomar cerveza y vino y comer papas con catsup.

CHELO

Descripción física

Estatura: Mediana
 Complexión: Delgada
 Edad: 45 años aprox.
 Cabello: Castaño claro corto y ondulado
 Ojos: Cafés
 Nariz: Recta
 Boca: Regular

Tez: Blanca
 Cara: Ovalada

Descripción psicosocial

Es madre de Lola y abuela de Ana. Vive sola en un departamento de vecindad. No tiene pareja, en ella se observa el discurso de un padre ausente.

Ella es una persona emocionalmente estable, es conservadora y tradicionalista. Es una persona culta y aficionada por las artes plásticas, la ejercitación del cuerpo y por los juegos de confianza.

La relación con su hija Lola, es distante y fría, aunque le ayuda en lo que puede.

La relación con su nieta Ana, es más estrecha y calurosa, y se preocupa por el bienestar de la niña.

MARIO
 (SIMPATIAS)

Descripción física

Estatura: Regular
 Complexión: Robusta
 Edad: 30 años aprox.
 Cabello: Negro y quebrado
 Nariz: Aguileña
 Boca: Grande y tiene bigote
 Tez: Morena
 Cara: Alargada

Descripción psicosocial

Es vendedor ambulante y tiene dos hijos, le apodan el simpáticas. No tiene amigos.

Es el típico galán de barrio, prepotente, necio, aferrado, hace alarde de su machismo (perversión), es morboso y desea sexualmente a Lola.

Su relación con Lola es de compañeros de trabajo, aunque frecuentemente la acosa. Le gusta hacer ejercicio (pesas), le gusta vestirse como pachuco, es mal hablado y cínico.

ROBERTO
(DUENDE)

Descripción física

Estatura:	Regular
Complexión:	Delgada
Edad:	20 años aprox.
Cabello:	Castaño claro, ondulado
Ojos:	Cafés
Nariz:	Recta
Boca:	Grande
Tez:	Blanca
Cara:	Alargada, tiene una cicatriz en la mejilla izquierda.

Descripción psicosocial

Es vendedor ambulante y tiene carro. Es tierno, cariñoso, ocurente, agradable, servicial, sabe ser buen amigo y compañero de trabajo.

Es eterno enamorado de Lola, es su protector, está con ella en las buenas y en las malas. Es mal hablado, viste de pantalón de mezclilla, camiseta, tenis y chamarra, él es el único que conversa con el Mudo muy a su manera. Le apodan el duende.

DORA

Descripción física

Estatura:	Regular
Complexión:	Robusta
Cabello:	Negro, quebrado y corto
Edad:	27 años aprox.
Ojos:	Negros

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Nariz: Chata
 Boca: Grande
 Tez: Morena
 Cara: Redonda

Descripción psicosocial

Es vendedora ambulante, vende vestidos para muñecas. Es mal hablada. Defiende a Lola de Mario.

Con sus compañeros de trabajo es agradable y tranquila. Es mediadora entre Lola y sus conflictos.

Le gustan las cervezas bien frías, viste de pantalones de mezclilla y camisetas holgadas.

JUANA

Descripción física

Estatura: Regular
 Complexión: Delgada
 Edad: 29 años aprox.
 Cabello: Castaño claro, largo y lacio
 Ojos: Cafés
 Nariz: Recta
 Boca: Regular
 Tez: Morena
 Cara: Ovalada

Descripción psicosocial

Es vecina de Lola y tiene 4 hijos, usa automóvil. Es responsable y estricta con sus hijos. Es buena amiga, cariñosa y servicial.

Esta ayuda a Lola a cuidar a Ana y la acompaña a las tocadas.

MUDO

Descripción física

Estatura:	Regular
Complexión:	Robusta
Ojos:	Negros
Nariz:	Chata y grande
Edad:	35 años aprox.
Boca:	Grande
Tez:	Morena
Cara:	Redonda, es calvo y mudo

Descripción psicosocial

Es vendedor ambulante, compone relojes. Es inteligente, buen -
compañero de trabajo. Es el único que a su manera se comunica con
Roberto. Le gustan los perros. Está maníaco en su oficio.

TEPOROCHO

Descripción física

Estatura:	Regular
Complexión:	Delgada
Edad:	35 años aprox.
Cabello:	Negro y quebrado
Ojos:	Negros
Tez:	Morena
Boca:	Regular, con bigote y barba
Nariz:	Recta
Cara:	Alargada

Descripción psicosocial

Su aspecto es sucio y mal fajado, muy a la cantinflas. El es--
tado normal de este hombre es la embriaguez, funge como la con---

ciencia de Lola, ya que este le dice a Lola lo que ella no puede gritar "Todos los hombres son unos cabrones". El comparte con --- Lola el vicio del cigarro y la bebida.

GERENTE

Descripción física

Estatura:	Regular
Complexión:	Robusta
Edad:	35 años aprox.
Cabello:	Negro y quebrado
Ojos:	Negros
Nariz:	Recta
Boca:	Grande y bigote
Tez:	Morena
Cara:	Redonda

Descripción psicosocial

Es gerente de un supermercado, es un sujeto lujurioso y morbo-
so. Utiliza su dinero para comprar placer, es un hombre sin escrú-
pulos, sin carácter.

LOLA Y SU MUNDO

A continuación se presenta la relación de Lola y su mundo; es decir, con los actuantes de la película.

Para dar una visión más clara, explicaremos el trato que tiene con su hija Ana, con las mujeres (Chelo, Dora y Juana); y por último, con los varones (Omar, Roberto, Mario, Gerente, Teporocho y Mudo).

NIÑOS

La relación con su hija Ana, según las escenas de la película, es de compañeras de juegos; con la niña, Lola tiene comportamientos infantiles. A Ana esto le agrada, aunque a veces llega a exasperarla, pues cuando necesita de su madre no encuentra más que a una amiguita para jugar.

Lola es aparentemente una madre descuidada, no le presta la debida atención, y por ello Ana crece en absoluta libertad e independencia en ciertos aspectos, ya que por cuestiones de trabajo y en ocasiones sexuales, aquella deja a la niña sola, y ésta tiene que valerse por sí misma.

De igual forma, se nos muestra a Lola en algunas escenas como una madre cariñosa, tierna y condescendiente, pues no utiliza regaños, ni maltratos para con la niña, y tampoco le impone pautas de conducta.

Lola sabe en apariencia que no es buena madre, y por ello opta por dejar a la niña con la abuela Chelo; no obstante, se arrepiente y regresa por ella.

MUJERES

a) Chelo. La relación con su madre es fría y distante, ya que son dos personas completamente distintas; pues mientras una es -- en apariencia liberal, la otra es conservadora; una sabe de res--

ponsabilidades, la otra no. La madre es una mujer culta, y Lola - no. Aunque a pesar de todo, cuando Lola necesita a una persona de confianza para cuidar de la niña, acude a su madre.

b) Dora. La relación con Dora es de trabajo y diversión. Se - ayudan mutuamente en lo laboral y a veces ésta protege a Lola del acoso del Simpatías. Comparten la afición por la cerveza y de alguna manera sus emociones.

c) Juana. Ella es vecina y amiga de Lola. Aquella es cariñosa_ con ésta y con Ana, acompaña a Lola a los conciertos de Omar, le_ cuida a la niña para que se divierta y en ocasiones para que medi_ te su situación.

VARONES

a) Omar. Su relación con éste es de pareja y padre de su hija. El trabajo de él provoca conflictos en la relación de ambos.

Omar trata de sobrellevar a Lola, ya que ésta tiene el carác_ ter un poco fuerte cuando se trata de discutir con él, éste se -- siente un tanto culpable por la situación de inestabilidad en su_ relación, pues sabe que lo que lo ocasiona son sus constantes gi_ ras de trabajo.

b) Roberto. La relación de ambos es de amistad y compañeros de trabajo. Lola es su amor imposible, el sentimiento de éste hacia_ ella de alguna manera es limpio; ésta no le corresponde, pues lo_ ve como un hermano menor, él lo sabe y acepta la situación, por - ello, siempre está dispuesto a ayudarlo en las buenas y en las -- malas. En pocas palabras, a ser su "Duende".

c) Teporocho. Su relación es casual. Comparten el vicio de la_ bebida. De alguna manera, funge como la conciencia de Lola, ya -- que en ese momento él dice lo que ella no puede gritar, "todos -

los hombres son unos cabrones".

d) Mudo. Su relación es de compañeros de trabajo y de diversion. ---
sión.

e) Gerente. Su relación es accidental; éstos tienen en aparien_
cia relaciones genitales, debido a un intento de robo por parte -
de Lola.

f) Mario. La relación con éste es a simple vista de desahogo -
sexual. Con éste Lola asume su genitalidad, a ella no le desagra-
da, aunque después comienza a cansarle la situación, por sentirse
como un objeto sexual. De esta manera decide terminar con el aco-
so de Mario de una forma muy violenta, rompiéndole una botella de
vidrio en la cabeza del tipo.

Después de haber realizado las descripciones físicas y psico
sociales de los personajes, procederemos a desarrollar los diálo-
gos de la película.

Cabe mencionar, que los diálogos serán separados de acuerdo a_
las macrosecuencias antes descritas, y que en algunos de ellos se
muestra el discurso del padre , transmitido de Lola hacia su hija
Ana.

MACROSECUENCIA 1

INTERIOR/DEPTO. DE LOLA

FONDO MUSICAL

"A veces la suerte mala es más rápida que la vista, a veces una
bala de muerte le gana a la vida, y tanto que hace parecer estúpi-
do mirar, las piernas de las chicas por la calle.

Y nosotros junto a ti estamos reunidos, un poco por ti y otro -
poco por nosotros, y de nueva cuenta ya no somos los mismos, por--

que tú sabías bien que la alegría se cotiza caro.

Y aquí ya no hay enemigos señalables para quien no tenía acreedores, aquí el único delito es estar vivo, aquí la muerte desde - que yo sepa no ha dado señales de vida. BAJA Y FONDEA, ENTRA EL - DIALOGO DE LOLA. Y ahora, a dónde se fue la artista?. SUBE MUSICA aquí la muerte que yo sepa no ha dado señales de vida".

SUENA EL TELEFONO

Lola Bueno, ¡qué onda!, dónde estás, ahhh solas la ratona y - yo, mm dícelo tú no, mjm, sabes que, mejor vas y chingas a tu madre.

Ana Le dijiste a mi papi lo del pastel.

Lola Dame un besito, ven mmm, sabes qué, vamos a ir a la calle, sale.

Ana ¡sale!, espérame voy por mis muñequitas.

Lola y por la chamarra también.

INTERIOR DEL EDIFICIO

Juana Oiganme chamacos que están haciendo ahí, córranle a cambiarse, pero de volada, tú también a peinarse.

Lola camina

Ana cárgame o si no, no subo.

Lola camina Ana

Ana cárgame

MACROSECUENCIA 2

EXTERIOR LUGAR DE TRABAJO DE LOLA

Clienta del Mudo. La pila que le pusieron a mi reloj no sirve, - mire se me borró. Yo no me voy a quedar sin pila, usted_ tiene que reponérmela.

