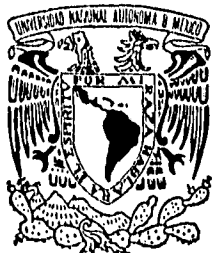


00465

5
2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**LAS DIRECTORAS DE CINE:
EL CASO DE MEXICO.**

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

QUE PRESENTA:

SILVIA VAZQUEZ GALINA

MEXICO D. F.

1996

**TESIS CON
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.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION	1
Marco Teórico-Histórico-Metodológico	2
Hipótesis	5
Conceptualización	5
CAPITULO I EL CINE	21
I.1 La industria cinematográfica y El arte en el cine	21
I.1.1. Orígenes del cine	22
I.1.2. Condiciones generales e Industria cinematográfica de los países latinoamericanos a tratar	27
I.1.3. Arte en el cine	42
I.1.4 El cine como promotor de roles y estereotipos sociales	44
CAPITULO II LAS DIRECTORAS CINEMATOGRAFICAS	52
II.1 Historia de vida de las cineastas	52
II.2 Affidamento entre mujeres cineastas	63
II.3 Cine de mujeres	75

CAPITULO III LAS DIRECTORAS EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA	93
III.1 Participación de las directoras en la industria cinematográfica	93
III.2 Colectivo Cine-Mujer (CCM)	108
III.3 Posición, demandas y luchas de las directoras cinematográficas	118
CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA	128
HEMEROGRAFIA	132
ANEXO	135

EL PRESENTE TRABAJO ES PRODUCTO DE MAS DE TRES AÑOS DE INVESTIGACIÓN, DEL GRAN Y PERSISTENTE APOYO Y CONFIANZA DE MARÍA STELLA ORANDAY, LILIANA MALDONADO, MARGARA MILLAN, JOSEFINA VILAR, MARCELA FERNÁNDEZ, ROSA MARTHA FERNÁNDEZ, XIMENA CUEVAS, LUCIA HOLGUIN, GABRIELA ESPINOSA, MARÍA FERNANDA SUAREZ, MARI CARMEN DE LARA, VIRGINIA LÓPEZ, MARÍA EUGENIA VALDÉS, ALVARO MARCELO VÁZQUEZ Y ALVARO VÁZQUEZ, ENTRE TODAS Y TODOS A QUIENES NO ALCANCE A NOMBRAR.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis consistió en analizar las causas de la escasa participación de la mujer en la dirección cinematográfica, durante el estudio de las teorías feministas me encontré con una noción indispensable en mi opinión para este trabajo, ya que los sujetos de este estudio son mujeres cineastas, esto es, aquellas mujeres que por su formación tienen posibilidades de trabajar en una actividad cultural que les permite producir o reproducir a la sociedad, lo que la maestra Márgara Millán llamó "lugar de producción de significaciones",¹ la noción a la que me refiero es *Affidamento*, término que las mujeres del Colectivo Librería de Milán utilizaron para designar a la "búsqueda de referencias simbólicas de mujeres ofrecidas por otras mujeres";² ya que, las mujeres estamos obligadas por las distintas instituciones sociales a construirnos a partir de la idea de mujer que ha proclamado el hombre.

Señalar los problemas que enfrenta la mujer para acceder a la dirección cinematográfica es uno de los objetivos de esta tesis al igual que contribuir al establecimiento consciente de las relaciones de *affidamento* entre las mujeres cineastas, para que sus marcos de referencia sean otras mujeres y por tanto sea posible que nos muestren a las y los espectadores muchas y variadas referencias simbólicas, que nazcan a partir de nosotras.

Las razones por la que elegí a las mujeres cineastas como sujetos de estudio fueron múltiples: el cine me subyuga además de ser uno de los medios masivos de comunicación con mayor alcance mundial, que en 1995 cumple cien años de la primera proyección pública; dentro de este medio, la mujer ha participado activamente desde su inicio, como actriz, escenógrafa, maquillista, productora, etc. Sin embargo en la dirección su participación ha sido escasa, por eso consideramos que el análisis de los problemas que causan esta situación es necesario y como ya lo señalé la dirección cinematográfica se ubica dentro de las actividades que producen ideas, símbolos, imágenes y llegan a tener efectos considerables sobre la moral de la gente y su nivel de alienación.

¹ MILLAN Márgara, *Género y Representación: Tres Mujeres Directores de Cine en México*, p. 13-58.
² Colectivo Librería de Mujeres de Milán, "No Creas Tener Derechos", en *Debate Feminista*, No. 2, p. 87

Cierto es que la sola participación de la mujer, no asegura el cambio de ideología, pero es necesario que sean las propias mujeres las que presenten su punto de vista sobre ellas mismas, si influye para que otras se puedan pensar (soñar) como directoras y deje de verse, (la dirección cinematográfica), como actividad masculina, a este respecto retomo y realizo una analogía por lo dicho por Marta Lamas en el marco de un foro de discusión de la práctica política de la representación femenina, que se basa en el concepto de la diferencia y la representación simbólica, que más adelante precisaré "(...). La presencia física de una mujer(...) *en la dirección cinematográfica* (...) crea de hecho un reconocimiento simbólico diferente a las mujeres. La diferencia descompone el orden simbólico existente (...)".³

No basta que la mujer participe en esta industria, es preciso que la mujer tenga una participación en la dirección cinematográfica, en condiciones igualmente equitativas en este importante quehacer de comunicación masiva esta tarea no es fácil ya que vivimos en un sistema capitalista patriarcal.

Marco Teórico-Histórico-Methodológico

Estudiar la situación en la que se encuentran las mujeres en la industria cinematográfica particularmente las directoras en México, requiere analizar y abordar temas tales como marginación, diferencia sexual, género, clase social, representación, patriarcado, mismos que el materialismo histórico y la teoría feminista han desarrollado, por lo que el marco teórico en que me apoyé para la realización de esta tesis, es el ofrecido por éstos, ya que el primero, examina críticamente la historia económica señalando que la economía capitalista reproduce fundamentalmente las relaciones sociales de explotación, relaciona la vida de los individuos con causas económicas, históricas y sociales, Carlos Marx afirmó "La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. [...] Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y

³

LAMAS Marta, "Aspectos de la representación política de las mujeres", en Debate Feminista, Vol. 4, p. 66

en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y, por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulan la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de la época".⁴

Y el segundo referente, la teoría feminista, implica la comprensión de la problemática específica de las mujeres, porque ésta ha investigado histórica y culturalmente la subordinación de la mujer. El feminismo ha estudiado la situación de la mujer en los diversos ámbitos civiles, la ha analizado como ciudadana, fuerza de trabajo, como cuerpo, como ente creativo y de conocimiento. Por lo cual en el propio seno de esta teoría se han incorporado categorías, conceptos que tratan de explicar la historia de las mujeres y sus relaciones sociales actuales.

Las mujeres inmersas en la IC son sujetos vivos, creo que un análisis de su historia de vida, ayuda a explicar el por qué hay tan pocas mujeres en la dirección cinematográfica. Consideré imposible intentar realizar el estudio sino contaba con una muestra de esas voces y experiencias. De ahí que entrevisté al 7 por ciento de realizadoras, porcentaje que constituye una muestra representativa del universo de directoras cinematográficas considerado alrededor de 100 en México⁵, de éstas sólo el 14% han estado o están dentro de la industria cinematográfica como directoras de cine y el resto han realizado una o más películas, ya sea como tesis para acreditarse como directoras cinematográficas (requisito indispensable) en el centro de enseñanza, y a nivel independiente sólo han realizado cortos o medimétrajes, por lo que de la muestra elegimos a 1 sola directora (14%) que ejerce como tal en producciones industriales; el caso de 4 de las entrevistadas (57%) son tituladas como directoras de cine con sólo el o los trabajos directivos que desempeñaron al titularse; y las dos restantes directoras (29%) ejercen la dirección cinematográfica realizando trabajos independientes.

En el caso de los hombres directores de cine, calculamos los siguientes datos en base a la obra de Emilio García Riera, "Historia Documental del

⁴ MARX Carlos, y ENGELS Federico, La Ideología Alemana, pp. 50-51, en Obras Completas T. II, p. 15

⁵ MORENO, Octavio, Catálogo de directoras de cine en México, Tomo I y II

Cine Mexicano", más de 350 directores de cine que dirigieron al menos una película de 1938 a 1977, de estos el 11.42% corresponden a directores independientes o universitarios, el resto 88.58% a directores industriales. Sin embargo ahí no se registran la mayoría de los directores que han dirigido cortos, medios o largometrajes de producciones independientes o universitarias, ya que sólo se hace referencia a este tipo de producciones cuando han participado en algún certamen reconocido, tampoco se encuentran varios de los directores de cine de la primera época de este medio en México que va de 1896 a 1938. Habría que señalar, que entre 1978 y 1991 los centros de enseñanza para la dirección cinematográfica, lanzan al mercado directores surgidos de sus aulas.

En base a lo anterior puedo anotar que el universo total de directores de cine en México hasta 1991, es por lo menos de 700, por lo que el universo total de hombres y mujeres en la dirección cinematográfica es de 800 aproximadamente, del cual corresponde al 12.5 por ciento mujeres directoras. Cabe destacar que en materia de número de producciones dirigidas la diferencia entre hombres y mujeres es mucho mayor, es de aproximadamente 20 a 1.

De la IC latinoamericana, estudié principalmente la mexicana, y brevemente la argentina, cubana y brasileña; las dos primeras han sido consideradas como las más importantes de Latinoamérica, ya que Brasil después de haber sido abastecida casi en su totalidad de las películas exhibidas en el país de procedencia norteamericana, crearon sus centros de producción. Cuba posterior a la revolución socialista, ha dado un gran impulso a su cinematografía. Y el resto de estos países cuentan con una producción reciente y no siempre continua, o bien no la tienen en absoluto.

La estructura de la tesis se divide en tres capítulos. En el primero, El Cine, trata sobre la industria cinematográfica (IC), sus antecedentes, la producción, distribución y exhibición, la participación en esta industria a nivel directivo, sus implicaciones como medio de expresión artística y como productor-promotor de roles y estereotipos sociales.

En el capítulo II se reconstruye la historia de vida de las cineastas entrevistadas, y constaté la relación de affidamento que se da entre ellas

mismas y que en general la temática de sus películas aborda la problemática de la mujer.

El capítulo III comprende la investigación de la participación de las directoras en torno al cine, sus antecedentes, en las principales escuelas de cine en México, en el intercambio internacional, en el reconocimiento a sus filmes (premiación), en la historia de los movimientos de las cineastas mexicanas y en su problemática específica como directoras de cine.

Hipótesis

En la presente investigación consideramos las siguientes hipótesis:

- I. En la sociedad capitalista la mujer está marginada de la función directiva y decisiva;
- II. Los roles sociales generan que la mujer muy difícilmente logre llegar a la dirección cinematográfica;
- III. La mayoría de los directores (as) de cine reproducen en sus películas la ideología patriarcal y
- IV. La mujer directora de cine con una visión de género es probable que presente en sus filmes una realidad alternativa, distinta a la dominante.

Conceptualización

La sociedad capitalista, es decir, la moderna sociedad burguesa, nacida del seno de la sociedad feudal y que mantiene las contradicciones de clase; sustituye a las viejas clases, sus condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas.⁶ Es un modo de producción basado en la explotación, la ley económica fundamental del capitalismo, Marx señaló que su objetivo fundamental es la valorización del valor, es extraer plusvalía del trabajo que se realiza por medio del salario no retribuido.

La tasa de plusvalor o de explotación del trabajo empleado es la que sustenta la validez de la fórmula general del capital, y su existencia depende

⁶

MARX C. Y ENGELS F., "Manifiesto del partido comunista" en Obras Escogidas p. 33

de la vigencia del modo de producción capitalista. Modo de producción cuyas principales constantes, dice Bolívar Echeverría, integradas por la historia de la modernidad son la reproducción cíclica de satisfactores cada vez diferentes; alcances totalizadores, extensivos e intensivos (tecnificación) sobre las fuerzas productivas y el tributo de la propiedad capitalista engrosando las ganancias de la tecnología, con lo que explica el autor *las distintas modernidades y los distintos modos de presencia del capitalismo*. "La modernidad es un modo de totalización civilizatoria. Como tal, posee diferentes grados de dominio sobre la vida social, tanto en el transcurso histórico como en la extensión geográfica. ...". Sin embargo "... elementos civilizatorios del pasado (objetos, comportamientos, valores) perduran ... en el mundo construido por la modernidad dominante; aunque son funcionalizados por ella, (...). Toda modernización adoptada proviene de un proceso de conquista".⁷

En aras de obtener a cualquier precio la máxima ganancia, los capitalistas introducen en la producción industrial nuevas técnicas, avances en la ciencia para incrementarla. Sobre esta base, se buscan nuevas fuentes de materia prima, y se extienden los mercados de venta.

Bajo el capitalismo las fuerzas productivas adquieren una nueva calidad: pasan a revestir carácter social.⁸ Las mercancías son producidas en grandes empresas que ocupan a miles de obreros, se acentúa la división del trabajo, circunstancia que refuerza los vínculos entre los distintos productores y entre las diferentes ramas de la economía. Sin embargo, pese a revestir carácter social, la producción se encuentra en manos privadas. Esta contradicción da como resultado las crisis económicas (crisis de producción, financiero-monetarias) y la desocupación. Con el fin de afianzar el régimen capitalista la burguesía utiliza todo el sistema de la superestructura: estado, política, derecho, medios de comunicación, entre otros, para legitimar su poder sobre la sociedad civil.⁹

La sociedad capitalista está dividida en dos clases principales: la burguesía y el proletariado. Y por un sector intermedio o la pequeña burguesía y el lumpenproletariado. La burguesía, clase de los capitalistas modernos,

7. ECHEVERRÍA Bolívar, *Las Ilusiones de la modernidad*, pp. 188, 189
8. BLAUBERG I. *Diccionario marxista de filosofía*, p. 36
9. IBID., p. 37

propietarios de los medios de producción social, que emplean el trabajo asalariado, se apropian del trabajo excedente, se apoyan en el poder del estado, el gobierno del estado moderno¹⁰ que administra los negocios comunes de toda la clase burguesa, regula los salarios y mantiene al obrero en subordinación.

"La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales. [...]"¹¹ Una de las aplicaciones de esta revolución capitalista es realizada en mujeres y niños, como lo analiza Marx "La maquinaria, al hacer inútil la fuerza del músculo, *permite emplear obreros sin fuerza muscular* o sin un desarrollo físico completo, que posean, en cambio una gran flexibilidad en sus miembros. El *trabajo de la mujer y del niño* fue, por tanto, el primer grito de la aplicación *capitalista* de la maquinaria."¹²

"Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía dio un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países. [...] se estableció un intercambio universal y una interdependencia universal de las naciones, tanto en la producción material, como en la producción intelectual.[...]". "La burguesía [...] ha aglomerado a la población, centralizando los medios de producción y concentrando la propiedad en manos de unos pocos."¹³

El proletariado es la clase de los trabajadores asalariados modernos, que privados de medios de producción propios, se ven obligados a vender su fuerza de trabajo para poder existir y lo encuentran únicamente mientras su trabajo acrecienta el capital. Los obreros son una mercancía como cualquier otra, sujeta a la competencia, a las fluctuaciones del mercado.

Las condiciones de vida del obrero moderno descienden, contradictoriamente, al progreso de la industria, es decir, el trabajador cae en la miseria, el pauperismo crece más rápidamente que la población y la riqueza.¹⁴ Esta situación lleva a los obreros a unirse en contra de los

10 MARX C. y ENGELS F. OP. CIT., pp. 32-43.
 11 IBID., p. 35
 12 MARX Carlos, *El Capital*, Vol., I, pp. 323, 324
 13 MARX C. y ENGELS F. OP. CIT., pp. 36-37
 14 IBID., p. 42

burgueses, dicha unión, dice Marx y Engels, es favorecida por el desarrollo de los medios de comunicación creados por la gran industria y que ponen en contacto a los obreros de diferentes localidades.

Respecto a "Los estamentos medios-el pequeño industrial, el pequeño comerciante, el artesano, el campesino-, todos ellos luchan contra la burguesía para salvar de la ruina su existencia como tales capas medias. No son, pues, revolucionarios, sino conservadores. Más todavía, son reaccionarios, ya que pretenden volver atrás la rueda de la historia. Son revolucionarias únicamente cuando tienen ante sí la perspectiva de su tránsito inminente al proletariado, defendiendo así no sus intereses presentes, sino sus intereses futuros, y cuando abandonan sus propios puntos de vista para adoptar los del proletariado. El lumpenproletariado, ese producto pasivo de la putrefacción de las capas más bajas de la vieja sociedad, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud de todas sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servir a sus maniobras".¹⁵

La historia moderna del capitalismo de los últimos 100 años, dice Bolívar Echeverría, o la modernización, término para designar un viejo proceso, el proceso de cambio social por el cual las sociedades menos desarrolladas adquieren las características comunes a las sociedades más desarrolladas.

El autor señala, que el advenimiento de una nueva edad de las fuerzas productivas, cuyos antecedentes se remontan hasta la época clásica, con el apareamiento de la tecnología racional en el trabajo y del intercambio mercantil en la circulación de la riqueza, trajo consigo un reto para la capacidad civilatoria del ser humano. "La modernidad puede ser entendida como la respuesta múltiple que la sociedad humana ha podido dar a este reto a lo largo de la historia. (...). La esencia de la modernidad como un cauce histórico de orientaciones radicalmente diferentes de las tradicionales, dado que tiene ante sí la posibilidad real de un campo instrumental cuya efectividad técnica permitiría que la abundancia substituya a la escasez en calidad de situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana sobre la tierra. El secreto de esta modernidad -que fue la clave de su éxito y está siendo también la de su fracaso- ha estado en lo que desde

hace al menos un siglo llamamos "capitalismo", está inscrito en un proceso en que la modernidad, que ha prevalecido ya por tantos siglos pugna por mantenerse en su sitio, cambia de piel a través de grandes cataclismos históricos y de mínimas catástrofes cotidianas, acosada por una forma alternativa de la modernidad -una forma postcapitalista- que tal vez algún día llegue a sustituirla."¹⁶

No hay manera de negar el hecho de que el 'capitalismo' opaca y disminuye en su base las posibilidades que la modernidad deja abiertas. Ejemplo de ello, dice Echeverría, es la política económica que ha dado un giro histórico. De administradora de la abundancia posible, es decir, de la promesa inscrita en el progreso de las fuerzas productivas, ha pasado a ser la administradora de una "escasez inevitable". Esta política no trata de superar la crisis que la afecta, sino que vive con ella y la trata de convertir en rentable.

Así la modernidad, expansión planetaria del capitalismo en calidad de modo de producción, como proyecto civilizatorio, con una política económica agotada, se constata en "la década perdida en América Latina", que dice el autor citado, ha durado más de una década y que incluye extensiones del planeta mucho mayores, sea el mejor ejemplo del gran desperdicio de posibilidades de acumulación de capital que caracteriza a la historia económica de este fin de siglo, como parte del "desengaño ante las promesas no cumplidas de una modernidad". Asimismo la economía mercantil "reinstala en la función de la escasez que fue vencida por la modernidad a una escasez artificial que renace una y otra vez, incansablemente. De instrumento de la abundancia, la revolución técnica se vuelve, en manos del capitalismo, en generadora de escasez".

Es así como "La modernización, ..., como promesa de crecimiento cuantitativo para una vida civilizada de calidad incuestionablemente positiva, viene revelándose cada vez más como una amenaza para la existencia misma de esa calidad de vida. La 'globalización' de los procesos de producción y consumo puesta en práctica por el capital transnacional, con la uniformización que ella implica, se constituye en una amenaza de muerte para las formas peculiares tanto de ciertos objetos del mundo de la vida como de los procesos de trabajo y disfrute en los que ellos son producidos y

¹⁶. ECHEVERRÍA Bolívar, OP. CIT., p. 10, 11

consumidos." La base de este efecto contradictorio de la modernización, entre las posibilidades renovadas de abundancia y la construcción y reconstrucción incesante de una escasez artificial, se debe a que en la economía capitalista. "No todo lo que acontece en el mundo es explotación de plusvalor y acumulación de capital; hay problemáticas antropológicas, sociológicas e históricas que pueden estar imbricadas con la reproducción capitalista de la riqueza, ...". Es decir, "..., el valor valorizándose necesita realizarse como proyecto concreto; necesita de los seres humanos y de la elección de la forma -civilizatoria, cultural- que ellos hacen al trabajar sobre la naturaleza". Este es el discurso crítico sobre la modernidad o de la mercantificación de la vida social como característica distintiva de la historia moderna, del capitalismo como una determinación central, constitutiva y dominante en la vida de las sociedades modernas. En este proceso las civilizaciones humanas, acumulan experiencias propias, a partir de sí mismas e intercambian con otras es decir con otros proyectos de civilización, entendiendo esta última como un modo basado en la economía que abre al ser humano el horizonte de dimensiones para la condición humana. Hay una conexión estrecha entre civilización material o natural, la vida económica o mercantil y el capitalismo.¹⁷

La **marginación de la mujer** en la vida social. Esta marginación es histórica, ya que en la ejecución de los proyectos y programas sociales fundamentalmente el hombre ha desempeñado los puestos decisivos, negando ese papel a la mujer. A este respecto, Engels señala que cuando surgió la primera división del trabajo social, también, al interior de la familia se dio otra división entre el hombre y la mujer para la procreación de hijos. El primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la familia monogámica; y la primera opresión de clases, coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer. Por ello nos dice, que con la monogamia se dio "El derrocamiento del derecho materno y fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo. El hombre se encargó de organizar la vida social o pública, y la mujer de la atención de un trabajo privado, familiar, es decir, el doméstico. "Entonces se vio degradada y se

17. IBID, pp. 40-59

convirtió exclusivamente en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción."¹⁸

Definimos aquí el trabajo doméstico como en el que la mujer es en general encasillada, éste es el conjunto de labores cotidianas por medio de las cuales se transforman mercancías y se producen servicios que se concretan en valores de uso consumible por los miembros de la unidad doméstica, cabe aclarar que además no están reconocidos como productivos, quedando fuera de la esfera pública que es el campo de actividades económicas y políticas fuera de las actividades privadas familiares, del universo de núcleos familiares.¹⁹

Doble jornada, los dos tiempos de trabajo real de la mujer que trabaja en la esfera pública a cambio de recibir un salario, sumado con el tiempo de trabajo que realiza en la esfera privada, el trabajo doméstico, este trabajo no es pagado, ya que el capital lo encubre como trabajo privado, con el fin de abaratar la mano de obra, es considerado al mismo tiempo como propio de la mujer.

Los Roles Sociales son el sistema de normas sociales dirigidas por parte de una comunidad hacia un individuo como miembro de un grupo o representante de una categoría, y asumidas por este individuo.²⁰ Los roles sociales son funciones sociales que la sociedad confiere a cada sexo, que provoca la separación de roles entre las personas y que se expresa en instituciones y organizaciones, teniendo como principal promotor a la familia. Tal como el papel asignado a la mujer en las labores domésticas.

Estereotipos sociales los definimos como una idea adoptada de algo o alguien originada por lugares comunes, desde cualquier aparato ideológico de estado (AIE). Francisco Gómezjara comenta que los estereotipos o fracción de la realidad están integrados por conceptos simplistas, fijos, generalmente superficiales y aparentes.²¹

¹⁸ ENGELS, Federico, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, pp. 53-54

¹⁹ FRASER Nancy, "La lucha por las necesidades: Esbozo de una teoría crítica socialista feminista de la cultura política del capitalismo tardío" en: *Debate Feminista* No. 3 pp. 3-40.

²⁰ ROMMETVEIT Ragnar, *Normas y roles sociales*, pp. 16-55

²¹ GOMEZ-JARA, Francisco, *Sociología*, p. 250

Los estereotipos vienen a ser las conductas de las personas o grupos sociales basadas en imágenes que se han transmitido de generación en generación o se captan en el medio existencial difundidas como explicación popular de los acontecimientos. En esta operación se capta sólo un aspecto del personaje o del hecho social dado: se agranda, haciendo a un lado los demás aspectos que los componen, para recordar nada más la parte interesante para la persona y transmitida entonces como representativa del todo.²²

En relación al tema que nos ocupa, el melodrama filmico resalta la división entre lo bueno y lo malo, la división de géneros entre lo masculino y lo femenino como algo natural, inamovible, presenta intermitentemente valores caducos, represivos, vacíos de contenido humano, que rayan en la superficialidad, el sentimentalismo y los convencionalismos favorables al poder y a los intereses económicos actuales.

Los personajes femeninos casi siempre se representan como objetos decorativos de la trama; los que protagonizan al hombre la mayoría de las veces lo presentan como valeroso, fuerte, simpático, y que finalmente por las anteriores características se lleva de trofeo a la bella mujer objeto-decorativo de la película. En caso de que la mujer sea la protagonista principal y goce (cuestión muy rara) de independencia económica, necesariamente le ira muy mal a menos de que encuentre al hombre que la salva de esa circunstancia extraña e insensata. La mujer que en esta sociedad intente ser independiente sin la ayuda masculina le costará el triple o más del esfuerzo que si contara con la "guía" de él.

La dirección de cine, es la función rectora de todo el proceso del filme, la definimos como una actividad que es creadora y responsable de éste. El director es el autor de la película porque es el responsable del producto final, aunque éste haya sido una actividad en equipo, "...en el momento del rodaje, al director le corresponde dirigir a los actores, establecer la puesta en escena, marcar los movimientos de cámara y sus emplazamientos, así como determinar la duración de las tomas. Después del rodaje deberá supervisar los procesos de la posproducción..."²³

22
23

IBID, p. 24.
GARCÍA TSAO, Leonardo, ¿Cómo acercarse al cine?, pp.,7-31

Para que el director realice una película requiere de ideas ya sean del productor, del guionista, o de él mismo, y elaborar un plan de trabajo, por medio del cual calcula el tiempo de preparación, filmación y posproducción. En el proceso de hacer cine participan el director, productor, guionista, director de fotografía, actores, editor, director de sonido (música), dirección artística (diseño de producción), utilería, supervisor o secretario de continuidad y efectos especiales.²⁴ La dirección de cine y el lenguaje cinematográfico, que en general conforman modelos ideales, arquetipos, están sujetos a el carácter mercantil que determina la obra cinematográfica. Al Modelo de Representación Institucional, sistema que forma parte del aparato cultural, compuesto por el cine clásico, institucional o de Hollywood.²⁵

El concepto de **Patriarcado**, tiene un valor explicativo de la subordinación social y de la historia de la mujer, es decir para la política, el pensamiento y la historia de ésta, sin embargo la preponderancia de esta categoría, a finales de los sesenta y durante los setenta (y hasta los 80 en América Latina), en el análisis de la cuestión de la mujer, condujo a historias victimistas por lo que ahora se trata de hacer la crítica del patriarcado en todas sus facetas.

Victoria Sau ha definido el patriarcado como 'una toma de poder histórica por parte del hombre sobre la mujer, cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica. Gerda Lerner lo ha definido, en sentido amplio, como 'la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre mujeres y niños (as) en la familia y la extensión del dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. "(...) las estructuras fundamentales del patriarcado, ..., los modelos de parentesco." Aunque los sistemas de parentesco no tengan que ser necesariamente causa de subordinación.²⁶

La autora también señala que el concepto de patriarcado se aplica al estado cuando éste garantiza sistemáticamente a través del derecho, de la ley, la no constitución de las mujeres precisamente en sujeto político. Es decir, cuando custodia exclusiva y excluyentemente el acceso a esa categoría de

²⁴ IBID, p. 33

²⁵ MILLAN M. Mágina, Op. Cit, p.16

²⁶ RIVERA G., María Milagros, Op. Cit., pp. 71-76

sujeto político."Implica que los hombres ostentan el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que las mujeres son privadas de acceso a ese poder. No implica que las mujeres carezcan totalmente de poder ni que estén totalmente privadas de derechos, influencia y recursos."²⁷

Reproducción de la Ideología Patriarcal, tal reproducción se realiza a través de lo que Althusser llamó aparatos ideológicos del Estado, (AIE),²⁸ la familia, la escuela, la iglesia, los medios de comunicación masiva, desde ahí se reproducen las ideas que fomentan la "superioridad natural del hombre". Con la aparición de la propiedad privada nace igualmente la familia monogámica, en donde la mujer pasa a ser una propiedad más del hombre y se convierte en la máquina para reproducir al hombre mismo, todo en beneficio de una clase y de un sexo. Se han utilizado una serie de mitos para garantizar que la mujer continúe siendo propiedad de los hombres, que van desde lo divino, hasta teorías más o menos elaboradas. Estos mitos se refuerzan cotidianamente, apareciendo como situaciones naturales.²⁹

Finalmente la categoría **Género**, término identificado dentro del discurso feminista anglosajón, que retoma la preocupación inicial de éste en relación a la investigación de la subordinación de la mujer en la sociedad sexista, es de importancia crítica pues deja de pensar las actuales diferencias simbólico-sociales existentes entre hombre y mujer como algo de natural, ni neutral, "es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos, y es un modo primario de significar las relaciones de poder", es decir, la organización social de las relaciones entre los sexos".³⁰

La diferencia sexual, es la que "se refiere directamente al cuerpo; al hecho de que, por azar, la gente nazcamos en un cuerpo sexuado: un cuerpo que llamamos femenino, un cuerpo que llamamos masculino. A este nacer en un cuerpo sexuado, el pensamiento de la diferencia sexual le ha llamado un "hecho sin cobertura simbólica, sin ropaje que lo interprete, un hecho desnudo y crudo"(...). Según el concepto de la diferencia sexual, el sujeto del conocimiento no sería un ser neutro universal, sino sexuado; y el

²⁷ LERNER Gerda, *The Creation of Patriarchy*, Ed. Oxford University Press, p. 239

²⁸ ALTHUSSER Louis, *Escritos*, p. 22

²⁹ ORANDAY Ma. Stella, "El trabajo doméstico familiar en la reproducción del capital", en la revista CIES-Boletín, p.34

³⁰ SCOTT Joan., *Gender. A Useful Category of Historical Analysis* *The American Historical Review*, 1986, p. 106

conocimiento que ese sujeto pretendidamente universal ha producido a lo largo de la historia, sería solamente conocimiento masculino, conocimiento en el que la mujer no se reconoce."³¹

Para Márgara Millán género, en tanto construcción cultural, es una reflexión más integral y compleja en la que el feminismo se interroga por los fundamentos ontológicos de las diferencias políticas, económicas, culturales y simbólicas, que acompañan a los sexos y tendiente a intervenir en la constitución de nuevos campos de conocimiento sobre todo en el orden de lo simbólico. Porque es una mirada crítica feminista, visión epistemológica, " ...una subjetividad constituida no solamente por la diferencia sexual sino más bien por el entrecruzamiento de lenguajes y representaciones culturales (De Lauretis, 1987)", sobre lo femenino y masculino, sobre la diferencia sexual en términos tradicionales, por ejemplo, ven el papel no sólo social de la madre, sino el simbólico, develando su carácter reproductor central del orden dominante. Por lo que "Los estudios de género e identidad sexual en la actualidad se estructuran como un complejo terreno de análisis de la modernidad capitalista ...".³²

Como señaló la autora, la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir ya apuntaba que "La historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado, han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido en contra de ella; y de ese modo la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro".³³ La diferencia biológica, aparece como natural, como una verdad universal incuestionable, cuando en realidad los atributos de lo femenino y lo masculino son sociales.

Esta categoría de análisis que se extiende a principios de los 70, fue la base para darle a lo biológico su ubicación real, y con ello a las demandas y luchas de las mujeres, las cuales en general se dirigian al parto, a la maternidad, porque dejo ver que los derechos y deberes norman las relaciones entre personas basándose en determinadas diferencias. Para

³¹ RIVERA G., Marla Milagros, Nombrar el mundo en femenino, Pensamiento de las Mujeres y Teoría Feminista, pp. , 81-82

³² MILLAN M. Márgara, Op. Cit., p. 25

³³ DE BEAUVOIR Simone, *El Segundo Sexo*, p.165

Gerda Lerner género es "la definición cultural de la conducta definida como apropiada a los sexos en una sociedad dada en una época dada. Género es una serie de roles culturales. Se trata en gran parte de construcciones culturales". De éstas lo que conocemos como mujer es su producto.³⁴

Este análisis a partir de la teoría de género es una contribución de la historiografía feminista, al subrayar del objeto de estudio la relación entre los géneros, "Las relaciones entre los sexos se convierten entonces en una categoría social, en una construcción social dada en un tiempo y espacio determinados. Para Carmen Ramos es como una perspectiva que considera la vida privada, el espacio doméstico y la domesticidad como el primer recinto de los procesos de formación de género. La necesidad de un enfoque histórico que privilegie las relaciones sociales entre los sexos, es decir el género". En opinión de Joan Scott, la importancia del concepto radica en que se trata de una categoría analítica, con dos vertientes: El género como elemento constitutivo de las relaciones basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género como una forma primaria de relaciones significantes de poder. Scott propone una definición de género, con el fin de comprender las relaciones de género como un proceso, como una construcción social que puede describirse, analizarse en un tiempo y en un espacio determinado, que consta de cuatro elementos: 1) Símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples contradictorias de la mujer; 2) Conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos: es decir sobre todo doctrinas educativas, científicas, legales y políticas; 3) El género como expresión de parentesco y 4) La identidad subjetiva del género.³⁵

"Las teorías en torno a los géneros han avanzado, de la diferencia sexual como determinación, lo cual suponía de alguna manera una oposición rígida y universal entre los sexos, a la idea de que el género es una representación cuya construcción ocurre en todos los ámbitos de la sociedad: la escuela, la familia, la legislación, la academia, las prácticas artísticas, las teorías críticas y radicales.

