

24-6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LAS REALIZADORAS DE CINE MEXICANO Y EL FEMINISMO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

LUZ MARIA CAMPOS CASTRO

México, D. F.

1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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

INTRODUCCION	1
CAPITULO I. <i>El Feminismo</i>	8
<i>Semblanza sobre los movimientos de liberación femenina</i>	8
<i>Consideraciones sobre la opresión de la mujer</i>	15
<i>El feminismo en México</i>	23
CAPITULO II. <i>Visión panorámica del tratamiento dado a la mujer en el cine mexicano</i>	26
<i>El mensaje que ha transmitido el cine sobre la mujer</i>	26
<i>La imagen de la mujer como esposa-madre..</i>	27
<i>Perfil de la prostituta en el cine mexicano</i>	35
CAPITULO III. <i>Las primeras realizadoras de cine en México</i>	44
<i>De Mimí Derba a Olga Limiñana</i>	44
<i>Matilde Landeta: La lucha concreta</i>	48
<i>Marcela Fernández Violante</i>	56
CAPITULO IV. <i>Cine estudiantil contemporáneo</i>	61
<i>Marco social e ideológico</i>	61
<i>Creación del colectivo cine-mujer</i>	63
<i>Demandas feministas en el cine estudiantil realizado por mujeres</i>	66

<i>Otra manera de reivindicar a la mujer ...</i>	83
<i>Películas sobre la integración de la mujer a la lucha política</i>	91

CAPITULO V.	
<i>Conclusiones</i>	94
<i>Notas</i>	100
<i>Fichero Técnico</i>	102
<i>Bibliografía</i>	110
<i>Revistas</i>	113

INTRODUCCION

Para la realización de este trabajo, en principio, la idea fue indagar los orígenes y causas de la opresión femenina y la historia de los movimientos feministas en el mundo. Sin embargo, a pesar de que existen gran cantidad de estudios que me facilitarían la comprensión del tema, me pareció mucho más enriquecedor y oportuno relacionar la ideología en que coinciden la mayoría de los grupos que luchan por la liberación de la mujer con mi interés por el cine mexicano.

De esta manera surgió la inquietud de saber si la realizadora de cine mexicano retomaba en sus creaciones las demandas por las que luchan miles de mujeres en el mundo, sobre todo las nuevas generaciones de cineastas, las cuales han encontrado en el cine independiente y universitario su mejor campo de acción en las últimas décadas.

Puede parecer sexista hablar sólo de cine de mujeres sobre mujeres, cuando algunos directores se han preocupado por llevar al cine la incierta situación en que vive la mujer. No creo que tengan una responsabilidad especial por ser mujeres, aunque son ellas quienes conocen más de cerca la forma en que se reproducen constantemente los estereotipos y roles que inferiorizan a la mujer con mitos sobre la virginidad, el matrimonio, la maternidad, la perfecta ama de casa, principalmente en las sociedades capitalistas.

Estas concepciones simplistas en torno a la mujer - han sido claves en el estudio feminista, especialmente la función de la mujer dentro del área familiar, puesto que tradicionalmente se ha considerado que del hecho biológico de parir a nuevos seres humanos se deriva, necesariamente, su crianza, la atención al marido y la realización de gran cantidad de oficios que se sintetizan en el trabajo doméstico. Para ello se le educa desde que nace, con lo cual queda excluida de compartir equitativamente con el hombre la posibilidad de desarrollarse en el campo social, productivo, académico y político de la sociedad.

Esta ideología basada en la superioridad y dominio del hombre - a su vez oprimido y explotado - sobre el - sexo femenino se manifiesta en todos los campos. En este sentido, el feminismo desde su reaparición en la década de los setentas, trata de borrar la distinción actual de sexos y la rígida asignación de tareas para que la mujer pueda tener la posibilidad de una realización - completa.

Dicha tarea sería mucho más fácil si los medios de comunicación dejaran de transmitir una imagen insulsa y banal del sexo femenino. Para el cine convencional por ejemplo, las mujeres no son seres importantes o esenciales. Se les hace valer en cuanto cumplen su rol de esposa y madre, lo cual implica poca credibilidad en áreas o actividades fuera de las tareas hogareñas y la procreación, o bien, se explota su imagen como prostituta utilizando recursos dramáticos a fin de despertar la emoción en el público y obtener ganancias.

El hecho de que el cine reduzca el espacio de la mujer al hogar o al burdel se explica porque este medio es un producto más del desarrollo tecnológico promovido por el capitalismo, convirtiéndolo en otra forma para acumular capital. Por ello casi siempre se subordinan los intereses artísticos a los intereses del mercado, constituyendo la producción fílmica en una mercancía que reafirma la ideología del sistema.

Una de las consecuencias de esta marginación tradicional en nuestra cultura, se manifiesta en uno de los campos de la creación humana: el cine. Medio donde la mujer ha sido aceptada en actividades de acuerdo a su sexo (actriz, maquillista, anotadora, etc.), pero no en la dirección que supone una responsabilidad mayor.

La respuesta que encontré a esta situación es la siguiente. El hecho de que la ideología capitalista asigne valores diferentes para cada sexo, predominando siempre - los masculinos, determina y aclara el por qué existen tan pocas directoras de cine en nuestro país, a pesar de que han demostrado tener la capacidad para dejar de ser objeto de la mayoría de las películas y convertirse en el sujeto creador de un filme, si esto último es lo que le interesa.

Este descrédito a la capacidad de la mujer en la dirección de una película demuestra que el director de cine es una creación social, regida por convencionalismos y valores desiguales.

Ello tiene como consecuencia que a la directora de cine se le impongan diversas trabas cuando intenta alcanzar un status profesional igual al hombre, no sólo en éste medio, sino en la ciencia y en las demás expresiones artísticas. Algunas de éstas ataduras se manifiestan de la siguiente manera: a nivel personal, con los criterios patriarcales que han desarrollado en la mujer inhibiciones que impiden su actividad; a nivel de grupo, es la ausencia de estímulos que la inciten a iniciar una carrera o a desarrollarla, valorando imparcialmente el trabajo - ya realizado; a nivel social, es la falta de reconocimiento.

A lo largo de la historia cinematográfica mexicana, sólo son reconocidas como directoras Adela Sequeyro en los años 30'; Matilde Landeta en los años 50' y Marcela Fernández Violante en la década de los setentas. Basándonos en éstos datos no se puede negar que la producción fílmica ha estado en manos de realizadores.

Sin embargo, en los últimos 20 años han egresado de las escuelas de cine (Centro Universitario de Estudios - Cinematográficos y Centro de Capacitación Cinematográfica), varias generaciones de mujeres que tuvieron la oportunidad de concretizar sus inquietudes fílmicas y quienes, fuera del alcance de los intereses y exigencias industriales, han podido filmar sin condicionamientos cualquier tema, apegándose a la realidad.

Bajo éstas circunstancias, surgieron algunas directo

ras que se preocuparon por hacer un cine político sobre aspectos específicos de la opresión de la mujer. Sobre-salen, por ejemplo, los trabajos del Colectivo Cine-Mujer, coordinado por Rosa Martha Fernández en los primeros años de la década de los setentas, cuando los Movimientos Femi-nistas en el mundo eran mucho más intensos. Este grupo -llevó a la pantalla temas claves de la lucha feminista co-mo la violación sexual a la mujer, el problema del aborto en nuestro país, la imposición de roles desde temprana -edad, el trabajo doméstico, entre otros.

Actualmente el feminismo más que un ideal, es una -realidad en la que esta casi todo por hacerse, pues la mujer sigue con los mismos problemas. No obstante, ha sido un movimiento muy benéfico, ya que la mayoría de las mujeres están aprendiendo a hablar de sí mismas, a discu-tir sus problemas y a tratar de descubrir lo que significa ser mujer.

En este sentido, algunas directoras como Maryse Sis-tach y María Novaro más que denunciar opresiones o exigir derechos, muestran en sus películas un enfoque diferente sobre la problemática femenina. Se puede decir que exis-te cierto interés porque la mujer comprenda que la lucha por cambiar las situaciones adversas y hostiles a las que se enfrenta, debe generarse internamente, en la concien-cia de cada mujer, afrontando sus problemas con valentía y solidaridad.

En éste trabajo se intenta ver en qué medida han in-

fluído los movimientos feministas en el cine hecho por mujeres, qué películas han sido filmadas y por quienes.

Se partirá de las siguientes hipótesis:

- Aunque con algunas excepciones, el cine se caracteriza por reafirmar los estereotipos que cultural y socialmente se le han asignado a la mujer, como hecha para el matrimonio y la familia.
- Si el acceso al medio cinematográfico ha sido problemático para hombres y mujeres, la realizadora es aún más discriminada, debido al descrédito social que padece cuando intenta un nivel profesional igual al hombre.
- Si se han filmado películas estudiantiles e independientes de temática feminista. No obstante, su difusión se ha reducido a pocos espacios, por lo que éstas no han podido coadyuvar al logro de las demandas planteadas por dichos grupos.

El método de trabajo se basa fundamentalmente en la entrevista con relación a las directoras, ya que la documentación es escasa, parte por discriminación y parte por que las últimas cinerealizadoras son muy jóvenes. No así en lo que respecta al feminismo y a la imagen de la mujer en el cine, temas en los que abunda la información documental.