Roberto Ton's que mi Lola rolas o no rolas

Voz en off. (gritando) ahí viene la camioneta

Roberto a Lola. Ora sí ya me chingaron por andar cotorreando, dejame ir a avisar y ahorita regreso a ayudarte.

Lola que bonita manera de empezar a

Roberto (gritando) orale vamos a levantar el changarro, apúrale -
en chinga carnalito, ahí viene la camioneta.

EXTERIOR DEL BALCON DEL DEPTO. DE LOLA

Omar (a Ana) ¡holal, qué paso, cómo estás, ay ratona, mira lo
que te traje, (se despide de su amigo), bien, nos vemos_
Cristian.

INTERIOR DEL DEPTO. DE LOLA

FONDO MUSICAL " El sentenciado", canta Tin Tán.

"Soy un sentenciado voy a morir, y es que Alá no quiere que --
muera así. Si este es mi destino ya me perdí. Reo, reo, la sentenci
cia viene de Alá. Reo, reo, la sentencia viene de Alá. Ven acá --
por tu amor, hoy me quieren enfriar. La sentencia viene de Alá. -
Por andar de Don Juan hoy me van a matar. La sentencia viene de -
Alá. Reo, reo, la sentencia viene de Alá. Reo, reo, BAJA Y FONDEA
la sentencia viene de Alá

Ana ¡mami!

Lola ¡qué onda!, cómo estás

Ana bien

Lola que bueno

Ana mira la tele a colores

Lola ¿de quién es?

Ana de nosotros, y muy a colores

Lola mmm, que bueno

Ana ven, ven a verla

Lola perame, horita voy (tararea)

Omar cómo estás?

Lola bien

Omar qué paso, a dónde andabas?

Lola por ahí

Omar sigues enojada

Lola no pero te extrañamos. Nunca estás

Omar pues aquí estoy, aquí estoy

INTERIOR ROCKOTITLAN

FONDO MUSICAL , Canta "Radio Carolina"

"Tus ojos violentos se quedan clavados en mi indecisión, cuida do con el pulso, cuidado con los cigarros, cuidado en el corazón. Me prendo al destello de mi propio encendedor, tu boca, tu cabe-- llo, siembran la anarquía en mi interior. Es preferible el cinig mo, no hay tiempo... imprescindible, palabra violenta, un poco de sol entre tus piernas. ¡Amame, amame!, sólo un poco, ooh. Y te -- amaré y te amaré como un loco. ¡Amame, sólo un poco, poco, poco y te amaré y te amaré como un loco.

A ver vamos, ¡Amame, amame!

INTERIOR DEPTO. DE LOLA

Ana (cantando) lo que se miro, y hacerte el amor, y enton-- ces la sirena y entonces, entonces, entonces.

EXTERIOR DE LUGAR DE TRABAJO DE LOLA

Roberto (Al mudo) se está borrando la pila, pus si se las cam-- bias también. No pues también te pasas Mudo, dices que_ me pasas la mitad y no me la pasas, eres un tranza.

Dora ¿Cuál te gusta?

Ana mira la mayoría, la mayoría todos, pero el que más, - éste.

Dora ¡pues llevátelos!

Voz en off de Lola (Dora me ayudas?)

Dora si como no

Roberto ¡hola, cosita bella!

Ana hola!

Roberto cómo estás?

Ana bien

Roberto bien, comiste rico?

Ana si, por qué tienes esta rayita

Roberto pues para ver quién me preguntaba

Dora y tus hijos Mario, por qué nunca los traes

Mario pues ya ves

Lola ¡estate quieto!

Mario cuándo nos comemos eso
 Lola lay no me chingues!
 Dora ya déjala hijo, no le mojes el calzón
 Mario pregúntale
 Dora razona ra-zo-na
 Mario pregúntale, pregúntale a ver si no se lo mojo, lno --
 Lolita!
 Lola no ya vete
 Mario qué cuanto has vendido
 Lola ya, ya
 Mario Luego nos vemos, después que no tengas guaruras
 Ana ¡ya bájame!
 Roberto ya te vi, eh, con que poniéndonos los cuernos al Omar_
 y a mi.
 Lola con el Simpatías no gracias, qué paso vamos a la toca-
 da.
 Roberto yo estoy puesto, tú dile al Omar
 Lola no está, se fue de gira, pero yo si voy
 Roberto !conmigo! (Lola ríe)
 INTERIOR DEPTO. DE JUANA
 Juana a ver chaparrita cuál de todos éstos escoges para que_
 leamos. Mira, éste está bonito, ¿éste te lo leo?
 Ana no, mi mamita
 Juana no, hombre, ven yo te lo leo. Ven, ven acá chiquita, -
 ven yo te lo leo, todos te los leo, todos, todos, sí
 Ana 1, 2, 3
 Lola lay que pena Juana, mejor no voy!
 Ana 4, 5
 Juana Lola, pero al rato se le pasa
 Lola no, no importa, de todas maneras no tenía el boleto
 INTERIOR DEL DEPTO. DE LOLA
 Ana vamos al salón de belleza
 Lola no, yo quiero cantar
 Ana bueno, entonces a un baile

Lola y va haber galanes
 Ana sí
 Lola si, entonces si voy, pum pum pum, ya llegamos, nos para_
 mos a ver, no hay galanes, pum pum pum, bailamos precio_
 sa.
 Ana ¡ay mamá así ya no juego!
 Lola ¡ay déjalo que baile tantito con el gorila ¿no?, no es-
 tá feo.
 Ana bueno
 Lola si, tum, tum, tum, con quién va a bailar ésta
 Ana con éste
 Lola con un galán
 Ana (cantando) corre, corre, por el boulevard,
 Lola uh, uh, uh
 Ana corre, corre, sin mirar atrás
 Lola uh, uh, uh
 Ana corre, corre, ya no puedo más
 Lola uh, uh, uh

MACROSECUENCIA 3

INTERIOR SALON DE CLASES

Maestra ¡hasta mañana! ¡hasta mañana!, bueno no es sólo eso se-
 ñora, es su higiene en general, viene mal presentada, -
 sucia, no tiene hábitos de limpieza, eso afecta su in--
 terrelación con los demás niños, les molesta verla tan_
 desaliñada.
 Niño ¡hasta mañana maestra!
 Maestra ¡hasta mañana!
 Lola cómo que les molesta maestra, pues es que lo que...
 Maestra si, si señora les molesta, además sus tareas están tan_
 descuidadas que yo pienso que realmente...qué haces --
 Iván con esto, ya terminó la clase, ya , ya váyanse, -
 por favor no hagan ruido ya váyanse.

INTERIOR DEL DEPTO. DE LOLA

Lola la, la, la, Ana, ya ven hacer la tarea,
 Ana después
 Lola no, ahorita, te estoy esperando
 Ana y qué no puedo ver la tele como siempre
 Lola no desde ahora, cuando vayas hacer la tarea, no puedes_
 ver la tele, tara rara. ¡Ahí estás!, eso, más derechi-
 to, sobre el renglón, ay no más chiquita, eso así. Aho-
 ra no te salgas de aquí, de esta rayita a ver, eso así_
 que bonita, ahora más panzoncita, eso, otra. A ver Ana?
 a ver, mira como traes las manos, vételas a lavar y --
 luego te corto las uñas.

EXTERIOR CALLE

Ana yo de coco
 Vendedor de coco, con limón y chile o sal, o nada más con limón.
 Lola puro limón y sal, nada más
 Chelo me hubieras dicho para hacerle bien su vestidito
 Lola ¡ay mamá, que tiene de malo su vestidito!
 Chelo pues no era igual que el de las otras niñas.

MACROSECUENCIA 4

INTERIOR DE LA FABRICA

Dueño ésta prenda está manchada
 Lola dónde
 Dueño aquí y aquí. Estos son los que te vas a llevar ahora, -
 bien, tendré que cobrarme un 10% sobre las prendas man-
 chadas. Estos modelos son exclusivos, no los vas a en--
 contrar en ningún otro lado.

EXTERIOR FABRICA

Roberto qué paso, ya estuvo
 Lola ya, vámonos, qué estas mirando, ¡ayúdame!

INTERIOR DEPTO.

FONDO MUSICAL, canta "Radio Carolina"

"Quiero gritar y escupirte esto en la cara, no puedo amarte en una cama de faquir llena de clavos, ohhh. Puedo jurar amarte hasta la muerte, podemos ser felices desde aquí hasta la esquina de tu casa, pero amarte si es cosa seria, no te aseguro estar a tiempo para tomar el desayuno, los dos sentados en la cama, ohhh. --- Actualmente cien mil pesos ya no garantizan el auténtico sabor a pollo de estos caldos en que la pasión se cuece con otro...BAJA FONDEA. Diálogo de Lola, Ay, ven, ven yo te lo llevo. Mande, si SUBE. Por eso cambio mi destino por dos pesos y un boleto de camión.

MACROSECUENCIA 5

INTERIOR DEPTO. DE LOLA

Omar eso nos daban todas las noches en Tijuana, allá donde_ estabamos tocando, nada más que con catsup.

Lola pues, yo te voy a dar lo mismo, pero sin catsup.

Omar pero si me gustan, una vez estaba yo comiéndome mis papitas, acá muy tranquilo y se acerca un gabacho, así - medio formal del Silver Plater, de los Angeles.

Lola de dónde

Omar de los Angeles

Lola cuánto tiempo te vas

Omar bueno, todavía no sé, hay que arreglar algunos detalles del contrato, podría ser por un año. Voy a conseguir una lana para que me alcancen lo más pronto que se pueda, ¿sí?

Lola pinches patines, que ondas las tuyas de regalarle esas cosas.

Omar oye, no exageres, no

Lola no exageres, claro como tú vas a estar en los Angeles -- cuando Ana se rompa la madre. (sale enojada de su departamento).

Omar puta madre, de dónde vienes

Lola fuf a festejar tu viaje a los Angeles

MACROSECUENCIA 6

INTERIOR DEPTO. DE LOLA

Ana ¡ay mi cuellito! ¿y la maleta de mi papi?

Lola se la volví a llevar

Ana no vas a ir a trabajar

Lola claro que sí

EXTERIOR ESCUELA

FONDO MUSICAL

Niñas "Yo no soy bonita, ni lo quiero ser, porque las bonitas se echan a perder".

Chelo Anita, Anita, ¡hola!, te traje una torta de jamón y queso como te gustan, ah y un refresco, cómo has estado, ¿bien?

Ana bien, gracias

Chelo ¡uy que linda!, ya sonó la chicharra, vete a tu salón, correle. ¡adiós!

Ana adiós

INTERIOR DEPTO. DE LOLA

Ana (gritando) mamá estás en el baño. ¡mamá!. Mamá dónde está el catsup.

EXTERIOR PARQUE DE JUEGOS INFANTILES

Lola y Ana (gritando) aaa hhh

Ana a que eramos bailarinas, ¿rale?

Lola sale, no, pero exóticas

Ana no, así no, bailarinas

Lola ¿Hawaiinas?

Ana no así no

Lola cómo era lo del corazón?