³⁴ LERNER Gerda, retomado de la tesis de MILLAN M., Mágina, Op. Cit., p. 79

³⁵ RAMOS E., Carmen, Género e Historia, p.14

Teresa de Lauretis (1987) introduce en la investigación sobre género el análisis de su representación, pero también de su autorepresentación. De estas afirmaciones se derivan por lo menos dos ideas: el género es producido a través de varias tecnologías sociales. A la manera foucauliana de pensar la sexualidad, De Lauretis propone pensar al género como producido por estas tecnologías, entre las cuáles se encuentran el cine y los discursos instituidos. ...".³⁶

"Género es una representación, esto no quiere decir que no tenga implicaciones reales o concretas, sino también son sociales y subjetivas para el material de vida de los individuales"³⁷, también escribe "[...] las mujeres se hacen, no nacen, el género no es un rasgo innato (como lo puede ser el sexo) sino una construcción sociocultural (y precisamente por esta razón es algo opresivo para las mujeres),³⁸ para ampliar más lo que aquí se entenderá como género apuntaremos lo señalado por Roldán Martha y Benería Lourdes "El género puede definirse como una red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades de construcción social que tienen una serie de aspectos distintivos. Es histórico se presenta en el seno de diversas macro y micro esferas tales como: el Estado, el mercado laboral, las escuelas, los medios de comunicación, la Ley, la unidad doméstica familiar y las relaciones interpersonales; entraña la gradación de rasgos y actividades de modo que a los relacionados con el varón se le da normalmente un valor mayor. La gradación y por tanto la formación de jeraquías es en la mayoría de las sociedades un componente intrínseco de la construcción del género. El desenlace y los medios de esta construcción es el acceso asimétrico y estructurado (definido institucionalmente) a recursos que generan privilegio y dominación masculina y subordinación femenina."³⁹

Representación de la realidad es de hecho una producción de ella, es una mediación simbólica, para aclarar más este concepto me remito a Andrea Rodó, quien dice, que una representación es siempre la representación de una cosa. Es a través de este aspecto que se vuelve operativo el concepto

36. MILLAN M., Mária, OP. CIT., p.32

37. LAURETIS Teresa, *Technologies of gender*, Indiana Press Un. (mimeógrafo)

38. LAURETIS Teresa, "La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los E.U.A. y Gran Bretaña", en *Debate Feminista*, Vol., 2

39. BENERIA L., y ROLDAN M., *Las encrucijadas de clase y género. Trabajo a domicilio, subcontratación y dinámica de la unidad doméstica en la ciudad de México.*, pp. 24-25

de representación social, pues es en cuanto signo que podemos referirlo a un objetivo valorizado socialmente, y así utilizarlo para analizar la relación entre el individuo y lo social.

Que la representación es siempre el eco de un grupo social. El mapa de las relaciones y de los intereses sociales, que es legible a través de las imágenes, las informaciones y los lenguajes. Una representación social informa acerca de un grupo.

Una representación es una reconstrucción mental de lo real: fábrica lo que llega del exterior, remodela sus elementos, reconstruye lo dado según valores, nociones y reglas preexistentes. La representación social determina los comportamientos y la comunicación entre los individuos, porque a la vez refleja la naturaleza de los estímulos que nos rodean y define el contenido de las respuestas que le damos.

La representación social es una modalidad de conocimiento particular. Todo conocimiento científico, creencia, revelación, descubrimiento, etc., que entra en el "laboratorio de la sociedad", emerge con el estatus de representación social.

La representación social es un todo coherente y estilizado, que sirve a la integración social de los grupos e individuos.

La representación social como una forma de conocimiento social que cohabita con otras formas de conocimiento de las sociedades modernas; en particular, es una manera socialmente elaborada y compartida de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana. Es una modalidad de conocimiento del sentido común, práctico, natural. Se constituye principalmente a partir de nuestra experiencia, pero también de las informaciones, saberes, modelos de pensamiento que recibimos, transmitidos por la tradición, la educación, la comunicación social.⁴⁰

La Visión de Género Femenina o autoconciencia femenina, es otra de nuestras variables de estudio, la definiremos como aquella que se preocupa por la problemática específica de las mujeres, independientemente de donde

⁴⁰ RODÓ Andrea, "El Cuerpo Ausente", Debate Feminista Vol. 10, México septiembre 1994, pp.82-83

se genere ésta. Es la presentación en un filme de una realidad alternativa distinta a la dominante. Partiendo de lo señalado con anterioridad y retomando a la maestra Márgara Millán, el cine realizado con una visión de género femenina presenta una realidad alternativa a la dominante. "[...] es el establecimiento en el código cinematográfico, de una identidad consciente que se pregunta acerca de sí y que se produce desde su interioridad."⁴¹ Así se producen imágenes y sonido que describen al sujeto cuestionando los roles establecidos. El código cinematográfico que se crea y recrea equivale a una observación diferente de ángulos, de expresiones, de insistencia e indiferencia por determinados sucesos.

Recrear una realidad alternativa a la dominante es posible gracias a que el cine es un medio de comunicación masiva consistente en una película grabada (filme) que es presentada en salas públicas (cinematográficas). El cine es un canal para " [...] transmitir ideas, valores, expectativas, miedos, sueños e induce acciones y actitudes." ⁴²

El **Affidamento**, palabra italiana, fue propuesta por un grupo de mujeres feministas llamado "Colectivo Librería de Mujeres de Milán" para designar una manera de aprender, confiar, apoyarse, dejarse guiar y aconsejar de una mujer a otra, establecer relaciones sociales favorables entre mujeres, también para buscar una mediación simbólica entre las mujeres porque las mujeres no tenemos símbolos que nos ayuden a representarnos, así es posible encontrar una mediación fiel entre la mujer y el mundo, una igual que sirva de espejo y término de comparación, que haga las veces de intérprete, de defensora, de juez en los contratos entre cada una y el mundo.⁴³ Y es justamente esta mediación simbólica de una mujer a otra la que nos interesa en este estudio. Una relación de affidamento es la búsqueda de referencias simbólicas de mujeres ofrecidas por otras mujeres; ésta es una relación muy antigua, sin embargo no es una relación que se de fácilmente ya que las referencias de mujeres siempre son desde los hombres, las mujeres estamos destinadas a constituirnos a partir de la idea de mujer que tiene el hombre, difícilmente se nos enseña desde modelos

41. MILLAN M. Márgara, "Hacia una estética cinematográfica femenina", en revista *Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p.180

42. KROTZ Esteban, "Investigación social para el cine", en el periódico *La Jornada*, 31-01-94, p. 29

43. Colectivo Librería de Mujeres de Milán, *Opus Cit.*, p.p. 288-291

femeninos auténticos, ya que la mayoría son modelos contruidos de acuerdo a la imagen de mujer que ha proclamado el hombre.

CAPITULO I EL CINE

I.1 La industria cinematográfica y El arte en el cine

Hablar de cine actualmente es común, casi todo el mundo ha visto una película, sin embargo el cine conforma una importante industria a nivel mundial, y para estudiarlo es necesario indagar su historia. El período pre-industrial del cine se ubica desde la primera proyección pública hasta aproximadamente la primera década de este siglo, en que numerosas personas se dedicaron y especializaron en él, y así conformaron la industria cinematográfica, (IC).

El cine fue el segundo medio masivo en aparecer, aunque primero fue el periódico, éste tuvo un carácter local, regional y en algunos casos nacional, sin embargo el cine fue el primer medio masivo que tuvo un alcance internacional, ya que muchas de las primeras películas, por ejemplo, las realizadas por los hermanos Lumière, se exportaron a numerosos países de Europa y América.

Actualmente en 37 países del mundo, aproximadamente 18 por ciento del total, concentran 30 mil 790 salas de cine, Estados Unidos concentra el 71 por ciento de estas salas, mientras México cuenta con el 7 por ciento, 2 mil 226 salas, Brasil, Argentina y Cuba, cuentan con mil 397, 531 y 500 cines, respectivamente.⁴⁴

A diferencia del periódico que estuvo fuertemente ligado a instituciones económicas y políticas, es importante destacar que las personas que más contribuyeron a la tecnología fundamental de la que depende el cine fueron, en su mayor parte, personas dedicadas a la investigación científica.⁴⁵

⁴⁴ Datos calculados por Silvia Vázquez en base al ALMANAQUE MUNDIAL, 1994, pp. 586-591.
⁴⁵ BALL-ROKEACH, de Fleur Melvin, Teorías de la comunicación de masas, pp. 73-74

I.1.1. Orígenes del cine

La cámara oscura es uno de los fundamentos de la reproducción de imágenes, se trata de enviar luz a través de una transparencia dibujando una imagen sobre una pantalla dentro de una sala oscura; el fenaquistiscopio es el segundo principio del cine, éste consiste en un disco cortado en dirección de su centro por cierto número de ranuras y con figuras pintadas en una de sus caras, haciéndolo girar frente a un espejo, y mirando con un ojo a través de las aberturas las figuras reflejadas en él, en lugar de confundirse, al contrario parecen no participar de la rotación del disco, se animan y siguen movimientos particulares, esto es jugar con el movimiento de imágenes para crear ilusión óptica.

Con el descubrimiento de la fotografía y los principios antes descritos se inventaron una serie de aparatos que permitieron la ilusión de imagen en movimiento; pero no es hasta que los hermanos Lumière crearon el cinematógrafo que además de poder jugar con el principio de imagen y movimiento, fue posible que un número mayor de personas pudieran disfrutar al mismo tiempo de las escenas y nace, a la vez, la sala cinematográfica, lo que lo constituye como medio masivo de comunicación.

A partir del 28 de diciembre de 1895, día de la primera proyección pública,⁴⁶ comienza la fase pre-industrial del cine; Louis y Auguste Lumière propietarios de una fábrica de artículos fotográficos nunca se imaginaron que su invento, el cinematógrafo, llegaría a tener tanta importancia comercial y mucho menos que su invento pudiera ser un medio para la expresión artística.

George Méliès, un ilusionista francés, fue el primero en visualizar que el cine podía ser un espectáculo como el teatro o la danza y también él fue el que intentó mediante el cine crear historias, cuentos fantásticos, en fin, darle un matiz teatral; el teatro ya era en aquel momento el espectáculo mayoritario del público. Méliès vio al cine como un excelente medio expresivo y comercial, hacía sus películas con matices artesanales y además de filmarlas, las pintaba manualmente, realizaba los cortes de sus

⁴⁶ ORTS Edmundo, Forjadores del mundo contemporáneo. p.p.276-278

películas y el montaje; a él se deben los efectos de iluminación y escenografía de los que gozamos hoy.

David Wark Griffith, es otro de los que aportaron para el cine nuevas técnicas: utilizó el movimiento de la cámara como un instrumento vital para la expresión y comunicación. A partir de 1910, con Méliès y por supuesto David Wark Griffith, el cine entró de lleno en el gusto popular, con una alta demanda en gran parte del mundo, pues fue básicamente pensado para el entretenimiento, de tal manera que se crea la industria cinematográfica llamada "fábrica de sueños".⁴⁷

Los fines artísticos del cine fueron relegados y en algunos casos aniquilados con el nacimiento de la IC, por lo que resulta importante mostrar como opera dicha industria ya que en sus modos de operación están sus modos de control.

La IC, fundamentalmente se compone de tres áreas: producción, distribución y exhibición. La producción es el área que se encarga de realizar la filmación, montaje, proceso de laboratorio, el rodaje y financiar o conseguir financiamiento para una película, existen distintas formas para lograrlo, por medio de un préstamo bancario cuando el aval es una empresa distribuidora, pues son estas empresas las que tienen el control del mercado; a través de una sola compañía productora o asociándose con otras compañías connacionales o extranjeras, a las que se conoce como coproducciones; también, un sólo productor que arriesgue su dinero, solicitando ayuda estatal vía el préstamo de estudios cinematográficos y con anticipos en efectivo.

En México y los países Latinoamericanos se han creado fideicomisos para la producción de cine, dado que el costo de una película es sumamente alto. Sólo en el año de 1992, el Instituto Mexicano de Cinematografía, en convenio con otras compañías nacionales y extranjeras, invirtió más de 25,000 millones de pesos, para la realización de 10 producciones estatales.⁴⁸ Generalmente son diferentes entidades las que aportan el efectivo requerido, se consigue también mediante la publicidad de distintos

⁴⁷

⁴⁸

ACEVEDO Latorre E., ALMEIDA Hidalgo Rafael, Historia del Cine, pp. 22-23,31

GARCIA C. Néstor, "Habrá cine en Latinoamérica en el año 2000" La Jornada Revista Semanal, pp. 27-33

artículos que aparecerán en la película, pero generalmente el financiamiento se hace con los ingresos por boletaje de la exhibición, de tal manera que las compañías distribuidoras son manejadas por particulares o por el estado.

La distribución: esta área es la encargada de proporcionar los filmes en las salas de exhibición y promocionarlos. En Estados Unidos, la misma empresa que produce una película es la que se encarga de distribuirla. De una buena promoción y distribución depende el éxito financiero, es bien conocido que las empresas de distribución estadounidense son las que controlan el mercado mundial, tan sólo en México, controlan el 80% del mercado.⁴⁹

El área de exhibición se encarga de presentar la película al destinatario final, al público. Las compañías que operan las salas cinematográficas pueden ser de empresarios privados o ser administradas por el sector público. Con la llegada del videocasete y la posibilidad de ver las películas en casa, existen ya compañías que se encargan del servicio de arrendamiento y venta de las películas videograbadas por las mismas compañías que producen el filme.

Dentro de esta industria están también quienes se encargan de producir el material cinematográfico; gran parte del mercado lo tienen las grandes compañías como Kodak, 3 M Company, Polaroid, Acme Visible Records, Fuji, Eastmancolor. La IC también es un elemento que forma parte del control que la clase dominante ejerce sobre la sociedad. Además las grandes corporaciones empresariales casi todas ellas de origen estadounidense, Hollywood Pictures, Paramount, RCA Columbia, Tuchstone, Turner, Universal y Walt Disney, operan no sólo la industria de las comunicaciones y de entretenimiento sino también electrónica, petróleo, materias primas, seguros, Bancos, construcción, juguetes, farmacéuticos, aeronáutica, perfumes, y su dominio se extendió, en 1976, a más del 50% del mercado mundial.⁵⁰

⁴⁹. "Comenta Barbachano Ponce", en el periódico El Universal, 25-agosto-1993, p. 5A
⁵⁰. MATTELART Armand, La Cultura como empresa Multinacional, pp. 86-88

Sobre el desarrollo de este proceso monopolizador Eduard Balladur, primer ministro de Francia, declaró el 23 de octubre de 1993 en relación a la actitud de Estados Unidos en las negociaciones comerciales del Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT) que "pareciera ser que desean un monopolio mundial de las compañías norteamericanas y la desaparición total del cine europeo, por la exigencia de Washington de que éstos levanten sus últimas barreras arancelarias a los productos audiovisuales 'made in USA'".⁵¹

Existen otras empresas de particulares, tales como la Monty Payton en Inglaterra; la que dirige Woody Allen, en Estados Unidos; la que formó Pedro Almodovar en España; o aquellas que crean a partir de un éxito en taquilla con una película patrocinada por el Gobierno del país o por fundaciones de arte. Dándose casos en que posteriormente los propios directores son los que forman su propia compañía, de la que generalmente sólo obtienen recursos para su siguiente película.

Existen diferentes tipos de cine clasificados en dos bloques básicos: películas documentales y de ficción, se definen de uno u otro modo, por cumplir con un código de convenciones formales y temáticas bien establecidas (iconográficos, tono y tratamiento), de donde parten los diversos tipos de cine.

El documental surge desde el nacimiento del cine.⁵² En este cine las cámaras captan la realidad tal cual la observan, aunque no es ajeno a que sea sujeto de manipulación y distorsión. El cine ficción es la forma de crear magia, de imaginar un mundo fantástico de escasos nexos con la realidad. En la comedia se dice que " ... nada se toma en serio, ...", este es el género más antiguo, cuya intención fundamental es hacer reír al espectador. La comedia es satírica cuando tiene un sentido crítico, de parodia o la imitación burlesca de temas a partir de la alteración de sus convenciones. Es la exploración de relaciones personales en un tono cada vez más humorístico, con un sentido de lo absurdo y la subversión que le son naturales.

El western o épica estadounidense, es el cine que narra la conquista de las fronteras, es violento por naturaleza, todo se resuelve por medio de la

⁵¹. Valenzuela Jávler, "El GATT no está bloqueado por una mera querrela entre Francia y EE.UU.", periódico El País, Madrid, 22 de octubre de 1993

⁵² GARCIA T. Leonardo, Op. Cit., pp. 48-70

acción y el enfrentamiento con armas de fuego. El papel del héroe, del pistolero, fue cobrando otras dimensiones al cuestionarse la posición del individuo frente a la sociedad.

El cine fantástico con sus vertientes de horror y ciencia-ficción, refleja el miedo colectivo de la sociedad o plantea la existencia de otros mundos y sociedades.

El musical que nace con el cine sonoro donde el canto y el baile son parte fundamentales en el desarrollo de la trama.

Thriller es el cine de emoción, de suspenso o misterio, aquí se ubican el cine policiaco, de detectives, cine de desastre, producto de la paranoia estadounidense, cine de gánsters donde se narra el bajo mundo, el crimen organizado.

El cine negro de estilo pesimista y sombrío; cine de época en el que se encuentran el histórico, biográfico, de capa y espada y épico-bíblico, y cuyo propio nombre los define.

El cine pornográfico es el que presenta relaciones sexuales sin preocuparse por cuestiones sentimentales, espirituales, biológicas (reproductoras), en donde la satisfacción sexual del hombre es en detrimento de la mujer, presentándola denigrada o agradecida después de ser golpeada o insultada, presentando directamente imágenes sexuales, sin preocuparse por la estética de las imágenes, presenta a la mujer y a los niños como elementos pasivos-receptivos de los deseos del hombre. Este tipo de cine no hay en América Latina, una industria legalizada ya que el Estado no lo permite, por lo que es muy difícil controlar esta industria.

Todos estos géneros pueden ser denominados cine comercial, si su proyecto y realización son hechos bajo la meta única de obtener ganancias, siempre en función de las exigencias de la firma, de la censura y de la distribución comercial, lo cual implica el que todos los finales de las películas sean alegres y esperanzados, que las ropas de los protagonistas nunca sugieran pobreza, que la vida aparezca hermosa, competitiva y compensadora quedando en segundo o último lugar el hacer una aportación

cultural a los espectadores. Por lo contrario para el cine de arte esto último es lo más importante y ha logrado realizar este objetivo gracias a la independencia del realizador frente a los productores, aplicando una metodología crítica cinematográfica, porque es un cine que intenta reinventar, descubrir o renovar su lenguaje, siempre con pleno conocimiento de causa. Esto explica que este cine tienda a politizar, a ser de denuncia, crítico.

I.1.2. Condiciones generales e industria cinematográfica de los países latinoamericanos a tratar

Hemos esbozado de manera general el modo en que opera la IC en el mundo, ahora la analizaremos en Latinoamérica, específicamente en los países de Brasil, Argentina, Cuba y México. Cabe señalar que es importante estudiar el contexto socio-económico de dichos países, para poder, entonces, arribar al estudio que nos ocupa.

Ahora en un mundo en que ya no existen el contrapeso que significaba la presencia de la Unión Soviética, los países latinoamericanos entran a la globalización y regionalización, participan y ejecutan políticas dentro del marco de "las ilusiones de la modernidad",⁵³ instrumentando programas como la privatización de la economía, la desregulación y las "reformas del estado", es decir entran de lleno a la llamada economía de mercado transnacional o monopólica.

La mayoría de los países latinoamericanos, señala Mauro Marini, actualmente están regresando a la aceptación de paradigmas importados, puesto que fracasaron las políticas desarrollistas, han optado por entrar en el mercado mundial, aceptando las exigencias del Fondo Monetario Internacional (FMI) y de los países desarrollados con Estados Unidos a la cabeza. Por años, las economías de América Latina han dependido de la tecnología de los países desarrollados, han sido básicamente vendedores de materias primas, maquiladores. Las políticas económicas se dictan afuera, el estado se aleja de nosotros en las decisiones que toman entidades supranacionales económicas o políticas, se atenta contra nuestro

⁵³ ECHEVERRÍA Bolívar, Opus Cit., p. 118

concepto de soberanía nacional.⁵⁴ Otra de las características es la destrucción del capital productivo de nuestras economías.⁵⁵

Las estrategias antiinflacionarias aplicadas en algunos países latinoamericanos, basadas en la reducción del déficit fiscal, es decir en finanzas públicas "sanas" carecen de bases económicas internas sólidas y dependen de factores exógenos; además, los costos económicos y sociales de estas estrategias estabilizadoras han sido muy altos para estos países ya que han dejado a un lado sus políticas sociales. La protección social poco desarrollada, jornadas de trabajo agotadoras, trabajo infantil y femenino sometido a disciplina empresarial despótica y totalitaria son algunos de los ingredientes que tipifican la gestión libre de la fuerza de trabajo. La pauperización, el sufrimiento de las mayorías y la hiperconcentración de la riqueza son efectos inevitables tanto del libre accionar de la mano invisible del mercado como de las políticas neoconservadoras que deliberadamente los han provocado, mediante topes salariales y reducción de precios de garantía.⁵⁶

Con tasas de inflación altas o bajas la producción de nuestros países ha descendido. La inflación en Brasil y Argentina ha alcanzado el 2 mil por ciento. México, Chile y Bolivia viajan a tasas inflacionarias entre 10 y 50 por ciento. Sin embargo, el PIB por habitante en Argentina, Brasil y México en 1990 ha caído entre 50 y 100 por ciento debajo respecto al nivel alcanzado en 1980.⁵⁷

En Argentina, Perú y México, los acervos nacionales de capital físico y humano per capita se están contrayendo como resultado de la prolongada caída de la inversión pública y el financiamiento reducido de los servicios de educación, de salud y otros servicios públicos. El enfoque monetarista en América Latina tiene ya una larga tradición, se le identificó -durante las décadas del 50 y del 60 como estrategia de corto plazo para combatir la inflación. Como bien es sabido, en aquel periodo tomó lugar un célebre

54. MARINI Mauro, "Seminario Interno Permanente de la Coordinación de Estudios Latinoamericanos de la FCPS", en *La Gaceta UNAM*, p.15

55. MARINI Mauro y MILLAN Margara, *Teoría Social Latinoamericana*, Segundo Tomo.

56. CALVA José Luis, "Diagnóstico y Proposiciones para la Economía Mexicana", periódico *El Financiero*, 13 de diciembre de 1993, p.7A

57. JARQUE Carlos M, y TELLEZ K. Luis, *El Combate a la Inflación*, p. 114

debate entre "monetaristas" y "estructuralistas", asociándose a las posiciones del FMI y a la de la Comisión Económica para América Latina.⁵⁸

Entre 1982 y 1990, el ingreso de capitales a la región, medidos como diferencia entre la llegada de capitales y salidas correspondientes por pagos de intereses y utilidades, fue negativo, del orden de 24.3 billones de dólares; pero entre 1991 y 1993 la corriente ha cambiado de signo y la transferencia de recursos se ha incrementando para América Latina. Sin embargo, si recuperamos una tasa de crecimiento del 3 por ciento nos llevaría a un déficit externo de 6 o 6 y medio por ciento, no importa que lo podamos financiar o no, eso sólo quiere decir que en el mediano plazo no vamos a poder levantar la tasa de crecimiento.⁵⁹

En el sistema capitalista los pobres tienen proporcionalmente menos acceso al crédito, puesto que se considera que no cuentan con garantía para el préstamo, son excluidos por el mercado de los beneficios del crédito. El mismo tipo de exclusión se da en el espacio internacional, de tal suerte que, por ejemplo, en América Latina los países más ricos (Brasil, México, Argentina) fueron los 'más favorecidos' con el financiamiento privado internacional. A este respecto, hay que señalar que la parte de los países llamados "menos avanzados" en el endeudamiento del "tercer mundo" superaban apenas, a fines de 1982, el 4% del total, lo que demuestra su marginalidad respecto de los grandes flujos financieros internacionales.⁶⁰

La dependencia y la descapitalización se genera en la importación de maquinaria, pasando así la acumulación del capital al exterior, por medio de remesas, déficit del saldo de balanza de pagos, préstamos, exceso de inversiones especulativas de altas tasas de interés y con tasa de cambio cubierta, ayudas, la deuda externa, dándose una "reproducción ampliada de la dependencia". Por ello al conocimiento del caso de Latinoamérica, lo denomina Agustín Cueva el "complejo objeto histórico concreto",⁶¹ y es necesario producirlo a la luz de la teoría marxista. El planteamiento de la

58. PUYANA F. Jaime, *Empresas, Crisis y Desarrollo*, pp.13-34

59. Declaración de CASAR José, Director del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, Periódico *El Nacional*, 10 de febrero, 1994, p. 12

60. PUYANA Jaime, *Op. Cit.*, pp. 13-34

61. CUEVA Agustín, "Problemas y Perspectivas de la Teoría de la Dependencia", en revista *Historia y Sociedad*, segunda época núm.3, 1974, p.64

dependencia para Lenin lo encontramos en la ley del desarrollo desigual, ley que observa la desigualdad en el desarrollo capitalista entre los países imperialistas y los países dependientes "el desarrollo desigual, a saltos, de las distintas empresas y ramas de la industria y de los distintos países es inevitable bajo el capitalismo...".⁶²

"Pero la ley del desarrollo desigual no funciona sólo entre los países y las economías más avanzadas. Además, no funciona sólo en una dirección. Actúa también para el resto de la economía capitalista y para los países que no forman parte del pequeño club de los super-ricos. El lugar que ocupa cada país en la estratificación del sistema, cambia a raíz de cada crisis, a consecuencia de cada salto en el desarrollo industrial de tal país o el auge de un producto. Mientras exista el capitalismo, nada está definitivamente fijado. Ninguna clasificación puede ser tomada como un cuadro final. Algunos países que han conocido un crecimiento acelerado de la población aunado a un desarrollo industrial capitalista importante como México y Brasil, ocupan hoy un lugar diferente en el sistema capitalista. Su relación con el resto del mundo ha cambiado y su problemática también [...] exhiben combinaciones inesperadas de capitalismo monopolista y atraso; industrialización acelerada y subdesarrollo".⁶³

Cabe aclarar que el mercado por sí sólo no refleja, a través de los mecanismos de precios, las externalidades de los procesos productivos, ya que los costos y beneficios privados no internalizan los costos y beneficios sociales.

Cuando se presta a un país no basta con proyectar los flujos de divisas que se obtendrán a partir de la utilización del crédito y determinar si las entradas serán suficientes para permitir el servicio de la deuda. También debe determinarse el sacrificio que tendrá que soportar el país para generar esas divisas, ya que si el esfuerzo económico resulta excesivo puede desaparecer la voluntad política.

Si a ésta relativa limitante, sumamos los efectos posibles del tratado de libre comercio, por el cual si el conjunto de las empresas no se modernizan y

62. LENIN V.I., *El Imperialismo, fase superior del capitalismo*, p.215

63. SEMO Enrique, "Lenin, la teoría del capitalismo monopolista de Estado y los países capitalistas de nivel intermedio", en la revista *Coyoacán*, núm.4, 1978, p.116

ubicar en el mercado interno e internacional pueden perder todo. Además de que un aumento de importaciones sano debe basarse en una renta nacional más elevada y que nuestras exportaciones nunca crearan una expansión incluida de nuestras importaciones lo bastante grande para anular todos los efectos finales sobre la balanza de pagos entre nuestro país y el otro.⁶⁴

"... el hecho de que en relación con el TLC hubo grandes expectativas colectivas en los tres países, en materia de creación y destrucción de empleos, en la entrada y salida de inversiones, en la de crecimiento económico general y, específicamente, sobre los efectos modernizadores que eventualmente tendría sobre el aparato productivo a escala regional ...". Por lo que Alejandro Álvarez aclara "Quienes argumentamos enérgicamente en contra del TLC con base en las tremendas asimetrías prevalecientes entre las tres economías y en contra de esas predicciones de un bienestar luminoso vía la integración, porque advertíamos la profundidad y disparidad de los "ajustes" que implicaban especialmente para México, se nos quiso descalificar....".⁶⁵

Este es el escenario global dominado por el escaso dinamismo del comercio internacional, el retroceso en el precio de las materias primas, la inseguridad acerca de las mayores negociaciones comerciales internacionales y un crecimiento mundial de escaso relieve.

En la actualidad los países de América Latina enfrentan al mismo tiempo problemas de ayer y hoy, subordinación económica fundamentalmente, sujeción política. Este planteamiento gira en torno al reconocimiento de cada nación con su propia personalidad, historia, vigor natural y capacidad creadora:

- Brasil tiene una gran riqueza natural y se ha formado una capacidad cultural extraordinaria, cuenta con el mayor número de bibliotecas, es el país que más títulos bibliográficos produce al año; en 1985 publicó 17 mil 648.⁶⁶ Tan sólo a unos años de haberse retirado la dictadura militar, fue

⁶⁴. SAMUELSON Paul A., Curso de Economía Moderna, pp. 722 a 755

⁶⁵. ÁLVAREZ Alejandro, "Las limitaciones de los modelos económicos: los impactos del TLC" en revista Economía Informa, No. 242, Oct. 1995, P. 27

⁶⁶. ALMANAQUE, Op. Cit., pp. 586-591

capaz de derrocar a un presidente electo por problemas de corrupción, sin embargo al mismo tiempo asesinan a niños indigentes, exterminan a los indígenas de la Amazonia. En Brasil el ascenso político de la sociedad civil ha podido ejercer su influencia, exigiendo al gobierno a ser en su economía más cauto que los del resto de Latinoamérica.

- El Caso de Cuba es completamente distinto, porque la Revolución de 1959 transformó las condiciones económicas, sociales y políticas, resolviendo problemas seculares como el de la tierra, la marginación social y el analfabetismo. Cuba, con una población de cerca de 10 millones de habitantes, destina un porcentaje de 6.7 por ciento en educación (es el porcentaje más alto en relación a su Producto Nacional Bruto (PNB); cuenta con un museo para cada 43 mil 290 personas, 9 veces superior en comparación con el resto de los países latinoamericanos. No obstante, ahora se enfrenta a otras circunstancias propias de su desarrollo social, por ejemplo, se cuestiona su forma organizativa, de la cual se dice, ya no se adecua al progreso del mismo país.⁶⁷

- Argentina tiene una historia diferente a los demás países. Se desarrolló rápidamente como gran productor de alimentos desde el siglo XIX, con una superficie amplia, con tierras aptas para la ganadería y agricultura extensivas, y se transformó en uno de los principales abastecedores alimentarios. Después de la segunda guerra mundial aparecieron nuevos problemas porque el mercado internacional de alimentos cambio radicalmente. Tuvo competidores en el mercado internacional, la política interna fue caótica, retrógrada, primitiva, estacionada en prácticas arcaicas para el trabajo político, sucedieron gobiernos dictatoriales que destruyeron todo lo que antes se habla logrado;⁶⁸ después de superar estos gobiernos, actualmente con un presidente que alienta el neoliberalismo, al grado de apoyar guerras con destacamentos militares, promovidos por Estados Unidos con fines estratégicos y comerciales, como el caso de la guerra del Golfo.

- México, también ha optado por seguir las políticas neoliberales, en 1993, se agrupó dentro de siete países latinoamericanos que resistieron los

67

IBID, p.590

68

BAGU Sergio, en Gaceta de la FCPyS, UNAM, p.17

mayores descensos en el PIB por habitante, siendo en su caso de 1.3 por ciento real, lo cual indica que los avances en la reestructuración industrial no modificaron el esquema de atraso social que registra una tercera parte de los mexicanos. De las empresas que pertenecían al Estado, ha privatizado y liquidado 934; se inserta en el mercado mundial firmando tratados de libre comercio con varias naciones latinoamericanas y con Estados Unidos y Canadá. La economía mexicana representa sólo el 4 por ciento de la estadounidense. Actualmente por las medidas económicas emprendidas por el gobierno, México ha invertido sus índices macroeconómicos, como la inflación y el déficit público, a costa de un desempleo creciente, del desmantelamiento de las industrias, del poder adquisitivo por debajo de años anteriores.⁶⁹

- En México las políticas contractivas provocaron el desplome vertical del nivel general de empleo; entre 1982 y 1992 sólo se crearon 2.3 millones de empleos remunerados, y la demanda fue en ese mismo lapso de 11 millones. Así 9.8 millones no encontraron empleos.⁷⁰ Como resultado de la reciente crisis en México ha sido la firma de un "Acuerdo marco entre EUA y México para la estabilización de la economía mexicana"⁷¹, cuyas cláusulas implican fijar y supervisar la política financiera de nuestro país, los recursos generados por la venta de petróleo, por parte de la oficina del Tesoro de EUA. Ante esto decenas de miles de ciudadanos pidieron que se rechacen las condiciones ligadas al paquete crediticio, según resultados del plebiscito organizado por Alianza Cívica. Para Enrique Semo⁷², se confirma la demanda de los mexicanos por su derecho a la autodeterminación y el principio de soberanía nacional. Coincidiendo con este autor, Adolfo Gilly en la mesa redonda "Centenario de Lázaro Cárdenas" efectuada en la UNAM, señaló que "la pérdida del petróleo iría en detrimento de la soberanía, porque el petróleo representa una bandera, la tierra y una parte de la cultura nacional". La denominada política de choque o programa económico del gobierno, a la que el grupo parlamentario del PRD se opuso, alza de impuestos, aumento de precios de servicios públicos, generan recesión económica, (decrecimiento consecutivo del 5.8 por ciento del PIB durante los últimos tres trimestres) pero buscan garantizar, mediante la mayor

⁶⁹ Periódico *La Jornada*, 5 enero 1993, p. 16

⁷⁰ ITAM, Centro de Análisis e Investigación Económica (CAIE), en el periódico *El Financiero*, 2 de febrero de 1994

⁷¹ Publicado en la revista *PROCESO*, No. 956, 27 de febrero de 1995.

⁷² Revista *PROCESO* 957, 6-III-95, p. 56.

recaudación del ciudadano contribuyente, los pagos de intereses de capitales altamente especulativos.⁷³

Las movilizaciones civiles han tomado mayor importancia que las partidistas, se apoya a la justicia por propia mano, como ha venido sucediendo en México y Venezuela.⁷⁴ La crisis de autoridad, la falta de credibilidad, la desconfianza en el ambiente político nacional, se basa en que la gente sabe que el gobierno no vela por sus intereses, condiciones de trabajo y el nivel de vida de la mayoría. Para Jorge Calderón, secretario de Asuntos Internacionales del PRD, la política actual es una "política suicida", que al no atender a la renegociación de la deuda, se corre el peligro de una situación de "pánico financiero", de fuga de capitales y de devaluación a "niveles insospechados" para la realidad económica.⁷⁵

La macrodevaluación por más del 100 por ciento a partir del 21 de diciembre, es explicada por el mantenimiento de la economía en base al incremento de capitales volátiles o especulativos, fue autorizado el aumento de su participación 500 por ciento los últimos seis años, también al aumento de la tasa de interés norteamericana, ejemplos concretos de lo que "En el nuevo reparto del mundo, hoy llamado pomposamente nuevo orden internacional, los imperios se lanzan con voracidad sobre los mercados; el latinoamericano es sólo una parte más del gigantesco pastel que la rapiña se reparte a golpes y dentelladas. En este contexto hay que atender el TLC. El TLC asegura el mercado fronterizo a Norteamérica, México y Canadá a su subordinación. En términos militares estratégicos se trata de ampliar la franja de seguridad de los EUA al norte y al sur. Recordando lo del "traspatio".⁷⁶

La crisis mexicana generó preguntas y dudas en los distintos actores de la sociedad sobre el modelo económico que se ha venido imponiendo los últimos 10 años en América Latina, y si este modelo puede sustentarse en un contexto democrático, sobre esto declaró, Enrique García, el presidente

73. Alejandro Valenzuela, vocero nombrado por el ejecutivo para asuntos relacionados con el "programa de ajuste", dijo sobre elevación de la captación tributaria a través del incremento del IVA, lo siguiente "Pero aquí lo que es importante resaltar es que del gasto la parte principal que lleva a este incremento es el pago por intereses que se tiene que hacer", en el periódico La Jornada, 17-III-1995, p.48.