Cabe señalar que el feminismo ha dado lugar a corrientes muy variadas. Existen tendencias que van desde la --

reivindicación de aquellas cualidades que se consideran congénitas de la mujer, tales como la menor agresividad y mayor sensibilidad e intuición, hasta la lucha por el derecho a que pueda ser ordenada sacerdote. El presente trabajo se fundamenta en la corriente que se ha llamado socialista o radical, cuya ideología, basándose en la -- crítica al modelo socioeconómico vigente, defiende la -- igualdad entre los sexos.

CAP. I. EL FEMINISMO

SEMBLANZA SOBRE LOS MOVIMIENTOS DE LIBERACION FEMENINA.

Aunque ni las propias feministas se han puesto de acuerdo sobre el significado de este término, una definición que puede englobar todas las tendencias es la siguiente: "el feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano; de la opresión, dominación, subordinación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera". (1)

Fue a partir de la Revolución Francesa (1789) cuando la problemática de la opresión de la mujer se empezó a plantear como movimiento. Fue una francesa, Olimpia De Gouges, quien se atrevió a poner en entredicho las bases de la sociedad patriarcal "si la mujer tiene derecho a subir al patíbulo también tiene derecho a subir a la tribuna", por ello fue guillotizada años después.

Los actos de esta luchadora fueron retomados por las mujeres de varios países. En Inglaterra Mary Wollstonecraft, publicó el libro Vindicación de los derechos de la

mujer, donde vuelve a insistir en la equidad de derechos entre los sexos.

Por esa época se produce la Revolución Industrial, la mecanización permitió que la mujer se incorporara al trabajo productivo. No obstante, ello no supuso de ninguna manera su liberación, ya que fueron explotadas en forma brutal "trabajan mejor y más barato".

Por su parte los socialistas del siglo XIX (Fourier, Saint Simon, Owen, etc.) trataron de unir la causa de los obreros a la causa de las mujeres. Pero los que profundizaron sobre este tema fueron Flora Tristán y Augusto Babel, quienes habían comprendido que la mujer era oprimida como trabajadora y considerada aún por el obrero como un ser inferior.

En general la mayoría de los socialistas fueron partidarios de los movimientos de emancipación de la mujer. En 1848 aparece El manifiesto comunista, donde Marx y Engels proclaman la igualdad entre los sexos y prometen a la mujer su liberación incluida en la del proletariado. Esta afirmación se ha convertido hasta ahora en la bandera de lucha de las feministas más radicales.

Por esos años nació el Feminismo Sufragista, que las feministas actuales han dado en llamar feminismo burgués, puesto que poco a poco todas las energías de los grupos emancipatorios en Estados Unidos de Norteamérica y en los países más industrializados de Europa, se unieron para --

exigir el derecho al voto. Esta corriente del pensamiento feminista desapareció a medida que se obtuvo el voto.

A nivel de grupo, los pasos más importantes aparecieron en Estados Unidos de Norteamérica. Si bien es cierto que en Francia durante la Revolución hubo intentos en forma individual en favor de la emancipación de la mujer, - fue en Estados Unidos donde se organizaron los primeros movimientos.

En este país sucedió algo curioso: mientras Norteamérica había sido colonia de Gran Bretaña la mujer podía votar aunque de manera restringida, ya que el voto tenía - como base la propiedad y no el sexo; en cambio, a partir de la Independencia el voto les fue prohibido.

En 1848, el mismo año en que aparece el Manifiesto - Comunista, se celebra en la población de Seneca Falls del estado de Nueva York, la primera reunión propiamente feminista. Se leyó la "Declaración de Seneca Falls", redactada por Lucrecia Mott y Elizabeth Cady Stanton, quienes - utilizaron como modelo la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, misma que señala que todos los hombres son iguales.

Dicho documento demandaba la igualdad de propiedad, de salario en el trabajo, el derecho a la custodia de los hijos, derecho de firmar contratos, de llevar a alguien a los tribunales y de ser llevada - comparecía el marido por la mujer -, de prestar testimonio y, sobre todo, la

facultad de votar. Estas fueron las exigencias en las que coincidieron la mayoría de los movimientos emancipatorios en Europa.

La lucha por el sufragio en los Estados Unidos estuvo estrechamente ligada a los movimientos antiesclavistas, ya que la situación de las mujeres se hallaba mucho más cerca de la condición de los esclavos. Sin embargo, al triunfar el abolicionismo (1860), se concedió el derecho al sufragio a los esclavos liberados y se excluyó a las mujeres. Este hecho demostró que la lucha tenía que ser emprendida por las mujeres solas. Fue hasta 1920 cuando el derecho al voto femenino quedó incorporado a la Constitución Norteamericana.

En Inglaterra la lucha por el voto se dio en forma muy violenta, las sufragistas llegaron incluso a la huelga de hambre, al autoencadenamiento. Una de ellas Emily Davison, se tiró a las patas del caballo del príncipe de Gales en el Derby de Epson. Tres días más tarde murió y su entierro constituyó una de las manifestaciones feministas más impresionantes de la época.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, se organizó a las mujeres para sustituir a los hombres en la mano de obra, no sólo en este país sino en todos los participantes en la confrontación, lo cual demuestra que siempre se ha tenido una concepción instrumental de la mujer, pues al término de la guerra se les confinó de nuevo al hogar. No obstante, para las inglesas su participación significó un triunfo, pues al final de la guerra se les concedió el derecho a votar.

En Francia donde los derechos de la mujer tuvieron cierto reconocimiento en tiempo de la Revolución Francesa, fueron totalmente acallados durante el régimen Napoleónico. El código Napoleón promulgado por Napoleón I reflejaba el rigor con el que era sometida y el desprecio de este emperador por las mujeres, quienes no disfrutaban de ningún derecho. Lo anterior aunado a los mandatos de la iglesia católica hicieron más difícil la lucha de las feministas francesas.

Años después cuando estalla la Revolución de 1848, donde cae el rey Luis Felipe y se proclama a Luis Napoleón presidente de la República, las mujeres francesas reclaman una vez más la igualdad jurídica y social.

En 1869 María Deraimos y León Richer, el verdadero padre del feminismo en Francia según Simone De Beauvoir, declaran abierta la campaña legal en favor de los derechos femeninos; crearon asociaciones, fundaron periódicos y organizaron diversos congresos. Todas estas luchas fueron inútiles hasta 1946, cuando la Constitución de la IV República reconoció por fin el derecho al sufragio femenino.

En los demás países las luchas fueron más bien tímidas y a nivel individual. En algunas naciones a pesar de que no existieron movimientos organizados se concedió el derecho al voto.

Las dos guerras mundiales, el nazismo y el fascismo, junto a la disparidad de metas entre la mujer proletaria y la burguesa, fueron un gran impedimento en la continui-

dad de los movimientos feministas.

La segunda etapa del feminismo, se presenta en los Estados Unidos a partir de la década de 1960 y es imitado por las feministas de los países más industrializados de Europa. Con su reaparición, el feminismo contemporáneo se propone dominar los derechos que la sociedad concede, pero que la estructura social y la familia hacen imposible practicar.

En Estados Unidos, Betty Friedan fundó en 1966 la "National Organization of Women" (NOW), que se presenta como un grupo de presión política que requiere la presencia de un mayor número de mujeres en los puestos de responsabilidad y en las estructuras de poder.

Actualmente, los grupos feministas reconocen la necesidad de elaborar una teoría capaz de quebrantar la situación de sometimiento en que aún viven la mayoría de las mujeres.

La segunda etapa del movimiento feminista francés lo marcan las luchas en favor de la despenalización del aborto. Uno de los movimientos más poderosos lo fundó Simone De Beauvoir, cuya obra El segundo sexo ha tenido una influencia profunda en el feminismo mundial. La escritora sostenía con rigor su convicción de que no era la naturaleza de los papeles femeninos los que han tenido subordinada a la mujer, sino un conjunto de valores arcaicos.

El derecho al aborto se consiguió en este país en -

1971, después de una larga lucha. El grupo feminista - "Choisier" (Escoger) que encabezó la abogada Gisele Hamini, proclamó públicamente el "Manifiesto de las 343" firmado por mujeres de ciencia, arte y espectáculos, quienes afirmaban haber abortado.

El feminismo actual se propone luchar por despenalizar el aborto, en los países donde aún no se consigue este derecho, la socialización del trabajo doméstico, la difusión de medios anticonceptivos y de guarderías, y la lucha contra la discriminación en el trabajo, no sólo a nivel salarial sino funcional, para poder abrir, poco a poco, la posibilidad de una verdadera igualdad de oportunidades en todos los campos.

CONSIDERACIONES SOBRE LA OPRESION DE LA MUJER.

La mayoría de los autores que han tratado el feminismo coinciden en señalar que la familia fue y ha sido una de las instituciones donde más claramente se refleja la opresión de la mujer, al ser la familia su área de confinamiento, subordinación y explotación.

La familia a través del matrimonio se le ha impuesto a la mujer no como la alternativa de una forma de vida - (como podría serlo la soltería), sino como un destino para el que se le ha educado desde su nacimiento.