INTERIOR DEL EDIFICIO

Varón en ese hotel de voy a llevar, mira que jardines, que pal_{me}ras, mira esta alberca, ves como ese señor carga su da_{ma}, así te voy a cargar hasta que aprendas a nadar, van a ser unos días inolvidables y las noches, pues que quie_{res} que te diga, también van a ser inolvidables. (cantan_{do}) soñar en noche de luna, oyendo que el mar, canta, -- canta y que pintadas en la noche, la luna se ve blanca, - blanca, soñar que en noches de luna, oyendo que el mar - canta, canta.

MACROSECUENCIA 7

EXTERIOR DEL BALCON EN EL DEPARTAMENTO DE LOLA

Juana A ver chaparro, espérame, espérame, eso

Niño apúrate, Nicolás ya

Juana eso, rápidito para que ya no se nos haga tarde. Y tú que haces con eso, no vamos a la playa, ve a dejarlo allá, - corre, corre, rápido.

Niño mamá, mi avalancha

Juana no, no mi amor, chaparro eso ya no. No, no con una es -- más que suficiente.

Niño lero, lero

Juana No que lero lero, es para los dos ésta. Ahora vela a de- jar rápido.

Niño Ya Nicolás

Juana que pasó despedete de tu mamá. No mija que haces con eso ¡ay pero si vamos al sol, ay dios mío!

INTERIOR DEPARTAMENTO DE LOLA

Lola (mirándose al espejo) ¡puta madre!

Voz en off de Ana. ¡Mamá!

Voz en off de Juana. Ora hijita que ya te va abrir tu mamita. ¿te divertiste mucho?. Adiós mi cielo, nos vemos mañana.

Lola qué onda cómo tas
 Ana bien
 Lola ¿y ahora? te veniste nadando
 Ana sí, así
 Lola y eso qué es
 Ana y como que es para la isla. Chilindrina, chilindrina de_
 mi amor
 Lola a ver, haste para allá ya te sentaste en mis cassettes,-
 a ver, ven acá, ahora sí ya
 Ana ¡ay que bonital!
 Lola ¿te gusta?
 Ana sí. Tengo sed
 Lola cómete lo que traes ahí, a...tantito, a ver, duérmete, -
 come, duérmete ya, bueno, último y te duermes, otro tra-
 guito, pero ya te vas a dormir, chiquito.

(AL DIA SIGUIENTE EN EL INTERIOR DEL DEPARTAMENTO DE LOLA)

Lola qué haces, ¡sácatelas! (ríe). Uy que muchachita, tan --
 guapa, que bonita quedaste y te traigo una sorpresita.--
 Mira que dice: Ratona, aquí te mando la prueba de que --
 por aquí circulan otros ratones de tu especie, aunque --
 ninguno tan bonito como tú, muchos besos y todo el amor_
 de tu papá
 Ana en dónde dices que vive mi papi
 Lola en los Angeles
 Ana a mi la Ratona Mimí me cae gorda
 Lola Ana, qué pasa, eh, mira que bonita, te la mandó tu papá
 Ana, ¡escúchame!, nena tu papi te quiere mucho

MACROSECUENCIA 8

EXTERIOR AZOTEA DEL EDIFICIO

Ana bueno, ¿oye está mi papi, pásamela...oye tienes medio -
 kilo de huevos por ahí me lo mandas ¿no?

EXTERIOR CALLE

Roberto (gritando) Lola

INTERIOR DEPARTAMENTO DE LOLA

Ana pensé que no estabas. Ya vamos a comer

Lola a poco tienes hambre popotitos?

Ana yo no me llamo popotitos

AL DIA SIGUIENTE

Lola (gritando) Ana, ya vente a comer

Ana y no me quito los patines?

Lola no

Ana ¿ni me lavo las manos?

Lola como quieras. Mmmh, está bien rico, mira yo me voy a comer este cachotote

Ana mejor cómetelo tú, a mi no me gusta

Lola como dices que no te gusta, sí todavía no lo has probado, anda cómetelo

Ana huele bien feo y además tiene aceitunas

MACROSECUENCIA 9

INTERIOR DEL SUPERMERCADO

Ana mejor ésta que no se rompe

INTERIOR OFICINA DEL GERENTE

Gerente ¿nada más?, ¿eso es todo?. No debería de exponer así a su hija. Eso es todo.

Lola ya no traemos nada

INTERIOR DEL EDIFICIO

Mario qué horas de llegar son éstas Lolita

Lola qué haces aquí

Mario ya ves, te estaba esperando. Te lástime, dónde andabas

Lola por ahí

Mario ahí donde

Lola espérate

Mario qué

Lola tengo que llegar

Mario a dónde tienes que llegar

Lola a mi casa, si pero voy solita

Mario te acompaño

Lola no
 Mario como que no
 INTERIOR DEL DEPARTAMENTO DE LOLA
 Mario qué paso Lola
 Lola sabes que vete
 Mario por qué
 Lola deveras vete
 Mario estás sacada de onda, adiós
 INTERIOR DEL DEPARTAMENTO DE CHELO
 Chelo le pasa algo a la niña?
 Lola no mamá, no te preocupes ¿mamá puedes quedarte con Ana?
 EXTERIOR PARQUE DE JUEGOS INFANTILES
 Teporocho (a Lola) ¿me das un cigarro?. Son una bola de cabrones,
 es que todos son una bola de cabrones, ¿a poco no?. ----
 Siempre se los he dicho, porque así es. Y todos son una
 bola de cabrones, de plano ¿ a poco no?. Siempre lo he -
 dicho son una bola de cabrones, gracias eh.

MACROSECUENCIA 10

INTERIOR DEL DEPARTAMENTO DE CHELO
 Chelo acomódate como quedamos sí, mjm, bien ¡ay! este mechón --
 que ocurrencias de tu mamá
 Ana (cantando) y el 12 de diciembre mi ma...la dirigió a la -
 casa del niño dios
 EXTERIOR ZOTEHUELA
 Chelo (a Ana) aprietas bien tus glúteos y el abdomen. El equili--
 brio es muy importante, no se te olvide. Ahora te voy a
 enseñar un juego en el que cuenta la confianza en los --
 demás, fijate bien. Voltéate, con el cuerpo muy derechi--
 to, te vas a dejar caer para atrás, pero con los ojos --
 cerrados, sí. A la una, a las dos y a las tres, suéltate
 yo no te voy a dejar caer, 1, 2, 3
 EXTERIOR PANADERIA
 Ana turururu turururu, ven perrito, perrito, te enseñó la -
 colita si señor (rfe)

INTERIOR PANADERIA

Chelo (a dependienta) ahorita vengo por el pan

EXTERIOR PANADERIA

Chelo vámonos, vámonos, espérame voy por mi monedero, ya

Ana ya no te quiero

Chelo ya vámonos, ándale

INTERIOR BODEGA DEL LUGAR DE TRABAJO DE LOLA

Roberto No se ha quitado

EXTERIOR LUGAR DE TRABAJO DE LOLA

Dora ¡ estás pendeja!, primero dejas de trabajar un chingo de días y luego quieres que te chinguen toda la mercancía.

INTERIOR BODEGA

Lola puta madre, hasta cuando van a dejar de estarnos chingando, pues ni que estuvieramos robando carajo.

Dora pues si, pero no la hagas de pedo a nosotros

Roberto serena morena

Lola estoy hasta la madre, estoy hasta mi madre, lo único que quisiera es largarme

Roberto ya está, mañana nos vamos todos a hacernos una limpia de sal y arena al mar.

Dora ¡órale cabrón!

Roberto yo pongo la nave

MACROSECUENCIA 11

FONDO MUSICAL

"Si tú te vas, si tú te vas, mi corazón se morirá. Eres vida -
mía todo lo que tengo, el mar que me baña, la luz que me guía, --
eres la morada que habito, si tú te vas, ya no me queda nada, si_
tú te vas. Eres la montaña que busca mi cuerpo, el río en la no--
che, primavera y viento, eres lo que sueño despierto, si tú te --
vas, ya no me queda nada, si tú te vas, mi corazón se morirá, si_
tú te vas. Eres vida mía todo lo que siento, todo lo que pienso,_
mi voz y mi alegría, eres lo que añoro, mi aliento, si tú te vas,

ya no me queda nada, si tú te vas, si tú te vas, eres vida mía --
 todo mi aliento, la historia que rima, si está en invierno, eres_
 la cobija, mi aliento, si tú te vas, ya no me queda nada, si tú -
 te vas mi corazón se morirá.

EXTERIOR CALLE DE VERACRUZ

Lola voy a comprar otras chelas

Roberto órale

Dora las traes bien frías

EXTERIOR MONUMENTO A LA MADRE EN VERACRUZ

Roberto (gritando) ¡Lola... goooool

Lola qué onda

Dora Pedro le dijo que veníamos para acá

Roberto no lo peles, pélame a mi

EXTERIOR PLAYA

FONDO MUSICAL, Canta el TRI, "Esta triste canción de amor"

"El es como un dios, ella es como una virgen, y los dioses los
 enseñaron a pecar, y en la eternidad los dos unieron sus almas --
 para darle vida a esta triste canción de amor, BAJA Y FONDEA.

Dora que ahuevados y qué quieren regresar

Mario ay que chambearle

Dora si ya me veo el lunes en el puesto, caray

Lola yo por eso no voy a regresar

Roberto cómo que no vas a regresar

Lola No, no voy a regresar, no tengo a qué. SUBE MUSICA Y SE
 MANTIENE. " El es como un dios, ella como una virgen y__
 los dioses los enseñaron a pecar, y en la eternidad los dos unie
 ron sus almas para darle vida a esta triste canción de amor, a -
 esta triste canción de amor".

Roberto a dónde vas?, voy contigo

Dora pásame el tequila hijo, déjala sola que se aliviane ca--
 brón

Mario qué onda Lola cómo estás, qué tienes Lolita

Lola ¡ay espérate Mario!

Mario (ríe)

Dora puta madre

Roberto (a Lola) estás bien, si, segura?, tranquila, estás bien
 Voz en off de Dora. Duende ayúdame, Mudo ayúdanos

Roberto sale Mudo levanta el cuerpo. Tranquilo, despacio, despacio, sino lo vamos a lastimar más, a ver bajénlo tantito, déjame acomodarlo

Dora a Lola la dejamos en el lugar ese, para no tener pedos_ con la tira

INTERIOR DEPARTAMENTO ABUELA

Ana Mamá

Chelo Dime mi amor

Ana quiero a mi mamita

Chelo cálmate, aquí estoy yo, te voy a hacer un tecito, ya estamos más tranquilas verdad

Ana sí

EXTERIOR PLAYA

Señora Lupe, Lupe anda con tu abuelo, ayúdale a que se amarre - el calzón

EXTERIOR PARQUE DE JUEGOS INFANTILES

Ana Eso parece como un trenecito, los columpios como las casitas de lejos, eso como tenochtitlan, eso como ¿oye y - tu sabes si te acuestas en una nube te caes?

Lola pues, este pues, pus sí, porque es pura agua, las nubes_ son pura agua y si te puedes caer, pero a lo mejor corremos con suerte y no nos caemos.

Ana y si nos subimos a una nube

Lola a dónde vamos

Ana a donde nos lleve el viento

FONDO MUSICAL. "Si tú te vas", final con cola de sonido.