74. Periódico La Jornada, 20-III-95, sección el país.

75. IBID, 17-III-95, sección economía.

76. Palabras de Alfonso Guillen, identificado como el presunto padre del subcomandante Marcos, en el periódico La Jornada, 17-III-95, p.13.

de la Corporación Andina de Fomento, "Hay una tendencia negativa creciente hacia la región por parte de los mercados internacionales de capital, por los eventos que han sucedido en los últimos meses, y esto tiene implicaciones en la captación de recursos financieros para el proceso de desarrollo".⁷⁷ A tal grado que el Grupo de Río y la Unión Europea, en conferencia de ministros de asuntos exteriores, hablaron de trabajar contra la especulación, sobre mecanismos que eviten movimientos de capitales "golondrinos" y cuyo carácter especulativo pueda afectar el crecimiento de las economías emergentes. También reconocieron que el llamado efecto "tequila" de la reciente crisis financiera mexicana, se sintió en toda América Latina... En Argentina y Brasil se ha presentado de manera crítica el fenómeno de fuga de divisas.⁷⁸

La crisis al interior de México afecta a los sectores vinculados al consumo interno, como el comercio, los servicios, los sectores de bienes de consumo durable y los asalariados, dada la tasa de desocupación creciente y la baja de salarios.

Al neoliberalismo, el subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, movimiento que estalló justo al inicio del Tratado de Libre Comercio, lo llamó como la crisis misma hecha teoría y doctrina, "el neoliberalismo" no es una teoría para enfrentar o explicar la crisis. "Es decir que el neoliberalismo no tiene la mínima coherencia, no tiene planes, ni perspectiva histórica..."⁷⁹

Sobre la crisis con su respectiva contracción, paralización, por la destrucción obligada de una masa de fuerzas productivas, del capital industrial, como diría reiteradamente Marx⁸⁰, se empieza a observar como ésta es provocada, el editorialista del periódico "La Jornada" escribe, "América Latina tiene amplia experiencia en planes económicos que, por insensibilidad, inexperiencia o imprevisión de sus diseñadores, han tenido y tienen elevados costos sociales, lo que es una forma de decir que han generado desempleo, miseria, desesperación y sus consecuencias inevitables: el incremento de la delincuencia y el creciente desprecio de los afectados por la vida propia y ajena.

77. IBID, 22-III-95

78. IBID, 18-III-95, p.49.

79. IBID, 17-III-95

80. MARX, Carlos, El capital, VOL:III, p.456; Manifiesto del Partido Comunista, en Obras Escogidas, p.38.

Los períodos de crisis económicas (salvo los provocados por grandes catástrofes naturales) no son producto del azar, sino de modelos inviables o incorrectamente aplicados; por ello, los costos sociales de un programa económico no son fenómenos inexplicables, sino consecuencia directa de medidas conscientemente instrumentadas."⁸¹

Descrito lo anterior, pasaremos a la historia del cine en Argentina, Brasil, Cuba y México, principalmente. La IC se encuentra en un proceso de cambio, ya que con excepción de Cuba, el cine cuenta actualmente con menos subsidios por parte de los gobiernos, además de sufrir los efectos de la crisis económica internacional y nacional.

El principio de la historia de la IC en estos países es muy semejante, México fue el primero que conoció el aparato óptico llamado cinematógrafo Lumière. La primera exhibición se efectuó en julio de 1896, el ingeniero Salvador Toscano⁸² dio a conocer en México varias películas de los Lumière, de Méliès y algunos de los documentales realizados por Edison, el propio Salvador Toscano comenzó a rodar películas, entre ellas produjo un filme basado en la novela de Don Juan Tenorio; el trabajo por el que más se le recuerda es por las filmaciones que hizo de la revolución mexicana, que su hija Carmen Toscano Moreno montó y tituló "Memorias de un Mexicano".

En sólo tres años se desarrolló en la Ciudad de México el primer auge masivo del cine, con la existencia de más de 20 salas exhibidoras. Donde era mayor el ritmo de la demanda de los espectadores que el del crecimiento de producción cinematográfica.⁸³

Cuba fue el segundo que conoció el cine, introducido en 1897, (en lo que entonces todavía era una colonia española), por Gabriel Vseyre, un francés procedente de México. En 1959 al triunfo de la revolución cubana, en una primera fase, sólo se dedicaron al cine educativo, que intentaba explicar las

81. Periódico La Jornada, 17-III-95

82. ACEVEDO Lalorre E., ALMEIDA Hidalgo Rafael, Historia del Cine, p.148

83. LEAL, Juan Felipe y BARRAZA E., Inicios de la reglamentación cinematográfica en la Ciudad de México, en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, No.150, p. 140

causas de la propia revolución; se creó también un grupo llamado "Nuestro Tiempo", entre sus integrantes se encontraba Raúl Castro, hermano de Fidel Castro, quien realizó una película en tiempos del gobierno Batista, el cual la prohibió. Los jóvenes cineastas se formaron, por un lado, estudiando en el extranjero, y por el otro, trabajando como ayudantes de dirección a las órdenes de realizadores extranjeros que llegaban a la isla.

El cine argentino surge en la primera década del presente siglo, en 1908, cuando el italiano Mario Gallo lo introdujo. Es importante anotar que precisamente en Argentina aparece la primera realizadora de cine latinoamericana en 1917; posteriormente, en la etapa inicial (1934) del cine sonoro, surge una directora destacada, Moglia Barth, que dirigió "Riachuelo", la primera gran producción argentina.⁸⁴

En Brasil, el introductor del cine fue el portugués Antonio Leal, que obtuvo un gran éxito con una película larga que rodó tomando como argumento un crimen cometido por aquel entonces. En los principios de la década de los 50, el cine brasileño entra en crisis, por la que creemos, que en la década posterior se inicia un movimiento de cine comprometido con su realidad social, en donde se intentó plasmar los problemas de pobreza y corrupción, este cine fue demandado sobre todo en Europa.

En todos estos países la acogida que le dio el público fue muy entusiasta, ya que éste era un espectáculo familiar barato, y los temas eran más audaces que los vistos en televisión (agregando que en esa época pocas familias contaban con un aparato de TV).

Como industria cinematográfica nacional, México es el país que más momentos de éxito comercial obtuvo durante los 30 y 40, el cine mexicano realizó, lo mejor en lo que va de su historia, la IC llegó a ser la segunda generadora de divisas del país en los 40, las películas que se producían en México tenían un gran auditorio, en los países de Latinoamérica, llegando a obtener recursos financieros adelantados por las películas que apenas se estaban rodando. Asimismo Argentina obtuvo éxitos financieros en los 50, sus películas eran exportadas fundamentalmente a América Latina. Brasil tuvo un repunte durante la década de los 60 con un cine basado en la

⁸⁴ ACEVEDO Latorre E., Opus Cit, pp. 158-161

realidad económica y social de sus fabelas y de grupos indígenas, fue exportado en mayor medida a Europa.

El cine del subdesarrollo, analizan Gortari C., y Barbachano Carlos, como consecuencia del proceso descolonizador, "a partir de 1960 comienza a surgir el llamado cine del *tercer mundo*, concepto que se aplica al cine africano, al de las áreas asiáticas no desarrolladas y al cine latinoamericano", ubican a éste último como "el más interesante" de ellos. Este cine, señalan, llamó enormemente la atención por su carácter testimonial, tanto a nivel antropológico como político.

Continúan "Las primeras cinematografías latinoamericanas que se establecen como tales son las de Argentina y Méjico (sic). Luis Buñuel realiza en México gran parte de su importante carrera. (*Los olvidados*, 1950; *Nazarín*, 1959; *El ángel Exterminador*, 1962...) y se constituye en el maestro indiscutible del cine Mexicano. Luis Alcoriza, coguionista de Buñuel y también español, es autor de un cine socioantropológico de hondas resonancias locales (*Tiburoneros*, 1962; *Tarahumara*, 1967, *Mecánica Nacional*, 1973). Leopoldo Torre Nilsson, destacado adaptador cinematográfico de buena literatura argentina (*Martín Fierro*, 1968; *Boquitas Pintadas*, 1974), es uno de los realizadores argentinos más conocidos. El cine peronista dio una película *La hora de los Hornos* (1968), de F. E. Solana y F. Getino.

El filme que da origen al nuevo cine brasileño es *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha, barroca alegoría sobre los males que azotan el gran país amazónico. En esta misma línea, de cine afroamericano, repleto de exorcismo mágico, se inscribe *Os Fuzis* (1968), de Ruy Guerra. Este nuevo cine, al que también pertenecen Nelson Pereira Dos Santos, Roberto Faria, Carlos Diegues y Joaquin Pedro Andrade, se disolvió cuando la dictadura militar se hizo con el poder.

El caso cubano es muy distinto. El triunfo de la revolución castrista en 1959 propicia la creación de la ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas) y alrededor de él se formará el embrión de una industria que alternará el documental, cuyo maestro va a ser Santiago Álvarez (*Now*, 1965), con el cine de ficción política, que contará con realizadores como

Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) y Humberto Solas, (*Manuela*, 1966).

El Chile de Allende intentó crear, con el modelo de la experiencia cubana, una cinematografía propia a la que se apuntaron los directores Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia y Patricio Guzman. El golpe militar del general Pinochet conlleva su desaparición y el exilio de sus directores."⁸⁵

Desafortunadamente en estos países la IC se vino abajo, en las últimas décadas, principalmente por la dependencia económica y política. La existencia del monopolio en México en los cuarenta era encabezado por el Sr. Jenkins, quienes llegaron a producir 100 películas anuales; controlaban más de 40 cines en el Distrito Federal y provocaron la clausura por incosteabilidad como en el caso de Gabriel Alarcón, dañando así las perspectivas del cine mexicano, sobre este aspecto Revueltas advirtió : "Cuando el monopolio llegue a producir un poco del 50% de nuestras películas, no habrá entidad alguna capaz de resistirlo. Las únicas que podrán ser exhibidas serán precisamente aquellas que produzcan el capital Jenkins o de sus mayordomos".⁸⁶ Por otro lado las compañías norteamericanas distribuían y exhibían películas de evasión y fáciles de digerir, penetrando el mercado latinoamericano fuertemente, y son las que hasta la fecha gozan de más promoción y distribución. Como lo dijimos al principio, el mercado mundial cinematográfico está dominado por la industria Hollywoodense y a ésta le interesa el cine sólo como productor de ganancias.

Tan es así que después de 100 años de inventado, el cine no existe en la mayoría de los países de América Latina, con una población que pasa ya de los trescientos millones de habitantes, apenas existen 8000 salas de cine y una producción que difícilmente alcanza las 200 películas por año.⁸⁷ De este total las mujeres de Argentina, Brasil y México, en los 80, dirigieron 24, periodo, por cierto, en que la mujer dirige más que nunca en toda la historia del cine de nuestra América.⁸⁸ Y Ayala Banco calcula, que en México, a lo largo de 50 años se han producido un total aproximado de 3 mil

⁸⁵ Gortari Carlos y Barbachano Carlos, "El cine arte, evasión y dólares", p. 25

⁸⁶ REVUELTAS José, *El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas*, p. 129

⁸⁷ GARCIA Julio, "Cine latinoamericano, ¿ realidad o ficción?", en *Hojas de Cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. III, 1988, p.131

⁸⁸ GARCIA Nestor, *Habrá cine latinoamericano en el año 2000*, en revista semanal de la Jornada, 21-02-93

doscientas cintas, de las cuales la mujer a dirigido 15, o sea, el punto 4 por ciento del total, es triste, de éstas 4 están desaparecidas.⁸⁹

El promedio reciente de asistencia a las salas cinematográficas es, en México, por cada cien habitantes de 0.4 personas, cifra por demás baja, apesar de que los mexicanos en relación con los países en estudio, son los que mayor asistencia presentan. Si a esta reducida cifra le sumamos los efectos del actual desmantelamiento de la industria nacional, nos encontramos con el fracaso de bienestar de la sociedad moderna capitalista, en la que se acostumbra a medir el nivel de vida de la población por la cantidad que consumen por habitante de los servicios de la infraestructura cultural y medios de comunicación.⁹⁰

En México, las relaciones sociales de producción en esta industria, están enmarcadas en prácticas monopolicas, existencia de sindicatos oficiales y a la sujeción del llamado presidencialismo, las políticas que se aplican también son sexenales y el cine no está excepto de estos cambios, en cada relevo presidencial se instauran distintas políticas, por lo que no hay continuidad en proyectos que pudieran generar películas de calidad a través de la experiencia, tal es el caso del cambio de sexenio 1970-1976 a 1976-1982. Durante el gobierno de Echeverría, el cine de autor e independiente, registró un auge, con directores como Arturo Ripstein, Felipe Cazals. El Colectivo Cine-Mujer surge y se desarrolla en este periodo. También las escuelas de dirección cinematográficas, ya que se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica. Cuando arribó a la presidencia José López Portillo, se interrumpió la dinámica anterior que además había generado a México reconocimientos internacionales; este sexenio se recuerda más por el incendio de la anterior sede de la Cineteca Nacional (suceso en el que se perdió material cinematográfico valioso), que por la calidad o el apoyo para el desarrollo del cine.

El sexenio de Carlos Salinas de Gortari fue contradictorio para la cinematografía; las modificaciones a la Ley cinematográfica,⁹¹ se realizan en aras de apoyar al inversionista-productor de manera expresa en

89. AYALA Blanco, J., "La mujer en los medios audiovisuales", p.139., en MARTINEZ de VELAZCO, Patricia, *Directoras de cine, proyección de un mundo oscuro*, p. 112

90. Cifras calculadas por Silvia Vázquez, con datos del Almanaque, Op. Cit.

91. Cfr. "La Ley Federal Cinematográfica". *Diario Oficial*, 29 de Diciembre de 1992

detrimento del autor y de su obra. En la anterior Ley ⁹² se favorecía en un 50% del tiempo de pantalla de los cines nacionales para el cine mexicano, como lo señaló Casilla, cuando era Secretario de la Sección de Autores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, al referirse a la nueva Ley cinematográfica, "la Ley podría llegar a apoyar a los monopolios que contravinieran los intereses de los productores independientes (cada día más importantes), además de que es incompleta porque le falta observar las relaciones a los estímulos a la calidad del cine, y a las funciones de la Academia, que no están definidas."⁹³

La participación del Estado se ha reducido en más de la mitad en la producción de largometrajes, en la distribución, en la adquisición de derechos de explotación, y en el número de salas cinematográficas. El gobierno resolvió paliar este abandono con medidas de libre mercado como la creación de un Fideicomiso Estímulo al Cine Mexicano y la colaboración de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; además de contemplar la tasa impositiva, la liberación de precios en las taquillas, y créditos para los productores a través de Nacional Financiera y el Bancomext.⁹⁴ De esta manera buscan la participación competitiva de empresarios por medio de precios y no de una mayor calidad.

De cada 10 pesos que el gobierno en México adquiere por ingresos de taquilla, sólo retorna uno a la IC nacional. Asimismo las empresas estadounidenses controlan el 80 por ciento del mercado.⁹⁵

A pesar de lo anterior, el cine mexicano ha encontrado canales de distribución más efectivos, ha sido un sexenio con algunos premios internacionales (Danzón, Angel de Fuego, La Invención de Cronos, Como Agua para Chocolate) y sobre todo se ha recuperado el público nacional que se había perdido, por eso, la actriz Patricia Reyes Spindola opinó que "El cine mexicano vuelve a existir, pese a la crisis que vive esta industria se abren mercados tanto a nivel nacional como internacional".⁹⁶

92. Cfr. "La Ley de la Industrias Cinematográfica". Diario Oficial, 31 de diciembre 1949

93. RIVERA Héctor, "Las Propuestas de los Sindicalistas para la Nueva Ley Cinematográfica, Ignoradas en el Texto que entro al Senado"; Revista Proceso, No. 830, 30 de Nov. de 1992

94. GALLEGOS, José Luis, El Reglamento Cinematográfico debe contemplar la participación de cooperativas de cines y video, Periódico El Universal, 29 enero 1993, p., 3-E

95. Mencionado en el Foro Debate Cine Mexicano. Los Cineastas Toman la Palabra. Teatro Wilberto Cantón. México, 12 de Julio de 1995.

96. Periódico Novedades, 2 de diciembre de 1993, p.2-A

Con el desarrollo de la industria del video, en la última década, el cine se ha fortalecido, nunca se había visto tanto cine, en 1988 cada video lo ven 50 mil personas y circulaban según el Registro Público Cinematográfico 7 mil 500 películas, rebasando el aforo de todas las salas de cine del país. Sin embargo, la industria del video ha desplazado el gusto del cine en la sala cinematográfica. Lo que ha implicado también crisis en la IC. La operadora gubernamental COTSA que contaba con 2 mil salas ahora sólo tiene 400, de 1984 a 1989, quiebran más de 500 empresas de la IC, entre ellas 58 productoras, y el resto de distribuidoras y de servicios.⁹⁷

I.1.3. Arte en el cine

El cine no sólo es industria, técnica, también es arte, para Metz "arte fenomenológico",⁹⁸ estudio filosófico de los fenómenos que experimentan nuestros sentidos.

La designación occidental de arte expresa una diferencia entre la producción cultural dominante y otros numerosos grupos de arte 'descalificados'. Más notablemente excluidas son las representaciones y productos reconocidos ampliamente como artes populares o también arte utilitario. Esto ha sido frecuentemente observado, por lo que estas exclusiones siguen la línea reforzadora de privilegios de clase y género.⁹⁹

La historia de la producción de imágenes en el cine es una de las consecuencias de la historia general de la lucha de clases; el arte se ha ideologizado, se ha concebido en relación a una o unas obras elegidas por la creación estética de una clase; bajo la denominación de arte se han reagrupado únicamente las obras consideradas por la clase dominante como mayores. Las obras de arte, hechas por sus "genios" creadores, representan el espíritu homogéneo de una época y la herencia de la humanidad entera. Las ideologías globales de las clases sociales son ignoradas.¹⁰⁰ De la misma forma, en que a las mujeres se les ha negado,

97. PICAZO S., Leticia, Una década de video en México 1980-1989. Dependencia extranjera y monopolios nacionales, p.50

98. METZ CHRISTIAN, El significante Imaginario, p.53

99. HAUSER Arno, "The sociology of the art" en International Encyclopedia of communications, p. 111

100. HADJINICOLAOU NICOS, Historia del Arte y lucha de Clases, pp. 27-29

sus expresiones artísticas, es decir el lenguaje que les permita establecer sus representaciones ante el mundo.

Del cine considerado como ciencia y arte se ha escrito mucho; primero ya nadie se atrevería a negar que a través del filme el ser humano puede generar arte; que es un arte individual-colectivo, ya que son varias personas las que trabajan en un filme determinado; el cine cuenta hoy con sus propios códigos, una terminología y una gramática universalmente conocidas y practicadas cotidianamente; que requiere de la participación de especialistas creativos en cada rama; exige una preparación y aptitud particular, escritura de imágenes y sonidos en movimiento; de esta nueva forma de expresión artística a diferencia de otras, conocemos con precisión el día de su nacimiento, sabemos de su evolución y hay memoria de ella, además el público espectador aprende rápidamente a descifrar este lenguaje nuevo; la cultura del filme se ha desarrollado con rapidez y algunas son asequibles a las masas. Es importante notar que como señalamos anteriormente, realizar un filme representa un costo muy alto y por lo mismo la mujer que históricamente se le ha relegado a la esfera privada, en donde su trabajo no es pagado, tiene una desigual oportunidad para dirigir.

A propósito del arte en el cine, Béla Balazs escribió que "el filme no sólo debe pretender ser un arte con estética propia, sino también debe ser diferente de las demás artes, ya que lo especial, es la esencia y la justificación de cualquier fenómeno, y lo especial se representa de la mejor manera por su diversidad. En el cine se pueden conjuntar el arte de la música, danza, teatro, pintura, hacer con todas un conjunto. Sin embargo, el cine tiene su propia técnica, tecnología, su propio lenguaje, el cine es arte.¹⁰¹

El filme tiene la posibilidad de reproducir pero también de producir, transformar la posición, el ángulo de visión, la composición. El ritmo que le imprime el montaje y la actuación de los protagonistas son según Balazs, los elementos que componen el arte del filme.¹⁰²

101. BALAZS Béla, *El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*, pp.30-31
102. *IBID.*, p. 34

Como el tema que nos ocupa es las mujeres realizadoras en la IC, es preciso señalar que el papel marginal tradicionalmente asignado a las mujeres artistas en la historia, "confirma la imagen femenina como objeto de contemplación masculina en una historia del arte generalmente trazada a través de los "viejos maestros" y las "obras maestras".¹⁰³

"El feminismo en las artes surgió del movimiento de mujeres contemporáneo; [...] revelaron la forma en que las mujeres y su producción han sido presentados en relación negativa con respecto a la creatividad y la cultura superior".¹⁰⁴ Ante esto es importante evidenciar que difícilmente una obra artística realizada por una mujer, será considerada como tal.

Toda vez que el ejercicio, la práctica, y el desarrollo de nuestras capacidades discriminativas de las obras de arte son actividades puramente estéticas, debemos decir que las propiedades estéticas de un filme, no sólo incluyen aquellas que se perciben al primer vistazo, sino también las que determinan cómo hay que mirar un filme.¹⁰⁵

De acuerdo con lo anterior, un filme es una manera de que la obra humana se exprese simbólicamente, como el arte, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad entendida estéticamente.

1.1.4 El cine como promotor de roles y estereotipos sociales

El cine, nos ofrece un gran número de héroes, villanos y villanas, nos transporta a lugares lejanos, incluso nos lleva a supuestos futuros, nos muestra parte del pasado, presenta grandes infamias de la humanidad, grandes logros, muestra escenas de la vida cotidiana, nos revela pasiones, historias de vida. El cine como industria de comunicación masiva, envía estos mensajes a un gran número de personas de distintas clases sociales, distintas culturas, sin embargo la mayoría de estos mensajes son manipulados por la clase económica y política dominante.

Nuestra afirmación se basa en los análisis que Marx realizó sobre la ideología:

103. CHADWICK Whitney, "Las mujeres y el Arte", en Debate Feminista, Vol. 7, pp. 258-266
104. IBID., p. 255
105. GOODMAN Neison, Los Lenguajes del Arte, p. 122

"La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente.

[...] Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y, por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulan la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de la época."¹⁰⁶

El cine que más se exhibe en el mundo es justamente el que promueve, crea estereotipos y determina roles sociales, que legitiman a la clase dominante y hace que siga manteniéndose. Que aquí llamaremos cine comercial.

El cine genera dos tipos de estereotipos, tal como el concepto de estereotipo define, "en primer lugar se encuentran el sistema de estrellas: actores de renovado prestigio cuya imagen hipertrofiada por la publicidad se lanza al mercado de espectadores cinematográficos, no sólo resaltando las cualidades propias de autor, subrayando los aspectos sexys (pseudosexuales)- sino como modelos a seguir por el público. Modelos que mantienen determinada filiación política, consumen tal pasta dentífrica, lloran o se mantienen pasivos ante los golpes del destino; las estrellas, imágenes de seres irreales encarnados en personas cercanas, palpables, conocidas por los grandes públicos, son el portaestandarte o medio por el cual la cultura burguesa se difunde y generaliza entre la población entera.[...]. Estereotipada esta cultura a través de las grandes estrellas, el público la asimila para ser más adecuadamente manipulado por la burguesía."¹⁰⁷

¹⁰⁶ MARX Carlos, y ENGELS Federico, *La Ideología Alemana*, pp. 50-51
¹⁰⁷ IBID.

En segundo lugar, señala Francisco Gomezjara, los estereotipos en el cine se pueden identificar en el acartonamiento de la realidad, de su reducción a moldes, pero presentados como naturales. Así tenemos que el melodrama filmico resalta la división entre lo bueno y lo malo, la división de roles entre lo masculino y lo femenino como algo natural, inamovible; presenta intermitentemente valores caducos, represivos, vacíos de contenido humano, que rayan en la hipocresía, la superficialidad, el sentimentalismo y los convencionalismos, favorables al poder y a los intereses económicos actuales.

Los aparatos ideológicos del Estado, son cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas. La mayor parte de los AIE en su aparente diversidad, conciernen al dominio privado.¹⁰⁸ Entre ellas está la industria cinematográfica, "el Estado es el Estado de la clase dominante, toda estructura de poder es total y es precisamente esta totalidad la que demuestra la intimidad entre la infraestructura económica y los factores superestructurales. Una prueba más que la comunicación no es sino un problema político".¹⁰⁹ El Modelo de Representación Institucional o aparato industrial cultural compuesto en parte por el cine clásico, institucional o de Hollywood. Con el MRI la autora se refiere a la acción de la representación dominante a través de la mediación, el carácter mercantil que determina la obra cinematográfica.¹¹⁰

En este punto es importante comentar sobre el impacto del cine en las sociedades, hasta antes de la "Gran Guerra", el cine había sido sólo un medio de diversión, había seguido a los gustos públicos, la necesidad por parte del gobierno de los Estados Unidos de que la gran mayoría de su población aceptara entrar en la guerra. El director del Comité para la Información Pública, Georges Creel, movilizó al cine como parte de un esfuerzo general para <<vender la guerra al público americano>>, esto adjudicó al cine un papel propagandístico que antes no había tenido; ahora conducía la opinión pública.¹¹¹

¹⁰⁸ ALTHUSSER LOUIS, Escritos, p. 123

¹⁰⁹ MATTEART Armand, Agresión desde el Espacio, p.10

¹¹⁰ MILLAN, OP. CIT., p.50

¹¹¹ BALL-ROKEACH Sandra, DE FLEUR Melvin, Teorías de la comunicación de masas, p.95

Esto pasó justamente en la industria que más impulso mundial adquirió a causa de la Gran Guerra ya que la industria cinematográfica de Estados Unidos obtuvo un gran empuje, pues los países europeos interrumpieron su producción, y la demanda de películas se había hecho tremenda en el mundo entero.¹¹²

Existen una serie de investigaciones sobre los efectos de los medios masivos de comunicación, tanto por parte de la psicología como por parte de la sociología.

Son muchos los casos, de los gobiernos, de las naciones, que han utilizado el poder de las imágenes para intentar conseguir respaldo popular de sus políticas y no pocos lo han conseguido, recordemos por ejemplo la propaganda a través de la radio, televisión y cine orquestada por Paul Joseph Goebbels, controlador de las comunicaciones en el tercer Reich, en favor de la Alemania Nazi.¹¹³ Gorbachov afirmó que Hollywood había sido más eficaz en la derrota del socialismo soviético que las guerras y el acoso militar.¹¹⁴

Todo ser humano nace en una estructura social ya existente.¹¹⁵ El ser humano nace en condiciones sociales concretas, en sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas. Ante todo debe aprender a <<usar>> las cosas, apropiarse de los sistemas de usos y de los sistemas de expectativas, [...] debe conservarse exactamente en el modo necesario y posible en una época determinada en el ámbito de un estrato social dado.¹¹⁶ La suma de los conocimientos que todo sujeto debe interiorizar para poder existir y moverse en su ambiente son el contenido del saber cotidiano, en toda sociedad existen algunas personas principalmente aplicadas a su transmisión, los padres, los ancianos o canales institucionalizados como son las escuelas.

Desde la aparición de los medios de comunicación masivos, éstos ejercen también en parte tal función, aunque nunca apuntan hacia el particular, ya

112. IBID., p.94
113. International Encyclopedia of Communications, p. 223
114. La Jornada, 10 de octubre de 1992, p.22
115. HELLER Agnes, Sociología de la Vida Cotidiana, p.21
116. IBID., p. 21-22

que se dirigen a miles o millones de personas, dando un saber portador de las necesidades y los intereses de la clase poseedora de estos medios.¹¹⁷ De modo que los medios de comunicación masivos se convierten en medios más o menos eficaces de manipulación.¹¹⁸

De manera que los valores, están impuestos por medios sutiles para perpetuar la clase en el poder, en las sociedades de clases antagónicas la cultura se convierte en una cultura de clase donde prevalecen las ideas, puntos de vista y normas que reflejan los intereses de las clases dominantes.

La comunicación de masas es un proceso que nos aporta un flujo de información que es esencial para nuestro sistema político, para nuestras instituciones económicas, para los estilos de vida cotidiana en cada uno de nosotros, ya que nuestra conducta cotidiana se moldea por lo que leemos o por lo que vemos en la televisión y por supuesto en el cine.

Aunque el cine es un medio de comunicación donde el espectador es heterogéneo, generalmente los espectadores de cine comercial son pasivos y acríticos, porque las historias se ven de manera acabada, con un punto de vista ya definido, cada imagen está pensada, para causarle al espectador la impresión buscada. Sin embargo, es conocido que produce distintas lecturas, pero tanto en el cine, como en la literatura comercial, es predecible lo que van a opinar un gran número de personas.

Existen muchas formas de manipular la información de un filme, la censura es una de ellas, a una película ya terminada se cortan las imágenes, que, según el criterio del que censura, son o pudieran ser nocivas para el auditorio, cambiando así la concepción del filme; otra es, apoyando en forma concreta a aquellos (as) que manejan ideas acordes a lo que la clase dominante desea; otra más es no exhibiendo películas por diversos motivos entre los cuales pueden ser la nacionalidad o simplemente retrasar su exhibición sesenta años como ocurrió con la película de Charles Chaplin "Una mujer en París";¹¹⁹ también cuando se exhibe una película un sólo día sin publicidad, en salas de poco auditorio, creando o apoyándose en las

117. IBID., p. 320

118. IBID., pp. 317-319

119. CORIA José, Felipe, "Cine" en Revista Este País No. 7, p.27

leyes cinematográficas que coartan de muchas formas la libertad de expresión, como lo analizaremos más adelante.

Los personajes femeninos casi siempre se representan como objetos decorativos de la trama; los que protagonizan al hombre la mayoría de las veces lo presentan como valeroso, fuerte, simpático, y que finalmente por las anteriores características se lleva de trofeo a la bella mujer, objeto-decorativo de la película. En caso de que la mujer sea la protagonista principal y goce (cuestión muy rara) de independencia económica, necesariamente le irá muy mal a menos de que encuentre al hombre que la salva de esa circunstancia extraña e insensata. La mujer que en esta sociedad intente ser independiente sin la ayuda masculina le costará el triple o más del esfuerzo que si contara con la "guía" de él.

La conciencia nace de la necesidad de los apremios del intercambio con los demás [...] es por tanto un producto social y lo seguirá siendo mientras existan seres humanos,¹²⁰ la conciencia que tenemos de nosotros mismos se forma a través de nuestra relación con los demás y con las distintas entidades sociales, que controlan un reducido grupo de personas, y que manejan de acuerdo a sus intereses.

Con nuestra necesidad de renovar nuestra vida, de reproducimos, en un ambiente ya creado, en el que tenemos que atenernos a las reglas ya existentes, las mujeres difícilmente lograrán apartarse de la enajenación, porque desde que nacen, la sociedad les impone tareas sin más explicación que el de ser mujer, además de recibir mensajes que le indican que no por haber nacido mujer debe sentirse y pensarse mujer, sino que se es mujer a partir de ciertos roles que la misma sociedad marca,¹²¹ y todo esto lo justifican a lo largo de sus vidas, como algo ajeno a ellas mismas.

Sabemos que las distintas entidades sociales con las que la mujer intercambia, son dirigidas y controladas por hombres, de hecho vivimos en un mundo en que un sexo domina sobre otro; a pesar de que la mujer intenta ser económicamente independiente, y decidir su destino, cuando lo logra es a costa de grandes sacrificios que implican desgaste innecesario.

120.

HELLER Agnes, Op. Cit., p 44

121.

DE BEAUVOIR Simone, El Segundo Sexo, p. 25

"En las sociedades de la emancipación se han ampliado los límites impuestos a los deseos femeninos, pero no se ha incrementado la energía necesaria para hacerlos realidad".¹²²

En la mayoría de los casos el cine crea retomando lo dicho por el *Colectivo de la Librería de Milán* : "un conflicto dispar: el poder, la tradición, los medios materiales y simbólicos que se inclinan hacia un sólo lado.[...] Pero en favor de la mujer subsiste, indestructible, el hecho de que una mujer no puede no saber la diferencia humana de haber nacido mujer."¹²³ De ahí la distinta visión de las mujeres, por lo que es necesario que las mujeres accedan a los lugares en donde puedan introducir en la sociedad su discurso.

El cine, como parte del aparato cultural, conforma modelos ideales, arquetípicos, es decir influye en el proceso de la constitución de la subjetividad del individuo, dentro de este proceso se re(produce) la identidad de género, entre otras. Porque el cine es un arte esencialmente representacional, implica un conjunto de acciones para crear una imagen, que involucran el plano visual, textual, narrativo y sonoro.