A lo largo de la historia de la humanidad existe una constante que limita el campo de acción de la mujer, se supone que del hecho natural de gestar y parir a nuevos seres humanos se deriva, necesariamente, su cuidado, alimentación y educación. Esta asignación de funciones no permite a la mujer compartir equitativamente con el hombre las posibilidades de desarrollo económico, político y cultural.

No falta quien afirme que la mujer ha aceptado sin cuestionarse esta situación, para no tener que enfrentar se a un mundo cada vez más conflictivo y hostil. Pero, cabe preguntarse ¿cómo imponerse a toda una estructura ideológica -moral, educación, religión, medio de difusión- que constantemente reafirman en su mente lo conveniente de su permanencia en el hogar, que le ha enseñado a vivir en función de otros, a depender y a someterse al jefe de familia (padre, esposo, hermano).

Simone de Beauvoir lo expresa de la siguiente manera: "negarse a ser el otro, negar la complicidad con el hombre sería, para ellas, renunciar a todas las ventajas que les puede conferir la alianza con la casta superior. El hombre-soberano protegerá materialmente a la mujer-vasallo, y se encargará de justificar su existencia; junto con el riesgo económico, la mujer esquivo el riesgo metafísico de una libertad que debe inventar sus propios fines sin ayuda. En efecto, al lado de toda pretensión del individuo de afirmarse como sujeto, que es una pretensión ética, también hay en él la tentación de huir de su libertad y constituirse en cosa". (2)

Esta afirmación tiene validez para aquellas mujeres que han tenido la oportunidad de elección, gracias a la educación o a los recursos económicos. Sin embargo, no se puede aplicar a la mayoría de las mujeres, a quienes se les ha negado la posibilidad de autodeterminarse.

Marx y Engels pensaron que con la participación de la mujer en la producción social, su emancipación sería mucho más fácil. Lo cierto es que hoy en las sociedades capitalistas, la mujer trabaja fuera del hogar y no por ello deja de ser ama de casa, de lo cual se desprende una doble explotación: como mujer y como trabajadora.

Veamos bajo que circunstancia se da esta doble explotación. Con la industrialización, el trabajo doméstico se constituyó desde el siglo XVIII hasta nuestros días en una actividad socialmente inexistente, al darse en este período la separación entre trabajo privado (hogar) y pro

ducción social (mercancía). Las actividades domésticas han sido desde entonces aisladas de la producción dominante, desvalorizándose a tal grado que actualmente aparecen como un no-trabajo.

Esto se debe a que los quehaceres domésticos no se realizan para el mercado y, por lo tanto, no tienen las peculiaridades de un trabajo social. Es decir, no están regidos por las reglas de trabajo en la sociedad capitalista, las cuales determinan el tiempo socialmente necesario para la elaboración de una mercancía.

Por ello éstas actividades son consideradas como un servicio que la mujer presta a los hombres de su núcleo familiar, y como sus motivaciones no son de carácter económico ni profesional, se enfatizan recompensas a nivel afectivo y se manejan como su vocación natural.

No es difícil darse cuenta que el trabajo doméstico en la práctica diaria sobrepasa el total de horas asalariadas en cualquier empleo; sin embargo, la mujer los realiza de manera gratuita con la finalidad de reproducir la fuerza de trabajo del esposo o de los hijos, para que puedan venderla en el mercado de trabajo y permitir de esta manera la acumulación de capital. Andres Gunder Frank, la llama "acumulación primitiva permanente".

Por medio de la progresiva industrialización, que permitió disminuir la fuerza muscular, la participación de la mujer en trabajos extradomésticos se fue incremen-

tando, pero siempre condicionada a quedar al margen en cuanto al grado de responsabilidad del empleo, percepciones totales, posibilidades de ascenso y seguridad en el empleo.

En la conferencia mundial del Año Internacional de la Mujer, celebrada en México en 1975, se manejan datos que prueban que la mujer constituye más de la tercera parte de la población económicamente activa del mundo. De este porcentaje, alrededor del 35% se encuentra en los países más industrializados y el 65% en los países en desarrollo.

Estos datos demuestran que la mujer contribuye de manera importante en la economía y desarrollo de cada país. Sin embargo, esta aportación no se ha reconocido plenamente y las ocupaciones en que se encuentran el mayor número de mujeres no son las mismas en las que trabajan los hombres.

"La mayoría de las mujeres están concentradas en un número limitado de ocupaciones a niveles bajos de habilidad, responsabilidad, remuneración, los ascensos, las condiciones de trabajo y las prácticas de contratación. Las restricciones culturales y las responsabilidades familiares limitan aún más sus oportunidades de empleo. En los casos en que las oportunidades de trabajo son muy reducidas y el desempleo es generalizado, las posibilidades de que la mujer obtenga un empleo remunerado disminuyen más en la práctica, incluso en los casos en que se han estipulado políticas de no discriminación. (3)

El trabajo industrial o de servicio para las mujeres en posibilidad de trabajar, se reconoce como una necesidad ocasional, como fuerza de trabajo de reserva y como trabajo de tiempo parcial, puesto que el cuidado y alimentación de los hijos, preparación de alimentos y limpieza en general, se han manejado tradicionalmente como funciones extensivas de su naturaleza física.

Uno de los factores que determinan el tipo y las -- circunstancias del trabajo es la educación y la enseñanza, cuando la mujer desea laborar fuera del hogar.

El acceso igualitario a la educación debería ser fundamental para reducir las diferencias entre los sexos. - Aunque el resultado en la realidad es desalentador, ya - que su formación educativa es una de las causas que condicionan su ocupación en trabajos inferiores.

Actualmente todos pueden y deben educarse; no obstante, en la mayoría de los países, principalmente en los - llamados en vías de desarrollo, el número de mujeres que logran incorporarse y terminar una carrera, esta considerablemente por debajo del sector masculino en todos los niveles de educación.

Esta situación es más evidente en las familias proletarias, puesto que cuando las presiones económicas orillan a los padres a elegir a quien de sus hijos deben mandar a la escuela, se escoge a los varones. A sabiendas que el hombre tiene que sustentar los gastos económicos de -

una familia. En contraste, a las mujeres se les adiestra para las labores del hogar y se les prepara, como se ha hecho desde siempre, para el matrimonio.

En nuestros días existe la educación igual para ambos sexos hasta los 15 años. Después, tres veces más - hombres que mujeres continúan la educación, ya que cuando un estudiante ha rebasado los límites de la educación elemental, la familia es capaz de sacrificarse para proporcionarle los medios necesarios para que concluya una carrera. Este sacrificio implica muchas veces que la mujer quede relegada, esperando que alguien la elija para formar una familia.

También existe discriminación en la naturaleza y contenido de la educación que se proporciona y en las opciones que se ofrecen a las mujeres, puesto que no son las mismas que se brindan a los hombres. La elección de las áreas de estudio por parte de las mujeres se rigen por actitudes y valores convencionales en cuanto a una rígida asignación de papeles en la sociedad capitalista.

Ya es usual que la mujer se incorpore a las actividades económicas y se prepara y desarrolla en las llamadas "profesiones femeninas". Se trata de una educación rápida y para desempeñar puestos que no exigen muchos conocimientos ni un alto grado de responsabilidad. Generalmente se les forma para ejercer cargos de secretarías, contadoras, recepcionistas o cultoras de belleza.

Este tipo de educación se presenta y es asumido de

manera radicalmente distinta por el hombre y la mujer. En el sexo femenino no se presenta como una alternativa de realización, ni como una posibilidad de desarrollar sus capacidades y habilidades intelectuales, ni como un medio para lograr cierta independencia, sino como un paréntesis en su vida mientras espera adoptar el papel de esposa-madre.

Esto se ve más claramente en las clases sociales con menos recursos económicos, donde sigue dominando la idea de que la educación en la mujer es una inversión innecesaria para el Estado y la familia, puesto que su destino natural es ser ama de casa.

Hace algunos años el Movimiento Feminista logró que a la mujer se le reconociera como ciudadana y, por lo tanto, con los mismos derechos y obligaciones que el hombre, entre ellos su acceso a la educación y al trabajo. Hoy en día existen miles de mujeres profesionistas, pero este hecho no ha logrado modificar sustancialmente su condición de marginación. Lo importante no es que haya abogadas, químicas, arquitectas; lo esencial es que su eficiencia y capacidad profesional se pone aún en tela de juicio, tanto por los hombres como por las mismas mujeres.

Se argumenta que son un campo nuevo, profesiones es las que está experimentando y puesto que no se ven como una vocación natural, son más difíciles de conciliar con su otra misión: ser esposa y madre.

Todas estas significaciones tan sutiles en torno al

sexo femenino se manifiestan con nitidez en el cine. Ser directora dentro del medio representa una desventaja, -- puesto que siempre ha sido una labor efertuada por hombres.

Un directo: de cine recibe más ventajas, mayores - oportunidades; una realizadora, en cambio, si llega a filmar dos o tres películas se le considera dentro de - aquellas que han ganado la partida. Lo cierto es que só lo son utilizadas por el sistema para afirmar que está - abierto a hombres y mujeres.

EL FEMINISMO EN MEXICO.