3.5 Contexto

Entendemos por Contexto, todo aquello que tiene que ver con la película como cosa; es decir, los pormenores de su realización -- desde cómo fue que surgió la idea, hasta su término y presenta--- ción.

Lola es el primer largometraje de María Novaro, la cual explica cómo nace la idea de realizar la película.

Según la directora, "Lola surge de la conjugación de varios -- elementos; quería realizar una historia sencilla, pues sabía que_ iba a ser complicado levantar mi primera película y pensé que lo_ que más me gustaba por aspectos personales, era desarrollar un -- personaje femenino que fuera madre, realmente de ahí empezó a sur_ gir todo. Luego vino el plantearse qué sentido tenía hablar sobre las culpas de la madre y tratar de poner en tela de juicio toda - una actitud moral, y cómo armar una historia de cosas que me eran muy familiares". (49)

Por otro lado, también comenta que "la historia original esta_ ba basada en la vida de una amiga mía, que se llamaba Lola y ya - falleció, pero conforme fuimos realizando el guión, mi hermana y_ yo, fue perdiendo toda conexión con ella, pues la historia real - era demasiado dramática y yo no quería eso. El guión fue becado - por la escuela de cine de la Habana, donde fue trabajado por -- varios especialistas de diferentes lugares, entre ellos asesores_ provenientes del Instituto Sundace de Utah, quienes me invitaron_ a trabajar el guión en Estados Unidos". (50)

Después de haber plasmado la idea, se dedicó a buscar los per_ sonajes principales. En primer lugar, se decidió por Alejandra -- Vargas, por ser una niña muy lista y sensible. Posteriormente, -- buscó a una actriz que tuviera las características físicas de la_ pequeña y encontró a Leticia Huijara, ésta sin mucha experiencia_ en la actuación pero con gran inteligencia.

(49) Bustos, Victor. Dicine. "Entrevista con María Novaro, de -- Lola a Danzón". pág. 10

(50) Ibidem. Pág. 10

La empatía y dinámica especial surgida entre éstas, sirvió --- para que la película se lograra.

Otra cuestión importante son las locaciones de la cinta, entre las que sobresale la Ciudad de México fracturada por el temblor - de 1985, igual que el personaje de Lola, "la película fue diseñada a manera de que se viera la relación tan fuerte que había entre Lola y Ciudad. Tanto la una como la otra tienen sus triste--- zas, sus dificultades, sus problemas. Las dos están un poco ro--- tas, destruidas". (51)

Para María Novaro, "la Ciudad de México se puede ver de muchos modos: de un modo aterrador, desolado, entonces me pareció que -- una vez planteada la historia, la ciudad fuera cobrando importancia, y al final fuera un personaje más que se desarrollara paralelamente a Lola". (52)

Cabe señalar, que durante la filmación se grabaron dos fina--- les; el primero, reconciliador, que es el que se ve en la película exhibida; y el segundo, que por desgarrador y violento se optó por dejarlo a un lado, ya que en éste se ve a Lola y a Ana en el abandono total (desvalidas y perdidas) filmado con un alejamiento de cámara y al fondo una pinta obscena.

La filmación comenzó en 1989 y se exhibió en 1991. Las locaciones fueron en su mayor parte en el área metropolitana del Distrito Federal, concretamente en la Colonia Obrera y en escenarios de Veracruz. Fue una coproducción entre empresas Macondo Films de -- México y Televisión Española.

Lola tuvo éxito en 8 salas de las 10 en que se exhibió, a pesar de ser una película lenta, con poca trama y sin actores taquílleros.

Para María Novaro, las imágenes u otro tipo de discurso pueden estar más conectados con la realidad, por ello es que en la película Lola éstas tienen mayor peso que los diálogos.

(51) Carrera, Mauricio. El Nacional. "Conversación con María -- Novaro y Leticia Huijara". pág. 20

(52) Bustos, Victor. Op. cit. pág. 10

A continuación presentamos algunos comentarios que giraron en torno a la película y que son los siguientes:

En la Revista DICINE. "El primer largometraje de María Novaro se centra en esta conflictiva relación madre-hija para presentar su preocupación por la situación y condición de la mujer mexicana, planteada de una manera muy personal y polémica. Sin embargo, más allá de lo discutible que pueda resultar su acercamiento a la realidad mexicana actual hay que destacar los cuidadosos detalles del filme y la capacidad de la realizadora para mantener el interés sin abandonar nunca el tono neutro de los problemas cotidianos". (53)

Otro fue el que hizo Ayala Blanco en torno al personaje, "Lola representa un caso extremo de dependencia integral a un sólo fallo. Dependencia sexual, sentimental, moral, social y cómo superarla a través de la vaguedad, en las antípodas de cualquier discurso feminista, aunque sin mácula de misoginia femenina tipo (Fernández Violante)". (54)

En la V Muestra del Festival de Cine Mexicano en Guadalajara, Juan Carlos Vargas opinó: "algo de lo mejor en esta muestra fue Lola de María Novaro, estupenda Opera Prima que cuenta sobre la sobrevivencia de una madre y de su pequeña hija en un Distrito Federal opresivo. Lola sorprende por ser uno de los más logrados retratos femeninos que se han filmado en el cine mexicano: Sincero, espontáneo, y ausente de clichés. Es una obra emparentada en cierto sentido con Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés por el tratamiento de sus personajes femeninos de los seres marginales y de la ciudad, que ocupa un papel principal. Hay también en Lola un acertado manejo fotográfico, actuaciones notables y un aceptable dominio técnico que auguran un futuro prometedor". (55)

- (53) Moreno Ochoa, Octavio. Catálogo de Directoras de Cine. --
pág. 614
- (54) Ayala Blanco, Jorge. La disolvenencia del Cine Mexicano, --
entre lo popular y lo exquisito. --
pág. 508
- (55) Vargas, Juan Carlos. DICINE. "V Muestra del Cine Mexicano"
pág. 16-17

Por su parte, Leticia Huijara, habla de su personaje Lola "es una chava con muchas ganas de vivir, entre estas ganas de vivir - están las de querer y ser queridas. Es una chava que tiene el valor de darse cuenta de eso y de luchar por ello". (56)

Finalmente, María Novaro, comenta que "Uno puede reconciliarse con la vida a partir de cosas sencillas. La escena que mayor --- satisfacción me da es cuando Lola está sola en la playa después - de que está realmente desecha. Ella mira esas cosas sencillas, -- esas niñas que van de la manita, ese viejo que nada entre las -- olas y que se le cae el calzón, esa señora que protectoramente y_ muerta de la risa lo arropa y lo saca del mar". (57)

(56) Carrera. Op. cit. pág. 20

(57) Ibidem. pág. 20

FICHA TECNICA

TITULO:	Lola	
FORMATO:	35 mm. Largometraje, Ficción	
PRODUCCION:	Macondo Cine-Video, Conacite II. -	
	Cooperativa José Revueltas. T.V. -	
	Española.	Año. 1989
PRODUCTOR:	Jorge Sánchez	
ASISTENTE DE PRODUCCION:	-	
DIRECCION:	María Novaro	
ASISTENTE DE DIRECCION:	-	
GUION:	María Novaro y Beatriz Novaro	
ARGUMENTO:	-	
ADAPTACION:	-	
FOTOGRAFIA:	Rodrigo García	COLOR
ASISTENTE DE OPERACION:	-	
MUSICA:	Alberto Delgado y Octavio Cervantes	
SONIDO:	Carlos Aguilar	
ESCENOGRAFIA Y AMBIENTACION:	-	
EDICION:	Sigfrido Barjau	
ASISTENTE:	-	
ACTORES:	Leticia Huijara	Lola
	Alejandra Vargas	Ana
	Martha Navarro	Chelo
	Mauricio Rivera	Omar
	Roberto Sosa	Roberto
	Javier Zaragoza	Mario
	Cheli Godínez	Dora
	Gerardo Martínez	Mudo
DURACION:	96 mins.	
DISTRIBUCION:	IMCINE	

La cinta a nivel nacional tuvo algunas participaciones importantes como:

Exhibida en la XXII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional, 1989.

Exhibida en la V Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara Jalisco, 1990.

Exhibida en el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas: México-Estados Unidos, Tijuana, 1990.

Exhibida en el Ciclo "Mes del Cine Cooperativo Mexicano", Cineteca Nacional, 1990.

Exhibida en el Ciclo "Directores Mexicanos de Escuelas", Cineteca Nacional, 1990.

Exhibida en el Ciclo "El Cine en la Ciudad", Cineteca Nacional, - 1991.

Exhibida en el Ciclo "Semana de la Solidaridad (Nuevo Cine Mexicano)" Cineteca Nacional, 1991.

Exhibida en el Ciclo "Mejores Operas Primas", Cineteca Nacional, - 1991.

Exhibida en el Ciclo "Mujeres Cineastas", Casa del Lago, 1991.

A nivel Internacional fue exhibida en:

El Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, -- 1989.

El XIV Festival Latino "Shakespeare" de Nueva York, 1990.

El Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York, 1990.

El Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres en Buenos Aires, Argentina, 1990.

El Festival de Cine en San Sebastián, España, 1990.

El Festival de Cine de Berlín, Alemania, 1990.

El XII Festival de Cine Biarritz, Francia, 1990.

El Festival de Cine Manheim, Alemania, 1990.

El Festival de Cine en San Francisco, California, 1990.

En la Sección "Descubrimientos" del Festival "Los Niños Lumière" en Toulouse, Francia, 1991.

El Festival de Cine de Sundace de las Angeles, California, 1991.

El Festival de Cine en Berlín, Alemania, 1991.

El Festival de Cine de Mujeres en Alemania. 1991.

El largometraje también recibió algunos Premios entre los cuales destacan:

Ariel a la Mejor Opera Prima, México, 1990.

Ariel al Mejor Guión Cinematográfico, México, 1990.

Ariel a la Mejor Actriz de Reparto, México, 1990.

Ariel a la Mejor Coactuación Masculina, México, 1990.

Diosa de Plata a la Mejor Opera Prima, México, 1990.

Diosa de Plata a la Mejor Coactuación, México, 1990.

Heraldo a la Mejor Opera Prima, México, 1990.

Premio "Coral" a la Mejor Opera Prima en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, 1989.

CAPITULO IV. IMAGENES DE ESPACIO Y SEXUALIDAD EN LOLA

En la película Lola encontramos tres horizontes de construcción, que nos muestran tres tipos de imágenes, éstos son: "Sexualidad", "Identidad o Género" y "Otridad".

A partir de estos tres horizontes, es como se llegó a analizar la figura cinematográfica de Espacio y Sexualidad de la película Lola de María Novaro, para así poder establecer su relación con el mundo y consigo misma.

Dichos horizontes de construcción fueron separados de acuerdo a las imágenes presentadas a lo largo de las 11 macrosecuencias, mismas que fueron descritas en el capítulo anterior.

Es importante señalar, que en este capítulo se entenderá por Sexualidad a la condición orgánica que distingue al varón de la mujer, la cual llamaremos Genitalidad. Además de que el término sexualidad es utilizado culturalmente para referirse a la diferenciación anatómica de los sexos y a las relaciones sexuales.

Por ello, usaremos la palabra Genitalidad para designar los actos sexuales llevados a cabo por Lola dentro de la película.