Cabe aclarar que el género, como representación del individuo en términos de una relación social que lo antecede, dice Márgara Millán, se produce mediante dispositivos que funcionan a través de muy diversas instancias socializantes: familia, educación, religión, leyes, pero también vía, la novela, los mitos, las tradiciones orales, en la academia, en la teoría, en las prácticas artísticas, en todo lo que proponga una determinada manera de ser femenino o masculino. Para Foucault, las regulaciones y prohibiciones del comportamiento sexual, religiosas, legales o científicas, más que constreñir o reprimir la sexualidad, la producen continuamente, a la manera en que la industria produce mercancías, a través de ciertas tecnologías.¹²⁴

Para Metz el cine es una máquina exterior, o industria, y también una máquina interior o la psicología del espectador, "interioriza como un modelo al revés, como un vaciado receptivo de forma idéntica....". El mensaje cinematográfico afecta la percepción del individuo.¹²⁵

¹²². COLECTIVO DE LA LIBRERÍA DE MUJERES DE MILAN, "No Creas Tener Derechos" en *Debate Femenista*, Año 4, Vol. 7, marzo 1993, México. D.F., p. 240
¹²³ IBID., p. 245
¹²⁴. MILLAN Margara, Op. Cit., p.34
¹²⁵. METZ, C., Op. Cit., p.41-42

CUADRO 1 "HISTORIA DE VIDA"

NOMBRE CINEASTA	EDAD	ESTADO CIVIL	OCCUPACION	ESCOLARIDAD	PROVEEDOR FAMILIAR
Cecilia Itzigsohn	41	Unión Libre	Actriz	Tricamater	Los dos
Marta Fernández Suárez	34	Unión Libre	Comante	2 Univ. en cine y sociología	Los dos
Malcomen de Lara	37	Castilla	Dir. de Cine no comercial	Un. Postgra. grado y maestría	ella misma y su pareja
Ximena Cuevas	31	Aboluciona	Voluntaria	estudios de cine	ella misma
Estelita Espinoza	30	Solera	Escritora	Un. en el COEC	ella misma
Marcela Fernández Vialente	51	Diversión	Escritora	Un. en cine y literatura	ella misma
Olga Martha Fernández	49	Diversión	Dir. de Cine y Televisión	Un. y Maestría en sociología	ella misma

CAPITULO II LAS DIRECTORAS CINEMATOGRAFICAS

II.1 Historia de vida de las cineastas.

La historia de vida es un material sociológico importante que nos ayuda a explicar la posición de las mujeres en el ámbito de la creación, así como sus necesarias relaciones de género, de affidamento. "Con seguridad se puede decir que los registros de vida personal, constituyen el tipo de material sociológico, y que sí las ciencias sociales tienen que emplear cualquier otro tipo de material, obedece sólo a la dificultad práctica de obtener al momento, un número suficiente de tales registros para cubrir la totalidad de los problemas sociológicos y a la enorme cantidad de trabajo que demanda el análisis adecuado de todo el material personal necesario para caracterizar la vida de un grupo social."¹²⁶ Estas historias de vida, se obtienen a partir de documentos, libros, periódicos, entrevistas o encuestas.

Creemos que es básico conocer el material personal, que caracteriza la vida de un grupo social, en este caso de las mujeres realizadoras cinematográficas, ya que a través de la vida personal, familiar, escolar y ocupacional, identificaremos las variables que nos ayuden a explicar la escasa participación de mujeres en la dirección cinematográfica y si existe una estética femenina derivada de su experiencia de vida. Al respecto Agnes Heller nos dice, "La estructura concreta de la división social del trabajo y el puesto que el particular asume en ella establecen los límites dentro de los cuales el particular puede ser portador, representante del desarrollo *humano*. No todos consiguen llegar a ser individuos representativos. La primera condición es que la clase a la que se pertenece, de un modo o de otro, por un cierto número de aspectos, con mayor o menor intensidad, sea una clase histórica".¹²⁷ Es importante destacar que las personas en lo individual pertenecen a una clase social determinada y que estas personas pueden ser clase histórica si a través del desarrollo de su trabajo en los aparatos ideológicos del Estado¹²⁸ generan una conciencia social que "sirve para hacer progresar o retroceder a la sociedad".¹²⁹

126. BALAN J., Et-al., *Historias de Vida en Ciencias Sociales, teoría y técnica*, p.97

127. HELLER Agnes, *Op. Cit.*, p.p. 67-69

128. ALTHUSSER Louis, *Op. Cit.*, p.10

129. HELLER Agnes, *Op Cit.*, p.p. 67-69

Para el análisis de esta investigación, realizamos 7 entrevistas a directoras de cine, las cuales representan el 7 por ciento del universo de directoras de cine mexicano,¹³⁰ cabe aclarar que el obtener acceso a ellas es difícil, debido a su trabajo dentro de la IC, por el cual no son localizables durante períodos largos que exigen en muchos de los casos los rodajes. Y lograr disponer de su tiempo para la aplicación de la entrevista fue una labor de mucha paciencia. Las entrevistas nos apoyaron en la elaboración de sus historias de vida, nos informaron de su relación con la temática sobre la mujer y la crítica y el apoyo entre mujeres del mismo ramo.

Lucía Holguín Mayora, nació en la Ciudad de México, el 25 de junio de 1953, cursó estudios de filosofía y letras y antropología, en la Universidad Veracruzana. En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) estudia la carrera de cine de 1985 a 1990. Desde el inicio de sus estudios tuvo la oportunidad de participar, como cineasta y gerente de producción, en la filmación de películas, programas y series. Su experiencia profesional es en ambientación, vestuario, gerente de producción y fotógrafa de cine y video.

María Fernanda Suárez nace en abril de 1961 en Ciudad de Victoria, Tamaulipas, estudió la Licenciatura de Sociología en la Universidad Iberoamericana y posteriormente la de cine, en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Ha sido asistente de producción de importantes filmes como el de "Gaby Briemer".

María del Carmen de Lara Rangel, nace en la Ciudad de México el 5 de enero de 1957. Cursó un año de carrera de pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1976-1977). Es egresada del CUEC con la especialidad en realización (1977-1983). Entre 1986-1987 asistió a un posgrado en cine documental en el Instituto de Cine de Moscú (VGIK), URSS. Es miembro de los cursos de Cine Documental Cubano y Organización de la Cinematografía en Cuba (1978) y de Sonido en el Cine, CUEC (1979); fundadora de la Fundación Mexicana de Cineastas (1986); realizadora de diversos cortos en formato super 8 (1977-1978); de 1983 a 1991 llevó a cabo trabajos realizados en vídeo (formato 1 pulgada y 3/4) para el Canal 11, UNICEF y Univisión; ha impartido diversas conferencias

¹³⁰ MORENO, Octavio, Op Cit, p.p. 2-12

sobre su experiencia y trabajos cinematográficos en Holanda, Inglaterra, Francia y México, además de haber publicado artículos sobre cine; investigadora en el Archivo de la Cineteca Nacional (1976) y del Banco Nacional Cinematográfico (1977); asistente de cámara y edición de "Yalalag" (Sonia Fritz, 1983), asistente de dirección y producción de "Bordando la frontera" (Angeles Necochea, 1984), asistente de dirección y guión de "Historias de vida" (Colectiva Hilván, 1984); productora de "Isla Guadalupe" (Leopoldo Best, 1985); asistente de producción en "Días difíciles" (Alejandro Pelayo, 1987); entre 1990-1991 es becaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ultimamente trabajó en proyectos de "Las que viven en la Ciudad Bolero" y en un guión basado en el secuestro de un banquero.

Ximena Cuevas nace en 1963 en la Ciudad de México. Hizo estudios de cine en CCC, trabajó en la CINETECA en el área de mantenimiento de películas, realizó videofilme patrocinado y de difusión masificada por TV, adquirió experiencia como asistente de dirección de Arturo Velazco, Marcela Fernández, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, su filmografía es "Noche de paz" (1989) y "Profanando al Ambrosio" (1990); ha participado en solidaridad conjunta con intelectuales, artistas y escritores ante la decisión del gobierno de militarizar Chiapas, oponiéndose a esta medida junto con más de 380 firmantes del desplegado "Por la paz, la legalidad y la democracia", publicado en el periódico "La Jornada"¹³¹ siendo los responsables de dicha publicación Carlos Monsiváis y Rafael Barajas "El Fisgón".

Gabriela Espinosa Cabrera, nace en Ciudad Ixtepec, Oaxaca, el 19 de junio de 1958, cursó la carrera de cine en el CUEC de 1981 a 1986, forma parte del Curso Abierto de Cine Político Latinoamericano y del Palacio de Minería, UNAM, en 1980; su experiencia laboral se centra en sonido para documentales en videos en Canal 11, UTEC y TVUNAM; asistió la producción de la película "Retorno a Aztlán"; practica la docencia, en el año de 1986 es la responsable del Taller de Cine de la Carrera de Comunicación en la UAM-Xochimilco y participa en el Taller de Cine-Video para Niños del Encuentro de Hombres Nuevos.

¹³¹ Periódico La Jornada, miércoles 15 de febrero de 1995, p.44

Marcela Fernández Violante, nació en la Ciudad de México el 9 de junio de 1941. Egresada como guionista y realizadora del CUEC de la UNAM, en 1969. Durante los 1970-1971 coordina el "CineClub Infantil" de la UNAM; en 1975, fue coordinadora de los talleres de Cine de la Casa del Lago, entre 1974 y 1975, produce y conduce un programa semanal de televisión dedicado al estudio y análisis de la historia del cine universal, producido por la Filmoteca de la UNAM; desde 1970 a la fecha es profesora de realización y guión del CUEC, del cual también fue directora de 1985-1989. Es la primer mujer en ocupar la Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, (STPC)¹³². Ha dado conferencias sobre cine en distintas escuelas y universidades, Universidad de Loyola, en Nueva Orleans; la Universidad de California (UCLA), la de Carolina del Norte, la Regiomontana, la Autónoma de Aguascalientes; ha participado como jurado en festivales de cine internacional, igualmente ha publicado artículos sobre cine y ha traducido del inglés al español libros sobre técnicas cinematográficas. En 1971 realiza su primer película profesional: *Frida Kahlo*. A partir de ésta, su filmografía es la siguiente: "De todos modos Juan te llamas" (1975), "Cananea" (1977), "Misterio" (1980), "En el país de los pies ligeros" (1981), "Nocturno".¹³³

Rosa Martha Fernández nace en la Ciudad de México el 15 de junio de 1943. Estudia psicología en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, de 1960 a 1964; cursó la carrera de cine en CUEC, también de la UNAM en 1973-1978; es fundadora del "Colectivo Cine-Mujer" . Su experiencia profesional en el campo cinematográfico se basa en la dirección y guión de programas científicos y culturales para televisión, además de la realización de documentales que le permitieron participar en diversas conferencias y encuentros sobre el papel de la mujer en el cine y en la sociedad actual y ha sido directora general de TVUNAM.

Por medio de las encuestas, observamos que la edad promedio de las realizadoras entrevistadas es de 40 años, lo que indica un periodo de trabajo durante 20 años aproximadamente para el logro de sus objetivos, un curriculum y reconocimiento dentro de la IC y la docencia dentro del área.¹³⁴

132 Revista Proceso, N. 991, México, 30 de Octubre de 1995.

133 MORENO, Octavio, Op. Cit., p.p. 303-304

134 Ver Cuadro en Cfr.No. 1 "Historia de vida"

CUADRO CFR., No.1 "HISTORIA DE VIDA"

MUJERES CINEASTAS	
EDAD PROMEDIO	40 AÑOS
CASADAS O UNION LIBRE	43 POR CIENTO
SOLAS	57 POR CIENTO
ESTUDIOS DE POSGRADO	70 POR CIENTO

Todas las entrevistadas tienen una vida activa ardua, por las responsabilidades que en la esfera pública han desarrollado, los trabajos que han desempeñado en la IC van desde vestuario, maquillaje, edición, corte de negativo (en la que se contratan por lo general a mujeres), anotadora, sonido, hasta ambientación (asistente de producción), continuista, dirección de arte, fotografía, docencia, guionismo.

El 86 por ciento manifestaron la gran problemática que existe entre la vida familiar y el trabajo en el cine, principalmente cuando hay hijos pequeños y por la pareja, debido al tiempo que requieren en el cuidado de los pequeños ante la carencia de guarderías, y los compañeros (as) o esposos no comprenden el gran número de horas que absorbe el trabajo en la IC.¹³⁵

CUADRO CFR., No. 2 "FUNCIONES SOCIALES DETERMINADAS POR SEXO",
"ROL SOCIAL"

LA MUJER COMO SE PRESENTA EN LOS FILMES	PORCENTAJE
DENIGRADA	100
AUNQUE DEPENDE DEL DIRECTOR	14

EL CINE REPRODUCE ROLES	PORCENTAJE
SI	100
NO (EN OTROS PAISES O EPOCAS)	29

PROBLEMATICA ENTRE LA VIDA FAMILIAR Y EL TRABAJO EN CINE	PORCENTAJE
NEGATIVA	86
NINGUNA	14

CRITICA SOBRE SUS PELICULAS	PORCENTAJE
POSITIVAS	42
NEGATIVAS	33
AMBIGUAS	25

¹³⁵. Ver Cfr. en Cuadro No.2 "Funciones sociales determinadas por sexo", "Rol social"

Marcela Fernández señaló que a pesar de que su marido la conoció en la escuela de cine, cuando se casaron le decía que ahora le correspondía ser madre: "Me ubicaba como loca; que dejaba a mis hijos para realizarme. Mi carrera se volvió un asunto visceral, lastimó a mis hijos".¹³⁶

La mayoría enfatizó haber sentido culpa por pensarse como "mala madre" o de lo contrario "mala profesionista". El único caso en el que no se reconoció problemas entre trabajo y familia fue el de Ximena Cuevas, cabe señalar que mencionó que no tiene pareja, ni hijos.

De las directoras entrevistadas sólo el 43 por ciento vive en pareja, de este porcentaje el 28 por ciento lo hace en unión libre¹³⁷ por lo problemático que resulta para la mujer al ejercer la función directiva y llevar una vida familiar típica. El ejercicio de su profesión les obliga alejarse períodos largos de su casa, (generalmente el rodar un filme se realiza en exteriores) enfrentándolas a problemas con sus parejas, que exigen el cumplimiento del rol social prioritario de la mujer "las labores domésticas". Habría que recordar que hasta el año de 1928 se ampliaron jurídicamente las facultades de la mujer en materia de contratación y otras obligaciones pero a condición de no descuidar la administración doméstica.¹³⁸

Cada una de ellas es proveedora económica de su hogar, ya sea que viva sola o con su pareja. Es importante observar que las mujeres, sujetos de este estudio, han alcanzado un nivel profesional, lograron cursar la carrera como cineastas, además de que el 70%¹³⁹ de las entrevistadas realizaron estudios de post-grado o licenciaturas en sociología y psicología. Esto demuestra que son mujeres que difícilmente aceptarían llevar la vida que, paradójicamente, le demanda la sociedad.

Se observa también que sólo el 14 por ciento ha realizado películas dentro de la IC, el 86 por ciento restante ha trabajado en el ámbito del vídeo y la televisión¹⁴⁰. Registramos que una gran parte de ellas dijo desconocer el

136. Ver cuadro 2 "Funciones sociales determinadas por sexo", "Rol social"

137. Ver Cfr. en Cuadro No. 1 "Historia de Vida"

138. Mussacchio Humberto, Diccionario enciclopédico de México, p. 621.

139. Ver Cfr. Cuadro No. 1 "Historia de Vida"

140. Ver Cfr. Cuadro No. 4 "La propiedad de los medios de producción"

pago o ingresos a la dirección de cine. Tres de las siete aludieron que éste depende de las conexiones, de que la directora entregue el producto ya terminado, que es cuando se le paga. Y una señaló que el pago a la dirección es una cuestión política, que más vale ignorar, para evitarse conflictos.

CUADRO CFR., No. 3 "LA FUNCION DIRECTIVA Y DECISIVA, SE PROMUEVE Y LA HA DESEMPEÑADO EL HOMBRE"

PREFERENCIA DE CONTRATACION POR EL HOMBRE	PORCENTAJE
SI EXISTE	71
NO EXISTE	29

PROBLEMATICA ENFRENTADA COMO DIRECTORA POR SER MUJER	PORCENTAJE
NEGATIVA	86
NINGUNA	14

De la preferencia de contratación a directoras o directores, según su experiencia en la IC, el 71 por ciento¹⁴¹ declaró que es al hombre generalmente al que contratan, argumentando que es obvio y porque hay más hombres que mujeres, pues sólo se prefiere contratar a la mujer cuando ya tiene nombre o por sus contactos, a excepción de las áreas o técnicas que son concebidas sólo para hombres.

CUADRO CFR., No. 4 "LA PROPIEDAD DE LOS MEDIOS DE PRODUCCION"

LA PROPIEDAD DE LOS MEDIOS DE PRODUCCION	PORCENTAJE
PRODUCCION EN LA IC	14
PRODUCCION VIDEO Y/O TELEVISION	86

Respecto a la problemática que enfrentan las mujeres de la IC, el 86 por ciento¹⁴² (prácticamente todas) declararon haber sufrido problemas por el hecho de ser mujeres: se les clasifica en determinada área, se prefiere a los hombres para dirigir, se les cierran las puertas del sindicato, enfrentan mayor dificultad que los hombres para la obtención de información.

¹⁴¹ Ver Cfr. Cuadro No. 3 "La función directiva y decisiva, se promueve y la ha desempeñado el hombre"
¹⁴² Ver cuadro No. 3 "La función directiva y decisiva, se promueve y la han desempeñado el hombre"

CUADRO 2 " FUNCIONES SOCIALES DETERMINADAS POR SEXO ". " ROL SOCIAL "

NOMBRE CINASTA	TRABAJOS QUE DESEMPEÑA LA MUJER EN EL CINE	LA MUJER COMO SE PRESENTA EN LOS FILMES	EL CINE REPRODUCE ROLES		PROBLEMATICA ENTRE LA VIDA FAMILIAR Y EL TRABAJO EN CINE	CRITICA SOBRE SUS PELICULAS Y DE QUIEN
			SI	NO		
Lucía Hódigh	vestuario, ambientación producción Script, continuistas, maquillaje; observar todo lo que pasa en escena cuando se filma y como quedan las cosas cuando hay corte)	mal, coqueta, las protege, brizas del cine mexicano son horribles. Son puras, madres o locas. Hay excepciones en el pasado pero confunden la regla. Tienen Sevilla en "Aventurera", Dolores del Río en "Mal Querida", Andrea Palma en "La mujer del puerto".	Si	es un reflejo de la realidad	antes de tener a mi hijo no tuve ningún problema, ahora pienso que va a resultar muy difícil ya que necesitare a alguien que cuide a mi hijo si sigo a rodar, la guardería tradicional no creo que funcione, ya que se sujeta a horarios específicos y a mi pareja no le gusta que me aborrezca tanto, pero ella va a entrar y espero superar este problema; he recibido agresiones físicas y verbales por ser mujer y ser una mujer fuerte, las que tienen que cambiar son ellos	en la de "Papalote no hubo; en la de "El Portal de Sotavento" hubo críticas en Veracruz, dijeron que a pesar del tema muy ambicioso (de la conquista de la fecha) se logró un ritmo y fluidos ligeros, lo cual reconocio y a pesar de la escasez de recursos. En la de Croñal a IMCINE no le gustó, hubo críticas dual que me van en ellas, que estoy yo en ellas, con mi presencia, mi ser dentro de las películas
Marta Fernanda Suarez	vestuario, continuidad, Dir. de arte sistema de producción, edición, foto, sonido, maquillaje	mal, coqueta, las protege, brizas del cine mexicano son horribles. Son puras, madres o locas. Hay excepciones en el pasado pero confunden la regla. Tienen Sevilla en "Aventurera", Dolores del Río en "Mal Querida", Andrea Palma en "La mujer del puerto".	Si	por desgracia en el cine nacional, en otras latitudes encontramos otras cosas	Siempre luchar para que crean en mí, catalogada como pequeña burguesa (demostrar el doble); por mi bebé difícil trabajar y estudiar en México, por eso hice proyectos por escrito	Lo que a mí me gusta sobre "Terremoto", en Promociones de Salud invirtió a la crítica, pero no fueron, en general se han hecho esfuerzos, pero no críticos
María Carmen de	Producción, organizativa, (es por los roles)	depende del director o Directora (L. Humberto Nemezillo ama y respeta a la mujer)	Si	nos venden la idea de la madre mexicana, como mujer que tiene que sumir todo una serie de obligaciones; siempre se identifican	ninguna	Jorge Avelar Blanco sobre "Terremoto", en Promociones de Salud invirtió a la crítica, pero no fueron, en general se han hecho esfuerzos, pero no críticos
Ximena Cuevas	maquillista, vestuario, continuidad, script	depende del director o Directora (L. Humberto Nemezillo ama y respeta a la mujer)	Si	en el cine de postguerra, la mujer está esperando en casa, en "Solo con tu pareja" sentes que no hay división de roles.	cuando vivía en pareja no podía verla y no comprendía porque llegaba tan tarde y contenta y no quería hacer el amor	Jorge Avelar Blanco de abusos de los medios; Hubo Robe "Medias mentiras", crítica mis películas, "Corazón Sangrante", "La hora maliciosa"
Gabriela Espinoza	asistencia de dirección (muchas lo han hecho antes de dirigir); continuidad, sonido, producción	depende de ella y de ella	Si	es una problemática de división de roles, el trabajo doméstico y el aborto	cuando vivía en pareja no podía verla y no comprendía porque llegaba tan tarde y contenta y no quería hacer el amor	no es, porque no me interesa.
Mónica Fernanda Vialante	producción, maquillaje, cenit de negativo (trabaja con mujeres), animadores, continuidad, sonido, una fotografía de 35 mm., escenas y crítica (pocas), guionistas, ambientadistas (Pecaninas)	depende de la época, las tumbonas donde el premio de la mujer es que el hombre la vea, la legitime casándose con ella, primero la estigmatizan y luego la peyoran. Las tumbonas que habrán porque su hijo se perdió en las banderas, la mujer solo como algo muy difícil	Si	manejo del estereotipo español, hasta los 80	cosas, hombres, mi amorido que me conozco en la escuela de arte, me decía que me tocaba realizarlo como madre, me aborrecía como loca que dejaba a sus hijos para realizarlo. Mi zereza se volvió un mundo victorioso, lastimó a mis hijos	crítica extranjera, análisis sobre "Misterio"
Rosa Martha Fernández	producción, continuidad, edición, apoyo técnico en cámara y sonido	depende	Si	es una problemática de división de roles, el trabajo doméstico y el aborto	cuando vivía en pareja no podía verla y no comprendía porque llegaba tan tarde y contenta y no quería hacer el amor	Jorge Avelar Blanco, de las cosas primeras, lo que más me ha gustado es la crítica sobre "Nuestro día"

CUADRO 3 * LA FUNCION DIRECTIVA Y DECISIVA, SE PROMUEVE Y LA HA DESEMPEÑADO EL HOMBRE

NOMBRE CINEASTA	INGENIEROS DIRECTOR	DIRECTORA	PREFERENCEIA DE		PROBLEMÁTICA ENFOCADA COMO DIRECTORA POR SER
			MUJER	HOMBRE	
Eula Holojela	no se	En una de ellas depende de sus conexiones	esto cuando la mujer tiene un rol más	generalizado	encontrada en producción cuando queda sus fotografías, porque es difícil tomar fotos, dirigir y fotografiar no dispone. Enidad En que a veces las dos funciones un proyecto de voluntad, no sepan de una información mayor de tiempo y técnica; es más fácil tomar algo personal que algo por encargo
Neia Fernanda Suárez	depende de la producción	la directora tiene que entregar el producto ya terminado y es cuando se le paga		es elvya	el poder de hecho de la directora le permite a dejar la voluntad creativa, poder encontrar el equilibrio de su equipo en cada momento. En algunas, la cámara se está en un punto que ella es por un momento, esto es para encontrar el equilibrio en esta relación
Mari Carmen de Lara	no se	no sabe	debutante de actrices		es difícil llegar que se crea un momento, en el cual si, no tiene catalogado como persona burguesa, habla que el momento al hablar, por ser difícil generar sus propias imágenes
Gabriela Espinoza	no se	le pedían que no saliera para evitar conflictos		hay más hombres que mujeres	En primera que nos dan la oportunidad de dirigir es muy difícil, ya ha en tiempo que me dirige.
Ximena Cuevas	se las paga igual			al hombre	siempre
Marcela Fernández V.	se paga igual			al hombre	total, la atención a los conductores los demás, como el resto de los
Rosa Martha Fernández	igual, aunque por tener bajar cine independiente lo ignoran		no pagarán, por su experiencia personal los diez fueron equitativos, cuando en Atenas o América centralistas para hombres		Autobusmente para conseguir información, voy a trabajar con periodistas y en un momento que acepten a una mujer en sus películas, siempre me gusta que sea haya representado algún

María Fernanda Suárez dijo que el medio te tacha de feminista forzándote a dejar tu realidad genérica y el poder encontrar el equilibrio de ser mujer en este medio; te clasifican, te encasillan; no es cierto que antes de ser cineasta eres mujer. Esto se hace para definir los roles entre lo masculino, lo apto en este ambiente; y lo femenino, lo no calificado para este trabajo. Esta situación ya la había señalado Rosario Castellanos cuando dijo "Obliga a un comportamiento que corresponda a la imagen forjada por el sexo contrario o que quiebre esa imagen. Transforma en un ser relativo, impide el desarrollo de la personalidad propia. Es paradójico, más para escribir como una mujer es preciso olvidar que se es mujer".¹⁴³

La experiencia muestra que para las mujeres, entregarse al ámbito cinematográfico significa en primer lugar olvidar que son mujeres, porque estas actividades son consideradas dentro de los roles masculinos. Se puede observar que cuando aquellas que reivindican su identidad, las que se comportan como representantes de mujeres, o entran en el escenario político, su presencia introduce la pluralidad y la diferencia, en un medio donde esas no son las normas. Esta situación explica el por qué de las demandas relacionadas con la vida cotidiana en relación a la necesidad de compatibilizar las actividades que están fuera del ámbito doméstico.

A la fecha la mujer demanda la posibilidad de optar por ser ama de casa, profesionista o ambas. Demanda educación, medios de comunicación, que las representen en su diversidad, es decir información no enajenante porque sabe que sólo así puede tener mayor participación y evitar ser dividida a través de mensajes.¹⁴⁴ Algunas de las demandas de las mujeres, como en el caso de las zapatistas, son de carácter ancestral, como es el elegir al compañero con quien casarse, demanda que está dada en condiciones de relaciones sociales de la edad media, es decir feudales. Por lo que hoy en día en México las mujeres se unen, de diferentes partidos, para poder plasmar en el ámbito legislativo la solución a sus demandas.

La encuesta arrojó que dos cineastas no han logrado producir la totalidad de sus proyectos, la causa dijeron, fue que IMCINE no les dio el apoyo,

143. CASTELLANOS Rosario, *Juicios Sumarios II*, p.128

144. FEIJOO Carmen, "The Challenge of Constructing Civilian Peace: Women's Movement In Latin América. Feminism and the Transition to Democracy. .p.p. 72-94.

CUADRO 4 "LA PROPIEDAD DE LOS MEDIOS DE PRODUCCION"

NOMBRE CINEASTA	LA INDUSTRIA DE CINE	
	ES NACIONAL?	CON CUALES EMPRESAS HA TRABAJADO O TRABAJA ACTUALMENTE
Lucía Holguín	si, es mixta, hay coproducción y producción gubernamental	(MCINE, Imagen Creativa, Producciones Bilbatua y Luna Films, Xochitl films, (CIAS, extranjeras de mujeres)
María Fernanda Suárez	es mixta, privada y poco transnacional, parastatal	(MCINE, TV, Boston, Casa Films, Gobs. de Veracruz y Jalisco Barbachano, Cine Concepto, Videoclips
Maricarmen de Lara	domina el Estado (la distribución) y es privada	(NI, corresponsalías extranjeras e independientes
Ximena Cuevas	privada y transnacional	yo produzco mis filmes
Gabriela Espinoza	nacional en parte, privada, y se espera sea transnacional	industria privada
Marcela Fernández Violante	nacional en abandono	Estudios Chucuhuco y América Blanco Cinematográfico y la UNAM
Rosa Martha Fernández	Estatal	UNAM

porque censura y sataniza los contenidos de las obras que ellas quieren desarrollar.¹⁴⁵ Respecto a la proyección de sus películas, sólo al 14 por ciento han logrado que se proyecten todos sus filmes en formato (16 mm.). Sus películas estudiantiles no terminadas por limitaciones técnicas han sido exhibidas en círculos universitarios y sindicales; al 86 por ciento no se le ha proyectado en su totalidad a pesar de que algunas de sus películas han sido proyectadas en España y Francia; también es común que su exhibición no sea programada, ni promovida correctamente.¹⁴⁶

CUADRO CFR., No. 5 "CREDIBILIDAD EN Y APOYO A LAS DIRECTORAS DE CINE"

HA LOGRADO PRODUCIR TODOS SUS PROYECTOS	PORCENTAJE
NO	43
SI	57

PELICULAS PROYECTADAS	PORCENTAJE
NO	86
SI	14

II.2 Affidamento entre mujeres cineastas.

El affidamento en el caso de las directoras cinematográficas sucede en dos sentidos, en las relaciones que se dan entre las realizadoras y en las que se pueden dar entre el personaje creado o recreado por la cineasta en cada uno de sus filmes y, las espectadoras que introyecten las actitudes del personaje. Estas relaciones se dificultan porque las cineastas realizan su labor en un medio muy competitivo y limitado, debido, entre otras cosas, a que producir un filme es muy costoso. Sin embargo, las mismas directoras entrevistadas, 57 por ciento, mencionaron que el apoyo entre ellas, se ha dado a través de proyectos conjuntos, encuentros, festivales y de la presencia de la mujer siempre alrededor de ellas.

Pero también debemos advertir que hubo manifestaciones sobre la dificultad de estas relaciones, insertas en la problemática de la identidad de mujer y la construcción colectiva de ésta. Al respecto comentó Ximena Cuevas, que en el medio cinematográfico es difícil que las mujeres apoyen

¹⁴⁵. Ver Cuadro No. 5 "Credibilidad en y apoyo a las directoras de cine"

¹⁴⁶. Ver Cfr. Cuadro No. 5

CUADRO 6 "CREDIBILIDAD Y APOYO A LAS DIRECTORAS DE CINE"

NOMBRE CINEASTA	HA LOGRADO PRODUCIR TODOS SUS PROYECTOS			CUANTAS Y CUALS DE SUS PELICULAS SE HAN PROYECTADO Y PORQUE
	SI	NO	PODRÍA	
Luzmila Hulguito	si		por empeño; siempre, recurrió al IMCINE en documental de Verónica, en las tres, El Papalote, Ojalá y El Postal de Sotavento,	en tres han sido subvotadas porque tienen suficiente interés; en circuitos universitarios, videoclub por ser de fórmula (social); como Integrante todas en la SIC (1)
María Fernanda Suárez	si		por sus propios proyectos profesionales y escolares	sólo en proyectos en escuelas y eventos, porque por otros estudiantes y no terminadas, también por su situación económica
Mari Carmen de Lara	si		los costos son difíciles	sólo dos películas, "Las Costureros" en Francia, U.A., Fajana es proyectos a nivel alternativo.
Ximena Cuevas		no	en IMCINE por varios proyectos y no lo logró	el 80% de lo que ha hecho no ha proyectado, 4 videos.
Gabriela Espinoza	si		no le ha comprometido	de 3 sólo una, "Para Mostrar hasta un botón"
Marcela Fernández Violante		no	por exceso a contenidos; no le gusta: satisfacción	de sus logros: trabajos no han exhibido 4 cinematográficos, otro lo exhiben en el nacional (trabajo al festival de cine)
Rosa Martha Fernández	si		la realización cinematográfica por ser artística, la que no se tiene tanto problema	una película que no se ha proyectado pero que no tiene importancia, por algo muy personal que hizo en Japón, sobre todo porque no le ha patrocinado, se quedó en trabajo por un tiempo a hacer cine. Después "Cajas de Mujeres" que sí se proyectó, "Los Ruidos del Edificio", "Nemiqua" que se han proyectado bastante, en televisión ha hecho aproximadamente unas 100 cosas y todo se ha comprometido.