El antecedente de los grupos feministas mexicanos se localiza en Yucatán, cuando en 1915 el gobernador, general Salvador Alvarado, convocó a un Congreso Feminista encabezado por maestras del Estado.

De los temas que se trataron se puede deducir que no habla una conciencia crítica de su situación en tanto mujeres. En general se habló de la educación, pero no como una forma de reivindicación, sino como una afición que tenía la finalidad de preparar e instruir a la mujer para las tareas domésticas y algunas otras actividades de utilidad práctica.

Se hizo incapié en que por grandes que fuesen sus virtudes y numerosos sus conocimientos, la mujer jamás podría prescindir de su noble misión sobre la tierra: ser buena ama de casa.

Las resoluciones que el congreso propone al gobierno del Estado en nada se oponían a las tradicionales funciones femeninas en cuanto a la educación. Se pide fomentar la afición por la pintura, la música, el decorado y la literatura mediante la creación de escuelas.

El contenido de estas conclusiones demuestra un total desconocimiento de las doctrinas sociales que inspiraron a las feministas de Europa y Estados Unidos de Norteamérica como la Ilustración y el Liberalismo, ni siquiera

ra el lenguaje y los propósitos por los que lucharon estas feministas les era familiar. Es curioso que no se hable del derecho al voto, ya tan disputado en los países más industrializados desde el siglo XIX, que no se aluda al derecho a la educación igualitaria entre hombres y mujeres y menos a la educación sexual.

Posteriormente, en 1926-29 María Ríos Cárdenas funda la revista Mujer, en la que pugnaba por igualar el status jurídico de la mujer y la protección a la mujer casada. Sin embargo, es hasta 1930 cuando se crea, fruto de luchas individuales, el Frente Único Pro Derechos de la Mujer. Este grupo feminista organizó en 1935 un congreso en el teatro Hidalgo de la ciudad de México.

Sus exigencias principales fueron las siguientes: el derecho al voto, modificar el Código Agrario para que la mujer pueda ser dotada de tierras; la incorporación de la mujer indígena al movimiento social y político del país, el establecimiento de centros de trabajo para las mujeres desocupadas y la ampliación de la cultura.

Este programa planteaba ya la obtención de derechos políticos y económicos para la mujer. Y si bien no tuvo repercusiones importantes, se le puede considerar precursor de los posteriores grupos feministas en nuestro país.

Al presidente Lázaro Cárdenas se debe el primer intento de reformas legales en favor del derecho al voto para la mujer, aunque es hasta 1953, en el período presiden

cial de Adolfo Ruiz Cortines cuando se consigue éste derecho.

A lo largo de los años setentas sobresalen algunos grupos de tendencias radicales, que buscan ser un medio de concientización política y de ayuda a las demás mujeres. Se crea la Coalición de Mujeres Feministas, Colectivo de Mujeres, Colectivo de Lucha feminista, Movimiento de Liberación de la mujer, Movimiento Nacional de Mujeres, Nueva Cultura Feminista, Colectivo La Revuelta, entre otros.

Estos grupos plantean la despenalización del aborto y su realización libre y gratuita, lucha contra la violación sexual a la mujer, la defensa a las mujeres golpeadas y se reclama el reconocimiento del valor económico de las actividades que la mujer realiza dentro del hogar.

Asimismo, se pide la instauración de guarderías para los hijos de las mujeres que trabajan, el respeto a las leyes que estipulan la igualdad en el trabajo y un seguro de maternidad, parecido a la protección que brinda el Seguro Social o el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, para las mujeres que no reciban atención de ninguna de esas Instituciones.

Estas demandas serían apoyadas más tarde por las nuevas generaciones de directoras, principalmente en sus ejercicios escolares para las escuelas de cine Universitario y estatal.

CAP. II. VISION PANORAMICA DEL TRATAMIENTO DADO A LA MUJER EN EL CINE MEXICANO.

EL MENSAJE QUE HA TRANSMITIDO EL CINE SOBRE LA MUJER.

" A nivel nacional, la industria cinematográfica fabrica mercancías culturales generalmente destinadas a la adaptación de los consumidores al sistema social. Adaptación conseguida de diferentes maneras: bien sea a través de sublimar los conflictos psicosociales candentes, o bien por simple deformación y negación escueta (de la realidad)". (4)

Bajo estas circunstancias, el cine presenta una imagen distorsionada de la realidad de la mujer: o es la mujer santa, sumisa, abnegada, dedicada a perpetuar la familia, o es la mujer mala, perversa, que ha trastocado - el cúmulo de virtudes cristianas y que es, por ello, conceptualizada como prostituta.

Aunque esta división parezca muy simple a primera vista, la madre y la prostituta (llamada de diferentes maneras) representan los estereotipos sobresalientes en el cine mexicano. Estas dos imágenes no han sido descubiertas, investigadas como en realidad son, sino aprovechadas utilizando recursos dramáticos a fin de despertar emoción en el público y obtener ganancias, pues no debe olvidarse que en las sociedades capitalistas, el cine es otra forma de acumular capital.

Sin embargo, lo verdaderamente importante es el mensaje que no transmite el cine de la mujer, esto es, que las mujeres no son tan importantes como los hombres. Esta imagen, muchas veces implícita, la podemos ver en la función trivializada con que se presenta al sexo femenino. - Cuando pertenece a un status económico alto, aparece como mero objeto de exhibición y de consumo, y si es proletaria se observa cumpliendo con su rol tradicional de ama de casa o realizando los trabajos más arduos y pesados fuera - del área familiar.

Esta no es la única forma en que el cine ha anulado a la mujer. Existen otras maneras de las que podemos darnos cuenta si analizamos una película cualquiera. Por ejemplo, la baja o nula credibilidad en la capacidad intelectual de la mujer. Este descrédito se manifiesta en la presentación del sexo femenino como hecha para el matrimonio, las tareas hogareñas y la procreación.

La mujer que intenta salirse o niega éste patrón es considerada hostil y agresiva, y la que llega a transgredir la moral establecida se le estigmatiza como prostituta.

LA IMAGEN DE LA MUJER COMO ESPOSA-MADRE.

La mayoría de los investigadores sociales coinciden en señalar a la familia como uno de los pilares básicos de la sociedad burguesa. Es el lugar donde se aplica y

enseña la ideología de la clase dominante; ideología encaminada a asegurar el adecuado funcionamiento de los individuos en un sistema económico basado en la ganancia y la mercancía.

La familia, como agente reproductor de las estructuras sociales imperante, se encarga de condicionar a la mujer para que asuma el papel tradicional que se le ha impuesto, ya que dentro del área familiar existe una división socio-sexual que adquiere una valoración y jerarquización diferente y específica para cada sexo.

A principios de los años cuarentas -régimen del general Avila Camacho 1940-48- cuando la protección al capital extranjero en aras de la industrialización, dio lugar al crecimiento de la clase media, el cine desarrolló el género de la familia, complaciendo a ese público que esperaba ver en la pantalla afirmados sus valores y convencionalismos.

El cine aborda este tema, al lado de géneros cinematográficos como la comedia ranchera y las películas de barrio. Estos filmes exaltan a la institución familiar, reafirman la división de funciones y las diferentes características físicas y mentales entre hombres y mujeres.

"La familia como sagrada institución esta ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es un universo limpio y honesto: aparte, la familia mexicana, monogámica, católica y numerosa se mueve en situaciones

tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie - alrededor y esa involución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico". (5)

La ideología propia del sistema social vigente le impone al sexo femenino cánones de conducta con relación a su marido e hijos, manteniéndola al margen de la sociedad. Desde que nace recibe y transmite un mensaje social: debe ser pasiva, débil, obediente, emotiva y maternal. - Estos patrones de comportamiento se manejan como virtudes inherentes a su sexo. Y es su posesión, precisamente, - la valía de la esposa-madre, puesto que han sido discriminadas del mundo de la creación, la cultura y el desarrollo laboral. Por ello son aceptadas, admiradas y respetadas con religiosidad.

La exacerbación de éstas conductas, se presentan como la contrapartida de las características del paternalismo: la autoridad excesiva del padre sobre los miembros de la familia, las relaciones extramaritales, la utilización sexual de la mujer y su constitución como proveedor y sostén económico de la esposa y de los hijos.

En torno a éstos estereotipos se define la personalidad femenina, los cuales aunados a los mandatos de la iglesia católica de abnegación y sacrificio, hacen de la mayoría de las mujeres personas sin vida propia, consagradas a vivir en función de otros.

El cine, como parte de los aparatos ideológicos del

Estado, refuerza esta infravaloración de la mujer, glorificando sus funciones familiares y sus virtudes domésticas.

Identifiquemos algunos casos representativos en el cine del perfil femenino.

La pureza es uno de los más altos méritos de la mujer. La pureza en este caso tiene dos significados, por un lado, quiere decir que la mujer debe ser pura, es decir, virgen, por otro lado, significa no tener conocimiento alguno sobre las funciones de su propio cuerpo o las del sexo opuesto, de la unión sexual y del proceso de fecundación. La ignorancia en cuestiones sexuales es producto de una moral muy rigurosa para preservarla de cualquier posible contaminación. Quizá esta sea una de las causas por lo que se acusa a la prostituta con tanto encono, a quien se supone desinhibida en cuestiones sexuales.