4.1 SEXUALIDAD (GENITALIDAD)

Este horizonte es claro de identificar y difícil de explicar.

Dentro de la película Lola, uno de los factores que mueve la historia es la genitalidad, ésta se presenta en 18 ocasiones, mismas que fueron divididas en dos grupos: Tacto y Mirada.

1) Tacto.

Es cuando existen relaciones sexuales claramente identificables por el sujeto/espectador (acto genital), y cuando se presenta el juego de caricias, siempre y cuando se asuma la genitalidad de ambos. En Lola se muestran 10

El acto sexual, es realizado por la protagonista con su pareja Omar y con el Gerente de la tienda, con Mario se deja la opción al sujeto/espectador de creerlo o no. (Lola, después de discutir con Omar por la nueva partida de éste, sale de su departamento muy molesta y se dirige al gimnasio donde sabe que va a

encontrar a Mario.

El juego de caricias es llevado a cabo por la protagonista con Omar y Mario, en varias ocasiones son caricias deseadas y en -- otras forzadas.

Las caricias forzadas, son aquellas en las que el simpatías -- toma por asalto a Lola, en algunas de éstas la protagonista se -- muestra renuente y en otras cede.

2) Mirada.

Es aquella cuando la mujer es objeto de la mirada lasciva masculina; es decir, que a través de la mirada de otro(s) - la protagonista asume su genitalidad o su eroticidad, y es me--- diante ésta que se hace presente el deseo sexual del uno por el_ otro.

La película consta de 8, las cuales son realizadas por Mario, Omar, Roberto y Gerente de la tienda.

Cabe mencionar, que de los 7 hombres con los que se relaciona Lola durante la película, con 4 asume su genitalidad, ya sea de_ tacto y de mirada y con los otros 3 asume su seductividad.

Se puede observar a lo largo de la cinta, que en ningún momen_ to es forzada a asumir su genitalidad, esto nos lleva a decir, - que no es víctima de ninguno de los varones, pero tampoco es la_ villana de la historia. Lola no es más que un sujeto pulsional - según el psicoanálisis, dentro del Orden Simbólico Falogocéntri_ co.

Para entender más ampliamente la sexualidad (genitalidad) de_ Lola es necesario explicar que la mueve a asumirla.

En primer lugar, consideramos que Lola es una mujer atractiva y de mirada expresiva, con ambas provoca el deseo de los varones pese al descuido físico que presenta su persona.

En segundo, el tipo de relación que lleva con Omar, que es de pareja y padre de su hija (esto según el decir de la niña), por_ lo tanto es su deber y obligación según el discurso cultural, -- asumir su genitalidad con él.

Cabe mencionar, que lo anterior es con base a que ella estuvo_ a punto de perderse a sí misma y a su hija por el amor de Omar, - aunque al final recapacita, o por lo menos tiene un final abierto en el cual el sujeto/espectador elige el desenlace que más le -- agrade.

De alguna manera, el abandono de Omar provoca los siguientes - encuentros sexuales; con el Simpatías, por despecho y porque no - le disgusta; con el Gerente por conveniencia, ya que Lola con tal de no sufrir las consecuencias de sus actos (robo de mercancías - del supermercado), en apariencia decide entregarse corporalmente_ a éste; con Roberto sólo intercambia miradas, ya que su relación_ es de amigos y compañeros de trabajo.

Por último cabe mencionar, que a lo largo de la cinta se mues- tra como Lola es voyerizada (espiada), no como sujeto íntegro, -- sino como objeto de la mirada masculina.

4.2 IDENTIDAD O GENERO

Este horizonte es claro de identificar y aparentemente fácil de explicar.

Es aquella que en nuestro caso identifica al sexo femenino, ya sea como mujer o como madre. En Lola se presentan 78, las cuales están divididas en dos: Maternal y Complejo de masculinidad.

1) Maternal.

Es aquella en la que Lola lleva a cabo su papel de madre. En la película se muestran en 50 ocasiones.

En la cinta se presenta a Lola, aparentemente según el discurso cultural, como una madre irresponsable; en primer lugar, porque su dependencia hacia Omar hace que se olvide por momentos de su hija; en segundo, porque poco se preocupa por el bienestar físico e intelectual de la niña.

Lo anterior se puede observar, en algunas escenas de la película, mismas que nos ilustran el descuido que tiene Lola con su hija.

Ejemplo 1) Mientras en un paso a desnivel vemos a Ana jugando con un llavero, mismo que es arrojado a la avenida, esto nos muestra el peligro que corre la niña al encontrarse sola en ese lugar; por otro lado, se encuentra Lola en un salón de clases con la maestra de la niña, la cual le llama la atención a aquélla por el aspecto físico de Ana y el descuido de sus tareas.

Ejemplo 2) Mientras sugestivamente Lola se encuentra en un automóvil teniendo relaciones sexuales con el gerente de la tienda; por otro lado, vemos en departamento de ésta a Ana sola y al irse la luz, la niña opta por encender una vela en la parrilla de la estufa, misma que deja prendida. Esto representa un peligro para la pequeña, ya que puede provocar un incendio de graves consecuencias.

En tercera, porque nunca se le ve a Lola dar consejos a Ana, -

sino simplemente se dedica a ser compañera de juegos, por lo que en ningún momento la observamos reprenderla o corregirla, al contrario la deja en absoluta independencia.

Esta independencia que presenta la niña, es aparentemente debido a cuestiones de trabajo de Lola, y por ello no puede dedicarle tiempo a Ana, y cuando lo tiene se desliga de responsabilidades y prefiere mandar a la niña a pasear con la vecina.

En cuarto, porque aparentemente los malos hábitos de Lola son imitados por la pequeña (Ejemplo; tomar cerveza y esconder en su yomper un paquetito de pasas, el cual fue sustraído del supermercado).

Lo anterior expuesto, lleva a Lola a tomar la decisión de dejar a su hija con la abuela, mientras aprende a valorarse como mujer y luego como madre.

Por último, desde una posición cultural es criticable el proceder de Lola como madre, pero debemos tomar en cuenta que la responsabilidad es de pareja y que al faltar uno, existe un desequilibrio, el cual es reflejado a lo largo de la cinta en nuestra protagonista.

2) Complejo de Masculinidad.

Es aquella que nos presenta las diferentes opciones de ser mujer, que en nuestro caso es la relación con el hogar, el trabajo y con los amigos.

Para clasificar este complejo de masculinidad (actitudes viriles), fue tomado en cuenta que Lola no asumiera su genitalidad, ni su maternidad; sino que actuara como una mujer que gira en torno al Orden Simbólico Falogocéntrico. En Lola son identificables en 28 ocasiones.

Esta clasificación, la podemos observar claramente cuando Lola decide cambiar de imagen pintándose un mechón en el cabello, cuando intenta levantar el desorden de su casa, y cuando la vemos descolgar su ropa del puesto ambulante, porque se acerca la camioneta de los judiciales.

Lola es un (sujeto) joven, atractiva, ante los ojos de la cultura es descuidada en su persona, como ama de casa igual que en su trabajo es muy desordenada y sucia. Este comportamiento nos refleja su estado de ánimo.

Como mujer le gusta divertirse, aunque no por ello logra olvidarse de sus problemas.

Otra cuestión importante de este personaje, es que en cuanto a pareja se refiere, es la que decide el tipo de relación que va a seguir. De igual forma, le da poca importancia a su trabajo y a su vida personal.

Lola es mujer desde lo biológico, aunque no sea refinada en su comportamiento y actitudes, básicamente se le ve de pantalón y -- minifalda de mezclilla, sin maquillar, usa pocos accesorios personales que realcen su belleza.

Por último, creemos que lo maternal y el complejo de masculinidad, son el complemento de la Identidad o Género, pues primero se es mujer, al descubrir la feminidad y luego se es madre. De ahí, la búsqueda de Lola por encontrar su "uno" y por recuperar el dominio sobre sí misma.

4.3 OTREDAD

Este horizonte es difícil de identificar y por lo tanto de explicar.

Es la lucha interna de la mujeres por recuperar su identidad - de sujeto; es decir, el poder para ser, ser ellas mismas, y así - poder salir del Orden Simbólico Falogocéntrico; esto es, la oportunidad que tienen para decir "una", desde sí misma y no desde el sometimiento a la cultura.

Por otro lado, se puede decir también que la "Otredad" es observable cuando no se asume la sexualidad, ni la identidad.

En la película existen 41 otredades, mismas que han sido divididas en tres: Infantil, trabajo y ensimismamiento.

1) Infantil.

Es aquella cuando Lola tiene regresiones, éstas son básicamente de comportamiento infantil, mismas que se dan cuando se encuentra en compañía de su hija. En la cinta se encuentran 8. Ejemplo 1) Al principio de la película, vemos a Lola imitando a un artista, ella toca la guitarra, canta y baila al ritmo de la canción. Luego la observamos jugando a las escondidillas buscando a Ana.

Ejemplo 2) Lola y Ana se encuentran jugando a las muñecas en la mesa de centro, ahí su actitud y su forma de hablar la hacen parecer una niña.

Ejemplo 3) Lola y su hija están sentadas en una barda, dentro de un parque de juegos infantiles y conversan sobre de que están hechas las nubes, ahí sus movimientos y su forma de hablar nos muestran, aparentemente infantilismo.

2) Trabajo.

Es aquel en el que Lola, solamente toma su papel de trabajadora; no obstante, se encuentra apática y distante. En la película encontramos 4 otredades de trabajo.

Ejemplo 1) Observamos a Lola en el interior de la fábrica, el dueño de la misma la reprende por la ropa que llevó manchada, pero ella le da poca importancia, prefiere ver girar las aspas del ventilador.

Ejemplo 2) Lola se encuentra retraída en su puesto ambulante, le da poca importancia a la llegada de los judiciales, no se inmuta para recoger sus prendas, sino hasta el momento que llega Dora a reprenderla por su actitud.

3) Ensimismamiento.

Es asumirse en la propia intimidad para abstraerse y considerar lo que se tiene en el pensamiento. En la película Lola son identificables 29, las cuales dividimos en dos grupos: Extasis y Melancolía.

a) Es un estado del alma que se embarga de un sentimiento de admiración y alegría.

Algunos de los ejemplos donde encontramos este tipo de ensimismamiento son:

Ejemplo 1) Cuando Lola y Ana están en el parque de juegos infantiles y bailan, aquella se olvida que está con su hija y se abstrae bailando hawaiano.

Ejemplo 2) Cuando Lola está sentada mirando al mar y observa a una familia divertida al ver al abuelo jugar con las olas mientras sus calzones caen a las rodillas.

b) Melancolía.

Es la tristeza permanente que surge de las causas físicas o morales de las que padece Lola, esto es lo que provoca que ella no encuentre gusto ni diversión en nada de lo que hace.

Asimismo, "la melancolía se caracteriza por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio". (58)

(58) Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. pág. 215

En Lola se observa una disminución de su amor propio; o sea, - un considerable empobrecimiento de su yo, ésta se siente indigna_ de toda estimación. Ella sabe quienes perdió, pero no que perdió_ con ellos.

Ejemplo 1) Lola en Rockotitlán observa a las admiradoras de Omar, para luego girar su mirada hacia éste.