CUADRO B "LA PREOCUPACION POR LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER"

NOMBRE CATEGORÍA	PERTENECE A UN SINDICATO U ORGANIZACIÓN DE MUJERES DIVERSAS	EN ESPAÑA EXISTE EL FEMINISMO
Lucía Holguín	no, pero me como una amiga fotógrafa gracias para platicar; solo una vez tuvimos varios proyectos y no se han dividido a veces, nos ayudamos	no se mucho, no lo sabe feminista, soy una mujer de avance, que se ayuda y se desarrolla igual que los hombres. En los temas feministas, en igualdad, como que he sido que se trabaja, se está a favor de que la mujer abate al hombre
Marta Fernanda Suárez	no, no existe	concepción de la vida no depende de división que tiene a veces niveles de actividad de independencia, de de movimiento, sino de diversas, pero y jerarquías
Maridemari de Lara	no existe	una manera de ver la vida, una de posición sobre las jerarquías de género.
Ximena Cuevas	no, estoy formada de mujeres	la verdadera cultura lo mismo que para los hombres, no mujer independiente en México es muy difícil; en el medio cultural que es difícil que las mujeres apoyen mujeres, porque ellas tienen sus propios de los hombres que son más acostumbrados para sobrevivir como hombres
Gabriela Espinoza	no, solo se ha integrado en encuentros y en el festival del cine chino.	concepción de ser mujer, cómo investigar a mujeres mexicas; diferencias que existen en el mundo
Marcela Fernández Violante	no hay, hay el SCIP (Chaparral)	una de las mujeres que participar, la lucha de mujeres destruyentes, explotadas, la lucha de la mujer aborrecida; posición de vida para la mujer, el feminismo lo dejaba varios aspectos (al aborrecido)
Rosa María Fernández	no	sigue siendo la lucha por justamente todas las cosas oportunistas; por lo que es lo que tenemos que luchar, por la abstracción de cosas que pueden haber por parte de los hombres y mujeres. De este movimiento aún siguen vigentes las demandas clásicas feministas que son en forma de mujer luchando

CUADRO 7 "UTILIZACION DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS PARA DISTINTOS ENFOQUES"

NOMBRE CINEASTA	DE QUE EXPERIENCIA SE HA NUTRIDO PARA LA REALIZACION DE SUS FILMES	CONOCIMIENTO DE DIRECTORAS	QUE DIRECTORES O DIRECTORAS DE CINE LE GUSTAN	SUS PELICULAS ESTAN RELACIONADAS CON LA PROBLEMÁTICA DE LAS MUJERES	QUE ES MAS DIFÍCIL LA TEMÁTICA O LA FORMA	OBRA QUE LE GUSTARÍA REALIZAR
Lucía Holguín	cosas que vivo con un compañero que le interesa trabajar temas de niños, títeres y teatro	María Novaro, Busi Cortéz, Rebeca B., María Cristina Camus, Marcela Fernández V., Matilde Landeta, Ohanna Reyes, Mafer, Alicia Fernández, Ana Luisa Montes de Oca.	Bergman, Passolini, Ettore Scola, Herzog	si y no; de 3, una, (1 de 10 como fotógrafa con María Novaro); desde niños podemos expresar lo que sentimos y vencer los miedos que tenemos a los niños.	La temática, porque a pesar de que hay mil temas que abordar, es difícil identificarte con alguno, para desarrollarlo a fondo, se exige compromiso, investigación, porque es necesario tener una idea clara para desarrollarla.	documental sobre música y los músicos en el Edo. de Veracruz
María Fernanda Suárez	de mi propia vida básica, mente y de lo que he ido aprendiendo de otras personas cercanas a mí. Del momento histórico, de mi ciudad, viajes, historia, de la música y de otras colegas que trato	Ximena Cuevas, Alex Maya, Marissa Sistach, Gita Shifer, Adriana Contreras, Dana Rotberg, Marcela Fernández Vialante, Maricarmen de Lara, Rebeca Becerril, Matilde Landeta, Jane Campion, Rese Troche, Margaret Von Trotta, Maya Deren	Indio Fernández, John Cassavetes, Percy Aldon, Jane Campion, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovsky, Atom Egoyan, Nikita Mihalikov, Wim Wenders, Satyajit Ray, Derek Jarman, Margareth Von Trotta, Maya Deren	si, las mujeres son ellas mismas, no son víctimas de nadie, son atractivas, son espléndidas. Relación vieja/joven, encuentro de ex-amantes en una fiesta, separación de una pareja de mujeres; cosas de la vida	Son iguales de difíciles y placenteras las 2; no puedo dirigir algo con gusto, si no me gusta. En la medida que las cosas te gusten, hacer cine es la experiencia más maravillosa, es crear vida	"Las mudas danzas", intermiso, porque son maravillosas, espléndidas
Maricarmen de Lara	de las mujeres, de la investigación participativa	Matilde Landeta, Adela Sécueros, Marcela Fernández V., María Novaro, Marissa Sistach, Busi Cortéz, Dana Rotberg	Woody Allen, Bernardo Bertolucci, Akira Kurosawa, Cine Alemán	si, a través de la denuncia y la búsqueda del análisis económico y político	hay mucha temática, lo difícil es conseguir el dinero, la forma me preocupa, así como la innovación tecnológica	La guerra civil española, su injerencia en México; el secuestro.
Ximena Cuevas	del mundo de afuera y de como te asimilas; de los infiernos personales después de tus propias caídas	Marcela Fernández V., Maricarmen de Lara, Marissa Sistach, Dana Rotberg, India María, Gita Shifer, Irma Serrano, Isela Vega, Leticia Benson	Arturo Ripstein (gran creador de atmósferas); Terry Gilliam (fantasía e imaginación interminable); Oliver Stone y Robert Altman (capacidad de autocrítica); Jane Campion	si, mujeres y creación	no están separadas, la temática una vez comprendida, la forma es fácil	no pienso en el futuro, por no ser artista; sobre la violencia con León Felipe; las mujeres mexicanas

CUADRO 7 "UTILIZACIÓN DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS PARA DISTINTOS ENFOQUES"

NOMBRE CINEASTA	DE QUE EXPERIENCIA SE HA NUTRIDO PARA LA REALIZACION DE SUS FILMES	CONOCIMIENTO DE DIRECTORAS	QUE DIRECTORES O DIRECTORAS DE CINE LE GUSTAN	SUS PELICULAS ESTAN RELACIONADAS CON LA PROBLEMÁTICA DE LAS MUJERES	QUE ES MAS DIFÍCIL LA TEMÁTICA O LA FORMA	OBRA QUE LE GUSTARÍA REALIZAR
Gabriela Espinoza	personal (madre) y después se desborda a las experiencias sociales (situación de las mujeres, ergonomía)	Maricarmen de Lara Marcela Fernández V. María Novaro	Kurosawa, Scott Ritely Alejandro Galindo, Fernando Méndez, Les Blank, Jane Campion, Martha Mezzaros, (le es difícil recordar a las directoras).	si, "Para muestra basta un botón" trata la problemática de lo que pasa con el sindicato de costureras (esto a partir de que mi madre es costurera)	la forma, para que la gente sienta que es una película hecha por mujer, aunque el tema no sea de una mujer; estamos enajenadas, tenemos una estética masculina.	documental colectivo, "Que pasa en un año en este país", y sobre las mujeres de mi familia, de acción
Marcela Fernández	de toda suerte; lectora voraz; historia de mi país; literatura (rusa); letras dramáticas en la carrera de filosofía (Josefina Hernández) y las propias travesuras personales	Matilde Landeta, Adela Siqueiros, María Novaro, Buzi Cortés, Mariela Sistach, Guitta Shifer Dana Rotberg, Ma. Luisa Bembeg, Lina Wernmuller	Matilde Landeta, Orson Welles, Fellini, Visconti, Buñuel, Polanski, Scorsese Alan Pontier, Kurosawa Houston.	en algunos casos si, en "Frida", "Misterio", "Nocturno Amor que te ves", porque es legítimo querer la necesidad de promoción	no pueden ir separadas, desde que se escribe el guión se sabe la forma. La forma se sacrifica por falta de recursos.	Carmen Romero Rubio, Porfirio Díaz, Lerdo, Miché de la Inquisición, presencia de México en la segunda guerra mundial;
Rosa Martha Fernández	básicamente de lo que he vivido, ahorita me estoy nutriendo de mi infancia; en lo que es ficción, de lo que fue mi maternidad, de los abortos que tuve, del 68 en París que me tocó vivir, lo que fue la revolución nicaragüense que me tocó vivir, lo que Cuba, lo ha sido mi vinculación con las mujeres tanto en grupo, como con la amistad. Además de que soy una curiosa inculcable, todo lo quiero conocer, quiero saber y eso me sirve para escribir y hacer cosas	Matilde Landeta Marcela Fernández V. Dana Rotberg.	Berman, Visconti, Vera Siskelowa, Liliana Cavani.	si, en "Cosas de Mujeres" aborde la problemática de la mujer	La temática, aunque no pueden ir separadas, la forma es cuestión de oficio y sensibilidad y lo sacas y la temática es lo que le apasiona a uno en los momentos de tu vida, o a veces es lo que te piden, si necesitas comer. Pero el como visualizarlo como abordarlo para apropiarte de él y entonces ya poderlo comunicar, transformar digerir, eso yo sí lo que es el principal problema	La vida de los indígenas prehispánicos, porque siento que hay poco respeto, a pesar de no tener mucho contacto con eso me identifico y me gusta mucho. Me interesa respetar esa vida que no conozco, y que me gustaría conocerla, conocer ese mundo.

mujeres porque ellas mismas tienen prejuicios acerca de las labores que son más adecuadas para determinado sexo biológico".¹⁴⁷ Estas últimas palabras demuestran que la historia de vida de las entrevistadas y su preparación escolar les ha permitido adquirir conciencia de género.¹⁴⁸

El 100 por ciento¹⁴⁹ de las realizadoras entrevistadas dijo que la experiencia de la que se han nutrido para sus filmes, son de la su experiencia de vida, entre las que se encuentran la maternidad, la vinculación con mujeres, escritoras, tanto en grupo como individualmente, de lo que aprenden de otras colegas que tratan, de las mujeres, amistad, de la situación de las mujeres. Y una se refirió en especial a las mujeres realizadoras. Es aquí como sostiene Alicia Inés Martínez como la experiencia puede ser utilizada como punto de partida para crear significados y dinamizar acciones que lleven a la propia búsqueda del ser mujer. Ello permite ver que la posición en que se encuentran las mujeres puede ser activamente utilizada como un sitio para la construcción del significado, un lugar desde donde el significado se construye.¹⁵⁰ Creemos que la identidad entre mujeres cineastas tiene efectos en el discurso del cine, en las acciones con y de las mujeres y asimismo de los proyectos feministas, como más adelante lo observaremos en el subcapítulo Colectivo Cine-Mujer.

El *affidamento* está presente, entre cineastas, a nivel de intercambio internacional, en la formación de equipos de mujeres con diferente nacionalidad que se apoyan para la producción y difusión de sus proyectos. Una de las entrevistadas dijo que el feminismo mundial auspicia el tema de mujeres, o a través de encuentros con mujeres preocupadas por la problemática de la mujer, lo que ha generado que las mujeres sean de las mejores videoastas.¹⁵¹

147. Ver cuadro 6 "La preocupación por la problemática de la mujer"

148. IBID

149. Ver Cfr. cuadro No. 7 "Utilización de los códigos cinematográficos para distintos enfoques"

150. MARTINEZ Alicia Inés, "La Identidad femenina: crisis y construcción", en TARRES María Luisa, *La voluntad de ser, mujeres en los noventa*, 1992, p.73

151. Ver cuadro No. 8 "Elección y responsabilidad a desarrollar en un filme", "Visión de género femenina"

CUADRO CFR., No. 7 "UTILIZACION DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS PARA DISTINTOS ENFOQUES"

DE QUE EXPERIENCIA SE HA NUTRIDO PARA LA REALIZACION DE SUS FILMES	PORCENTAJE
DE SU EXPERIENCIA DE VIDA	86
SE REFIRIO A MUJERES REALIZADORAS	14
GUSTA DE DIRECTORAS DE CINE	72
NO LO MENCIONO	28

CONTINUACIÓN CUADRO CFR., No. 7 "UTILIZACION DE LOS CODIGOS CINEMATOGRAFICOS PARA DISTINTOS ENFOQUES"

QUE ES MAS DIFICIL LA TEMATICA O LA FORMA	PORCENTAJE
LAS DOS	42
LA TEMATICA	29
LA FORMA	29

TEMA DE LA OBRA QUE LE GUSTARIA REALIZAR	PORCENTAJE
DIVERSO	77
SOBRE LA MUJER	23

SUS PELICULAS ESTAN RELACIONADAS CON LA PROBLEMÁTICA DE LAS MUJERES	PORCENTAJE
SI	71
NO	29

Marcela Fernández Violante comentó que el intercambio entre mujeres cineastas ha influido en su parecer porque entre ellas platican penas y alegrías. Ximena Cuevas dijo que su experiencia trabajando con otra cineasta mexicana, Mari Carmen de Lara, (en donde todas las personas que colaboraron en esa película eran mujeres), ocuparon tiempo suficiente en la edición porque entre las mujeres es muy importante platicar para entenderse y apoyarse, sin embargo cuando le comentaron esto a un compañero, que se habían tardado en editar cinco minutos en tres días, él opinó que eso era una irresponsabilidad.¹⁵²

De las directoras de cine que más les gustan a las entrevistadas, el 72 por ciento¹⁵³ se refirió a mujeres realizadoras, la más nombrada fue Jane

¹⁵². Ver Cuadro No. "Establecimiento del intercambio universal de producción material e intelectual"

¹⁵³. Cuadro CFR. No. 7 "Utilización de los códigos cinematográficos para distintos enfoques"

Campión, mujer que destaca porque logró entrar a la IC mundial con gran éxito, ganó un Oscar al mejor guión en el año; con temas cuyos personajes principales son mujeres que no respetan las normas sociales. "Un ángel en mi mesa" es un filme rodado para televisión, que a lo largo de 158 minutos, reconstruye la vida de la escritora neozelandesa Janet Frame (1924); la acción se divide en tres episodios cuyos títulos recogen, precisamente, los de la trilogía autobiográfica de dicha autora. En el primero (To the Is-Land) Janet, segunda de las cuatro hijas de dos humildes granjeros, es una niña gorda, sucia y coronada con una espesa mata de cabellos pelirrojos que, en medio de la pobreza y las previsibles burlas de sus condiscípulos, siente nacer en su interior la vocación literaria. Sobre el segundo episodio "One Angel at my Table", se subraya que centrado en el proceso de madurez de la escritora, "Su inquebrantable timidez, sus silencios y su fealdad alimentan la poesía de su mundo interior, obligándola a aislarse, en terrible soledad, de la vulgaridad reinante".¹⁵⁴ En el último episodio, "The envoy from mirror city", tras una estancia londinense en la que Janet, la culta, la tímida, la sensible, debe afrontar ahora las insinuaciones de un casero inculto, tosco y machista, la protagonista se traslada a Ibiza. Y es allí, donde disfruta por primera vez de los placeres del sexo".¹⁵⁵

Virginia Woolf ha escrito que para hacer una labor intelectual se necesita tener una habitación propia, la cual debe entenderse [...] como localización simbólica, como lugar-tiempo provisto de referencias sexuadas femeninas, dónde estar significativamente, para un antes y un después, de preparación y confirmación.¹⁵⁶ La misma autora escribió la novela "Orlando" con felicidad y facilidad, cuando practicó el *affidamento* entre mujeres, y le dedicó a una mujer (Vita) la creación de esta obra.¹⁵⁷

En la vida cotidiana están presentes las formas de imitación evocativa, "La imitación evocativa consiste en aquel tipo de imitación que despierta el recuerdo de actos o sentimientos concretos, provocando así un efecto sentimental y/o intelectual."¹⁵⁸ Por ejemplo, al recordar el comportamiento de un personaje desarrollado en un filme, como en el caso de la adopción

154. Dirección General de Actividades Cinematográficas, Difusión Cultural UNAM, BUTACA: Departamento de Exhibición, septiembre 1994.

155. IBID.

156. Colectivo Librería de Mujeres de Milán, "No creas tener derechos", en DEBATE FEMINISTA, No.7, p. 237

157. "Colectivo Librería de Mujeres de Milán", No creas tener derechos, DEBATE FEMINISTA, No.7p. 237

158. HELLER Agnes, OP. CIT., p. 302

de muchas mujeres de rasgos y actitudes de la actriz Marilyn Monroe, de María Félix en "Doña Barbara", en el sentido de influencia del modelo de personaje en el auditorio.

De igual manera, una de las películas más recordadas de Matilde Landeta es "La Negra Angustias", en donde narra la historia de una mujer que participó en la Revolución Mexicana y que logró un alto rango militar. Actualmente es trascendente la imagen de esta mujer y de la directora. Un crítico dice: "Y es que su caso es algo más que de interés histórico o estadístico. Es el sostenimiento anticipado a su tiempo de una posición feminista dentro del cine. Un feminismo positivo, glorificado y combativo."¹⁵⁹

El personaje principal de la película "Lola", de María Novaro, es una mujer que decide romper en un momento dado con una serie de elementos que no le permiten tener un espacio de tiempo para ella. El ser madre y responsable total de una niña, debido a que su pareja; es un hombre que no dedica tiempo ni a ella ni a la hija de ambos. Lola le pide a su madre que se encargue de su nieta como lo hizo con ella en su momento. Esta película expone momentos de la vida cotidiana de la personaje principal; más que una historia con principio y fin, es una trama que habla del crecimiento de una mujer a través de la toma de decisiones en su vida.

La visión de la mujer recreada en las películas es cuestionada por las propias directoras: Ximena Cuevas manifestó que le encanta ver a la mujer y verse justamente "como esa mezcla de cosas y un tanto horrible, como puede ser quien sea".¹⁶⁰ De hecho, ahora está realizando un trabajo con beca de Rockefeller. El cual es un retrato de la mujer en México, justamente tratando de matar la idea de la mujer mexicana que tienen en el mundo, debido a las propias películas mexicanas y el cine de Hollywood, que manejan a la mujer como un ser muy estúpido.

Lo que sería un ejemplo de *affidamento* entre mujeres en el ámbito cinematográfico, según las encuestas que realizamos, es que los filmes de las directoras entrevistadas tratan de ser narrados desde la óptica de

159. Rodríguez Muñoz Héctor, "¿Quién fue la primer mujer en México que dirigió cine?", en periódico SUMMA, viernes 2 diciembre 1994

160. Ver cuadro 9 "Reproducción de ideas en beneficio del sexo masculino"

mujeres y presentan a mujeres sin caer en el estereotipo que se presenta en el cine en general.

El 100 por ciento reconoció que en la mayoría de las películas a las mujeres se les presenta denigradas "sufridas, abnegadas o putas; que se estigmatiza y luego se les perdona, en las que ni las prostitutas se reconocen; mujeres cuyo premio es que un hombre se case con ellas, que él la realice, la legitime al casarse con ella". Aunque señalaron que no se puede generalizar, pues depende de la época y de quien asuma la dirección "Jaime Humberto Hermosillo ama y respeta a la mujer".¹⁶¹

La fuerza que las mujeres obtienen de la relación entre ellas y al referirse constantemente las unas a las otras, posibilita la determinación de movimientos y modificaciones de la realidad, permite, también actuar sobre sus derechos, enunciados como instrumentos que concurren en la construcción de reglas diversas y que registran la existencia material y simbólica de las mujeres.¹⁶² Al mismo tiempo el feminismo al politizar sus demandas, impulsa la conciencia de que la desigualdad de las condiciones en la mujer es algo que merma la vida de todo el conjunto social, por lo tanto es una necesidad primaria y responsabilidad del estado y de la sociedad.

Para que las mujeres puedan valer desde todos los puntos de vista, tienen que realizar una tarea titánica, pues la identidad de mujer está comprimida, empujada a comprimirse, por los mecanismos institucionales, es decir desaparecer, en el sentido de que su relación con otras mujeres, en el interior y el exterior de la institución misma, no es reconocida y, por lo tanto, su identidad de mujer colectiva resulta modificada. Desaparecer, porque su compromiso femenino es encerrado en un ghetto, impidiéndole de esa forma influir en las decisiones generales. Asimismo se desaparece porque pensar las instituciones en femenino, se considera como una actividad de "cabildeo pro-mujer" contrario a los valores del conjunto. En una palabra, la Persona Mujer corre muchos más riesgos de desaparecer en las instituciones que la Persona Hombre.¹⁶³

161. Ver cuadro 2 "Funciones sociales determinadas por sexo", "Rol social"

162. GRAZIA Compari Marfa, "La Ley y las finalidades (imprevistas) de las mujeres". Debate Feminista, 7, p.81

163. TEDESCO Giglia, "Presencia y Desaparición en las Instituciones para un Balance de la Representación de Género", Debate Feminista, Vol., 7 año 4, 1993, p. 87

CUADRO 9 "REPRODUCCION DE IDEAS EN BENEFICIO DEL SEXO MASCULINO"

NOMBRE CINEASTA	¿USTED CREE QUE EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS ES DIFERENTE EN MUJERES Y HOMBRES DIRECTORES
Lucía Holguín	sí, hay otro punto de vista, otra sensibilidad la manera en que hacen las cosas (como las cintas, las interpretas) hay otro punto de partida para abordar el tema, las mujeres son más caóticas, más desorganizadas en la idea y manera de hacerlo (dificultad para el compañerismo), los personajes de una mujer son más reales más vivenciales.
María Fernanda Suárez	el guión, el tratamiento fotográfico y el montaje son distintos.
Maricarmen de Lara	es del guionista, la directora lo puedo acentuar, por eso yo hago mi guión
Ximena Cuevas	absolutamente, sensibilidades diferentes, una misma cuartilla a un hombre y a una mujer de cualquier historia tendría una diferencia temática. Las mujeres de este sexenio, aquellas que llegaron a filmar son misóginas porque tratan el tema de la mujer discapacitada, que si no llega el hombre a abrirles la puerta, no la hacen en la vida
Gabriela Espinoza	de entrada es diferente y más que los temas es la forma, las líneas de las mujeres son curvas y de los hombres rectas.
Marcela Fernández	son los detalles lo que es diferente.
Rosa Martha Fernández	quizá puede ser, pero tampoco lo puedo generalizar, las mujeres tendemos a ser más detallistas, a través de la parte buscamos el todo, el hombre sería más deductivo y la mujer más inductiva, pero esto no lo digo con carácter definitivo.

Por todo lo anterior, es importante el *affidamento* entre mujeres, pues podría ayudar a desaparecer los sentimientos de indignación, resentimiento, y hasta odio de algunas personas en relación a los trabajos elaborados por mujeres. La duquesa Margarita de New Castle, quien grita airadamente: "Las mujeres viven como murciélagos o lechuzas, trabajan como bestias y mueren como gusanos" o Lady Winchelsea, de noble linaje, sin los cuidados de la maternidad y con un marido tolerante, pudo dedicarse a la redacción de poemas. Pero estaban tan cargados de indignación que no lograron alcanzar la categoría de obras de arte.¹⁶⁴

Asimismo, creemos que la práctica del *affidamento* entre las directoras cinematográficas puede ser un importante medio para combatir entre otras cosas la idea de los roles tradicionales, porque esta práctica se traduciría necesariamente en sus películas, ya que la fuente primaria de sus logros sería una referencia femenina. Las mismas entrevistadas, el 100 por ciento, aseguró que el cine en efecto reproduce los roles, "nos venden la idea de la madrecita mexicana, como mujer que tiene que asumir toda una serie de desgracias", "en el cine de pistolas, la mujer está esperando en su casa", estereotipo español hasta la década de los ochenta. Sin embargo, el 29 por ciento señaló que en otras latitudes se encuentran otras cosas y que hay películas nacionales "en las que sientes que no hay divisiones de roles" como en "Sólo con tu pareja".¹⁶⁵

Decimos que el *affidamento* puede contribuir a romper estereotipos porque debido a que la mujer se desarrolla en situaciones y condiciones distintas y más difíciles a la del hombre, necesariamente repercute en su forma de ver el mundo, de apropiarse del mundo. Una de las corrientes de pensamiento feminista se ha dedicado al análisis de las diferencias no sólo entre hombres y mujeres sino entre ellas mismas, pues han existido mujeres que practicaron el *affidamento* pero que no retomaron las demandas de género, mujeres inteligentes y apasionadas, que combaten por una causa justa y un ideal casi siempre justos, pero sin relación con las razones de su sexo, llamadas por George Eliot "las Santas Teresas fundadoras de nada", "...Porque las razones dictadas por su pertenencia al sexo femenino, por ser

¹⁶⁴. CASTELLANOS, R., OP. CIT. p. 126

¹⁶⁵. Cuadro CFR, No. 2 "Funciones sociales determinadas por sexo", "Rol Social"

mujer, dejaron de proyectar su luz para volver a ser la parte en sombra de una historia iluminada por los proyectos de los hombres".¹⁶⁶

II.3 Cine de mujeres

El análisis y la explicación de las ideologías en imágenes que han existido, así como la historia de sus "luchas",¹⁶⁷ lo encontramos en la concepción de la historia del arte. La historia de las obras de arte forma parte de la ideología burguesa y patriarcal. Para el materialismo histórico concierne a una región del nivel ideológico, y posee una autonomía relativa, sigue siendo una disciplina científica en gestación, hay que interrogarse sobre la relación que mantiene la imagen con su productor. [...]el análisis de la ideología en imágenes de una obra particular habrá de fundarse sobre la historia de su apreciación".¹⁶⁸ Por lo que consideramos que el análisis de las películas dirigidas por mujeres estaría en su incipiente inicio. "La integración de un nuevo sistema cultural que articule los elementos válidos de la herencia cultural y los nuevos elementos, producto de las grandes transformaciones operadas en la sociedad, es un proceso complejo y lento."¹⁶⁹

Hadjinicolaou también subraya que las concepciones particulares de la relación artista-obra gravitan todas en torno de una concepción general. Esta trata de explicar, o bien una obra pictórica particular, o bien la producción global de un artista a través de su individualidad.

En el proceso de hacer cine actúan el director, el productor, el guionista, el director de fotografía, los actores, el editor, director de sonido (música), dirección artística (diseño de producción), utilería, supervisor o secretario de continuidad y efectos especiales.¹⁷⁰

La actividad creadora y responsable del filme, en este caso, es de las directoras de cine, autoras de la película, porque es la responsable del producto final, aunque éste haya sido labor de equipo, "[...]en el momento del rodaje, al director le corresponde dirigir a los actores, establecer la

166. "Colectivo Librería da Mujeres de Milán", No creas tener derechos, OP. CIT.,p. 237

167. HADJINICOLAOU Nicos, Historia del Arte y Lucha de Clases .p.213

168. IBID., p.,211

169. IBID.

170. IBID.

puesta en escena, marcar los movimientos de cámara y sus emplazamientos, así como determinar la duración de las tomas. Y después del rodaje deberá supervisar los procesos de la posproducción[...].¹⁷¹ Para que la directora realice una película requiere de una idea ya sea del productor, el guionista, o de ella misma; elaborar un plan de trabajo para que se calcule el tiempo de preparación, filmación y posproducción.

Según Hadjinicolaou "el efecto estético es el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra".¹⁷² El análisis femenino del cine de mujeres es decir, realizado por mujeres, es parte del avance del estudio de género, que estudia la estética cinematográfica femenina creada por directoras de cine que en sus películas producen placer a los espectadores.

En los quehaceres sociales se refleja que "Históricamente la mujer y el hombre han tenido libertades distintas". En nuestro ambiente inmediato en la infancia aprendemos a que ciertas funciones le corresponden a cada uno en función de su sexo. Lo cual a lo largo de nuestra vida lo reafirmamos, ya que "El particular nace en condiciones sociales concretas, en sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas. Ante todo debe aprender a "usar" las cosas, apropiarse de los sistemas de usos y de los sistemas de expectativas, esto es debe conservarse exactamente en el modo necesario y posible en una época determinada en el ámbito de un estrato social dado",¹⁷³ éste también se establece por medio de las distintas entidades sociales, como lo son los medios de comunicación masivos que "actúan directamente sobre la conciencia, suministrándole imágenes construídas del mundo y de la vida social, así como definiciones de la realidad social".

Del mismo modo presentan a la familia monogámica patriarcal como la mejor base social capaz de abastecer los requerimientos individuales y sociales vitales, reafirmando los estereotipos y roles sociales entre lo masculino y femenino. Y es así como a la mujer la presentan como ser dependiente, incapaz de realizar tareas directivas, "natural" en labores domésticas.

171. GARCIA TSAO, L. *Cómo acercarse al cine*, p.p. 17 -31

172. HADJINICOLAOU Nicos, *OP. CIT.*, p. 211

173. HELLER A., *OP. CIT.*, p.21

Sobre este aspecto, Simone de Beauvoir¹⁷⁴ dice que la historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia, sus códigos se han establecido en contra de ella, y de ese modo la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro. La diferencia biológica aparece como natural, por lo que así tiene que ser, cuando en realidad, los atributos a lo femenino y a lo masculino son sociales; la diferencia social y económica entre mujeres y hombres determina su diferente modo de apreciación y de apropiación del mundo. Esta diferencia necesariamente se refleja en cada producción.

En relación al cine, éste reproduce "la imagen femenina como objeto de contemplación masculina en una historia del arte generalmente trazada a través de los 'viejos maestros' y las 'obras maestras'".¹⁷⁵ Por otro lado el melodrama fílmico resalta la división entre lo bueno y lo malo, la división de roles entre lo masculino y lo femenino como algo natural, inamovible, presenta intermitentemente valores caducos, represivos, vacíos de contenido humano, que rayan en la hipocresía, la superficialidad, el sentimentalismo y los convencionalismos favorables al poder y a los intereses económicos.

Dado que al capital le interesa seguir sosteniendo su ideología patriarcal, el cine es un excelente canal para establecer modelos de vida. Sin embargo, puede existir la posibilidad de que la mujer presente en sus filmes una realidad alternativa distinta a la dominante.

Sobre el sentido de la estética cinematográfica femenina Márgara Millán expresa que es aquella que estaría interesada en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, rompiendo con la idea dominante del "ser mujer" intentando tomar los elementos del lenguaje cinematográfico, tiempo, colores, movimientos, sonidos, para lograr este propósito.¹⁷⁶

174. BEAUVOIR, S., "Segundo Sexo", p. 165

175. CHADWICK Whitney, "Las mujeres y el arte", Debate feminista, Vol. 7., p. 258

176. MILLAN Margara, "¿Hacia una estética cinematográfica femenina?", en Revista Mexicana de Ciencias políticas y sociales, No.149, p.180

La visión de género femenina la definimos como la visión que se preocupa por la problemática específica de las mujeres, independientemente de donde se genere ésta. En el caso de la IC, es la presentación en un filme de una realidad alternativa distinta a la dominante. Partiendo de lo señalado con anterioridad y retomando a la profesora. Márgara Millán, el cine realizado con una visión de género femenina presenta una realidad alternativa a la dominante. "[...] es el establecimiento en el código cinematográfico, de una identidad consciente que se pregunta acerca de sí, y que produce desde su interioridad."¹⁷⁷

Chantal Akerman, directora cinematográfica, en una entrevista a propósito de la película que dirigió, llamada "Jeanne Dielman", expresó: "Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine (...) más por el contenido que por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a la mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. (...) es una película feminista no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y como lo muestra".¹⁷⁸

Asimismo Gertrud Koch escribe: por ahora subsiste el problema de si las películas hechas por mujeres en realidad logran subvertir el modelo básico de la construcción de la mirada de la cámara, y si la mirada femenina del mundo a través de la cámara, de los hombres, mujeres y objetos será esencialmente distinta.¹⁷⁹

Una película grabada (filme) que es presentada en salas públicas (cinematográficas), ..."actúa directamente sobre la conciencia, suministrándole imágenes construídas del mundo y de la vida social, así

177. IBID., p.180
 178. LAURETIS DE Teresa, OP. CIT, p. 257
 179. IBID, p. 260

como definiciones de la realidad social"...El cine es un canal para " [...] transmitir ideas, valores, expectativas, miedos y sueños e induce acciones y actitudes."¹⁸⁰

Si se producen imágenes y sonido que describan al sujeto cuestionado y se rompe con los roles establecidos, el código cinematográfico que se crea y recrea equivaldrá a una observación diferente de ángulos, de expresiones de determinados sucesos. Se recreará una realidad alternativa a la dominante, lo cual llevará, entre otros aspectos a que el cine se convierta en un verdadero medio de comunicación masiva.

El análisis puede tomar dos direcciones diferentes y a la vez convergentes. En el caso de las mujeres como directora de cine nos preguntamos ¿de qué modo su trabajo creativo en tanto narradora, -la producción de una película,- es inconscientemente influenciado por el hecho mismo de ser mujer, dado que su propio cuerpo, la imagen de su identidad, la encara desde la pantalla como imagen, como objeto de la mirada, en tanto cuerpo "imposible"?. En el caso de la mujer espectadora, podemos tratar de ver cómo los mecanismos "normales" de identificación primaria y secundaria toman diferentes formas cuando la cámara se encuentra en manos de un sujeto femenino y duplica la mirada fija de la espectadora sobre la pantalla.¹⁸¹

Cada vez que los grandes proyectos de una mujer se han conjugado con el saber de la diferencia sexual, observamos que ésta se ha remitido a una igual. Esta situación también se puede comprobar en el cine ya que las mujeres que se han preocupado por la problemática de mujeres, la crítica las ha definido como sólidas, uno de los ejemplos más claros dentro del cine en nuestro país es el de María Novaro, directora cinematográfica que proyecta a mujeres con voluntad para cambiar su propia vida y que rompen con el estereotipo de la mujer en el cine mexicano.

La preocupación por desarrollar una visión de género en el cine de mujeres, necesariamente nos remite el tema y al cómo es abordado. El tema se refiere a la historia o hecho ficticio que se narra en un filme; mientras que la forma es la utilización de los códigos cinematográficos, movimiento de

¹⁸⁰ MAQUAIR Denis, *Influencia y Efectos de los Medios Masivos.*, p.75

¹⁸¹ MELCHIORI Paola, "El Cine de las Mujeres: una Mirada a la Identidad femenil", *Debate feminista*, vol. 5.,p. 282

cámara, los colores, luces, etc. Estos componentes cinematográficos están divididos en códigos tecnológicos, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos o del montaje. Son el soporte, lo que en cine se denomina sensibilidad y formato; deslizamiento o cadencia y dirección de la cámara; pantalla o superficie y luminosidad. Los iconográficos y estilísticos, que tienen que ver con la presentación, distorsión, figuración y plasticidad; la fotograficidad o la organización de la perspectiva; márgenes de cuadro, modos de filmación (escala de campos y planos, grados de angulación, grados de inclinación); formas de iluminación, blanco y negro y color; movimiento de cámara; formas de los títulos, subtítulos y textos; naturaleza y colocación del sonido: voces, ruidos y música, in, off y over; los de montaje o sintácticos: asociaciones por identidad, por analogía-contraste, por proximidad, transitividad y acercamiento, respectivamente. La descomposición física del mensaje, al soporte fílmico que primero recorre la cámara, registrando un juego de sombras, luces, colores, sonidos, etc., y luego el proyector.

Casetti y Di Chio, dicen que "los códigos no sirven sólo para constituir al filme como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos" por ejemplo, la decisión de filmar a una persona o a un objeto en toma desde arriba o desde abajo, lo cual determina una serie de connotaciones "el encuadre desde abajo, más o menos acentuado puede contribuir a poner de relieve la majestuosidad de un personaje o su soberbia, de forma contraria se acentúa su debilidad, su impotencia, e incluso su mezquindad o su timidez."¹⁸²

En relación a los aspectos arriba mencionados es que se formuló en la entrevista la siguiente pregunta: ¿Qué es más fácil la temática o la forma?. El 42 por ciento contestó que el tema y la forma no se pueden separar, que son igual de difíciles y placenteras, que una vez comprendida la temática, la forma es fácil y que la forma se sacrifica por la falta de recursos. El 29 por ciento, les pareció más difícil la temática porque -señalaron- implica compromiso e investigación, y la forma sólo es cuestión de oficio. El otro 29 por ciento, contestó que la forma era lo más complicado debido a la innovación tecnológica y a la enajenación de la estética masculina.¹⁸³

¹⁸². CASETTI Francesco, DI CHIO Federico, "Cómo analizar un film", p.p.76-77

¹⁸³. Ver Cuadro CFR. No. 7 "Utilización de los códigos cinematográficos para distintos enfoques"

Como lo apuntamos anteriormente, uno de los portadores del saber cotidiano es el cine. Sin embargo la mayoría de las películas tiene un carácter comercial y manipulador; llevan mensajes específicos de una clase a distintas clases y grupos, es decir, se presentan situaciones que no concuerdan con la mayoría de los grupos y tampoco se respeta la libre expresión. Pero si en el cine se pudieran expresar todos los grupos y enfoques; se pudieran mostrar las distintas situaciones y necesidades, e incluidas las de mujeres, entonces el cine cumpliría con su cometido: ser un cine cultural y de arte.