La represión a la libre sexualidad femenina y el hecho de que su cuerpo sea considerado como parte de las propiedades del hombre, se manifiesta claramente en el mito de la virginidad. Esta obligación es impuesta socialmente para garantizar al hombre la paternidad y la apropiación de la mujer como objeto de reproducción.

La convicción de que es indispensable, por encima de todo, conservar la integridad del himen hasta el matrimonio, es una idea que el cine convencional defiende en la mayoría de las películas. Cintas como Con quien andan

nuestras hijas de Emilio Gómez Muriel, El caso de una adolescente y Quinceañera de Alfredo B. Crevenna, recalcan en la mujer en edad de casarse que el único fin de su existencia es llegar inexpertas sexualmente al matrimonio.

Estas películas son sólo algunos ejemplos del gran número de cintas que se caracterizan porque su mensaje implícito e explícito está de acuerdo con la idea que tiene la moral sobre el bien y que se traduce socialmente como la conveniencia de la castidad prematrimonial.

El cine, en este aspecto, no valoriza la sexualidad de la mujer como una forma de expresión de la personalidad, ni como una necesidad natural en la vida de cualquier ser humano, tal como lo ejerce Stella Inda en cierta parte de Los Olvidados, Luis Buñuel 1950.

Otra de las imágenes que nos presenta el cine mexicano de la mujer, particularmente de la esposa-madre, es su gran capacidad afectiva. Siguiendo el estereotipo cultural de que la acción está reservada a los hombres y la manifestación de sentimientos a la mujer.

La madre que nos propone el cine la personifica Sara García, encarnación de las virtudes con las que tradicionalmente se le ha identificado, salvo en algunas excepciones donde trata de cumplir con los estereotipos masculinos, que supuestamente le aseguran el respeto y la autoridad sobre los demás.

Un caso simbólico de este tipo de comportamiento es

una escena de la película Cuando los hijos se van de Juan Bustillo Oro (1941), en la que la madre se aferra al teléfono para escuchar cantar a su hijo, mientras el casero se lleva el menaje del hogar. No existe a pesar de ello ni un momento de razonamiento, de objetividad; permanece indiferente con tal de escuchar al hijo de su corazón. Y es que él y los demás miembros de la familia esperan precisamente esa actitud: amor incondicional, espíritu de sacrificio y abnegación.

En la vida cotidiana, la expresividad de las emociones si le son permitidas, incluso en público. Actos como llorar, gemir, besar, abrazar, se consideran sus actitudes típicas y se les aceptan porque se identifican como fenómenos integrantes de su debilidad. Esto quizá se deba a que la mujer confinada a lo privado (hogar) no encuentra otro medio de realización que exagerar su afecto. Su incumplimiento puede dar lugar a que se le tache de "mala madre".

La madre es el paño de lágrimas de la familia. Ella concilia, recibe quejas, es el receptáculo de amarguras, frustraciones y alegrías, de ahí que se le rindan tantos homenajes, se le esculpan monumentos y se escriban muchas páginas en su honor.

En este sentido, Luis Buñuel presenta a las mujeres de sus películas sin convencionalismos tan marcados. En los Olvidados (1950) Stella Inda, deja de representar a la madre regida por los conceptos de abnegación y sacri-

ficio, para descubrir al verdadero ser humano. Es la madre agobiada por los cuidados hacia los hijos y por los problemas económicos que la empujan a negarle un pedazo de pan a uno de ellos, no por falta de amor, sino porque no hay suficiente para todos. En Susana, Rosita Quintana no es la mujer depositaria de un destino cruel; usa su sexualidad, por voluntad propia, para echar abajo los prejuicios sociales, sexuales y religiosos de una familia burguesa.

Otro de los valores sociales que el cine mexicano desarrolla en la mujer-madre es su inmovilidad, producto de su encierro en la esfera de la reproducción y el trabajo doméstico.

"Si revisáramos la imagen femenina a través del cine nos daríamos cuenta de su constante inmovilidad; inmovilidad que define la visión de la mujer en el cine. Cuando más desnudos femeninos aparecen en los años 40' y 50' más quietud de las señoras. Aparecen desnudas pero como estatuas, parecen muertos. Esto se ve en películas como La fuerza del deseo seductor, La diana cazadora La virtud femenina se identifica a tal grado con la inmovilidad que en Nosotros los pobres de Ismael Rodríguez, la madre de Pepe "el toro" es parálitica, y además asume un papel como de Virgen de Guadalupe. Uno tiene la sospecha de que si ha llegado a parálitica es porque ha sufrido mucho y porque ha sufrido mucho es una buena mujer". (6)

Esta característica se puede ver también en la cinta

Mecánica Nacional de Luis Alvariza, en la que la abuela (Sara García) se muere sencillamente por salir de su casa.

El crítico e historiador de cine Jorge Ayala Blanco, afirma que las películas sobre la familia son el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano.

A partir de 1940 el proceso de industrialización recibió todo el apoyo gubernamental y la ciudad de México y los estados más mecanizados, empezaban a padecer el crecimiento demográfico, debido a la migración rural.

El cine incorpora a personajes de la creciente clase media. Son presentadas mujeres con cierta independencia porque ya trabajan, aunque en actividades inferiores a las que realiza el hombre. Así se filman películas - melodramáticas como: Nosotras las taquígrafas de Emilio Gómez Muriel (1950), Nosotras las sirvientas de A. Gómez Urquiza (1951), La casa chica filmada por Roberto Gavaldón (1949), donde Dolores del Río no obtiene el éxito profesional de su amante Roberto Cañedo, a pesar de tener un título profesional.

En el nuevo cine mexicano sobresalen películas de los directores surgidos en 1964, a partir del Primer Congreso de Cine Experimental de Largo Metraje. En particular Juan Guerrero con Amelia (1965) y Jaime Humberto Hermosillo con La pasión según Berenice (1975). Aparecen por primera vez mujeres con vida propia, ya no son las inocentes pueblerinas ni las abnegadas madres mexicanas, sino

mujeres que empiezan a vivir en función de sí mismas, capaces de trastocar los valores establecidos en su medio. (Berenice asesina a su abuela usurera con tal de liberarse de la sujeción).

Actualmente, los estereotipos femenino-masculino siguen predominando, fundamentalmente en la población de escasos recursos económicos. En la clase social media y alta, se ha imitado la idea de modernidad y el estilo de vida estadounidense. Sus mayores posibilidades económicas, la ampliación del acceso a la educación, les permiten disfrutar de cierta libertad. Aunque en la práctica diaria se les esclaviza de otras maneras: se les exige por todos los medios ser bellas, conservar la línea, y se les dice cómo y en qué utilizar su tiempo libre, constituyéndose en la principal consumidora de mercancías y servicios, lo cual genera cuantiosas ganancias al industrial.

PERFIL DE LA PROSTITUTA EN EL CINE MEXICANO.

Algunos autores coinciden en señalar que la prostitución se desarrolló al constituirse la familia monogámica, con el advenimiento del sistema capitalista.

Esta apreciación es justa, ya que si bien es cierto que la decadencia de la mujer por medio de la prostitución existió siempre, antes tenía otra connotación. La prostituta era una especie de sacerdotiza y sus fines eran religiosos. Con el capitalismo, en cambio, desciende de sa-

cerdotiza a ramera, y la prostitución se constituye a partir de entonces, en una de las expresiones económicas de la opresión de la mujer y en su determinación como mercancía.

Actualmente, el fenómeno de la prostitución funciona de manera ambigua. Por un lado, se le tacha de ser una violación a las reglas de conducta establecidas socialmente; por otro lado, se le considera necesaria, de acuerdo a la idea de que gracias a ella se preserva la honestidad de la mujer casada y la virginidad de las solteras.

Esta doble moral se legitima afirmando que la sociedad no impulsa a nadie a esa actividad y que la decisión de cada mujer es voluntaria. Con esto se niega que sean las condiciones sociales y económicas adversas que genera el capitalismo, las que orillan a la mujer a prostituirse.

El cine mexicano, por su parte, representa claramente el perfil impuesto a la mujer: o es la señora "de" o es prostituta.

Lo curioso es que en ninguno de los dos casos, la mujer pierde las virtudes que la han caracterizado: se presenta maternal, sumisa, débil, demasiado afectiva, pasiva y obediente. Salvo en los casos en que aparece como imitadora de los defectos masculinos: mala, perversa, explotadora y con deseos de venganza contra el hombre. ¿Será acaso este el concepto que tiene el cine mexicano de los movimientos de liberación de la mujer?

En este caso, lo cierto es que la mujer, ya sea ama de casa o prostituta, sufre el mismo sometimiento y explotación.

"Como en casi todos los pueblos, los mexicanos consideramos a la mujer como un instrumento, ya sea de los deseos del hombre, ya de los fines que le asigna la sociedad y la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento, y en cuya realización sólo participa en tanto que depositaria de ciertos valores.