Ejemplo 2) Un día después de la partida de Omar, Lola lleva a -- Ana a la escuela y se sienta en la banqueta con una tristeza que_ se refleja en su rostro.

Cabe mencionar, que a lo largo de la película predomina en -- Lola, la tristeza o una depresión profunda, ya que el éxtasis se_ presenta sólo en algunos momentos.

Por último es importante señalar, que existe un momento en la_ película donde Lola asume estos tres horizontes de construcción,- y es cuando ella se encuentra ensimismada viendo hacia el mar, -- llega el simpatías la besa y acaricia, ella forcejea y lo recha-- za, el toma un trago de tequila y se lo escupe a Lola en la cara. La reacción de ella es violenta, pues rompe la botella en la cabe_ za de Mario.

Es aquí, como puede observarse paso apaso los tres horizontes_ de que hablamos, es por ello que nos parece una de las partes más importantes de la cinta, por ser el clímax de la misma. Este es - el principio del encuentro con su individualidad.

Finalmente, la otredad es una manera de reflexionar sobre sí - misma y entender que es lo que la pulsionalidad y el deseo deman- da, esto es, el respeto como sujeto que piensa y siente, el deseo de reivindicarse para dejar de ser objeto del Orden Simbólico -- Falogocéntrico, y así tomar conciencia para asumir la feminidad - desde el ejercicio de la libertad.

CONCLUSIONES

El haber finalizado un trabajo de investigación en donde van inmersos conceptos como son: Visión Femenina, Desconstrucción, -- Mimesis, Diégesis, Hermeneusis, Sujeto, Orden Simbólico Falogocéntrico, Sexualidad, Identidad o Género y Otredad, nos da la pauta para dejar por escrito una serie de conclusiones que van encaminadas a una sola; La Propuesta para el Análisis Hermeneúutico del -- Cine.

Para ello, se propone desconstruirlo, esto nos lleva al trabajo personal de recibirlo y trabajarlo en la conciencia; por medio de una trenza comunicativa que consta de Mimesis (lo técnico), -- Diégesis (la historia narrada) y la Hermeneusis (interpretación).

De esta manera, comenzaremos por la parte esencial que muestra nuestra investigación; el sujeto. Este visto desde el campo socio psicoanalítico nos dió la posibilidad de introducirnos a un proceso cuyas raíces provienen de la prehistoria, aquí descubrimos la prohibición y sus tres "no": No al Incesto, No al Parricidio y No al Canivalismo, éstas son las tres leyes internas que todo sujeto necesariamente tiene que internalizar para someterse a la Cultura u Orden Simbólico Falogocéntrico.

Este sujeto se conforma en la estructura familiar, en la cual la madre es la encargada de vehiculizar la palabra del padre. Si ésta no la reconoce, el niño no internaliza la Ley y por lo tanto crea según el psicoanálisis sujetos perversos (denegación) y psicóticos (forclusión).

Ahora bien, si la madre vehiculiza la Ley al hijo, crea un sujeto neurótico (desmentira) sometido a la Cultura, ésta se ve reforzada por la familia, la educación, la religión y los medios de comunicación masiva, entre los cuales el Cine juega un papel muy importante pues, por ser producto del O. S. F., nos muestra en -- sus imágenes pautas de conducta y comportamiento.

Dichas imágenes, están encaminadas a presentar sujetos/espectadores inconscientes sometidos a la Cultura, un ejemplo muy particular son los papeles representados por las mujeres, quienes refuerzan la imagen de sujetos soportes y reproducen el discurso del poder que se ejerce en ese espacio y tiempo.

Esto lo podemos observar claramente en la película Lola de -- María Novaro, la cual fue nuestro punto de análisis y cuya des--- construcción hecha a través de su técnica, su historia e interpretación, nos permitió constatar que ese Modelo de Representación_ cinematográfica propuesto por el O. S. F; no es más que la producción_ y reproducción inconsciente de un sujeto sometido a la cultura.

En dicha desconstrucción, y a partir del método hermenéutico - logramos interpretar desde una perspectiva femenina al sujeto --- Lola, un sujeto femenino desde lo biológico, más no así desde su aparato psíquico, ya que constantemente se le ve en busca de ese_ falo simbólico.

Lola actúa como un sujeto pulsional; es decir, es fiel a sus - impulsos biológicos; no obstante, se somete a la función madre y_ su papel de sujeto soporte a la cultura, o como se ve en la cinta existe un final abierto al imaginario del espectador, para optar por el desenlace que más le agrade.

El análisis del sujeto Lola, a través de la visión de su directora, María Novaro, nos hace reflexionar sobre el sujeto, el cual siempre está supeditado al deseo del otro, mismo que no es visto_ desde su "UNO" (pues en el ser humano existe una conciencia dividida: El yo "deseo del otro" y el uno "deseo propio"); sino desde la posición que ocupa dentro del sistema cultural.

En la cinta, se muestra una desmitificación del personaje este reotipado de madre abnegada, para presentarnos según el discurso_ cultural, a una madre irresponsable que no parece cumplir con tal papel.

La directora María Novaro da más importancia a las imágenes que

a los diálogos, por considerar que éstas se conectan más con la realidad.

Por otro lado, en la película se localizan tres horizontes de construcción, mismos que muestran tres tipos de imágenes, éstos son: "Sexualidad", "Identidad o Género" y "Otridad", mediante las cuales se llegó a analizar la figura cinemática de Espacio y Sexualidad que propone la cinta Lola de María Novaro.

La propuesta de este Método Hermeneútico, es que a través de la descomposición en partes de películas, por medio de la Mimesis, la Diégesis y la Hermeneusis, se logre aparentemente concientizar a los sujetos/espectadores de su sometimiento a la Cultura y de alguna manera rescatar a ese "Uno" que trata de emerger desde el interior.

No obstante, ésta desconstrucción, nos hizo reflexionar y examinar a un sujeto que si bien inmerso en el O.S.F., puede si lo desea desde la perspectiva del espectador lograr despertar, y arrancar las cadenas ancestrales que no dejan que surja dentro de él su "UNO", un "UNO" que no lleve la carga del deseo del otro ("YO"), sino el deseo propio ("UNO") de ese sujeto íntegro, que conciente pueda ejercer desde su libertad.

Por ello, retomando un poco a Freud, se puede decir, que si los valores de un sujeto dentro del O.S.F., son el poder, el éxito y la riqueza y sus metas son meramente esa aspiración cultural, entonces se llega a la conclusión de que no merece la fatiga que cuestan; pues sus resultados sólo pueden ser un estado insostenible para el sujeto, mismo que lo llevaría y de hecho lo está llevando hasta su destrucción. De ahí parte en buena medida la inquietud contemporánea de su infelicidad y de su talento angustiado.

Finalmente, creemos que nuestra cultura sería lo máspreciado que pudieramos adquirir, y su camino nos conduciría necesariamente a alturas de insospechada perfección, sólo si los juicios de valor de los seres humanos derivaran enteramente de la realización de sus deseos.

BIBLIOGRAFIA

ESPECIALIZADOS EN MUJERES:

Acevedo, Martha. Ni Diosa, Ni Martir. México, 1971. Ed. Extemporáneos. 205 p.p.

Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. México, 1981 Editorial Diana. 183 p.p.

Andree Michel. El Feminismo. México, 1983. Ed. Fondo de Cultura Económica. 154 p.p.

Barbieri, Teresita de. Mujeres y Vida Cotidiana. México, 1984. - Ed. Sep/80 y F. C. E. 283 p.p.

Elu de Leñero, Ma. del Carmen. Hacia donde va la mujer mexicana. - 2da. edición. México, 1973. Ed. Instituto Mexicano de Estudios Sociales. 219 p.p.

Guzmán de Vázquez Colmenares, Ana María. La mujer nueva y la moral sexual. 2da. edición. México, 1986. Edit. Juan Pablos. 139 p.

Martínez López, Laura. Tesis: Estereotipos de la Mujer en el Cine Mexicano 1940-1946. México, 1985. UNAM. Filosofía y Letras. 58 p.

La Mujer en los Medios Audiovisuales: Memoria del VIII Festival - Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. México, 1987. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Actividades Cinematográficas. 181 p.p.

1916 Primer Congreso Feminista de México. Año Internacional de la Mujer. México 1975. Grupo de voluntarias del INFONAVIT. 204 p.p.

Simone de Beauvoir. El segundo sexo. Los hechos y los mitos. -- 4ta. edición. México, 1992. Ed. Alianza y Siglo XXI. 308 p.p.

Woodman, Marion; Shinoda Bolen, Jean, et. al. Ser Mujer. Barcelona, 1993. Editorial Kairos. 334 p.p.

Tuñón Pablos, Julia. Tesis: Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano: La construcción masculina de una imagen 1939-1952. -- México, 1992. UNAM. Filosofía y Letras. Vol I y II. 717 p.p.

ESPECIALIZADOS EN CINE:

- Amador Bech, Julio. Ensayo: Notas hacia la hermenéutica de la imagen. 20 p.p. --
- Ayala Blanc, Jorge. La aventura del cine mexicano. México, 1986. Edit. Era. 454 p.p.
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano 1969-1972. -- México, 1986. Edit. Posada 559 p.p.
- Ayala Blanco, Jorge. La condición del Cine Mexicano 1973-1985. -- México, 1986. Edit. Posada. 663 p.p.
- Ayala Blanco, Jorge. La disolución del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito. México, 1991. Ed. Grijalbo. 547 p.p.
- Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico. Como analizar un film. - Barcelona, España, 1991. Ediciones Paidós. 278 p.p.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo V. México, 1973. Ed. Era. 377 p.p.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo VIII. México, 1976. Ed. Era. 475 p.p.
- Gomezjara, Francisco A. Sociología del cine. México, 1981. Editorial Sepsetentas y Diana. 182 p.p.
- Hernández Reyes, Ma. Adela y Mendiola Mejía, Salvador. Manual de Apreciación Cinematográfica. México, 1993. UNAM. ENEP ARAGON. -- 110 p.p.
- Kunh, Annette. Cine de Mujeres. Madrid, 1991. Ediciones Cátedra. - 220 p.p.
- Luna, Andrés de. La mujer mexicana en el arte. México, 1978. Editorial Bancreser. 215 p.p.
- Marcel, Martín. La estética de la expresión cinematográfica. 2da. edición. Madrid, 1962. Ediciones RIALD, S.A., 263 p.p.
- Martínez Tamez, Héctor. Breve Historia del Cine Mexicano. México, 1963. Editorial Colección Práctica de Vuelo. 27 p.p.
- Moreno Ochoa, Octavio. Tesina: Catálogo de directoras en México. - Tomo I y II. México, 1992. 886 p.p.

Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación. México, 1980. Ed. Trillas 66 p.p.

Reyes, Aurelio de los. Cine Y Sociedad en México 1896-1930. Vol I México, 1981, Coedición UNAM-Cineteca Nacional. 170 p.p.

Reyes, Aurelio de los. Medio Siglo del Cine Mexicano 1947-1986. - México, 1987. Editorial Trillas. 96 p.p.