Cabe destacar aquí que el 100 por ciento de las entrevistadas considera que el tratamiento de los temas es diferente entre directoras y directores. "Hay otro punto de vista, otra sensibilidad, hay otro punto de partida para abordar el tema,..., los personajes de las mujeres son más reales, más vivenciales", "el guión, el tratamiento fotográfico y el montaje son distintos, "..., una misma cuartilla a un hombre y a una mujer de cualquier historia tendría una diferencia temática. ...", "...más que los temas es la forma, las líneas de las mujeres son curvas y de los hombres rectas", "..las mujeres tendemos a ser más detallistas, a través de la parte buscamos el todo".¹⁸⁴

CUADRO CFR., No. 9 "REPRODUCCION DE IDEAS EN BENEFICIO DEL SEXO MASCULINO"

USTED CREE QUE EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS ES DIFERENTE EN MUJERES Y HOMBRES DIRECTORES	PORCENTAJE
SI	100

El cine de las mujeres puede ser considerado dentro del contexto de la construcción y complejidad del deseo, fuente real para la formulación de una imagen, dejando aparte las posibles formas más que las relaciones entre las mujeres, o de una mujer consigo misma asumida en la realidad o en lo simbólico, en la historia o en un mundo basado en la polarización del hombre y la mujer como oposición y complementariedad.

Representarse asimismas, con este cine así concebido, le daría a la mujer la posibilidad de que su propio cuerpo y su propio ser individual definido y

¹⁸⁴. Sólo una advirtió que no se puede generalizar. Cfr. cuadro 9 "Reproducción de ideas en beneficio del sexo masculino"

sexuado, pudieran llegar a ser mirado y reconocido sin ser subsumido dentro de una necesidad impuesta desde afuera, o idealizado al interior de un sueño. Y abriría la esperanza de llegar a encontrar algo similar al concepto de lo oculto, secreto, escondido, clandestino.

Al respecto Paola Melchiori dice "No es coincidencia que la relación más usual de las mujeres con su propia imagen y con el mundo simbólico es particular y claramente visible en las películas. En la oculta, pero siempre identificable presencia de la cámara, el cine trae a primer plano el proceso de transformación primaria que yace oculto detrás de toda identificación simbólica, que se encuentra detrás del lenguaje pero que en su interior se vuelve invisible. Esta es la relación de cuerpo y sentido que se sitúa a medio camino entre la metonimia y la metáfora, entre lo que Barthes denomina lo obtuso del cuerpo y el placer del texto, entre lo intratable de los sentimientos y su elaboración del lenguaje; en esa habilidad que se tiene, por ejemplo, para transformar la angustia pura en dolor de pérdida. El cine reproduce tanto al sujeto del deseo como al sujeto del lenguaje, tanto el invivible mundo de los sentimientos como el civilizado mundo de la cultura."¹⁸⁵

Dentro de la IC mundial, la mujer ha participado activamente desde su inicio, como actriz, escenógrafa, maquillista, productora, etc. Sin embargo en la dirección su participación ha sido escasa, por eso consideramos que el análisis de los problemas que causan esta situación es necesario, ya que la dirección cinematográfica se ubica dentro de las actividades que producen ideas y llegan a tener efectos considerables sobre la moral de la gente y su nivel de alienación. Ciertamente es que la sola participación de la mujer, no asegura el cambio de ideología, pero es necesario que sean las propias mujeres las que presenten su punto de vista sobre ellas mismas.

No basta que la mujer participe en esta industria, es preciso que la mujer tenga una participación equitativa en la dirección cinematográfica, en condiciones igualmente equitativas en este importante quehacer de comunicación masiva, para que ayude a generar un rompimiento de los estereotipos sociales con los que se margina a la mujer; esta tarea no es fácil ya que vivimos en un sistema capitalista patriarcal y como lo apuntó

¹⁸⁵. MELCHIORI Paola, OP. CIT., p. 281

Marx, "la clase dominante dispone de los medios de producción material, controla al mismo tiempo los medios de producción mental, regula la producción y distribución de las ideas de su tiempo: así, sus ideas generales son ideas rectoras de su época".¹⁸⁶

Debemos de contar no sólo con las imágenes que el capital quiere presentarnos de la mujer y de la vida en general, tenemos que promover otros espejos sociales o estilos alternativos de vida y por supuesto es más fácil que las mujeres nos ofrezcan otra realidad, ya que ellas están sujetas a otras reglas familiares, sociales, políticas. Un ejemplo de estas distintas reglas, es el del trabajo doméstico, del cual depende la explotación capitalista¹⁸⁷ y es ejecutado por las mujeres, las cuales asimismo conforman un ejército industrial de reserva excepcionalmente flexible, que puede ser arrancado del hogar o devuelto a él con consecuencias sociales diferentes que cualquier otro sector de mano de obra desocupada, ya que ideológicamente refuerza el mito de que el lugar de la mujer está en el hogar. Podríamos añadir lo señalado por Federico Engels, "[...]dentro del sistema capitalista la familia patriarcal es una de las instituciones reforzadoras de la división de la sociedad en clases y perpetuadora de la acumulación privada de la riqueza, ya que aporta el mecanismo más barato para la producción y reproducción de la fuerza de trabajo".¹⁸⁸

En la historia de la IC, las referencias genéricas entre directoras cinematográficas no son tan abundantes como entre hombres, debido a que la participación de la mujer dentro de la dirección cinematográfica ha sido escasa.

Es necesario aprender a constituirnos desde nosotras mismas, porque retomando el materialismo histórico, tenemos que recordar que a la mujer se le negó la capacidad decisiva en su propia vida, incluso el de su cuerpo; el comportamiento social nos lo han impuesto según los intereses, valores, ideas de los dueños de los medios de producción que históricamente han pertenecido a los hombres. Simone de Beauvoir, en su libro el "Segundo

¹⁸⁶ MARX Carlos, *Ideología Alemana*, p.p. 50, 51
¹⁸⁷ ORANDAY D.; Ma. Stella, *OPUS CIT.*, p.p.29-35
¹⁸⁸ ENGELS Federico, *OP. CIT.*, p.50

sexo" señala que "La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella".¹⁸⁹

Lo anterior nos explica el porque en la práctica cinematográfica el 71 por ciento de las directoras entrevistadas manifestaron que sus películas están relacionadas con la problemática de las mujeres y por otro lado el tema de las obras que les gustaría realizar es en el 77 por ciento de contenido diverso, y sólo el 23 por ciento sobre la cuestión de la mujer.¹⁹⁰

Pero finalmente el tema que desarrollan, como arriba señalamos las cineastas se nutre de experiencias personales, lecturas generalmente de mujeres, el 100 por ciento de las directoras entrevistadas manifestaron que en sus películas abordan el tema de la mujer, incluyendo en éstas un 29 por ciento que manejan además otros temas, lo cual comprobamos en el análisis de sus filmes. El 86 por ciento contestó que manejan la imagen de la mujer como se presenta en la realidad, esto es marginada, crepitaba. Y el 14 por ciento ño lo definió, no tiene claro como maneja esta imagen o no le interesa ese punto.¹⁹¹ La filmografía de Lucía Holguín "Papalote azul" (1989) y "Portal de Sotavento" (1990). El tema, con un guión propio, de la primera película trata la cotidianidad de una maestra de danza y su relación con sus alumnos, especialmente con una niña que la conscientiza sobre sus miedos e inseguridad. El segundo filme es un documental histórico donde la voz narrativa es de mujer.

CUADRO CFR., No. 8 "ELECCION Y RESPONSABILIDAD A DESARROLLAR EN EL FILME"
"VISION DE GÉNERO FEMENINA"

TEMAS QUE MANEJAN LAS DIRECTORAS DE CINE	PORCENTAJE
SOBRE MUJERES	100
Y OTROS TEMAS	29

EN SUS FILMES PRESENTA A LA MUJER	PORCENTAJE
IMAGEN REAL	86
NO LE INTERESA	14

¹⁸⁹ BEAUVOIR, Simone, OP. CIT, p. 165

¹⁹⁰ Ver Cuadro CFR. No. 7 "Utilización de los códigos cinematográficos para distintos enfoques"

¹⁹¹ Cuadro CFR. No. 8 "Elección y responsabilidad a desarrollar en el filme", "Visión de género femenina"

María Fernanda Suárez abordó el tema de la separación de la pareja entre mujeres y el encuentro en una fiesta de examantes mujeres.

Mari Carmen de Lara en "Decisiones difíciles", vídeo elaborado para el Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE), desarrolló la temática sobre el problema del aborto y la necesidad de su despenalización en nuestro país, basada en testimonios reales y entrevistas con especialistas y personas de la calle.¹⁹² También en su película "Amor , pinche amor...", en la que codirige y realiza la fotografía, trató la cuestión de la mujer al abordar la aventura extraconyugal de una ama de casa, al respecto la directora dice, "Queríamos mostrar la influencia de los medios masivos en las amas de casa que de alguna manera tratan de vivir como en las telenovelas; la experiencia resultó muy divertida, acabamos discutiendo sobre el amor".¹⁹³ En "No es por gusto", De Lara, muestra una de las formas más aberrantes de la opresión de la mujer, "A partir de una investigación realizada en la cárcel de mujeres, donde se recluye a las prostitutas de la Ciudad de México, realizó un documental que describe la vida cotidiana de algunas de éstas mujeres, pertenecientes al estrato más bajo, cuya condición de clase es la causa de la severa represión por parte de la policía. Se presentan escenas del penal y entrevistas con sus funcionarios. Asimismo, las protagonistas hablan sobre su vida y cuestionan tanto al sistema carcelario, como su visión de la sociedad y su propio trabajo". De igual manera en "Preludio" De Lara trata la vida de una cantante profesional, donde narra las diferentes opiniones, de un grupo de mujeres que acuden a uno de sus conciertos, en relación con la maternidad y el conflicto de continuar con su profesión. Finalmente la cantante se une a ese grupo y toma su propia decisión. En otro filme "Desde el cristal con que se mira", nos muestra una joven esposa y la cotidianidad de su matrimonio. Al respecto Jorge Ayala Blanco comentó "Sutil estudio miniaturístico sobre la paranoia cotidiana de una mujer casada que confunde con un asalto a mano armada la entrada por la ventana de un gato a medianoche para regar una botella de leche en la cocina, lúdica encarnación de los temores e insatisfacciones matrimoniales de una mad housewife"¹⁹⁴ En "No les pedimos un viaje a la luna", es un documental sobre la lucha de las trabajadoras de la confección, a raíz del terremoto en nuestro país en 1985.

192. "BUTACA", OP. CIT, marzo 1995.

193. MORENO, O., OP. CIT, p.226

194. IBID., p.233

En la cinta se narra la formación del Sindicato Nacional 19 de septiembre e informa sobre las conquistas que han logrado. Ayala dice, "Es una película militante feminista, una epopeya obrera concebida en 16 mm. para una exhibición restringida, de hecho para el autoconsumo de las propias costureras, como reforzamiento para dar a conocer su lucha". Punto de vista de este crítico importante en cuanto destaca el affidamento que desarrollamos en este capítulo, pero respecto a que sea de autoconsumo, quizás al crítico le faltó observar la participación de esta película en diversos países y foros, así como la premiación con la que ha sido distinguida.¹⁹⁵

El filme "Nosotras también" trabajo De Lara fue citado dentro del "Primer Simposium Latinoamericano de Investigación sobre Género y Medios Masivos de Comunicación",¹⁹⁶ como un filme que dentro de los medios masivos de comunicación obedece a un objetivo de información ante la problemática de las mujeres y el SIDA. Cuestión importante desde el punto de vista del foro, en el sentido de que el sujeto receptor reelabora la información que le ofrecen los medios masivos de comunicación. Sobre de éstos la doctora Olga Bustos dijo que deben verse con una postura crítica.

"Noche de paz" de Ximena Cuevas, en relación a la temática sobre la mujer, la personaje principal es Esperanza, interpretada por Patricia Reyes Espindola, que surge en escena con un bebé en brazos, vestida de hábito de monja colonial, "la tranquila Esperanza maternaliza y calma a quien se deje, menos a ella misma", el bebé se disuelve formando manchas coloreadas a causa de un espejito de juguete que agitaba con sus manecitas, la falsa monja escribe con sangre la palabra "espejos" al revés ("sogepse") pues ha descubierto el infame secreto de las desapariciones, resistiéndose a ser devorada.¹⁹⁷

Jorge Ayala Blanco dice sobre Cuevas, que "En su brillante incursión ...concede un rol preponderante a la índole ficcional de los espejos,

195. Ver premios capítulo 3 de esta tesis,

196. "Primer Simposium Latinoamericano de Investigación sobre Género y Medios Masivos de Comunicación", organizado y publicado por el Programa Universitario de Estudios de Género y la Facultad de Psicología, UNAM, abril 19, 20 y 21 de 1995. (En dicho foro se habló de la existencia de metodología para interpretar programas de TV. Y de la preferencia por programas donde los roles entre mujer y hombre son manejados con mayor libertad.)

197. BLANCO AYALA, Jorge, "La disolución del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito" .,p.p.537-544.

profundamente cinematográfica. (...) Y la idea de "Noche de paz" sobre los espejos que matan, ..., en donde cierto espejo guardaba durante décadas la imagen del amante materno, acuchillado por un pequeño Edipo para siempre aberrado, ..., y se fijaban dentro del ojo de una mujer que prodigaba el daño cual malvado ciclope luminoso. (...) En escasos 20 minutos, ..., divididos de hecho en cuatro partes bien señaladas, la intuición visual y narrativa de Ximena Cuevas obtiene un relato compacto, apretadísimo, borboteante y desbordado, lesivo, bastante inhabitual. Esta repleto de secuencias subliminales, sugerencias disparadas, imágenes casi autárquicas, engañosas profundidades de campo y trazos muy rápidos, ..., (el montaje fue sagazmente realizado por la propia videoasta). (...) pero el formidable programa de Cuevas fue minimizado y la realizadora excluida de futuras emisiones.

"En contraste con los (ir) responsables de esas fraternas emisiones renqueantes de "Hora marcada", es evidente que Ximena Cuevas no se limita a exponer una anecdota de la manera más clara y tarada para tarados, que parece ser la primordial exigencia de la productora de la serie Carmen Armendáriz. Va trascendiendo su anecdota, ya multifacética, e incluso se mofa de ella, al tiempo que la desarrolla, casi de manera oblicua, como si gozara ocultándola. Desde la primera hasta la última escena del episodio añade elementos nuevos (visuales, acústicos) que enriquecen el nivel narrativo, fingen desviarlo, demuestran resonancias inéditas, ahondan el misterio pronto ineludible y refrescan la imaginación. Acaso por ello la realizadora fue acusada de que en "Noche de paz" era incompresible. Muchas incompresiones de esas por favor".¹⁹⁸

En su filmografía, Gabriela Espinosa, la temática sobre la mujer está siempre presente, "Cosas de la vida" (1984), "El cliente es primero" (1985) y "Para muestra un botón" (1987). En la primera dirige y edita junto con una mujer, Laura Iñigo, la temática es sobre la superioridad de amistad entre dos mujeres, una fotógrafa y una secretaria, ante la infidelidad de un hombre. Sobre el desarrollo de esta película, Gabriela Espinosa comentó "Fue un trabajo muy bonito, porque fuimos mujeres las que desarrollamos la idea ayudadas por los compañeros del Colectivo "Jim Morrison" (alumnos del CUEC). Fue un trabajo con mucha fuerza y comunicación por parte de

¹⁹⁸. IBID, p.p.537-544.

Laura y yo; no hacía falta explicarnos las cosas; todo se iba concibiendo tal cual. Me gustó, aunque nos faltó tiempo, estábamos muy presionados. las cosas habrían podido salir mejor, pero es un trabajo que recuerdo con gusto a pesar de que no conocíamos cosas del lenguaje cinematográfico."¹⁹⁹ El segundo filme trata de los prejuicios de una madre hacia su hija, donde resulta que el personaje, un detective, al que le pide ayuda es un asesino

"Para muestra basta un botón", Gabriela Espinosa coproduce, codirige y escribe el guión con Sergio Luis Franco, en esta película se muestra la situación de las costureras y la formación de su sindicato nacional, resaltando a fuerza de estas mujeres, su lucha por transformar el mundo.

Marcela Fernández dirige y realiza el guión de las películas "Azul", ésta trata sobre una niña que sufre violencia materna y paterna hacia su madre y ella misma, por lo cual huye de su casa. "Frida Kahlo" contiene la vida de la pintora mexicana, su visión de la maternidad y el dolor, JAB comenta en 1972, es "Uno de los más bellos cortos sobre arte que se han realizado en el país, al lado de los de Juan José Gurrola y muy por encima de Leopoldo Méndez dirigido por Sergio Olhovich y Gonzalo Martínez. Con lenguaje cinematográfico muy dúctil y seguro, parco en palabras, confiado en la imagen y el movimiento puros, la cineasta establece nexos y correspondencias vivenciales, irracionales y supersensitivos con la torturada biografía de la tres veces esposa de Diego Rivera, por medio de la casa-museo de ambos y de los cuadros simbolistas que Frida pintaba desde su silla de ruedas. Se trata de una cinta que huele a cloroformo de hospital y que sangra por cada poro del delirio obsesional. El constante estado febril, casi mórbido, de la artista plástica, fallecida en 1954 a los 44 años, es capturado por la corriente sensible del relato, para vincularlo como revelador de una expresión irremisiblemente femenina, dilucidada en el dolor físico, la maternidad imposible y la proximidad de la muerte. Experiencia prendida desde una condición biológica y existencial, para nosotros inaccesible, entrañablemente femenina, sólo comunicable a través del arte en primeras o segundas instancias."²⁰⁰

199. MORENO, O., OP. CIT, p.287.

200. IBID, p.309

El filme "Nocturno amor que te vas" trata la vida de una trabajadora doméstica divorciada, con una relación madre-hija desdichada por el alcoholismo, ante el encuentro de un nuevo amor y su posible pérdida no descansa en reencontrarlo, a pesar de tener como resultado la desintegración familiar y la prostitución. La crítica la calificó de un intento legítimo por hacer cine popular y de un delicado manejo de encuadres.²⁰¹ "Golpe de suerte" retrata la familia buscando un ascenso económico que se frustra por la situación del país, desempleo y créditos hipotecarios inalcanzables.

En "De todos modos Juan te llamas" y "Cananea", no obstante del tema histórico y no en especial sobre la mujer, el tratamiento que le da a ésta es de suma importancia. En la primera película la lucha armada entre el clero y el estado, la Guerra Cristera se precipita cuando la esposa de un general (Armando Guajardo) es asesinada al interior de un templo como una respuesta del resentimiento popular. Y en la segunda, la esposa del dueño de la minera "Cananea" advierte a éste de su error al contratar a foráneos (rangers) para controlar esta huelga, inicio de la gran revolución mexicana. Otro de sus filmes "En el país de los pies ligeros (El niño Raramuri)" es un filme considerado para niños.

Rosa Martha Fernández en su película "Rompiendo el silencio" nos narra a partir de testimonios de dos mujeres violadas y un violador, el problema de la violación en México. En el desarrollo del filme se recogen las proposiciones ideológicas de la iglesia, del aparato legal y de la opinión pública. Se destacan las causas y consecuencias sociales e individuales de la violación".²⁰² Productora, guionista y directora del filme "Cosas de Mujeres", Rosa Martha Fernández, denuncia el problema del aborto clandestino en México. "Una joven estudiante de sociología tiene un embarazo no deseado, es sometida a la terrible humillación de un medicucho espantacigüeñas. La muchacha, enferma por el mal aborto realizado, es llevada por su amiga al Hospital General. Entrevistas a mujeres que se han provocado un aborto en dicho hospital e impactantes estadísticas sobre mujeres que han muerto por legrados realizados en condiciones precarias." Una vez más JAB, crítica el cine de mujeres, dice,

201. IBID, p.332

202. IBID, p.302

"El documental diseminado en "Cosas de mujeres" fracasa en todas sus dimensiones: demasiado sumario y divagante para ser cine-ensayo, demasiado ineficiente y pretensioso para ser un buen reportaje, demasiadas invocaciones "científicas" para alcanzar la eficacia de un panfleto feminista. Y la imbricación del documental-ficción produce, en última instancia, un efecto boomerang más intimidador que concientizante. "Cosas de mujeres" más parece un dispositivo para promover la castidad de las mujeres, por miedo a verse involucradas en situaciones semejantes, que una denuncia sobre el aborto en México."²⁰³ A pesar de las palabras viscerales de Ayala, esta película fue nominada por la Academia de Ciencias y Artes para obtener el premio Ariel. Fernández realiza "Rompiendo el silencio", bajo el guión del "Colectivo Cine Mujer", del que hablaremos más tarde.

Al igual que las 7 directoras entrevistadas la temática sobre la mujer y su problemática está presente en más del 85 por ciento de las 100 directoras mexicanas incluídas en el "Catálogo de las 100 directoras del cine mexicano", los temas que en general tratan son sobre mujeres y su complicidad entre hermanas, búsqueda, niños marginados y enfermedad, mujeres y hombres en la batalla sandinista, problemática del ser humano, de los jóvenes, testimonio de mujeres en colonias populares, toma de consciencia de obreras, vida cotidiana, poemas de amor al novio escritos por ella, una mujer en otra dimensión temporal, poemas de Silvia Plath, niña que enfrenta la muerte, desolación y engaño, padre celoso y austero; deshacerse de su hijo para que éste mejore su vida; aventuras de mujer sin que sepa su marido; incesto; encuentro consigo misma; acercamiento cantante de rock; desnudo femenino; mujer joven agredida; amistad niña-joven; la computadora vuelta compañía de mujer; solidaridad de la mujer, prostitución y el papa; mujer santificada que cura impotencia sexual masculina; rumbera; reproducción, trabajo y salud; mujer que abandona al esposo y el efecto en éste; la frustración matrimonial y la prostitución; violencia sexual en el ámbito urbano; problemática de mujeres trabajadoras universitarias; aventura extraconyugal de una mujer; cárcel de mujeres; vida cotidiana de una vedette; el problema del hijo-trabajo; celos de madre; maltrato a anciana.

203. IBID, p.299.

La importancia del cine de mujeres ha impactado de tal manera, que el crítico más reconocido de cine, Jorge Ayala Blanco, ha dedicado un capítulo en su libro "La disolvencia del cine mexicano" sobre lo que él llama el cine feminista mexicano y dice que éste se extinguió como llegó "por más que retumbaran los montes feministas su parto dio como resultado un escualido y asustadizo ratoncito".²⁰⁴

De las críticas que han sido objeto éstas cineastas dijeron, que éstas han sido duales, que los críticos no han asistido apesar de ser invitados, que han obtenido crítica extranjera, y en general se han hecho escritos, pero no críticas. Lo positivo de estas aportaciones, el papel de la crítica al entregarnos su análisis debe hacer crecer a los directores y espectadores, es en el sentido de calificar el ritmo de sus películas y el reconocimiento de la escasez de recursos para desarrollar los filmes.²⁰⁵

De las críticas sobre estos filmes de mujeres encontramos que el 42 por ciento fueron positivas, dentro de éstas registramos las de mujeres críticas, dicen: investigación detallada; que descubre mecanismos de sujeción; tiene la virtud de descubrir un proceso interno del ser humano; la aproximación tierna, depurada y respetuosa a los espacios cotidianos del arrabal, sin tremendismos; ejemplo del mejor cine independiente que se puede producir; ajuste de cuentas con la esclavitud hogareña; estilo naturista de la película. Las negativas significaron el 33 por ciento, que sumadas a las ambiguas (25 por ciento), harían un total de 58 por ciento, dicen, falta madures, virtudes de sensibilidad y capacidad para la puesta en escena; los personajes se ven aplastados por la culpa moral, pretensiosos de la realización, de la coreografía, indigestión sonora, recreación solemne; de ejercicio escolar a la más valerosa acta de denuncia contra anomalías; antes de constituir una narración coherente; la maldición de rodar con bajo presupuesto.²⁰⁶

Evidentemente los críticos de cine al hacer su trabajo jerarquizan los "valores" de la sociedad actual y éstos no necesariamente empatan con los

204. AYALA, J., El parto de los montes feministas, p.462.

205. Ver Cfr. Cuadro No. 2 "Funciones sociales determinadas por sexo", "Rol Social".

206. Cífrs. calculadas por la autora de esta tesis apartir de MORENO; O.; OP. CIT., Tomo 2 (Destacan lo siguientes críticos: Gustavo Montiel Pagés, Jorge Ayala Blanco; Gustavo Garcia, Gabriela Dautista, Eduardo de la Vega, Cecilia Pérez Grovas, Rafael Aviña, Moisés Viñas, Andrés Luna.)

valores de mujeres que han logrado ingresar a niveles directivos y que muestran su conciencia de género al abordar en la temática de sus filmes la problemática de la mujer. Para Agnes Heller la obra de arte es la autoconsciencia de la humanidad, su jerarquía de valores, refleja el desarrollo de valores de la humanidad.²⁰⁷

207. HELLER, A., OP. CIT., p.200

CAPITULO III LAS DIRECTORAS EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

III.1 Participación de las directoras en la industria cinematográfica

El hecho de que la mujer este participando actualmente en la realización cinematográfica en la IC se debe básicamente al movimiento que las propias mujeres han dirigido. La acción de las mujeres confirma que existen formas abundantes y amplias por las que una sociedad ejerce profundas influencias sobre sus medios de comunicación.

Los medios de comunicación de masas se han expandido dentro de la sociedad, ya sea por la venta de aparatos, tecnología, publicidad, estos medios para lograr la atención del público se constituyen en un sistema de comunicación de masas. La difusión de este sistema dentro de la sociedad se desarrolla junto a sus conflictos sociales, económicos y políticos que caracterizan a la sociedad durante el desarrollo de cada medio, tales como la guerra, la depresión económica, la riqueza, la inmigración, la urbanización, la mayor educación y la presencia de elementos tecnológicos en la cultura de una sociedad. Todo ello produce tensiones que facilitan, inhiben o afectan de alguna manera la evolución y adopción de un determinado medio de comunicación de masas. Fleur²⁰⁸ propone que los medios de comunicación de masas deben ser interpretados dentro de un marco teórico, verlos como parte de complejos evolutivos, que se producen cuando una sociedad se hace más diferenciada y consigue una mayor especialización de funciones. Los sitúa en un contexto de cambio social, los medios son parte de un amplio proceso evolutivo de la industrialización y la urbanización que los vincula con las tendencias de la sociedad moderna. Para el autor los medios son configurados por la sociedad en su conjunto, contraria a la antigua concepción simplista y anticuada según la cual los medios serían fuerzas independientes, que a su vez configuran y moldean a la sociedad. Por ello los medios quedan profundamente influidos por un proceso dialéctico de conflicto entre fuerzas, ideas y desarrollos rivales, tanto dentro del sistema de medios, como entre éstos y las otras instituciones de la sociedad.

208. FLEUR, "Los medios de comunicación de masas", p.140

En México al igual que en el resto del mundo existen mujeres cuyas acciones han sido fundamentales en la IC, han estado en la organización, en la construcción de la industria del ramo, es el caso de Mimí Derba, Herminia Pérez de León cofundó la firma productora "Azteca Films", - mientras en Hollywood en 1919, Mary Pickford, Chaplin y Griffith fundaban "United Artist" para evitar el monopolio de los grandes estudios- la francesa Alice Guy comenzó a dirigir en 1897, reconocida como la primera mujer directora,²⁰⁹ Ana Hoffman de Suecia, en 1910. Entre 1913 y 1927 hubo veintiséis directoras norteamericanas. "Algunas como Germain Dulac (Francia) se rebelaron contra imágenes fragmentarias de la mujer en el cine, puesto que las mujeres de sus películas son seres humanos completos, maduros y no como los ven normalmente los directores, como meros sujetos decorativos, paisaje, o en el peor de los casos, cuerpos puramente emotivos e irracionales".²¹⁰ Volviendo a México, Mimí Derba protagonizó películas, escribió dos guiones y dirigió la cinta de largometraje "La tigresa" (1917), con la que se convierte en la primera realizadora del cine mexicano.²¹¹

Otras de las pioneras en dirección cinematográfica, fueron la yucateca Cándida Beltrán Rendón, dirige, produce, escribe, diseña la escenografía e interpreta el papel principal en 1928 "El secreto de la abuela". Adela Séqueiro (Perlita), en 1935, escribe, protagoniza y codirige la película "Más allá de la muerte", en 1937 es cofundadora de la cooperativa "Éxito" con lo que realiza dos largometrajes que la ubican como la primera cineasta mexicana del cine sonoro. Matilde Landeta, a finales de la década de los 40, logró que se le respetara su derecho a ser directora, actividad que conseguiría después de haber trabajado 12 años como "script-girl"²¹² o continuista, maquillista, escenógrafa en más de 75 películas, y en 14 películas como asistente de dirección, realiza docencia en el Instituto Cinematográfico,²¹³ es considerada la primera mujer que se dedicó profesionalmente al cine industrial en nuestro país. En 1950, Carmen

209. MILLAN, Márgara, OP. CIT., p. 46

210. ACEVEDO., OP. CIT, pp. 17, 18, 19 y 22..

211. Historia, Biografía y Geografía de México, Porrúa 5 Ed. 1964, México.

212. Secretaria de rodaje, ayudante del director cinematográfico, encargada de anotar los detalles de cada escena, anotadora.

213. MORENO, O. Octavio, Catálogo de directoras de cine en México, 1991, p.443

ALUMNAS Y ALUMNOS DEL CENTRO DE
CAPACITACION CINEMATOGRAFICA:
1976-1992

M%	H%	M	H	T
33	67	9	18	27
22	78	4	14	18
21	79	3	11	14
33	67	3	6	9
20	80	3	12	15
19	81	3	13	16
40	58	4	6	10
8	92	1	11	12
17	83	3	15	18
8	92	1	11	12
31	69	4	9	13
42	58	5	7	12
23	77	3	10	13
20	80	1	4	5
40	60	6	9	15
27	73	6	16	22

Toscano produce, escribe (en colaboración con Matilde Landeta) y dirige "Memorias de un mexicano".²¹⁴

Posteriormente, en la década de los setenta egresaron las primeras directoras de las escuelas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (1963) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (1975). La labor persistente de las mujeres en esta rama, lo demuestra Bertha Navarro, quien funda y preside "Producciones Iguana"; cofundadora junto con Gabriel García Márquez de la "Fundación Nuevo Cine Latinoamericano". En 1987 las cineastas mexicanas hacen sede a nuestro país del festival "Cocina de Imágenes", primera muestra de cine y video realizada por latinas y caribeñas. Y en 1990 volvieron a reunirse en el primer encuentro de realizadoras mexicanas y chicanas, celebrado en Tijuana, México.²¹⁵

Sin embargo la mujer difícilmente logra llegar a la dirección cinematográfica, no obstante su constante presencia. La marginación de la mujer en la función directiva en general es histórica, porque en la ejecución de los proyectos y programas sociales, el hombre ha desempeñado las funciones decisivas, negando ese papel a la mujer y relegándola a la esfera privada, al trabajo doméstico. En el ámbito cinematográfico, la actividad de la mujer desde su inicio ha sido más como actriz, script-girl, maquillista, escenógrafa, funciones que tienen que ver con lo que se considera más femenino.

En la actualidad el porcentaje promedio anual de mujeres que estudian dirección cinematográfica es de 25%, en relación con los hombres, como es en el caso del Centro de Capacitación Cinematográfica,²¹⁶ ya que en una sociedad capitalista y patriarcal en que a la mujer se le promueve en funciones que tienen que ver con el ámbito privado, como la educación, nutrición, limpieza. La actividad directiva, ese es un rol

214. Periódico SUMMA, sección cultural, viernes 2 de diciembre de 1994, p.48 y 49.

215. MORENO O., Octavio, OP. CIT, p.759

216. Elaborado en base a lista de Alumnos del Centro de Capacitación Cinematográfica, generaciones 1a. a la 16a

CUADRO 10 "ESTABLECIMIENTO DEL INTERCAMBIO UNIVERSAL DE PRODUCCION MATERIAL E INTELECTUAL"

NOMBRE CINEASTA	¿EXISTE INTECAMBIO INTERNACIONAL?	
	S/NO PAISES	CALIDAD
Lucía Holguín	si, China y Londres	la imputan
María Fernanda Suárez	si, estudiantil, profesional; Cuba Escuela francesa de producción	la eleva al confrontar criterios
Marcarmen de Lara	si, a nivel estatal e independientes; no hay comercialización de la crítica por gente que no sabe de medios	permite que se realicen proyectos que de otra forma no se harían o impulsarían por la censura de funcionarios en México
Ximena Cuevas	si, EUA, Sudamérica y Europa (en festivales internacionales)	si, apoya el trabajo independiente al poderlo distribuir internacionalmente
Gabriela Espinoza	si,	si, a nivel de sabido a través de revistas especializadas
Marcela Fernández Violante	si, chicano	intelectual, crítica, a mí no me influyó porque fui directora antes de los intercambios
Rosa Martha Fernández	si, grupo de mujeres en EUA, festivales y encuentros en Brasil, España y Francia	si, por el encuentro con otras imaginaciones y creativas y algún mayor profesionalismo

social que se ha promovido como masculino. En este contexto la mujer directora de cine se enfrenta a la falta de apoyo y por lo tanto a la falta de recursos para producir una película, además tiene grandes dificultades de credibilidad en sus proyectos ya que esa función directiva está masculinizada.

Ahora bien mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía da un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países, estableciendo un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y éstos se refieren tanto a la producción material, como a la producción intelectual. Así la burguesía aglomera a la población, centraliza los medios de producción y concentra la propiedad en manos de unos pocos.²¹⁷

El 100 por ciento de las directoras entrevistadas afirmó que se efectúa el intercambio internacional de producción material e intelectual en la industria del cine, sin embargo, sólo el 29 por ciento coincidieron en que apoya y permite que se realicen proyectos, que de otra forma no se harían por censura o por la incapacidad de distribución internacional.²¹⁸

CUADRO CFR., No. 10 "ESTABLECIMIENTO DEL INTERCAMBIO UNIVERSAL DE PRODUCCION MATERIAL E INTELECTUAL"

EXISTE INTERCAMBIO INTERNACIONAL	PORCENTAJE
SI EXISTE	100
APOYO A PROYECTOS	29
ELEVA CALIDAD	71

El intercambio dijeron se realiza con países europeos, asiáticos y latinoamericanos como: Londres, Francia, España, China, Cuba, EUA, América del Sur (Brasil) es estudiantil, profesional, escolar. Se da a través de distribuidoras, revistas especializadas y grupos de mujeres como el chicano, festivales y encuentros, ya sea con participación estatal o independientes. Para el 71 por ciento de las entrevistadas el intercambio impulsa y eleva la calidad porque confronta criterios, imaginaciones y creatividad y demanda mayor profesionalismo.

²¹⁷. BLAUBERG I. "Diccionario marxista de filosofía", p.38.