Prostituta o diosa, gran señora o amante, la mujer - transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza y la sociedad. En un mundo hecho a la imagen del hombre, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculino. Pasiva, se convierte en diosa amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen..... La femineidad nunca es un fin en sí mismo como la hombría".
(7)

El cine mexicano en la mayoría de las películas que se filmaron, trata éste género de manera melodramática y con apego a la moral existente. Así lo demuestran películas como Santa dirigida por Antonio Moreno (1931) y - La Mujer del puerto de Arcady Boytler (1933), y las demás cintas que se hicieron siguiendo éstos estereotipos, dando lugar al nacimiento de otro subgénero cinematográfico.

Con relación a la prostituta, siempre existe un hecho

que las disculpa; es la pérdida de la virginidad o el abandono del compañero o de la familia, lo que va a determinar su destino. Puesto que se supone que una mujer no virgen sólo le queda el prostíbulo, aún conservando sus virtudes de abnegación y sacrificio.

El cine castiga a la prostituta, en tanto ser nocivo socialmente, con la enfermedad, la muerte, la cárcel o la marginación social. Este tratamiento ejemplifica que "todo el que la hace la paga", consecuente con la falsa asociación de que el bueno es recompensado y el malo castigado. Con lo cual éstas películas fortalecen las concepciones morales y sociales del sistema vigente.

Esta forma de manejar el problema de la prostitución es completamente descontextualizada, ya que para el cine existen problemas individuales y no sociales, al presentar a la prostituta como mala y culpable o, en la mayoría de los casos, como depositaria de un destino cruel, pero nunca es el sistema político, económico y social el que genera éste tipo de explotación.

Otra de las cuestiones curiosas es que para el cine mexicano existen dos tipos de prostitutas. Y si bien las dos se dedican al comercio sexual, sus fines son diferentes. Es decir, hay prostitutas buenas y malas.

La buena la representa la prostituta-madre, quien realiza una doble función como en cualquier trabajo extradoméstico. Es la mujer que no rompe con el rol tradicio-

nal y las virtudes de abnegación y sacrificio que caracterizan a la esposa-madre. Es la prostituta que se dedica al oficio en beneficio de otros (padres, hermanos, hijos) y que es, hasta cierto punto, perdonada socialmente. Se reconoce y glorifica su rol maternal a pesar de dedicarse a la prostitución. Por ejemplo, en películas como -- Salón México de Emilio Fernández (1948), Casa de Mujeres filmada por Julián Soler (1966), Mujeres sacrificadas dirigida por Alberto Gout (1948) o Carne de cabaret de Alfonso Patiño Gómez, (1939). Generalmente, llevan una doble vida; durante el día cumplen con las labores ordinarias de ama de casa y por la noche se dedican a la prostitución.

En el sexenio de Miguel Alemán, la época del turismo y el florecimiento económico a costa de los trabajadores, resurge en el cine el género de la prostituta -relegada años atrás por la madre-. Sólo que ahora son cabareteras que bailan y cantan.

Aparece Ninón Sevilla, que representa a la pueblerina engañada de clase social baja, cuya única posibilidad consistía en hacerse rumbera. Sin embargo, en ésta ocasión la prostituta rebasa los convencionalismos del género hasta volverse un personaje subversivo. A la prostituta mala la personifican Ninón Sevilla y María Félix en películas como Doña diablo filmada por Fernando de Fuentes (1943), Ángel o demonio de Víctor Urruchúa (1947) y Sensualidad, Alberto Gout (1949).

María Félix representa a la prostituta lujosa, de gran belleza, voluntariosa y ambiciosa que utiliza sus atributos físicos para revertir los roles sexuales establecidos: utiliza la mentalidad machista que la ve como objeto de deseo para vengarse, utilizar y humillar al sexo opuesto. Con ésta actriz surgen una serie de películas a partir de Doña diablo de Fernando de Fuentes, en la que también representa a la machorra, es decir, el equivalente al macho; es la mujer que ataca al hombre utilizando sus propias armas.

No es la mujer, que a pesar de su actividad, conserva los valores y virtudes que culturalmente se le han asignado. Un caso simbólico es Aventurera, personificada por Ninón Sevilla y dirigida por Alberto Gout en 1949.

"Ninón Sevilla en Aventurera inaugura el cuarto arquetipo de la prostituta mala, vengativa ... en ésta película descabellada, apocalíptica en sus mejores momentos, la dignidad humana está calcinada. Todo lo que de acuerdo a las normas morales en uso se ha dado en llamar sagrado y respetable -el sacrificio, los buenos sentimientos, la decencia, la esperanza y la caridad- se pone en irrisión, es objeto de burla. La sensiblería se elimina, sustituyéndola por un basto repertorio de motivaciones egoístas, nocivas. La insistencia estética en el mal, en lo negativo, emparenta en la cinta con los poetas malditos y con el surrealismo. Una misma capacidad de delirio, una misma indiferencia carcomida y los valores burgueses, una misma avidez de escándalo y una misma exasperación de forma y conteni-

do acentúan la similitud". (8)

En este tipo de películas apenas se hace referencia a las causas que empujaron a la mujer a la prostitución. Se presenta a la prostituta desmitificada, sin máscara, que explota por sí misma su sexo y que lejos de ocultarse, incita a sus "clientes" a disputar sus atributos sexuales, para, finalmente, reafirmar su dominio sobre el sexo opuesto.

Esta cinta muestra a la mujer rebelde, aún sin saber por qué, ya que desconoce o no se ha cuestionado la manera en que es explotada por el sistema y por ella misma. Es la prostituta ordinaria, grosera, con un fuerte deseo de venganza. Aventurera, dio lugar a la filmación de un gran número de películas de las llamadas rumberas.

A partir de la década de los setentas, la iniciativa privada hace resurgir el género cabaret-il-prostitibulario. Ahora el prototipo es Sasha Montenegro, la que personifica a la fichera en películas como Bellas de noche, Las Ficheras, Bellas de noche 2, Noches de cabaret, La pulquería 1 y 2, Oye Salomé, Mujeres de media noche, etc., filmadas - en su mayoría por Miguel M. Delgado y Rafael Portillo.

Los intereses económicos hicieron que se filmaran muchas películas sobre este tema, lo cual ha redituado grandes ganancias al industrial del cine, sin importar la calidad técnica y narrativa del filme.

En esa época el cine mexicano se destapa y la estre-

lla de la cinta puede sin disimulo lucir su cuerpo, con lo que la mujer pasa a ser mero objeto de exhibición; condición que ha sido promovida y utilizada por el cine comercial para el éxito económico de estas películas. Este tipo de películas se caracterizan por tener connotaciones sexuales muy explícitas y por utilizar elementos distractores de fácil asimilación (sexo, risa, humor, picardía), los cuales son altamente valorados por un público envuelto en situaciones económico-sociales problemáticas y que busca de ésta manera, distraer la presión y tensión cotidiana.

En estas cintas se hace una distinción entre ficheras y prostituta. A la primera le pagan por bailar y fin girse ebria, por lo tanto, puede aspirar a casarse y formar una familia, por ello presenta rasgos de abnegación y sacrificio. La segunda, es la que mantiene contacto sexual con el hombre y como ya no puede ser ama de casa, se facta de su condición.

Dentro de éste género, se distingue la película esta tal Las poquianchis dirigida por Felipe Cazals en 1976, - porque se aborda la prostitución como un problema social, reflejo de la injusticia y corrupción del sistema político mexicano. Esta película deja a un lado los estereotipos tradicionales y presenta simplemente a mujeres utilizadas por un sistema corrupto basado en la explotación, y con el que ellas mismas se identifican, ya que son capaces de ejercer la violencia y explotación de que son objeto unas contra otras.

De esta forma el cine refleja claramente como en la sociedad patriarcal los hombres se han distribuido a las mujeres, unas para el matrimonio y otras para la prostitución. "Tú pa' lo que sirves, pues sirves bien, yo busco una para casarme y tener hijos", éstas frases las escuché en una película interpretada por Pedro Infante.

CAP. III. LAS PRIMERAS REALIZADORAS DE CINE EN MEXICO.

DE MIMI DERBA A OLGA LIMINANA.

El cine desde su nacimiento ha estado dominado por hombres. Esta actividad refleja también los valores y actitudes que histórica y culturalmente se le han impuesto a la mujer, lo cual ha generado discriminación y desconfianza a sus capacidades. Este descrédito es y ha sido un gran obstáculo cuando la mujer aspira a tener un status profesional igual al hombre dentro del medio, porque sigue imperando la concepción simplista que asigna a la mujer las tareas del interior y al hombre las del exterior.

En el cine tomar la dirección de una película es para la mujer una dificultad mayor, pues implica demostrar que puede hacerlo; enfrentar el rechazo a la autoridad que representa (es ella la que siempre ha obedecido) y, finalmente, buscar la forma de sostenerse en el medio. Lo cual es muy difícil, ya que otra de las limitantes importantes para la mujer directora es el financiamiento.

En cualquier proyecto fílmico, el productor aporta el dinero y es quien elige al personal, y no se puede decir que no le importe mayormente el sexo de quien va a dirigir.

En el medio cinematográfico, la mujer es aceptada en

actividades regidas por convencionalismos y mitificaciones de acuerdo a su sexo. Puede sobresalir como anotadora, guionista, editora o actriz. En la dirección, que supone una responsabilidad mayor es segregada, aún demostrando - que tiene los conocimientos técnicos necesarios.