ESPECIALIZADOS EN PSICOANALISIS:

Braunstein, Néstor A., et. al. Las Lecturas de Lacan. México, 1989 Ediciones Armella. S.A DE C.V. 428 p.p.

Braunstein, Néstor A., et. al. Psicología: Ideología y Ciencia. - 14 a. edición. México, 1989. Editorial Siglo XXI. 419 p.p.

Braunstein, Néstor A. Psiquiatría, Teoría del Sujeto, Psicoanálisis. (Hacia Lacan). 7a. edición. México, 1990. Siglo XXI. 241 p.

Freud, Sigmund. El malestar en la Cultura. 3a. reimpresión. -- México, 1989. Alianza Editorial. 240 p.p.

Freud, Sigmund. Obras Completas. Buenos Aires, Argentina, 1989. - Amorrortu Editores. Tomo IX. 253 p.p.

Freud, Sigmund. Obras Completas. Buenos Aires, Argentina, 1989. - Amorrortu Editores. Tomo XXI. 290 p.p.

Levi-Strauss, Claude. Las Estructuras Elementales del Parentesco. México, 1983. Editorial Paidós. 575 p.p.

Masotta, Oscar. Lecciones de Introducción al Psicoanálisis. 4a -- reimpresión. Barcelona, España, 1994. Editorial Gedisa. 123 p.p.

Nasio, Juan David. 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. 3a. - edición. Barcelona, España, 1994. Editorial Gedisa. 238 p.p.

Rifflet-Lemaire, Anika, Lacan. México, 1981. Editorial Hermes/Sudamérica. 408 p.p.

ESPECIALIZADOS EN METODOLOGIA:

Baena Paz, Guillermina. Instrumentos de Investigación (manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales. México, 1978. UNAM. FCPyS. 170 p.p.

González Reyna, Susana. Manual de Investigación Documental. 3a. - edición. México, 1984. Editorial Trillas. 204 p.p.

Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. - 10ª edición. México, 1983. Edit. Plaza y Valdés. 286 p.p.

Rojas Soriano, Raúl. Métodos para la investigación social: una -- proposición dialéctica. 7a. edición. México, 1988. Edit. Plaza y Valdés. 122 p.p.

AUXILIARES:

Berinstain Díaz Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Porrúa México, 1985

Guiraud, Pierre. La semiología. 12a. edición. México, 1985. Edit. Siglo XXI. 133 p.p.

Illin, M y Segal E. Como el hombre llevo a ser gigante. 2da. --- edición. México s/f. Editorial Epoca. 364 p.p.

Santamaría, Andrés. Diccionario de Sinónimos y Antónimos, e ideas afines. 2a. edición. México, 1983. Editorial Sopena. 507 p.p.

Guinsberg, Enrique. Control de los medios, control del hombre. - México, 1985. Editorial Nuevo Mar. 182 p.p.

HEMEROGRAFIA

- Amado, Ana María. "Cine femenino en México". En: IMAGENES. Revista Mensual. México, D. F., Vol. 1 núm 8. Julio, 1990. Direc. -- Emilio García Riera. págs. 12-19
- Ayala Blanco, Jorge. "El parto de los montes feministas". En: -- INTOLERANCIA, Bimestral. México, D. F., núm. 2. Marzo-Abril, 1986 Director. Gustavo García. págs. 3-20
- Barbieri, Teresita de. "Cuando y porqué trabajan las mujeres". - En: FEM. Trimestral. México, D. F., Vol. I, núm. 4. Julio-Septiembre, 1977. Director. Alaide Foppa y Margarita García. págs. -- 66-67.
- Bustos, Víctor. "Entrevista a María Novaro: de Lola a Danzón". -- En: DICINE. Bimestral. núm 40. Julio de 1991. Director. Nelson -- Carro, págs. 10-11
- Carrera, Mauricio. "Conversación con María Novaro y Leticia -- Huijara". En: EL NACIONAL. 20 de Febrero de 1991. México, D. F., año LXII. Tomo IX. núm 22289. Director. José Carreño Carrión.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "Melodrama Cabaretil Mexicano o la -- Expropiación de los pecados de la carne". En: CICLO AVENTURERAS. México, D. F., Vol. VI. Núm. 057. Febrero de 1991. Cine Club INBA págs. 1-10
- Elizondo Alcayde, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine - mexicano". En: NUEVO CINE. Mensual. México, D. F. Año 1. Núm 1. - Abril de 1967. págs. 4-11
- Espinasa, Jose María. "Matizar a la mujer". (Notas sobre el personaje femenino en el cine mexicano reciente). En: NITRATO DE PLATA Bimestral. México, D. F., 7 de Septiembre de 1991. Director José María Espinasa. págs. 16-19.
- Espinasa, José María. "Todavía respira, hipótesis improbable sobre el cine mexicano". En: DICINE. Bimestral. México, D. F. Febrero de 1991. Director José María Espinasa. págs. 38-41.
- Gallegos, José Luis. "María Novaro, una de las cineastas mexicanas con futuro". En: EXCELSIOR. 20 de marzo de 1989. Año. LXXIII. Tomo II, Núm 26211. Director Regino Díaz Redondo. pág. 10
- García, Gustavo. "Enemigos de las promesas. Decadencia y caída -- del cine mexicano". En: INTOLERANCIA. Bimestral. México, D. F., - México, D. F., Núm 1. Enero-Febrero de 1986. Director Gustavo -- García. págs. 23-37.

Klonaris, Marta y Thomodaki, Katerina. "Por una feminidad radi--cal". En: CUADRO 8. Bimestral. Colombia. Octubre-Diciembre, 1979. Director Alberto Aguirre. pág. 31

"La mujer en el cine contemporáneo". En: KINESCOPIO I. Cuadernos de Cine Universidad Veracruzana. págs. 3-11.

Sánchez Bolaños, Antonio. "La mujer en el cine negro" En: MITOS Y ESTRELLAS. Gobierno de Canaria, 1987. Director General de Cultura y Deporte. págs. 35-36.

Urrutia, Elena. "La movilidad de la mujer en el cine: un estereotipo". En: FEM. Bimestral. México, D. F., Vol. I. Núm 4. Julio-Septiembre de 1977. Director Alaide Foppa y Margarita García. págs.-86-89.

Vargas, Hugo. "El cine mexicano. La eterna crisis y la nueva generación". En: DICINE. Bimestral. 10 de febrero de 1991. págs. --28-37.

Vargas, Juan Carlos. "V. Muestra del Cine Mexicano". En: DICINE. Bimestral. Núm. 34. Mayo, 1990. Director Nelson Carro. págs. --16-18.

Vega, Patricia. "Entrevista con María Novaro". En: LA JORNADA SEMANAL. 25 de Agosto de 1991. págs. 27-30

ANEXO

FILMOGRAFIA DE MARIA NOVARO

FICHA TECNICA

TITULO:	Conmigo la pasarás muy bien
FORMATO:	16 mm. Cortometraje. Ficción
PRODUCCION:	CUEC-UNAM Año. 1982
PRODUCTOR:	-
ASISTENTE DE PRODUCCION:	-
DIRECCION:	María Novaro y María Cristina Camus
ASISTENTE DE DIRECCION:	-
GUION:	María Cristina Camus y María Novaro
ARGUMENTO:	-
ADAPTACION:	-
FOTOGRAFIA:	María Cristina Camus y María Novaro BLANCO Y NEGRO
ASISTENTE/OPERADOR:	-
MUSICA:	-
SONIDO:	-
ASISTENTE:	-
ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION:	-
EDICION:	María Cristina Camus
ASISTENTE:	-
INTERPRETES:	Valeria, Santiago, León
DURACION:	3 min.
DISTRIBUCION:	CUEC

SINOPSIS

Una ama de casa agobiada por el trabajo doméstico, adquiere entre las compras del supermercado una varita mágica. Valiéndose de

ésta hace el aseo de su casa sin cansarse. Al final de la jornada llega a su casa esposo e hijo, la señora fastidiada, los desaparece.

PARTICIPACIONES NACIONALES

Exhibida en el Ciclo "Retrospectiva del CUEC", Cineteca Nacional,-
1986.

Exhibida en el Ciclo "25 Aniversario del CUEC", Cineteca Nacional,
1988.

FICHA TECNICA

TITULO: 7 a.m.
 FORMATO: 16 mm. Cortometraje. Ficción
 PRODUCCION: CUEC-UNAM Año. 1982
 PRODUCTOR: -
 ASISTENTE DE PRODUCCION: -
 DIRECCION: María Novaro
 ASISTENTE DE DIRECCION: -
 GUION: María Novaro
 ARGUMENTO: -
 ADAPTACION: -
 FOTOGRAFIA: María Cristina Camus y Silvia Otero
 BLANCO Y NEGRO
 ASISTENTE/OPERADOR: -
 MUSICA: -
 SONIDO: Silvia Otero y María Novaro
 ASISTENTE: -
 ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: -
 EDICION: Las Ninfas: María Cristina Camus, -
 Silvia Otero y María Novaro
 ASISTENTE: -
 INTERPRETES: Guadalupe Sánchez
 DURACION: 10 min.
 DISTRIBUCION: CUEC

SINOPSIS

6:30 suena el despertador, una joven sueña con un paisaje bucólico donde se ve un tren, una anciana, un rebaño de borregos. Minutos más tarde sueña con el corredor de un vagón del tren. Vuelve a sonar el despertador, se ven muchos pies que se dirigen a su trabajo asemejándose a un rebaño. A las 7 a.m. la mujer se levanta y se da un baño.

FICHA TECNICA

TITULO: Querida Carmen
 FORMATO: 16 mm. Cortometraje. Ficción
 PRODUCCION: CUEC-UNAM Año. 1983
 PRODUCTOR: Las Ninfas: María Novaro, María --
 Cristina Camus y Silvia Otero
 ASISTENTE DE PRODUCCION: -
 DIRECCION: María Novaro
 ASISTENTE DE DIRECCION: Silvia Otero
 GUION: María Novaro
 ARGUMENTO: -
 ADAPTACION: -
 FOTOGRAFIA: María Cristina Camus BLANCO Y NEGRO
 ASISTENTE/OPERADOR: Cristian Calónico
 MUSICA: Frank Zappa y otros
 SONIDO: Emmanuel Tacamba
 ASISTENTE: Gisela Iranzo y Rodrigo Acosta
 ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: -
 EDICION: Las Ninfas: María Novaro, María ---
 Cristina Camus y Silvia Otero
 ASISTENTE: -
 INTERPRETES: Guadalupe Sánchez, Daniel da Silveira,
 Vania Carballido, Eduardo Milán
 Octavio Novaro
 DURACION: 27 min.
 DISTRIBUCION: CUEC

SINOPSIS

Carmen se confunde con Calamity Jane, una heroína del lejano oeste. Cada una tuvo una hija, pero ahí termina todo lo parecido entre ellas. La vida de Carmen no es la temeraria aventurera leyenda de Calamity Jane, así que Carmen se pone a fantasear.