²¹⁸. Ver cuadro CFR. No.10 "Establecimiento del intercambio universal de producción material e intelectual"

PARTICIPACION DE LAS CIEN DIRECTORAS MEXICANAS DE CINE

	Participación			Temática Mujer		Total de Películas
	Nacional	Internacional	Premios	Si	No	
1	1			1		1
2	2	1		3	1	4
3	1			3	1	4
4	1				2	2
5	1			1		1
6					1	1
7					3	3
8	2	2		1	3	4
9	2			1	2	3
10	2				3	3
11	2			2	3	5
12	1				1	1
13	1				1	1
14	1	1		1	3	4
15	1	1		1	3	4
16	2	1		2	2	4
17	6	4	2	2	4	6
18	1	1		1	1	2
19			1		1	1
20	1	1	1	2	1	3
21					1	1
22	5	2	1		3	3
23				1		1
24					2	2
25	1	1	1	2		2
26					1	1
27				1	1	2
28	1			2	1	3
29	1	1		1		1
30	1	1		2		2
31	5	7	2	4	5	9
32	2	2	2	2	1	3
33					2	2
34				1		1
35	2			1	2	3
36	1	1		3	1	4
37	2	1		2		2
38	2			1	2	3
39	2	2			3	3
40	2				5	5
41	2			1	5	6
42	3	2	1		7	7
43	1				1	1
44	4	4		2	2	4
45	3			1	2	3
46	1	1			3	3
47	1				1	1
48	5	5	1		5	5
49	1	1			2	2
50	2	1			3	3

PARTICIPACION DE LAS CIEN DIRECTORAS MEXICANAS DE CINE

	Participación			Temática Mujer		Total de Películas
	Nacional	Internacional	Premios	Si	No	
51	1	1			1	1
52	1	1			3	3
53	1	1			4	4
54					1	1
55	1	1		1		1
56	1				2	2
57					3	3
58	2	1			2	2
59	1			2	1	3
60			1		5	5
61				2		2
62	5	4	4	5	2	7
63				1		1
64	1			3	1	4
65	1	1			1	1
66	1			3	1	4
67	2				2	2
68	1		1	2	1	3
69	1		1		1	1
70	2	1		1	2	3
71					1	1
72	1				1	1
73	1	1		1	1	2
74		1		1	1	1
75	1	1	1	1	1	3
76	2			2	1	3
77	1			1	3	4
78	3	2	3	2	1	3
79	1	1		1		1
80					1	1
81					2	2
82	1	1			2	2
83					1	1
84	1			1	2	2
85	4	3	2	2	2	4
86	1				1	1
87					4	5
88	1				1	1
89	3	2		5	1	6
90	1	1	1		2	2
91					2	2
92					1	1
93	1				2	2
94	1				1	1
95	1				2	2
96		1			2	2
97	1				2	2
98	1	1		2	1	3
99	1	2	1	2	1	3
100				1	1	2

FUENTE: MORENO OCTAVIO, CATALOGO DE LAS 100 DIRECTORAS

CUADRO "LA PARTICIPACION ACTIVA DE LA MUJER EN LA INDUSTRIA DE CINE"

NOMBRE CINEASTA	FUNCIONES DESARROLLADAS ANTES DE DIRIGIR UN FILME
Lucia Holguín	producción, ambientación vostuario y fotografía
María Fernanda Suárez	producción, continuidad y asistente de producción
Maricarmon de Lara	asistente de sonido, cámarografa, productora a la fecha.
Ximena Cuevas	reparación de películas en la CINETECA, continuista, asistente de dirección de arte, dobla y televisión
Gabriela Espinoza	guión, sonido, asistente de dirección artística y fotografía
Marcela Fernández Violante	asistente y actriz
Rosa Martha Fernández	psicóloga social, orientadora vocacional terapeuta de drogadicción y maestra universitaria

Respecto a la participación internacional, comprobamos que hay una relación directa entre directoras premiadas y el hecho de que sus películas se hayan presentado en el extranjero. Es decir que las directoras reconocidas han sido más exhibidas fuera del país, premiación que se dificulta obtener si analizamos que el acceso al mercado internacional es menor respecto al nacional por la carencia de oportunidades .²¹⁹

De las cien directoras mexicanas, cuyas fichas técnicas fueron estudiadas en la investigación titulada "*Catálogo de Directoras de Cine en México*", encontramos que de 264 películas de estas directoras, se han exhibido sólo 27 por ciento de forma internacional, el 49 por ciento en festivales y encuentros nacionales. Y el 24 por ciento restante no han participado en festivales y exposiciones. De las 100 directoras 73 han participado nacionalmente y 41 internacionalmente. De las 18 directoras premiadas sólo 4 obtuvieron más de un premio. Dentro de éstas, hay películas que han recibido más de un premio, una de ellas recibió 8 premios. Cabe señalar que encontramos que a 2 de las 27 películas premiadas no se les otorgó premio a la dirección, a pesar de que en general se le premia a ésta indicando el reconocimiento a la responsabilidad de la dirección como de buena calidad. Y en otro caso pese a ser su obra mediometraje, le otorgaron premio como cortometraje.²²⁰

Las siguientes son las 18 directoras de las 100 que han sido premiadas: **Luz Eugenia Cortés Rocha (Busi Cortés)** recibió mención honorífica en el II Festival de Tele-Educación Universitaria en Lima, Perú, en el año de 1984; Ariel y Diosa de Plata, a la mejor ópera prima, en México en 1989 y mejor película de habla hispana otorgada por la Asociación de Cronistas de Espectáculos Latinos (ACE) de Nueva York en 1989. **Breny Cuenca Saravia**, obtuvo Ariel al mejor cortometraje documental, en México en 1974, **Maricarmen de Lara Rangel**, Ariel por unanimidad del jurado al mejor mediometraje documental, México 1987; Diosa de Plata Francisco Piña (PECIME), en realización documental, México 1988; Premio Pitirre en el primer festival de cine y video de San Juan por el mejor documental, San Juan de Puerto Rico, 1988; Premio "Awarel of merit" in film Latin American

²¹⁹. Ver cuadro "Participación de las Cien Directoras de Cine en México".

²²⁰. Cálculos realizados por la autora de esta tesis a partir de la investigación, MORENO Octavio, "*Catálogo de Directoras de Cine en México*".

Studies Assosiation, en documental, New York, EUA 1988; Premio Colón de Oro en Festival Iberoamericano de cine, por primer lugar en documental, Huelva, España 1988. **Carmen Toscano de Moreno** obtuvo un Ariel a la película de mayor interés nacional en México 1950. **Silvana Zuanetti** con premio Coralen categoría de Ficción en el 12 festival de cine, televisión y video de la Habana, Cuba en 1990. **Sonia Fritz Macias**, Ariel al mejor mediometraje, México, 1986. **Andrea Gentile**, Ariel al mejor cortometraje, en México 1988, respectivamente; mención especial del jurado en el Festival Internacional de Escuelas de Cine en 1990; Danzante de Plata en el Festival de Cortometraje, Huesca, España 1990. **Alejandra Islas Caro**, Ariel de Plata por el mejor documental testimonial, México 1979. **Ana Díaz Diez**, Ariel al mejor mediometraje documental, México 1985; Diosa de Plata "Francisco Piña" de PECIME por el valiente testimonio que constituye su trabajo, México 1985; Heraldo al mejor mediometraje documental, México 1985 y Bochica de Oro en el Festival de Cartagena, Colombia. **Marisa Sistach**, Ariel al mejor cortometraje, México 1981; Ganadora en "Clásicos de México" del Cuarto Concurso de Cine Experimental, México 1991. **Eva López Sánchez**, mención especial del jurado al mejor documental, en el Tercer Festival Internacional de Cine y Realizadores de Escuelas de Cine en Nimes, Francia, 1991. **Berta Navarro**, premio de la crítica "Novaes Texlira" del Festival Internacional del Filme de Cortometraje de Lille, Francia, 1979. **María Novaro**, 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 Seminario "Mujer y comunicación: desarrollo y perspectivas" del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba, 1991; Ariel al mejor cortometraje de ficción, México, 1986; Premio especial del jurado en el Festival de Cortometrajes Nermont-Ferrand, Francia, 1986; Ariel a la mejor Opera Prima, México, 1990; Diosa de Plata a la mejor Opera Prima, 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; Danzante de Oro en el Festival de Cortometraje de Huesca, España, 1990; Quinto centenario en el Festival de Cortometraje de Huesca, España, 1990; Mejor trabajo filmico del nuevo cine latinoamericano en La Habana, Cuba, 1989; Mejor Opera Prima por la Asociación de Cronistas de Espectáculos (ACE) de Nueva York,

1990; Mejor Opera Prima en el Festival de San Sebastián, España, 1990; Mejor Opera Prima en el Festival de Berlín, Alemania, 1990; Mejor Opera Prima en el XII Festival de Biarritz, Francia, 1990; premio OCIC en el Festival de Berlín, Alemania, 1991. **Marcela Fernández Violante**, 3 Diosas de Plata de PECIME por la mejor película experimental de ficción, México 1967, por mejor cortometraje documental, 1972 y a la mejor Opera Prima, México, 1976; "Sombrero de Plata" (segundo lugar) en el Tercer Festival de Cortometraje en Guadalajara, Jal.,1971; Ariel al mejor cortometraje documental, 1972; Cabeza Olmeca en el Festival de Cine en Villahermosa, Tab.,1987; León de oro de San Marcos del Festival Cinematográfico en Aguascalientes, a la mejor película del año, México 1976; Diploma de honor del Comité Soviético para la Paz, en Tashkent, Uzbekistán, URSS, 1978; Especial del jurado en el III Festival Internacional de Misterio y Suspenso, en Católica, Italia, 1982; diploma de reconocimiento en el Festival Internacional de Cine en Berlín, Alemania, 1983; **Milenia Piazza Suprani**, primer lugar del concurso de la ANDA, México 1981. **Ana Piño Sandoval**, primer lugar área cortometraje en el Cuarto Festival Nacional de Cine y Vídeo Continental, México 1988. **María Rodríguez**, Ariel al mejor cortometraje de ficción, México 1988. **Dana Annie Rotberg Goldsmit**, Ariel al mejor medimetraje documental, México, 1985; Diosa de Plata "Francisco Piña" de PECIME por el valiente testimonio que constituye su trabajo, México, 1985; Heraldo al mejor medimetraje documental, México, 1985; Bochica de Oro en el Festival de Cartagena, Colombia, 1986; Don Quijote en el Festival de Cine Hispano Americano, Huelva, España, 1990; Federación Internacional de Cine-Clubs, 1990; Musa del Cine en la Séptima Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara, 1992; DICINE en la Séptima Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara, 1992.²²¹

Después de México y Latinoamérica, los países donde más premios han recibido nuestras directoras han sido España y Nueva York.²²²

221. Análisis basado en información en MORENO Ochoa, Octavio, OP. CIT, pp. 223, 253, 768,777,999,586,609,617,623,661,669,704,727,732,735.

222. Ver Cuadro en Cfr. No.11 "Premios a las directoras por país"

CUADRO CFR., No. 11 "PREMIOS A LAS DIRECTORAS MEXICANAS POR PAIS OTORGANTE"

PAISES	No. PREMIOS	PORCENTAJE
MEXICO	12	60
COLOMBIA	1	5
ESPAÑA	2	10
CUBA	1	5
NUEVA YORK	2	10
PUERTO RICO	1	5
PERU	1	5
TOTAL	20	100

Así de 100 directoras en México, sólo 18 por ciento han realizado una producción industrial reconocida con la participación nacional e internacional de sus películas. La producción de estas directoras ha sido principalmente apoyada por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Anáhuac; Instituto Mexicano de Cine (IMCINE); Comisión Nacional de Cine (CONACINE); ZAFRA; Confederación Nacional del Comercio (CONACO); CLASA FILMS; UNICEF; TRAVEL CARIBE.²²³

Las directoras entrevistadas opinaron sobre la propiedad de los medios de producción de la IC que es 57 por ciento mixta, 14 por ciento la reconoció como privada, 29 por ciento como nacional y que se espera se incremente la participación transnacional.²²⁴ Estas diferentes respuestas en relación a la propiedad de la IC, manifiestan que cada encuestada contestó en relación a su experiencia en empresas privadas o instituciones públicas o privadas donde se han desempeñado. Por ejemplo, quien declaró haber trabajado de manera independiente, al producir sus propios filmes, dijo que la IC era privada y transnacional. Quien ha trabajado para el estado, señala que éste domina la distribución. Y para las dos cineastas que trabajan en la UNAM, de las 7 encuestadas, afirmaron que la IC es nacional (en abandono) y estatal. Para quienes la concibieron como mixta, su experiencia ha sido tanto en el gobierno como en la empresa privada. Es decir, la mayor parte de ellas han tenido participación en la IP.

²²³

²²⁴

Ver cuadro "Participación de Las cien directoras mexicanas de cine"

Ver Cuadro en CFR., No. 4 "La propiedad de los medios de producción"

CUADRO 12 "LA BURGUESIA UTILIZA LOS MEDIOS DE COMUNICACION PARA AFIANZAR EL REGIMEN CAPITALISTA"

NOMBRE CINEASTA	POLITICAS DE PROPIETARIOS	COMO AFECTAN LA PRODUCCION
Lucía Holguín	hacer equipos de mujeres	nos damos mucho apoyo
María Fernanda Suárez	a nivel privado, mercadotecnia (leyes del mercado y moda); a nivel estatal, la censura;	sofisticación de imagen para impactar al público y vender mejor
Maricarmen de Lara	la censura línea política dentro del partido de gobierno y Estado para el cual la política de comunicación no existe, censuran desde la elección de los guiones	no permiten ver la realidad tal cual es, no hay libertad de expresión. Los independientes dan acceso a tecnología más compleja
Ximona Cuevas	de independientes, expresión desesperada de verdad, no tener miedo	cuando se rebaza el miedo son positivas
Gabriela Espinoza	son políticas de consumo	a nivel privado se presiona más a la dirección y a la producción,
Marcela Fernández Violante	no hay política en el arte, depende del funcionario que llegue	los guiones no los aceptan cuando son fuertes
Rosa Martha Fernández	capacitación a mujeres; especialmente acopio de filmes; promoción de la producción	positivamente aunque debe de apoyar más la producción

CUADRO CFR., No. 4 "LA PROPIEDAD DE LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN"

PROPIEDAD IC	PORCENTAJE
PRIVADA	14
MIXTA	57
NAL. E INCREMENTO TRASNAL.	29

III.2 Colectivo Cine-Mujer (CCM)

El Colectivo "Cine Mujer" constituyó una organización de mujeres estudiosas y dedicadas a la realización cinematográfica, debido a la carencia de información escrita sobre el CCM, reconstruimos la vida de esta organización a través de la entrevista a una de las cofundadoras, la cineasta Rosa Martha Fernández (RMF).

El CCM surge entre 1973 y principios de 1974,²²⁵ junto con el movimiento feminista de los 70 en México, se desarrolló durante poco menos de siete años, aproximadamente, en 1980 se desintegra. Funcionó y fue la expresión de las mujeres que hacían cine independiente. A estas mujeres lo que les interesaba era la cuestión política que se realizara a partir de los instrumentos de trabajo que ellas manejaban. Las realizadoras sabían que contaban con el cine, trabajaron en y con sus películas la problemática que consideraban más urgente, que era el trato machista a la mujer en el cine y fuera de éste.

La demanda de las mujeres por su inserción en la esfera pública, implica que ya no se deben cumplir los roles tradicionales: el padre como fuerte proveedor machista y la mujer como esposa sumisa al hombre y cariñosa con sus hijos.

Con Marta Acevedo, Antonieta Rascón, Martha Lamas, Beatriz Miró y otras, en 1972, se inicia este movimiento. Antes de esté RMF hacía cine obrero con Paco Ignacio Taibo II y Armando Bartra. Para estas mujeres era importante unirse ante esa problemática, en búsqueda de apoyo mutuo y de identidad, de esta manera conforman un círculo no sólo personal sino grupal, en el que esperaban hacer conciencia de la problemática de la mujer a través del cine.

En Latinoamérica la herencia de culturas patriarcales, la economía de mercado, el bajo desarrollo tecnológico alcanzado, una tasa de desempleo alta, gobiernos corruptos, dictaduras civiles, son factores que agudizan la marginación social de las mujeres.

²²⁵. En 1974 en Londres; Inglaterra el colectivo feminista Women s Film Group fue pionero en la producción de películas hechas por mujeres. Ver KUHN Annelte "Cine de mujeres", *Feminismo y cine*, p.9

Como CCM, las cineastas lucharon por un lugar dentro de el cine independiente, no industrial y pedían canales independientes de exhibición, porque consideraban más importante desarrollar la temática sobre los temas centrales del feminismo, tales como la división de roles, el trabajo doméstico, la doble jornada, la violación, la división por géneros, el derecho de la mujer de tener las mismas alternativas, y posibilidades que los hombres, el derecho de utilizar su cuerpo como mejor les conviniera, derecho al aborto. Lo lograron, estos temas los realizaron y difundieron, dentro del CCM, de forma independiente.

El aborto es considerado como una demanda histórica no sólo de mujeres y feministas mexicanas, sino también de los demás países del mundo. En EUA y Europa, a excepción de Irlanda, Suiza y España, el aborto se ha logrado legalizar.²²⁶ Hoy en día la oposición del papa al aborto ha sido catalogada en Europa como fuera de la ley, y de tratar de imponer el catolicismo sobre las legislaciones de los pueblos.²²⁷

El desarrollo y la extinción de la organización de las cineastas en torno al CCM la comprendemos al analizar la posición de las 7 directoras, entrevistadas para el desarrollo de esta tesis, ante la problemática de la mujer, el 29 por ciento conciben el feminismo como una lucha de las mujeres por participar, para justamente tener las mismas oportunidades, por la diversidad de cosas por parte de hombres y mujeres. Denominan como movimiento al feminismo y señalan que sus "demandas clásicas" aún siguen vigentes y por lo cual se debe seguir luchando; y el 71 por ciento dijo que el feminismo es una manera de ver la vida o conciencia de ser mujer, producto de una división genérica.²²⁸

CUADRO CFR., No.6 "LA PREOCUPACION POR LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER"

PERTENECE A UN SINDICATO U ORGANIZACION DE MUJERES DIRECTORAS	PORCENTAJE
NO EXISTE ORGANIZACION	57
SE INTEGRA CON MUJERES	43

²²⁶. Oranday D. Ma. Stella, "El derecho a la maternidad voluntaria, libre y gratuita", en revista Boletín del CIES 27, p.37

²²⁷. Noticlero Radio UNAM, 31 de marzo 1995.

²²⁸. Ver Cuadro CFR. No.6 "La preocupación por la problemática de la mujer"

CONT., CUADRO CFR., No.6 "LA PREOCUPACION POR LA PROBLEMATICA DE LA MUJER"

QUÉ ES PARA USTED EL FEMINISMO	PORCENTAJE
UNA LUCHA	29
UNA FORMA DE VER LA VIDA	71

La lucha feminista se encuentran ligada a la revolución francesa y doctrinas socialistas del siglo XIX. Con el surgimiento de la nueva clase social, la burguesía, que al revolucionar todas las relaciones de producción, con ello de igual modo, las relaciones sociales, generó entre otras cosas, que la mujer conscientizara su papel social y económico, comienza a exigir salarios justos, e igualdad en educación, derecho a votar, creación de guarderías. "El status de la mujer en la sociedad empezó a cambiar con la caída del feudalismo y el nacimiento de capitalismo. Aunque en los siglos XVI y XVII, en Inglaterra, las mujeres empezaron a participar en el comercio. La "cuestión de la mujeres" se discutía ya en el período isabelino, pero nunca llegó a formarse un movimiento organizado. Es en 1792, siglo XVIII, cuando Mary Wollstonecraft escribió la "Vindication of the Rights of Woman", que puede decirse marcó el inicio consciente de la lucha por los derechos de la mujer. Surge un movimiento feminista con carácter teórico. El cual avanza con el primer manifiesto feminista de 1825. En 1848 se reunió una Convención sobre los derechos de la mujer. Plotino C. Rhodakanaty, del grupo "La Social" núcleo socialista en 1876, entendían que la liberación de la mujer se produciría junto con la emancipación del conjunto de la sociedad.²²⁹

Durante la primera mitad del siglo XX suceden las guerras mundiales, estalló la revolución proletaria en Rusia, la mano de obra femenina fue requerida en mucho mayor cantidad, ya que la fuerza laboral masculina se encuentra peleando en los campos de batalla, en Inglaterra se crearon condiciones para que la mujer se incorpore a la industria, tales como guarderías, se les ofrecía trabajo a domicilio, tiempos parciales, etc. Algo similar ocurría en Francia, Estados Unidos, Italia.

²²⁹ La liberación de la mujer, Salvat Editores, S.A., p.64

En México, entre 1884 y 1920, la lucha por la liberación de la mujer cristaliza en la creación de periódicos y revistas dirigidos por mujeres, como "Violetas de Anáhuac", "La mujer mexicana", "Periódico de Señoras", "Iconoclasta", "El Desmonte", la revista "La Mujer", donde se exponían planteamientos del feminismo, combatían las trabas religiosas a la liberación de la mujer, demandaban el voto a la mujer y la igualdad de derechos. El Partido Liberal Mexicano, quien contaba con la amplia participación de mujeres, reivindicó los derechos de la mujer. En el Congreso Socialista de Motul, Yucatán, celebrado en 1918, se habló de la doble explotación de la mujer en su centro de trabajo y en el hogar y se demandaba el sufragio femenino. El Consejo Nacional de Mujeres en 1919, demandaba igualdad de oportunidades que a los hombres y salario igual a trabajo igual; regeneración de las prostitutas, moralidad igual para ambos sexos, fundación de guarderías, dormitorios y comedores para las obreras y sus hijos, así como el derecho a votar y ser votadas para cargos de elección popular. Ante estas manifestaciones el periódico Excelsior tituló un editorial "¡Las mujeres al hogar!", en el cual se condenaba al feminismo en general. En 1953 obtenemos la ciudadanía, después de 16 años que esta Cámara congela la iniciativa para dar el voto a la mujer, en la creencia de que el sufragio femenino beneficiaría a la ultraderecha. El feminismo contemporáneo, ubicado en los 70, en el que se fundó el grupo Mujeres en Acción Solidaria; en 1971, se reformó el artículo cuarto de la Constitución de la República Mexicana y entra en vigor la Ley General de Población, estableciéndose a nivel jurídico la igualdad de los cónyuges para decidir sobre el número de hijos y la planeación familiar. Se discutió sobre el aborto en la Cámara de Diputados, pero no se modificó la legislación.²³⁰

En esta larga lucha identificamos la participación de mujeres vinculadas a la labor cinematográfica, guionista y directora de cine, respectivamente, Josefina Vincens en el Comité Nacional Femenil y Carmen Toscano con la revista literaria "Rueca" (1941-1948).²³¹

La organización feminista en torno al CCM logró hacer varias películas sobre la problemática de la mujer. Con apoyo del CUEC, Beatriz Mira, cineasta brasileña integrante del CCM, realizó un filme sobre trabajo

²³⁰ MUSACCHIO, Humberto, Diccionario Enciclopédico de México, Ed. Andres León, p.619, 624.
²³¹ IBID, p.623.

CUADRO 13 "LA INTRODUCCION DE NUEVAS TECNICAS Y AVANCES DE LA CIENCIAS EN LA PRODUCCION", "LA MUJER DIFICILMENTE LOGRA LLEGAR A LA DIRECCION CINEMATOGRAFICA" Y "LA MUJER Y LA APLICACION CAPITALISTA DE LA MAQUINA"

NOMBRE CINEASTA	AVANCES TECNOLOGICOS Y CIENTIFICOS		
	SI/NO	CUALES	DAN ACCESO A LA MUJER
Lucía Holguín	sí	equipos de post-producción ligeros	sí, pero la mujer lo demanda
María Fernanda Suárez	sí	electrónicos, técnicas de video; lenguaje; mejora en imagen y reducción de tres a uno la edición	no, la mujer lo determina
Maricarmen de Lara	sí	avances por el ingreso del sistema de computación al cine, al video	no, depende de intereses del capital y de normas transnacionales elitistas, de ingreso a sistemas de computación en video, la dirección está determinada por una cuestión ideológica y falta el ejercicio técnico.
Ximena Cuevas	sí	cámara de alta tecnología	sí, por la tecnología del video que la lleva a ser independiente
Gabriela Espinoza	sí	digitalización del sonido	no sabe
Marcela Fernández Violante	sí	el video baja costos de producción	sí hay mujeres productoras norteamericanas, pero no directoras; es una guerra de capitales
Rosa Martha Fernández	sí	El video	sí, porque democratiza la utilización del medio

doméstico, también el mismo tema lo desarrolla Odile Herren Schmit, de origen francés. Rosa Martha Fernández realizó el tema del aborto. Asimismo 5 realizadoras, en una búsqueda de dirección conjunta, filmaron una película sobre violación. Para RMF no funcionó la dirección conjunta, pues terminó siendo una zona de concesiones y no de propuestas, sin embargo cree que fue un intento interesante, porque las enseñó a madurar en forma conjunta. En el CCM no se discutía únicamente de cine, se llevaron a cabo investigaciones como la de las maquiladoras en Ciudad Juárez, donde RMF inició la investigación y Angeles Necochea consiguió el financiamiento y logró la dirección, los recursos no los obtuvieron de organismos, los aportaron ellas mismas.²³²

Es importante señalar que del CCM surgen posteriormente, entre otras, las directoras de cine que participarán en la organización del festival de películas de y sobre mujeres "Cocina de Imágenes", en el año de 1985.

Las integrantes del CCM, no lucharon como mujeres directoras dentro de la IC, porque no querían estar dentro de la IC, querían ser cineastas independientes, así como con sus propios canales de difusión y exhibición, como lo son sindicatos, universidades, cineclub. Considera RMF que en éste sentido no plantearon demandas de cineastas dentro de la IC oficial, aunque debieron hacerlo, Ellas planteaban las demandas del movimiento feminista en sí, que era difundir la problemática de la mujer, la temática que consideraban era la problemática fundamental de la mujer en México.

La lucha y demandas del CCM aún son vigentes en relación a los conflictos que persisten en la IC, en las entrevistas realizadas observamos que el 57 por ciento de sus respuestas sobre las políticas de los propietarios de los medios de producción y sus efectos en la IC, los califican como negativos. Las señalan como políticas de censura, políticas de consumo o mercadotecnia, o la carencia de política en el arte. Maricarmen de Lara dice "la censura, línea política dentro del gobierno y Estado para el cual la política de comunicación no existe, censuran desde la elección de los guiones. No permiten ver la realidad tal cual es, no hay libertad de expresión", María Fernanda Suárez dice que se sofistica la imagen para impactar al público y vender mejor. Los únicos señalamientos positivos son

²³². Entrevista realizada por Silvia Vázquez a Rosa Martha Fernández.

los que se refieren a la empresa "Luna Films", que es una empresa de mujeres y la UNAM porque sus políticas son reforzar el equipo y apoyo entre mujeres y la capacitación, respectivamente.²³³

CUADRO CFR., No. 12 "LA BURGUESIA UTILIZA LOS MEDIOS DE COMUNICACION PARA AFIANZAR EL REGIMEN CAPITALISTA"

POLITICA DE PROPIETARIOS	PORCENTAJE
POSITIVA	43
NEGATIVA	57

Desde el CCM se organizaron hacia los distintos partidos, su movimiento era de feministas, en las que se encontraban mujeres con diferentes concepciones, "convencional norteamericano"²³⁴, que señalaban que lo importante era la condición de la mujer y no la cuestión de clase lo que determinaba las características de la opresión de la mujer. Y había las que pensaban que lo mismo una mujer burguesa o proletaria tenían doble opresión, tanto de clase social como de género, que se tenían que trabajar desde esa óptica, porque era una lucha de clases a la que se incorporaba otro tipo de opresión. Así como la cuestión de las razas, que se sumaría a las otros tipos de opresión. Habían también las radicales.

Hubo mujeres en el movimiento obrero, campesino, e incorporaron las demandas feministas en los partidos. Rosa Martha Fernández recuerda que "cuando hablábamos del aborto el Partido Comunista nos calificó de sectarias, burguesas, reformistas, tuvimos un rechazo enorme de la izquierda. El que el PC y el PSUM asumiera estas demandas posteriormente se debe precisamente a esta lucha de estas mujeres".²³⁵

Se enfrentaron al problema de carecer de información teórica, "teníamos que generar la teoría de nuestra propia opresión. De ahí que la metodología de trabajo era la del pequeño grupo, la cual fue muy vital, narrábamos nuestras historias, nuestra condición de mujer, fuimos sacando cuestiones comunes, que junto con la teoría del materialismo, y la de Randal, Kolontain por ejemplo, planteábamos una organización de la mujer conjunta con la de los obreros, los campesinos y las clases marginadas clásicas, y esto lo

233. Ver cuadro No.12 "La burguesía utiliza los medios de comunicación para afianzar el régimen capitalista"
 234. Entrevista realizada por la autora de esta tesis Silvia Vázquez a Rosa Martha Fernández.
 235. IBID.

hacíamos a través de los partidos, así es como algunas nos acercamos a los partidos. Las mujeres de los partidos, curiosamente, tendían a acercarse a nosotras, porque encontrabas que en los partidos eran las que servían el café, no tomaban en cuenta sus opiniones; la típica característica de la condición de una mujer frente a los hombres, machista, sexista.

No se generaron documentos, porque dice RMF, que no eran su preocupación, se trató de hacer un manifiesto con mujeres de distintos grupos, cuyo objetivo era escribir varios puntos para mantener la unidad. En su redacción encontraron muchas similitudes con un Manifiesto de Mujeres de 1929, "retomamos cosas que se habían perdido en la lucha, pero lo que importaba no era escribir un formato, sino lo que importaba eran las ideas, ponernos de acuerdo todas, veníamos del 68, del 71, había un romanticismo de la época, no había cargos, lo que importaba era estar juntas".²³⁶

En un principio se lanzaron con inquietud y temor, porque sabían de la represión que habían sufrido las mujeres en Italia, en EUA, sin embargo, los intelectuales mexicanos recibieron con mucho cariño al movimiento, incluso se sintieron demasiado mimadas. Carlos Monsiváis apoyó el movimiento, declaró que ya hacía falta esta lucha, y señaló lo bueno que estas chicas hacían, argumentando la necesidad de esa lucha en el escenario social del país.

Los organismos que se solidarizaron con el CCM, fue la UNAM a través del CUEC. Las películas como la del aborto, fue aceptada por médicos del ISSSTE y del IMSS, donde fue comprada y exhibida, la vieron como una película que trata a la mujer no sólo como paciente, sino con toda la problemática social que lo acompaña, y que a la fecha sigue siendo vigente, por lo que la película también lo es. CCM recibió un gran apoyo del movimiento obrero que para RMF todavía estaba muy vivo. Asimismo, muchas colonias populares en Cuernavaca y en México fueron colaboradoras con este movimiento. EL CCM realizó desplegados en los periódicos, encontrando apoyo de los medios masivos de comunicación, éstos le daban mucha difusión a los eventos del CCM realizados en lugares

236. IBID.

públicos de reunión cultural como "La Casa del Lago", donde participaban hombres y mujeres connotados y reconocidos.

También hubo rechazo, por parte de PROVIDA, cuando plantearon la cuestión del aborto, PROVIDA publicó e hizo marchas en contra del aborto. En el sexenio de Luis Echeverría Álvarez fue cuando se sondea por primera vez en México la posición de los diferentes sectores hacia el aborto, la respuesta de la iglesia y de esa asociación católica civil fue brutal y amarillista, hicieron pancartas, exposiciones mostrando un feto hecho pedazos, donde decía: "todos tenemos derecho a la vida", en los sermones los curas repudiaban públicamente al aborto. Este rechazo se explica porque la problemática del aborto, conlleva al planteamiento feminista en torno a la maternidad libre, voluntaria y gratuita, de la cual Ma. Stella Ornday señala los siguientes puntos, "la necesidad de una educación sexual desde la niñez hasta la edad adulta; el conocimiento de nuestro cuerpo y el rescate del placer sexual sin que necesariamente se tenga que concebir, por lo que es necesario el desarrollo de métodos anticonceptivos seguros y que no afecten a la salud; que existan anticonceptivos para el hombre, puesto que la relación sexual también implica una responsabilidad compartida; la no discriminación de la mujer trabajadora; no al examen de gravidez para tener acceso al trabajo; la existencia de guarderías, suficientes y gratuitas; el derecho a que la mujer decida sobre su cuerpo; nos oponemos a la esterilización forzosa; Y por último, el recurso del aborto, es decir, las feministas no tenemos una concepción antiniño, apoyamos y defendemos el derecho humano que debe tener cada mujer para decidir tener hijos o no; cuántos y en que tiempo tenerlos."²³⁷

La frustración de las mujeres que abortan en nuestro país sigue siendo la misma, señala RMF, hasta pareciera que el color en blanco y negro de la película la hace vigente, parece ser que la diferencia actual es sólo que se han incrementado el número de muertes.

En síntesis, respecto a los logros que obtuvo CCM se pueden señalar los siguientes: se hizo efectivamente un trabajo entre mujeres; se impulsó el apoyo mutuo y el crecimiento como mujeres; se experimentó con trabajo colectivo en la realización de películas, incluyendo el guión, como es el

²³⁷. ORANDAY, OP. CIT, p.38.

caso de la película sobre violación, donde el sonido y producción era de mujeres, la parte técnica fue hecha por mujeres, aunque no la cámara (en ese periodo prácticamente era nulo el acceso de las mujeres a ésta); se alentó a las mujeres a poder dirigir; se abordó realmente la problemática de la mujer y hasta la fecha este cine se sigue difundiendo.

También se logró abrir este espacio de lucha dentro de la IC y los sindicatos, los cuales eran bastante rígidos, mediatizados, controlados. Dada esta situación en ese momento, dice RMF "ahí es donde debimos dar la batalla y montar nuestro espacio, porque el cine es muy caro, no fue cierto que íbamos a seguir haciendo cine tan fácilmente".²³⁸

Pero hay la experiencia negativa, dice RMF, que fue darse cuenta que no es cierto que por ser mujeres éstas van a ser siempre solidarias, parejas y democráticas, lo cual ayuda a explicar el término de esta lucha que se desarrolló durante una década aproximadamente y que para 1983 prácticamente dejó de existir.