Sin embargo, algunas mujeres llegaron a dirigir, aun que hasta hace algunos años se les ignoraba por completo.

De 1900 hasta 1948, año en que Matilde Landeta filmó su primera película (Lola Casanova) aparecen, entre decenas de directores, únicamente cuatro cinerealizadoras: - Mimí Derba, Cándida Beltrán Rendón, Adela Sequeyro y Eva Limiñana. Este número tan reducido patentiza el trato - desigual que se le da a la mujer en general.

Como antecedente, Emilio García Riera señala que las Veracruzanas Dolores y Adriana Elhers, quienes estaban al frente del Departamento de Censura, dependiente de la Secretaría de Gobernación en 1920, filmaron una serie de - cortos documentales sobre temas históricos por encargo - del presidente Venustiano Carranza. Estos documentales trataban sobre la Industria Petrolera, Las Pirámides de Teotihuacán, el museo de Antropología, entre otros.

Las hermanas Elhers habían perfeccionado sus conocimientos de fotografía en Estados Unidos de Norteamérica, mediante una beca otorgada por el gobierno. A su regreso fundaron el primer laboratorio de cine en nuestro país.

En el caso de Mimi Derba, no se sabe con seguridad si esta destacada actriz y argumentista fue en realidad la primera directora de cine mexicano. Se supone que dirigió en 1917 La tigresa, producida por la Azteca Film, - compañía fundada por ella y Enrique Rosas. Esta asociación batió record ese año con relación a la filmación de películas, fueron cinco largometrajes de ficción consecutivos: En defensa propia, Alma de sacrificio, La tigresa, La soñadora y En la sombra. Estas cintas según crónicas periodísticas de la época tuvieron mucho éxito.

El tema de La tigresa trata sobre una mujer que tiene una aventura con un hombre pobre y se casa después con un joven de alcurnia. El obrero enloquece al ver salir a su amada de la iglesia; pasado el tiempo la mujer realiza una visita de caridad al manicomio y es estrangulada por el obrero.

La empresa Rosas-Derba fracasó al no poder vender su obra en otros países, finalmente se disolvió esta firma - que prometía dar mayor auge a la producción nacional. - Mimi Derba, que estelarizaba cuatro de las cinco películas que produjo, se retiró de la producción.

En orden cronológico, la segunda directora de la que se tiene conocimiento es Cándida Beltrán Rendón, quién nació en Mérida, Yucatán en 1899. Debido a la escasez de documentos se ignora como entró al cine y como llegó a dirigir. Se sabe, sin embargo, que sus actividades antes de filmar eran por completo diferentes al quehacer cinematográfico.

Ella dirigió en 1928 El secreto de la abuela. Cándida Beltrán no sólo dirigió esta cinta, también la produjo, escribió el argumento, diseñó la escenografía e interpretó el papel principal.

La trama se refiere a la vida de una humilde huérfana que vende periódicos en la ciudad para mantener a su abuela ciega. La huérfana finalmente resulta ser la nieta de un rico caballero. Esta fue la única película que dirigió esta directora, mujer que revela gran persistencia y espíritu emprendedor.

Otra de las mujeres que llegaron a dirigir fue Adela Sequeyro. Se inició como escritora periodística en Veracruz, su estado natal. Más tarde pasó a la actuación en el teatro y cine mudo. Actuó en películas como Atavismo y Un drama de la aristocracia, filmes dirigidos por Gustavo Sáenz de Sicilia, en No matarás de Jesús S. Ortíz y en El sendero gris de Jesús Cárdenas, entre otras.

Adela Sequeyro filmó dos películas consecutivas: La mujer de nadie (1937) y Diablillos de arrabal (1938). En las dos cintas la responsabilidad e la dirección, la adaptación y el argumento corrió a cargo de Adela Sequeyro.

En la primera película, una mujer es recogida por tres artistas al ser corrida de su casa por su padrastro. La amistad de los tres artistas se pone a prueba al enamorarse los tres de ella. La segunda, trata un melodrama infantil en que dos pandillas rivales se enfrentan y aca

ban con un grupo de bandidos. Al final se reconcilian, gracias a la intervención del niño-héroe del filme.

De nacionalidad chilena, Eva Limiñana (duquesa Olga), participó como productora y adaptadora de varias películas. Fue hasta 1942 cuando codirigió con Carlos Toussaint Mi Lupe y mi caballo. Se trata de una película de aventuras rancheras, y fue su única experiencia en el campo de la dirección. Esta cinta siguió los lineamientos de la temática comercial, sin resultados notables.

Como se puede ver, los temas tratados en estas películas no dicen nada sobre la problemática femenina, ya que ninguna de las directoras se cuestionan sobre las tipificaciones, papeles sociales y mitificaciones que giran alrededor de la figura femenina. Esto quizá se deba a la falta de conciencia social, reflejo del tiempo y el medio que les tocó vivir, cuando la condición de la mujer se parecía más a la de un objeto que a un ser humano, a los convencionalismos de los productores o a la frustración de sus carreras.

MATILDE LANDETA: LA LUCHA CONCRETA.

"Es usted mujer". Hay quienes argumentan que la inteligencia no tiene sexo y que, en consecuencia, cualquiera con habilidad, capacidad y conocimientos puede hacer cine. Con esta afirmación se trata de banalizar y reducir la injusta situación en que vive la mujer a nivel in

dividual. Cuando los hechos demuestran que en todos los campos, como en el cine en este caso, la mujer sufre descrédito en cuanto a sus capacidades.

Matilde Landeta sintetiza esta desvalorización en un medio dominado por el hombre; tan amplio en posibilidades creativas y tan limitado por los intereses económicos.

Esta directora se inició como anotadora de 1932 hasta 1944, periodo en el que colaboró con directores como Julio Bracho, Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón, Emilio Fernández, entre otros. Su meta desde un principio fue - llegar a dirigir, aunque tuvieron que pasar varios años para que pudiera filmar su película inicial Lola Casanova (1948).

Fue distinguida como la mejor anotadora y su siguiente paso fue pedir en las diferentes asambleas de la Sección de Técnicos y Manual del Sindicato de Trabajadores de la - Producción Cinematográfica, su ascenso como asistente de director.

Su petición fue recibida con rechazo, lo cual se explica por la época que le tocó vivir, cuando los prejuicios contra la mujer eran aún más fuertes. Mas en un medio donde es muy sencillo poner barreras al libre ejercicio - del pensamiento, ya que depende de los intereses y deseos de terceros.

La mujer ha sido aceptada en trabajos de acuerdo a su

condición: puede ser excelente maquillista o admirada como actriz, pero no es aceptada como directora.

"Batallé mucho, durante tres o cuatro años estuve pidiendo mi ascenso, tenía derecho. Habla tres condiciones para ser aceptada: antigüedad, conocimiento y antecedentes laborales; yo los cumplía desde tiempo atrás y sin embargo siempre habla el pero: es usted mujer".

Su sobresaliente papel como anotadora durante tantos años le permitió prepararse para tareas mayores. Pero el escalafón de puestos exigido por el sindicato no concedía su pase inmediato al grupo de directores. Sin embargo, la batalla no se dio cuando pidió su ascenso como directora, sino como asistente de director.

Solicitó por múltiples medios su promoción como asistente de director, actividad que había desempeñado sin reconocimiento oficial en varias ocasiones, cuando estaba Roberto Gavaldón como secretario del sindicato. Este le fue concedido en forma curiosa.

Uno de los condicionamientos sociales más aceptados es la supuesta debilidad de la mujer. La reacción de Matilde Landeta ante el rechazo a su petición fue precisamente esa: agachar la cabeza, cruzar los brazos y escuchar. Con ello no despertó la solidaridad consciente ni el reconocimiento a su capacidad por parte a sus compañeros, sino un sentimiento paternalista fundado en la protección. So

lo de esta manera fue apoyada y finalmente aceptada para el puesto.

Tres años después, en 1948, filma su primera película la Lola Casanova. Como directora su desarrollo fue aún más difícil, ya que ningún productor confió en ella. Sus tres únicas cintas fueron financiadas con dinero de su familia.

"... todo el mundo metió su dinero ahí, hicimos una especie de cooperativa y de esa manera salieron mis tres películas: Lola Casanova, La negra Angustias y Trotacalles".

Posteriormente, pensó filmar su cuarta película con un argumento que habla ido puliendo desde 1938, sobre el origen de la delincuencia en menores de edad en el Distrito Federal. El título provisional era Tribunal de menores. No pudo filmarla por falta de financiamiento a pesar de ser aprobada. Se filmó más tarde con el nombre de El camino de la vida, bajo la dirección de Alfonso Corona Blake.

" La pensaba dirigir yo, y me enteré en un periódico que Alfonso Corona Blake se iba a encargar de la dirección. Fui al Banco Cinematográfico y me entrevisté con el funesto Eduardo Garduño, director de la Institución. Me dijo cosas muy dolorosas... que yo no le gustaba. Sobrevino un boicot absoluto".

Eduardo Garduño tenía el control casi total de la -

producción cinematográfica y, por lo que se puede ver, - ese Banco sólo refaccionaba la filmación de cintas en las que los héroes eran charros empistolados que se embriagaban hasta caerse. El encargado del Banco, no sólo impuso trabas a la carrera de esta directora, sino que contravino la Ley Autoral al quitar su nombre de la pantalla como autora del argumento. Esta película le valió a Alfonso - Corona Blake varios premios nacionales e internacionales.