FICHA TECNICA

TITULO: Una isla rodeada de agua
 FORMATO: 16 mm. Mediometrage. Ficción
 PRODUCCION: CUEC-UNAM Año. 1984
 PRODUCTOR: María Novaro
 ASISTENTE DE PRODUCCION: Conchis Arroyo
 DIRECCION: María Novaro
 ASISTENTE DE DIRECCION: Guadalupe Sánchez
 GUION: María Novaro
 ARGUMENTO: -
 ADAPTACION: -
 FOTOGRAFIA: María Cristina Camus COLOR
 ASISTENTE/OPERADOR: Alberto Rentería
 MUSICA: -
 SONIDO: Silvia Otero y Luis Schroeder
 ASISTENTE: -
 ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: -
 EDICION: María Novaro
 ASISTENTE: María Cristina Camus
 INTERPRETES: Mara Chávez, Silvia Otero, Conchis_ Arroyo, Yolanda Ocampo, Salomé - Reyes
 DURACION: 30 min.
 DISTRIBUCION: CUEC

SINOPSIS

Amanece a la orilla del mar cuando a Lucía le avisan que su marido no va a regresar. Ella deja a su pequeña Edith con una vecina y se pierde río arriba, con un machete al cinto. Edith ha crecido sin saber qué fue de su madre. En Playa Azul se burlan de ella, dicen que todo lo ve cambiado porque tiene los ojos azules. Comentan que su madre anda de puta en Acapulco. Pero Edith encuen

tra razones para pensar en otra cosa y decide viajar hacia la --
Sierra, donde dicen todavía queda gente armada. El viaje de Edith
en parte real y en parte imaginario, será el extraño recorrido de
una región rica en color, magia, fuerza y contradicciones. Pero -
será, por otra parte, una simple vuelta que llevará a Edith a la_
celebración de sus quince años, su propio punto de partida.

PARTICIPACIONES NACIONALES

Exhibida en la "Segunda Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara,-
Jal., 1987.

Exhibida en el Ciclo "Cocina de Imágenes", Cineteca Nacional, -
1988.

Exhibida en el Ciclo "Semana de Cine Joven del CREA., Cineteca -
Nacional, 1988.

Exhibida en el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas
Latinas: México-Estados Unidos, Tijuana, 1990.

PREMIOS

Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción, México, 1986.

Premio Especial del Jurado en el Festival de Cortometrajes ---
Clermont-Ferrand, Francia, 1986.

FICHA TECNICA

TITULO: Azul Celeste (cuarto episodio de --
Historias de Ciudad)

FORMATO: 35 mm. Cortometraje. Ficción

PRODUCCION: Dirección de Actividades Cinemato--
gráficas de la UNAM AÑO. 1988

PRODUCTOR: -

ASISTENTE DE PRODUCCION: -

DIRECCION: María Novaro

ASISTENTE DE DIRECCION: -

GUION: María Novaro y Beatriz Novaro

ARGUMENTO: -

ADAPTACION: -

FOTOGRAFIA: Santiago Navarrete COLOR

ASISTENTE/OPERADOR: -

MUSICA: -

SONIDO: Claudia Argüello

ASISTENTE: -

ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: Guadalupe Sánchez y Concepción -
Arroyo

EDICION: Luis Manuel Rodríguez Bermudes

ASISTENTE: -

INTERPRETES: Gabriela Roel, Gerardo Martínez, -
Cheli Godínez, Gina Moret, Carlos -
Chávez

DURACION: 28 min.

DISTRIBUCION: UNAM

SINOPSIS

Una joven chihuahuense seducida y abandonada viaja al Distrito Federal en busca del hombre que la dejó. Ni su embarazo ni los la berintos de la gran urbe la detienen en su búsqueda. En general, es una historia contada con amor y humor.

PARTICIPACIONES NACIONALES

Exhibida en la Quinta Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, --
Jal. 1990.

Exhibida en el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas
Latinas: México-Estados Unidos, Tijuana, 1990.

PREMIOS

Danzante de Oro en el Festival de Cortometraje de Huesca, España,
1990.

Quinto Centenario en el Festival de Cortometraje de Huesca, --
España, 1990.

FICHA TECNICA

TITULO: Lola
FORMATO: 35 mm. Largometraje. Ficción
PRODUCCION: Macondo Cine-Video. Conacite II. -
 Cooperativa José Revueltas. T. V.--
 Española Año. 1989
PRODUCTOR: Jorge Sánchez
ASISTENTE DE PRODUCCION: -
DIRECCION: María Novaro
ASISTENTE DE DIRECCION: -
GUION: María Novaro y Beatriz Novaro
ARGUMENTO: -
ADAPTACION: -
FOTOGRAFIA: Rodrigo García COLOR
ASISTENTE/OPERADOR: -
MUSICA: Alberto Delgado y Octavio Cervantes
SONIDO: Carlos Aguilar
ASISTENTE: -
ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: -
EDICION: Sigfrido Barjau
ASISTENTE: -
INTERPRETES: Leticia Huijara, Mauricio Rivera, -
 Alejandra Vargas, Martha Navarro, -
 Roberto Sosa, Cheli Godínez, Gerar-
 do Martínez y Javier Zaragoza
DURACION: 96 min.
DISTRIBUCION: IMCINE

SINOPSIS

Entre las ruinas del Distrito Federal, Lola, una joven vendedora ambulante, trata de sobrevivir en compañía de su pequeña hija_ en un medio que parece haber negado a sus habitantes el derecho a

la felicidad. Sin embargo, ella no está dispuesta a padecer la --
desesperanza de los otros y decide marcharse al mar, en busca de_
una nueva vida.

PARTICIPACIONES NACIONALES

Exhibida en la XXII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca_
Nacional, 1989.

Exhibida en la V Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Jalis--
co, 1990.

Exhibida en el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas
Latinas: México-Estados Unidos, Tijuana, 1990.

Exhibida en el Ciclo "Mes del Cine Cooperativo Mexicano", Cinete-
ca Nacional, 1990.

Exhibida en el Ciclo "Directores Mexicanos de Escuelas", Cineteca
Nacional, 1990.

Exhibida en el Ciclo "El Cine en la Ciudad", Cineteca Nacional, -
1991.

Exhibida en el Ciclo "Semana de la Solidaridad (Nuevo Cine Mexica
no)" Cineteca Nacional, 1991.

Exhibida en el Ciclo "Mejores Operas Primas", Cineteca Nacional,-
1991.

Exhibida en el Ciclo "Mujeres Cineastas", Casa del Lago, 1991.

PARTICIPACIONES INTERNACIONALES

Exhibida en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la ---
Habana, Cuba, 1989.

Exhibida en el XIV Festival Latino "Shakespeare" de Nueva York, -
1990.

Exhibida en el Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York, -
1990.

Exhibida en el Festival Internacional de Cine realizado por Muje-
res en Buenos Aires, Argentina, 1990.

Exhibida en el Festival de Cine en San Sebastián, España, 1990.
 Exhibida en el Festival de Cine Biarritz, Francia, 1990.
 Exhibida en el Festival de Cine en San Francisco, California, --
 1990.
 Exhibida en el Festival de Cine Manheim, Alemania, 1990.
 Exhibida en la Sección "Descubrimientos" del Festival "Los Niños_
 Lumière" en Toulouse, Francia, 1991.
 Exhibida en el Festival de Cine de Sundace de los Angeles, Cali--
 fornia, 1991.
 Exhibida en el Festival de Cine en Berlín, Alemania, 1991.
 Exhibida en el Festival de Cine de Mujeres en Alemania, 1991.

PREMIOS

Ariel a la Mejor Opera Prima, México, 1990.
 Ariel al Mejor Guión Cinematográfico, México, 1990.
 Ariel a la Mejor Actriz de Reparto, México, 1990.
 Ariel a la Mejor Coactuación Masculina, México, 1990.
 Diosa de Plata a la Mejor Coactuación, México, 1990.
 Heraldito a la Mejor Opera Prima, México, 1990.
 Premio "Coral" a la Mejor Opera Prima en el Festival Internacio--
 nal del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, 1989.

FICHA TECNICA

TITULO: Danzón
FORMATO: 35 mm. Largometraje. Ficción
PRODUCCION: Macondo Cine-Video. IMCINE. Fondo -
 de Fomento a la Calidad Cinamatográ
 fica Año. 1990
PRODUCTOR: Jorge Sánchez
ASISTENTE DE PRODUCCION: -
DIRECCION: María Novaro
ASISTENTE DE DIRECCION: Rebeca Becerril
GUION: Beatríz Novaro y María Novaro
ARGUMENTO: -
ADAPTACION: -
FOTOGRAFIA: Rodrigo García COLOR
ASISTENTE/OPERADOR: -
MUSICA: María Novaro
SONIDO: Nerio Barberis
ASISTENTE: -
ESCENOGRAFIA/AMBIENTACION: Marisa Pecanins y Norberto Sánchez
EDICION: Nelson Rodríguez y María Novaro
ASISTENTE: -
INTERPRETES: María Rojo, Margarita Isabel, Car--
 men Salinas, Blanca Guerra y Tito -
 Vasconcelos.
DURACION: 100 min.
DISTRIBUCION: IMCINE

SINOPSIS

Julia Solórzano es una mujer madura, chaparrita y llenita, de_
 bonitas piernas, rostro expresivo y cierta gracia casi infantil.-
 tiene 38 años y una hija de 15. Se gana la vida como telefonista_

y su pasión es el baile. De niña ganó varios concursos y ahora es asidua bailadora de danzón en el Salón Colonia. Julia y Carmelo son una pareja cuyo único e indispensable medio de comunicación, que a la vez los justifica como hombre y mujer, es el baile de pareja. En seis años han conseguido varios premios. Repentinamente, él desaparece y ella, tras una aparente indiferencia, decide ir a buscarlo al puerto de Veracruz, ya que las investigaciones que ha realizado señalan este lugar como posible destino. Abandona trabajo mal remunerado, hija que no la entiende y amiga conchavadora. En la ciudad jarocho conoce y entabla amistad con la dueña de un ruidoso hotel, con una prostituta de retórico pensamiento y, además con simpático y querendón travesti. Pasea su vestimenta tipo "moda verano" por el malecón, vive romance con joven galán costero y regresa finalmente a la capital, encontrando al desaparecido Carmelo en el salón de baile.

PARTICIPACIONES NACIONALES

Exhibida en el Ciclo "Hoy en el Cine Mexicano" en el Cine Latino, 1991.

Exhibida en el Ciclo "Semana de la Solidaridad (Nuevo Cine Mexicano)", Cineteca Nacional, 1991.

Exhibida en el Ciclo "Mujeres Cineastas" en la Casa del Lago. -- 1991.

PREMIOS

Mano de Bronce a la Mejor Película en el Festival Latino de Nueva York, 1991.

Premio Especial del Jurado otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos (ACE) de Nueva York, 1991.

Premio "Diva" otorgado por los directores participantes en el -- Semanario "Mujer y Comunicación; Desarrollo y Perspectiva" del --

Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba, 1991.
Premio a la Mejor Actriz en la "Semana del Cine en Valladolid, --
España, 1991.

Premio a la Mejor Actriz "India Catalina" en el Festival de Cine_
de Cartagena Colombia, 1991.

Premio de la Distribución de Calidad en Bélgica, 1991.

NOTA: Es importante señalar que este Anexo fue tomado de la -
Tesina: Catálogo de Directoras en México, escrita por -
Octavio Moreno Ochoa. págs. 599-623.