Posterior al CCM, en 1983 se organizó un grupo autollamado "Las Ninfas" en el que participaron María Novaro, María Cristina Camus y Silvia Otero, todas ellas con labor participativa en la IC, y con una lucha específica en favor de la participación de la mujer, producen para el CUEC-UNAM y editaron una película como tal grupo "Querida Carmen", trabajo que la crítica calificó como un ajuste de cuentas con cierto feminismo chafo, desquiciado y odia hombres.²³⁹

Las directoras de cine como María Novaro se han organizado para conseguir espacios donde exhibir sus películas, como es el caso de "La Casa del Lago" de la UNAM, con el ciclo "Mujeres Cineastas" efectuado en 1991. Asimismo en este tipo de eventos se estimulan otorgando premios como "Diva" en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba en 1991.²⁴⁰

Las mujeres directoras, no sólo participan o se organizan en cuestiones exclusivas de mujeres, es su participación en la Cooperativa Cine

238. Entrevista realizada por Silvia Vázquez a Rosa Martha Fernández.
239. AYALA BLANCO, Jorge, El parto de los Montes Feministas, p.47
240. Periódico La Jornada, 23 diciembre 1991

Independiente de México,²⁴¹ cofundada en 1969 por Felipe Cazals; en la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, en 1991 su jurado otorgó premios como el destinado a María Novaro por su película "Danzón"; actualmente las mujeres cineastas se reúnen o son demandadas sus películas para su exhibición en festivales como el de Japón dentro de la sección "Cine de Mujeres" en 1991; en el Festival de Cine de Mujeres de Florencia, Italia, 1991; en el Seminario "Mujer y Comunicación: desarrollo y perspectivas" del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba, 1991; en el Festival Latino de Nueva York; el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas: México-Estados Unidos, en Tijuana, 1990; Festival de Cine de Mujeres en Alemania, 1991; III Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres en Buenos Aires, Argentina, 1990; también encontramos su participación en la organización del Cine Cooperativo Mexicano, en los ciclos "Directores Mexicanos de Escuelas"; en los ciclos de "El cine en la Ciudad"; Ciclo "Semana de la Solidaridad" (nuevo cine mexicano); Ciclo "Mejores Operas Primas" en la Cineteca Nacional, 1990 y 1991, respectivamente. En el Festival "Los Niños Lumière" en la Sección Descubrimientos, 1991.²⁴²

III.3 Posición, demandas y luchas de las directoras cinematográficas

La participación de la mujer en el cine ha sido analizada en diversos foros que las propias mujeres han convocado, organizado, ejemplo de ello es el "Colectivo de Mujeres de Cinema y Video de Río de Janeiro", en el que se planteó como meta el objetivo de fortalecer la participación de la mujer profesional de cine y video en la cinematografía.

Estas mujeres se organizaron preocupadas por la imagen proyectada de la mujer, por la creación de una estética de mujer latinoamericana, porque en las salas, la exhibición está controlada por transnacionales o ideologías conservadoras que afecta a la mujer.

²⁴¹ MUSACCHIO, Humberto, OPUS CIT., p.1731
²⁴² MORENO Oclavio, OP. CIT, p.p.615-625.

Denuncian que el cine se quedó rezagado ante las transformaciones y el desarrollo de la mujer latinoamericana, lo cual comprobamos en la posición y las reflexiones de las participantes en el Colectivo. Denuncian a las corporaciones multinacionales de los medios de difusión como aprovechadoras de los estereotipos de la mujer, "la clave es evidenciar, denunciar el mundo de la imagen peyorativa de la mujer y neutralizando, oponiéndole las creadas por nosotras".²⁴³

Es evidente que la organización de estas mujeres tiene como meta cuestionar los papeles tradicionales de la mujer, partiendo de que el cine juega un papel en esa realidad, pero que el cine puede ser un instrumento para descolonizar los medios audiovisuales y el potencial de la mujer como agente de cambio decisivo para analizar que problemas evidencian los filmes. En este marco encontramos señalamientos que dicen: "mi identidad, percibiéndola no como una fragilidad que debo esconder, sino como una fuerza capaz de provocar profundas transformaciones".²⁴⁴

En México durante las décadas de los setenta y ochenta, los problemas que provocó en el interior de las familias la crisis económica, las pésimas condiciones de trabajo de las mujeres, por ejemplo, las condiciones laborales de las costureras que el terremoto de 1985 hizo patente, y por supuesto la influencia de las ideas que generó el movimiento feminista de los setenta, llevó a muchas mujeres a salir de sus casas, a la construcción de una identidad colectiva que les ha permitido devenir en actor social, comprometido con las luchas sociales, en demanda de generación de empleos, dotación de servicios públicos, instalación de tiendas estatales en las colonias marginadas de las grandes ciudades, y en el campo a la puesta en marcha de proyectos productivos. Es en este periodo, que en México se crean programas docentes y centros de investigación especializadas en la problemática de la mujer, se abren espacios radiofónicos y televisivos importantes para el debate y el intercambio feminista y femenino, surgen numerosos grupos de mujeres en varios estados de la República.

Una cuestión que determina la organización de las mujeres en la IC es que dentro del área de las películas de corto y medio metraje y documentales,

²⁴³ Coor. de Difusión Cultural, Cuadernos de Cine 132, "LA MUJER EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES", p.198.
²⁴⁴ IBID: p.97

CUADRO 14 " EL CRECIMIENTO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION FAVORECE LA UNION DE GRUPOS CON PROBLEMATICA EN COMUN"

NOMBRE CINEASTA	LOS CAMBIOS POL. Y ECO. AFECTAN LA TEMATICA?
Lucía Helguín	sí, los cambios sí influyen porque el cine es un reflejo de la realidad
María Fernanda Suárez	las temáticas avanzan, los cineastas continúan su preocupación independiente del cambio de sexenio; afecta más a la producción
Margarita de Lara	sí, la información no existe, no hay preocupación social por cuestiones agrarias, étnicas, no hay cine hecho con libertad
Ximena Cuevas	sí, no reflejar lo que somos, tratar a los pobres con distancia
Gabriela Espinoza	sí
Marcela Fernández Viñante	sí, pero también su número y calidad
Rosa Martha Fernández	sí, porque depende de quien sea el presidente de México (es un producto ideológico)

generalmente la participación de las mujeres es mayor, aun cuando ésta significa el 20 % de la producción general.²⁴⁵

Respecto al acceso a la mujer por los avances de nuevas técnicas en la producción cinematográfica el 57 por ciento de las directoras entrevistadas afirmaron sobre las posibilidades de utilización del tecnología (video) para acceder a la dirección. Aún en el caso de reconocer que estos avances sí han dado acceso a la mujer, aclararon que se ha debido más a que la mujer ha demandado o determinado su acceso a la dirección de cine; que el avance tecnológico, pero que éste sí a beneficiado a las productoras en el caso de Norteamérica. Maricarmen de Lara mencionó en éste sentido que el acceso "depende de intereses de capital y de normas trasnacionales elitistas de ingreso a sistemas de computación en video, la dirección está determinada por una cuestión ideológica y la falta del ejercicio técnico".²⁴⁶

CUADRO CFR., No. 13 "LA INTRODUCCION DE NUEVAS TECNICAS Y AVANCES DE LAS CIENCIAS EN LA PRODUCCION"; "LA MUJER DIFICILMENTE LOGRA LLEGAR A LA DIRECCION CINEMATOGRAFICA"

AVANCES TECNOLOGICOS Y CIENTIFICOS	PORCENTAJE
SI HA HABIDO	100
SI DAN ACCESO A LA MUJER	57

"La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales. [...]"²⁴⁷ Una de las aplicaciones de esta revolución capitalista es realizada en mujeres y niños, como lo analiza Marx "La maquinaria, al hacer inútil la fuerza del músculo, permite emplear obreros sin fuerza muscular o sin un desarrollo físico completo, que posean, en cambio una gran flexibilidad en sus miembros. El trabajo de la mujer y del niño fue, por tanto, el primer grito de la aplicación capitalista de la maquinaria. De este modo, aquel instrumento gigantesco creado para eliminar trabajo y obreros se convertía inmediatamente en medio de multiplicación del número de asalariados,

245

IBID

246

Ver Cfr. Cuadro No. 13 "La introducción de nuevas técnicas y avances de la ciencia en la producción", "La mujer difícilmente logra llegar a la dirección cinematográfica" y "La mujer y la aplicación capitalista de la máquina"

247

BLAUBERG I: Diccionario marxista de filosofía, p.36.

colocando a todos los individuos de la familia obrera, sin distinción de edad ni de sexo, bajo la dependencia inmediata del capital."²⁴⁸

Por motivos técnicos, financieros o políticos, tanto las mujeres como todos los productores independientes del país eligen siempre la película documental de 16 mm., este tipo de película permite la presentación de situaciones "reales", vividas por mujeres de "carne y hueso".

Es por ello que contamos con películas que reproducen la vida cotidiana de las mujeres, sus tareas domésticas, sus relaciones familiares y profesionales, es como si la objetividad de este tipo de lenguaje suministrará una especie de prueba documental de que la mujer existe independientemente de los estereotipos idealizados y cristalizados por el lenguaje de ficción dominante.

Al respecto cuando les preguntamos a las 7 directoras entrevistadas sobre la preocupación por la problemática de la mujer, vista desde su participación en sindicatos u organizaciones de mujeres, sus respuestas implican que el 43 por ciento se integra con mujeres, en encuentros y festivales, Ximena Cuevas mencionó que en el desarrollo de su labor ha estado rodeada de mujeres.²⁴⁹

Dentro de un nuevo orden social, político, económico e ideológico, tratan de crear códigos de presentación, estructuras narrativas que reflejen y correspondan a esa nueva realidad. Así la ruptura con el sistema de representación que le precedió es, indudablemente, deseable. Surge la necesidad de crear un código de referencia de imágenes que puedan inspirar a la mujer en la construcción y fortalecimiento de su identidad.²⁵⁰

Cuando una mujer produce o realiza audiovisuales, enfrentan un desafío semejante al de realizar una película, el programa de televisión o el núcleo que realiza con su oportunidad de comunicar la complejidad de su universo, de revelar su cara oculta por la proyección e introspección de imágenes idealizadas, que por mas bonitas que sean jamás podrán ser tan ricas como las realidades de las mujeres.

248. MARX Carlos, *El Capital*, Vol. I, pp. 323 y 324.

249. Ver Cfr. Cuadro No. 6 "La preocupación por la problemática de la mujer"

250. Ver Capítulo II, de esta tesis

De ahí que, a las directoras de cine y a sus diferentes organizaciones y participaciones, les surgen las preguntas sobre "¿cómo debe ser la imagen que estamos tratando de construir?, ¿qué comportamiento debe tener la mujer que representa en la pantalla nuestra nueva imagen?".

Las mujeres se organizan en seminarios para mostrar sus películas en festivales, por ejemplo en la muestra de películas de mujeres del "tercer mundo", llevada a cabo en la India. En estas organizaciones, están conscientes del peligro de caer en la trampa de la autocensura, y de propiciar estereotipos. Para resolver esto, señalaron, se requiere de la discusión de la problemática femenina. La Colectiva de Mujeres de Cine y Video fue una alternativa para organizar y difundir el trabajo realizado por las mujeres, hacer circular las informaciones pertinentes al medio y mantener contactos con organizaciones análogas de otros países.

Organizaron el "Seminario Mujer y Cine " durante el festival de cine brasileño de Gramado, produjeron un video sobre el proceso de organización de la Colectiva, promovieron una investigación sobre la formación técnica y participación de las mujeres en los equipos de cine.

Su meta era que los nuevos caminos surgieran con la discusión de los problemas de la mujer, espacio para discutir y reflexionar, por medio del descubrimiento de la "universalidad" de nuestros problemas, cimentar mejor el proyecto de un espacio común, mujeres con un campo de trabajo común, aunque saben que no les otorga de manera automática metas y objetivos comunes.

Mayra Vilasis realizadora cubana participó en este seminario con el objetivo de esclarecer el contenido ideológico de la tarea de las mujeres que trabajan con la imagen audiovisual ya que el modelo de mujer transnacional ha sido manipulado desde Hollywood y cree necesario un nuevo cine latinoamericano.²⁵¹

²⁵¹ . Coor. de Difusión Cultural, Cuadernos de Cine 132, "LA MUJER EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES", OP. CIT.

Sin embargo cabe señalar que el cine latinoamericano²⁵², el mexicano y en general, paralelo al crecimiento de los medios de comunicación favorece la unión de grupos con problemáticas en común, ya que está sujeto a los cambios políticos y económicos que afectan la temática en el cine, el 86 por ciento de las directoras entrevistadas afirmaron que lo económico y político trasciende la calidad y la cantidad, lo cual se explican en que el cine es un reflejo de la realidad: Para Maricarmen de Lara y Ximena Cuevas "la información no existe, no hay preocupación social por cuestiones agrarias, étnicas, no hay cine hecho con libertad", "no refleja lo que somos, trata a los pobres con distancia", respectivamente. Sólo un 14 por ciento de ellas dijo que "a pesar de los cambios económicos y políticos las temáticas avanzan, los cineastas continúan su preocupación independiente del cambio de sexenio."²⁵³

CUADRO CFR., No. 14 "EL CRECIMIENTO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION FAVORECE LA UNION DE GRUPOS CON PROBLEMATICA EN COMUN"

LOS CAMBIOS POLITICOS Y ECONOMICOS AFECTAN LA TEMATICA	PORCENTAJE
LO ECONOMICO Y POLITICO TRASCIENDE	86
LAS TEMATICAS AVANZAN A PESAR DE ELLO	14

252. En la premiación y en la participación internacional, la organización latinoamericana de cine es constante (Fundación Nuevo Cine Latinoamericano"; festival internacional del nuevo cine latinoamericano de La Habana, Cuba, 1989; Festival del nuevo cine latinoamericano en La Habana, Cuba, 1991

253. Ver Cfr. Cuadro No. 14 "El crecimiento de los medios de comunicación favorece la unión de grupos con problemática común"

CONCLUSION

De acuerdo a la investigación realizada y en relación a las hipótesis planteadas, se concluye que en esta sociedad capitalista y con la producción y reproducción del discurso patriarcal, la mujer directora de cine en México, enfrenta una serie de problemas para realizarse como tal.

El desmantelamiento de la IC estatal, la quiebra de la IC privada nacional, la dependencia tecnológica, el monopolio estadounidense, la falta de recursos de capital, se reflejan en las condiciones culturales y capacidad creadora de los países latinoamericanos. Cuestiones, políticas y económicas, que las cineastas entrevistadas reconocieron, que trascienden el contenido de los filmes.

Como directoras mujeres se ven doblemente afectadas, porque se prefiere contratar hombres en la función directiva y a ellas les contratan en áreas de montaje, asistencia de dirección, continuista, maquillista, labores que en ocasiones se les ha exigido antes de acceder a la dirección.

Sobre el discurso patriarcal, afirmaron que se observa que en los medios de comunicación en general un trato a la imagen de la mujer de forma peyorativa, denigrada. Lo cual creemos reproduce que se les margine a las directoras de esta función; una vez que logran entrar a la IC enfrentan problemas como directoras por ser mujeres; y también entre su vida familiar o de pareja y el trabajo en el cine.

Constatamos con este trabajo que les afecta la política de los dueños de los medios de comunicación, incluido el estado, al coartar la libertad de temas, cuestión que a su vez las aleja de el desarrollo de la práctica de la dirección. Ya que como directoras no tienen la oportunidad de cambiar el discurso patriarcal y con ello la temática que históricamente ha abordado el cine, el cual genera, como ya dijimos, que se les margine de su función directiva.

Dentro de este marco el número de mujeres que estudian dirección cinematográfica es bajo en relación con los hombres; una vez como

directoras su participación en la exhibición nacional e internacional es reducida en contraste con el universo total de directoras mexicanas. Al igual su producción industrial.

A pesar de lo anterior observamos que se ha incrementado la producción de imágenes hechas por mujeres gracias al video, es decir al avance de la tecnología, sin embargo estas producciones, están restringidas por los intereses y normas del capital trasnacional en la producción, distribución y exhibición cinematográfica.

Si bien estas mujeres han logrado realizar algunos de sus proyectos cinematográficos, la proyección de sus películas en general ha sido casi nula.

Una vez que han logrado dirigir y exhibir sus filmes, la crítica cinematográfica sobre estos ha sido en general negativa, ambigua y cuando no indiferentes de su producción, a la que en la mayoría de los casos la han calificado de falta de oficio y carencia de recursos.

Comprobamos que las directoras se preocupan por la situación de la mujer, llevan a la pantalla temas sobre ésta (ya sea a través o no de una visión feminista); se nutren de experiencias con otras mujeres; promueven el intercambio

Fomentan el intercambio internacional, destacando el latinoamericano, organizando festivales y encuentros, para impulsar otras alternativas de cine y exhibición, donde exponen su preocupación y la idea de cambiar el discurso patriarcal, el tratamiento que se le da a la mujer en el cine. Ellas subrayan que el tema debe implicar compromiso e investigación y también dichos encuentros han servido para hacerse de recursos que fomentan sus propios proyectos y su difusión, es decir la participación de las directoras en la IC.

Cabe señalar que Latinoamérica es el ámbito regional en el cual ha sido fundamentalmente reconocida su obra filmica.

Las mujeres directoras cinematográficas de México, se organizaron y crearon el grupo CCM, en los 70, el cual tuvo una vida de casi una década.

La lucha de mujeres cineastas en el CCM buscaba la realización e impulso del cine independiente, el cineclub; la dirección y apoyo conjunto, además de la participación activa en todo el proceso de producción cinematográfica, investigación y obtención de recursos financieros.

En torno a este grupo lograron hacer varias películas, aún vigentes, con temas, que el feminismo subrayaba sobre la problemática específica de la mujer, rechazando los propuestos por la IC.

Con el CCM, movimiento de cineastas, se plasmó el affidamento ya que se estimuló el apoyo mutuo entre mujeres. A partir del cine, de su medio de trabajo denunciaron la problemática de la mujer en el cine y fuera de éste. Consideraban que era urgente unirse ante esta problemática, en búsqueda de apoyo y de identidad, conformaron un círculo no sólo personal sino grupal para poder conscientizarse de la cuestión de la mujer a través del cine.

Actualmente observamos que las mujeres directoras consideran en general al feminismo más que como una lucha, como una forma de ver la vida, por otro lado de ese grupo destacan hoy en día algunas de las integrantes en el ámbito de la producción de imágenes.

BIBLIOGRAFIA

1. ACEVEDO Latorre E., ALMEIDA Hidalgo Rafael, Et-al. Historia del Cine, Ed. Hispano-americana, México, 1980.
2. ÁLVAREZ B. Alejandro, "Las limitaciones de los modelos económicos: los impactos del TLC", en Economía Informa, Fac. de Economía, UNAM, N.242, México, oct.,1995
3. ALTHUSSER Louis, Escritos, Ed. LAIA, S.A. Barcelona, 1974.
4. BALAN J., Et-al., Historias de Vida en Ciencias Sociales, teoría y técnica, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
6. BALAZS Béla, El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo, Ed. Gustavo Gili, S. A. México, 1979.
7. BLAUBERG I: Diccionario marxista de filosofía, Ed. Cultura Popular, S.A. México, segunda reimpresión, 1975.
8. BALL-ROKEACH S., DEFLEUR Melvin, Teorías de la Comunicación de Masas, Ed. Paidos, Barcelona, 1982.
9. BENERIA L., y ROLDAN M., Las encrucijadas de clase y género. Trabajo a domicilio, subcontratación y dinámica de la unidad doméstica en la Ciudad de México, Ed. El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
10. BEAUVOIR Simone, Obras Completas, Tomo III, El Segundo Sexo, Ed.Aguilar, Madrid, 1981.
11. BLANCO AYALA, Jorge, La disolvencia del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito. Ed. Grijalbo, México, 1991.
12. BLANCO AYALA, Jorge, El parto de los montes feministas, la condición del cine mexicano, Ed. Posadas, México, 1986.
13. CASSETTI Francesco, DI CHIO Federico, ¿Cómo analizar un film?, Ed. Instrumentos Paidos, Milán, 1990.
14. CASTELLANOS Rosario, Juicios Sumarios II, Ed.Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

15. ECHEVERRIA Bolivar, Las ilusiones de la modernidad, UNAM-El Equilibrista, México 1995.
16. ENGELS, Federico, El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado , en: Obras Escógidas, Ed. Progreso, Moscú, Ediciones de Culltura Popular, México
17. ENGELS Federico, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, Ed. Prisma, México, 1989.
18. FEIJOO Carmen, The Challenge of Constructing Civilian Peace: Women's Movement in Latin América. Feminism and the Transición to Democracy. Ed. Unwin Hyman, Boston, 1989.
19. GARCIA Julio, "Cine latinoamericano, ¿ realidad o ficción?, en Hojas de Cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Vol. III, Primera edición, Ed. Fundación Mexicana de Cineastas, A:C:, México 1988.
20. GARCIA TSAO, L. ¿Cómo acercarse al cine?, Ed. CNCA, Gobierno del Estado de Querétaro, Ed. Limusa, México, 1989.
21. GOMEZ-JARA, Francisco, Sociología, Ed. Porrúa, S.A. México, 1981
22. GOODMAN Nelson, Los Lenguajes del Arte: aproximación a la teoría de los símbolos. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976.
23. HADJINICOLAOU Nicos, Historia del Arte y Lucha de Clases, Ed. Siglo XXI, México.
24. HELLER Agnes, Sociología de la Vida Cotidiana, Ed. Península, Barcelona, 1977.
25. Historia, Biografía y Geografía de México, Ed. Porrúa 5 México, 1964.
26. IGLESIAS Abelardo, Et-al. Almanaque Mundial, Ed. América S. A., Hollywood, U.S.A., 1994.
27. International Encyclopedia of Communications, Tomo 2, Ed. University of Pennsylvania, Oxford University Press, U.S.A. 1989.
28. JARQUE Carlos M, y TELLEZ K. Luis, El Combate a la Inflación, Ed. Grijalbo, México, 1993.

29. KUHN Annette, Cine de mujeres", Feminismo y cine, Ed. Cátedra, S.A. Madrid, 1991
30. LAURETIS DE Teresa, Technologies of gender, Indiana Press Un., 1987 (mimeógrafo)
31. LENIN V.I., El Imperialismo, fase superior del capitalismo, Ed. Progreso, Moscu.
32. LUKACS Georg, Problemas del realismo, Ed. Grijalbo, México.
33. MAQUAIR Denis, Influencia y Efectos de los Medios Masivos, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
34. MARINI Mauro y MILLAN Margara, Teoría Social Latinoamericana, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Segundo Tomo, México, 1995.
35. MARX Carlos, y ENGELS Federico, La Ideología Alemana, Obras Escogidas, Ed. Progreso, Moscú, Ediciones de Cultura Popular, México
36. MARX Carlos, Ideología Alemana, Ed. Cid, S.A. México.
37. MARX Carlos, El Capital, Vol. I, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
38. MARTINEZ Patricia, Directoras de cine, proyección de un mundo obscuro, ED. IMCINE-CONEICC, México, 1991.
39. MATTELART Armand, La Cultura como empresa Multinacional, Agresión desde el Espacio, Ed. Era, S.A. México, 1974.
40. METZ Christian, Psicoanálisis y cine, El significante imaginario, Colección comunicación visual, Ed. Gustavo Gili, S:A., Barcelona, 1979.
41. MILLAN M., Margara, Género y Representación: Tres mujeres directoras de cine en México, Tesis Maestría en Sociología, FCPS, mayo 1995.
42. MORENO, Octavio, Catálogo de directoras de cine en México, Tesis para la obtención del título en Ciencias de la Comunicación, Acatlán, 1991.

43. MUSACCHIO, Humberto, Diccionario Enciclopédico de México, Ed. Andres León, México, 1985.
 44. ORTS Edmundo, Forjadores del mundo contemporáneo. Ed. Planeta, S.A., Barcelona, 1991.
 45. PICAZO S. Leticia, Una década de video en México 1980-1989. Dependencia extranjera y monopolios nacionales, Ed. Trillas, México, 1995
 46. PUYANA F. Jaime, "Teoría macroeconómica y planes de choque antiinflacionarios en América Latina", en Empresas, Crisis y Desarrollo, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991
 47. RAMOS Carmen (compiladora), Género e Historia, Ed. UAM, México, 1992.
 48. REVUELTAS José, El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas, Ed. Era, México, 1979.
 49. RIVERA GARRETOS María, M., Nombrar el mundo en femenino, pensamiento de las mujeres y teoría feminismo. Ed. Icaria, Barcelona 1994.
 50. ROMMETVEIT Ragnar, Normas y Roles Sociales, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967.
 51. SALVAT Manuel y ET-AL. La liberación de la mujer, Salvat Editores, S.A. España, 1974.
 52. SAMUELSON Paul A., Curso de Economía Moderna, Ed. Aguilar, España, 1981.
 53. TARRES María Luisa, Comp., La voluntad de ser, mujeres en los noventa, Ed., El Colegio de México, 1992.
- "Primer Simposium Latinoamericano de Investigación sobre Género y Medios Masivos de Comunicación", organizado y publicado por el Programa Universitario de Estudios de Género y la Facultad de Psicología, UNAM, abril 19, 20 y 21 de 1995.

HEMEROGRAFIA

BAGU Sergio, Gaceta de la FCPyS, UNAM, México 1994, p.17

CALVA José Luis, "Diagnóstico y Proposiciones para la Economía Mexicana", periódico El Financiero, 13 de diciembre de 1993, p.7A

CASAR José, Director del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, periódico El Nacional, 10 de febrero, 1994, p. 12

Cineteca Nacional, "La mujer en los medios audiovisuales", Memoria del Festival Independiente del Caribe y Latinoamérica, Núm.32, México, 1977.

Colectivo Librería de Mujeres de Milán, "No creas tener derechos", en Debata FEMINISTA, Año 4, Vol. 7, marzo, México. D.F. 1993

"Comenta Barbachano Ponce", El Universal, México, 25-agosto-1993, p.5A

CORIA Jos, Felipe, "Cine" Revista Este País No. 7, p.27

CUEVA Agustín, "Problemas y Perspectivas de la Teoría de la Dependencia", en revista Historia y Sociedad, segunda época, núm.3, México, 1974, p.64

CHADWICK Whitney, Las mujeres y el Arte, Debate FEMINISTA, Año 4, Vol. 7, marzo, México. D.F. 1993, pp. 258-266

Dirección General de Actividades Cinematográficas, Difusión Cultural UNAM, BUTACA: Departamento de Exhibición, septiembre 1994.

Editorial revista Debate FEMINISTA, Año 4, Vol. 7, marzo, México. D.F. 1993, p.IX

GALLEGOS, José Luis, El Reglamento Cinematográfico debe contemplar la participación de cooperativas de cines y video, en el Periódico El Universal, México, 29 enero 1993
p. 3E

GARCIA C. Néstor, "Habrá cine en Latinoamérica en el año 2000", en La Jornada Revista Semanal, pp. 27-33

GRAZIA Campari María, "La Ley y las finalidades (imprevistas) de las mujeres". *Debate FEMINISTA*, Año 4, Vol. 7, marzo, México. D.F. 1993, p.81

ITAM, Centro de Análisis e Investigación Económica(CAIE), en el periódico *El Financiero*, 2 de febrero de 1994

KROTZ Esteban, "¿Investigación social para el cine?", periódico *La Jornada*, México, 31-01-94, p.29

LAURETIS DE Teresa, "Repensando el Cine de Mujeres Teoría Estética Feminista", *Debate FEMINISTA*, Año 3 , vol. 5, México, marzo 1992.

"La Jornada", México:

23 diciembre 1991, p. 34

10 de octubre de 1992, p.22

5 enero 1993, p.16

15 de febrero de 1995, p.44

"La Ley Federal Cinematográfica", en el *Diario Oficial*, Secretaría de Gobernación, México, 29 de Diciembre de 1992.

"La Ley de la Industrias Cinematográfica" en el *Diario Oficial*, Secretaria de Gobernación, México, 31 de diciembre 1949.

"LA MUJER EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES", en *Cuadernos de Cine* 132, Coord. de Difusión Cultural, México, 1982.

MARINI Mauro, "Seminario Interno Permanente de la Coordinación de Estudios Latinoamericanos de la FCPS", en *La Gaceta UNAM*, México, 1994.

MELCHIORI Paola, "El Cine de las Mujeres: una mirada a la Identidad femenil", *Debate FEMINISTA*, Año 3, vol. 5, México, marzo 1992.

MILLAN Margara, "¿Hacia una estética cinematográfica femenina?", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Año XXXVII, Nueva Epoca, Julio-Septiembre de 1992, No.149, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.

Novedades, México, 2 de diciembre de 1993, p.2-A

ORANDAY Dávila Ma. Stella, "El derecho a la maternidad voluntaria, libre y gratuita", en revista Boletín del CIES, No. 27, marzo-abril, Coordinación de Investigaciones Económicas y Sociales, Facultad de Economía, UNAM, México, 1991;

"El trabajo doméstico familiar en la reproducción del capital", en revista Boletín de la Coordinación de Investigaciones Económicas y Sociales, No. 29-30, julio-octubre, 1991, Facultad de Economía, UNAM, México.p.p., 29-35.

RIVERA Héctor, "Cantinflas derrotó a Fidel pero el cetemista dice 'No era buen líder'", en Proceso, semanario de información y análisis, No. 860, pp. 20-21-23-25; México, 1994.

"Las Propuestas de los Sindicalistas para la Nueva Ley Cinematográfica, Ignoradas en el Texto que entro al Senado"; en la revista Proceso, No. 830, México, 30 de Nov. de 1992.

RODRIGUEZ Muñoz Héctor, "¿Quién fue la primer mujer en México que dirigió cine?", en Periódico SUMMA, México, viernes 2 diciembre 1994,p. 25

SEMO Enrique, "Lenin, la teoría del capitalismo monopolista de Estado y los países capitalistas de nivel intermedio", en la revista Coyoacán, México, núm.4, 1978, p.116

TEDESCO Giglia, "Presencia y Desaparición en las Instituciones para un Balance de la Representación de Género", en revista Debate FEMINISTA, Año 4, Vol. 7, marzo, México. D.F. 1993, p. 87

Valenzuela Javier, "El GATT no está bloqueado por una mera querrela entre Francia y EEUU", periódico El País, Madrid, 22 de octubre de 1993, p. 45

Radio

Noticiero Radio UNAM, 96.1 FM, México, 31 de marzo 1995.

ANEXO

CEDULA DE ENTREVISTA

Unidad de Estudios de la Mujer

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM.

Nombre _____

Ocupación _____

Edad _____

1. Estado civil: Casada _____ Soltera _____

Unión libre _____ Madre soltera _____ Divorciada _____ Otro _____

2. En su familia quién es el (la) principal proveedor (a) económico(a)?

Usted _____ Su esposo o pareja _____

Su Hijo _____ Hija _____ Otro _____

3. Escolaridad: Primaria _____ Secundaria _____ Preparatoria _____

Licenciatura en: _____ Maestría _____ Posgrado _____

Otro _____

4. ¿Ha habido avances científicos y tecnológicos en la producción cinematográfica?

No _____ Sí _____

5. Si ha habido avances ¿en qué han consistido?

6. ¿Estos avances le han permitido a la mujer acceso a la dirección de películas?

No _____ Si _____ ¿Por qué?

7. La industria cinematográfica es de la nación

privada _____ trasnacional _____

8. ¿Quién o quiénes son los propietarios de la industria cinematográfica en la que usted trabaja?

9. ¿Existe intercambio internacional de producción material e intelectual?

No _____ Sí _____ ¿Cuáles por ejemplo?

10. Ha influido este intercambio internacional de producción cinematográfica en la calidad de las películas?

No _____ Sí _____ ¿Por qué?

11. Este intercambio también ha auspiciado temas sobre la problemática de la mujer?

No _____ Sí _____ ¿Por ejemplo? _____

12. En las empresas en las que usted trabaja o ha trabajado ¿qué políticas cinematográficas han impulsado los dueños? Escriba sólo las más importantes para usted.

13. Estas políticas ¿cómo han afectado la producción de cine? (tanto las positivas como las negativas).

14. ¿La temática del cine esta sujeta a cambios políticos y económicos?

No _____ Sí _____ ¿Por qué?

15. ¿Se le paga igual al hombre que a la mujer por la dirección de una película?

No _____ Sí _____

En general, ¿cuánto se paga? N\$ _____

16. Si un hombre y una mujer tienen los mismos conocimientos y experiencia en la dirección de películas ¿a quién le dan preferencia?

Al hombre _____ A la mujer _____

Otra _____

17. ¿Cuáles son los trabajos que generalmente realiza la mujer en el cine?

18. ¿Qué mujeres directoras de cine mexicano conoce?

19. En general ¿qué temas manejan éstas mujeres, incluyéndose usted?

20. ¿Cuál es el género y el tema que más le ha gustado desarrollar?

21. Antes de ser Directora de cine ¿qué otras funciones desarrolló?

22. En general cuando usted ha querido dirigir algún proyecto si lo ha logrado _____ no lo ha logrado _____ ¿por qué? _____

23. Cree usted que en los temas de las películas a la mujer se la presenta:
denigrada _____ valorada _____
otra _____

24. ¿Usted cree que el cine reproduce la división de roles entre lo que se considera femenino y lo que se considera masculino?
No _____ Sí _____ ¿por qué?

25. En los temas de sus películas se encuentra la mujer mala y la buena
No _____ Sí _____ ¿por qué?

26. ¿Cómo directora de cine ¿a qué problemática se ha enfrentado por el hecho de ser mujer?

27. ¿A qué problemáticas se ha enfrentado para combinar su vida familiar y privada con la de su trabajo cinematográfico?

28. ¿Cuántas y cuáles películas que usted ha dirigido se han proyectado? y ¿por qué?

29. ¿Cuál es la crítica cinematográfica más relevante para usted que han hecho sobre sus películas? ¿y de quién?

30. En general ¿cuáles son los temas de preferencia de los directores?, ¿y cuáles de las directoras? ¿por qué?

31. ¿Usted cree que el tratamiento de los temas es diferente en mujeres y hombres directoras (es)?

Si _____ No _____ Indistinto _____ ¿Por qué?

32. ¿Qué es para usted el feminismo?

33. Pertenece a algún sindicato u organización de mujeres directoras?

No _____ sí _____ ¿ a cuál (es)? especifique

34. El tema de sus películas está relacionado con la situación específica de las mujeres?

No _____ Sí _____

¿Cuál es?

¿Por qué?

35. ¿De qué experiencias se ha nutrido para la realización de sus películas?

36. ¿Qué directores (as) cinematográficos le gustan?

¿y por qué?

37. ¿Alguna obra en especial que le gustaría llevar a la pantalla? y ¿por qué?

38. ¿Qué es más difícil para usted: la temática o la forma? ¿por qué?