El boicot impuesto por Garduño se transformó en un olvido casi total, pues Matilde Landeta no ha vuelto a - dirigir, a pesar de tener una vida muy activa dentro del medio cinematográfico.

La primera película de esta directora se titula Lo-la Casanova, basada en una historia del novelista Francisco Rojas González, interpretada por Meche Barba y Armando Silvestre.

Esta película de tema indigenista relata la vida de una mujer de ascendencia europea que renunció a las comodidades y privilegios que su posición social y su situación económica le ofrecen (Meche Barba), para vivir con el indio Coyote (Armando Silvestre) en una comunidad indígena en Guaymas, Sonora.

Su propósito es luchar para que los Indios Seris dejen atrás el estado de miseria en que viven y enseñarles a negociar menos desventajosamente con los blancos.

Esta película no obtuvo resultados notables, debido

a que su programación fue inadecuada y su exhibición muy limitada, según su directora.

La negra Angustias (1949) es la segunda película de Matilde Landeta. Basada en la novela del escritor y antropólogo Francisco Rojas González (Premio Nacional de Literatura 1944), La negra Angustias es la primera película de la Revolución que tiene como protagonista a una mujer: la coronela Angustias Farrera (María Elena Marqués).

La cinta relata la biografía de una pastorcita mulata -desde niña hasta su madurez- que empieza a odiar la violencia y crueldad viril, cuando su cabrita preferida muere a consecuencia de los actos eróticos por parte de los machos cabríos. Este suceso marca su relación con el hombre en su vida futura; rechaza con indignación cualquier acercamiento o ademán provocativo. Angustias Farrera se incorpora al movimiento Revolucionario cuando huye después de matar a un arriero que, luego de pretenderla, intenta violarla. Con el tiempo se convierte en una ruda coronela zapatista, que está a punto de abandonar la lucha por la traición amorosa del maestro que la enseñó a leer (Ramón Gay). Logra sobreponerse cuando las fuerzas federales eliminan a su asistente "El güitlacoche".

En una sociedad como la nuestra, regida por valores machistas y sexistas, cuando el cine pretende crear la imagen de una mujer con carácter fuerte, recurre a las características del hombre para lograrlo. Así, la coronela Farrera encuentra en la facción revolucionaria que encabeza la oportunidad para dar rienda suelta a la for-

taleza y crueldad de su carácter y a una especie de odio contra el hombre. Manda castrar "al picao" (Gilberto González), el jefe de una cuadrilla que la pretende, regocijándose cuando oye sus gritos; ordena azotar a la novia de uno de sus prisioneros cuando suplica que no lo fusile porque lo ama; desprecia a los brutos que la enamoran; socorre a una prostituta, ya que ellas soportan la bestialidad y la peste de los hombres.

Aunque sólo se percibe "la bola" a través de las vivencias de la coronela, existen escenas muy bellas y de un realismo sorprendente. Como la marcha de la columna de hombres, que no obedecen más voz que la de su coronela, casi sin obstáculos y sin un itinerario definido, o bien, cuando los combatientes se arremolinan en torno a una pared donde está pegada una proclama zapatista, esperando - que alguien de ellos la lea en voz alta sin que ninguno logre desentrañar el secreto de esas líneas. Asimismo, el lenguaje es vivo, funcional: "sigamos la legalidad de las cosas legales".

La película se vuelve maniquea al presentar en las escenas finales a la rencorosa Angustias Farrera en plan de seductora, para lo cual se transforma radicalmente; abandona la vestimenta masculina y adopta la tradicional imagen femenina: se vuelve dócil, modosita, hacendosa y se adorna la cabeza con moños para conquistar al melindroso güerito del que esta enamorada (Ramón Gay), quien considera esa - posible unión no como una relación entre iguales, sino como una cruz.

En la novela de Rojas González, la coronela termina como la amante de casa chica. Matilde Landeta cambia este final. En la película vemos a la Negra Angustias sobreponerse al dolor que le causa la traición del maestro y tomar de nuevo las riendas de la facción revolucionaria.

La tercera película de esta directora es Trotacalles (1950), basada en la novela Vagabunda de Luis Spota. La interpretan Miroslava, Ernesto Alonso, Isabela Corona y Elda Peralta.

Esta cinta fue realizada siguiendo el género cabaretil-prostitubulario que caracterizó el régimen de Miguel - Alemán Valdés (1946-1952), es decir, fue concebida con fines comerciales.

Aunque ya no se trata de la chica buena que se prostituye para sostener al padre o al hijo, ésta es sólo una variante leve, ya que la película no introduce aspectos novedosos sobre este problema. Se trata, una vez más, de la muchacha que debido a circunstancias adversas -el engaño y el posterior abandono del hombre- cae en la prostitución, actividad donde es explotada y maltratada por el padrote, mientras se revelan parentescos inimaginables.

Matilde Landeta no logra apartarse de los convencionalismos creados en torno a la mujer. La prostituta es presentada como víctima del hombre, llorona, dependiente y masoquista, a pesar de las lecciones de moral dictadas por una prostituta moribunda (Isabela Corona), quien les

aconseja que se casen.

Matilde Landeta trabaja actualmente en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. También se dedica a escribir argumentos de películas ante la imposibilidad de volver a dirigir.

MARCELA FERNANDEZ VIOLANTE.

Marcela Fernández Violante es la primera directora que ha llegado a dirigir cine de manera profesional en nuestro país. De 1964 a 1969 realizó estudios de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos --- (CUEC), y de Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras, escuelas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Actualmente dirige la escuela de la que egresó, además de impartir desde 1970 las materias de Guión y Realización cinematográfica. Ha sido también conferencista sobre diversos aspectos del cine mexicano y jurado internacional en los festivales de cine realizados principalmente en Moscú y La Habana.

La filmografía de Marcela Fernández Violante data de 1966. Se inicia con el cortometraje Azul, producido por el CUEC, donde narra la historia de una niña que decide huir de su casa al perder el transporte escolar. Cuando cae la tarde la niña deambula por la calle recordando la

violencia imperante en su hogar.

En 1971 realiza Frida Kahlo, ganadora de varios premios. En este corto se conjugan dos cosas: se puede apreciar el trabajo de una de las personalidades más significativas - de la pintura mexicana y muestra que Frida Kahlo era una mujer que tenía una posición de lucha abierta, tanto personal como política.

El primer cortometraje lo realiza en 1974-75 y se titula De todos modos Juan te llamas. En ésta película se trata de la Guerra Cristera. Un tema no tocado hasta entonces. La directora trata de desenmascarar lo que dice la historia oficial sobre este problema: unos son los verdaderos revolucionarios y los otros analfabetas fanáticos.

En palabras de la directora, su propósito fue reflejar que la Guerra Cristera más que un enfrentamiento entre buenos y malos, fue una lucha promovida por los Estados Unidos de Norteamérica para proteger sus intereses comerciales. La finalidad era que el Artículo 27 Constitucional que declara propiedad de la nación mexicana la tierra y el agua, no se manifestara retroactivo, puesto que, de lo contrario, se verían afectadas sus propiedades en nuestro país (petróleo, minas, tierras, agricultura).

El interés de Marcela Fernández Violante por desmitificar algunos aspectos de la Revolución Mexicana, obedece a su preocupación por comprender la verdadera historia de nuestro país, ya que la mayoría de las películas realiza-

das sobre este tema se pierden en apreciaciones llenas de pasiones melodramáticas, donde la mujer puede ser indistintamente la encarnación de la debilidad que afirma al hombre o la deshumanizada hembra revolucionaria.

Para ello aprovechó las oportunidades otorgadas por el régimen de Luis Echeverría (1970-76) para, una vez más, insistir en filmar conflictos sociopolíticos.

En 1976 realizó Cananea, donde aborda la huelga minera que estalló en Cananea, Sonora, considerada como uno de los movimientos precursores de la Revolución Mexicana.

Después de permanecer tres años congelada y en medio de lo que los expertos han dado en llamar la peor crisis del cine nacional, Marcela Fernández Violante filma su primer largometraje para el Estado Misterio (1979), basada en la novela Estudio Q de Vicente Leñero. La filmó - gracias a que varios directores, a quienes se les había propuesto anteriormente la rechazaron por parecerles demasiado compleja.

En Misterio se sintetiza el mundo de la televisión - privada en México; un mundo fuertemente jerarquizado, frío, lleno de abusos, donde el ser humano es cosificado en aras de la ganancia.

Con imposiciones de tiempo y de actores, Esta película la representó a nuestro país en la Muestra Internacional de Cine de 1980 y fue nominada para trece Arieles de la

Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Todos recibieron su ariel: actores, coactores, fotógrafo, guionista, menos la persona en quien recayó la responsabilidad del trabajo premiado: la directora. Quizá por dirigirla una mujer, para los premiadores no la realizó nadie.

El descrédito a Marcela Fernández Violante demuestra que los directores de cine -buenos o malos- son una creación social determinada por valores convencionales. Los directores son reconocidos, estimulados, formados para dirigir. La mujer, en cambio, se vuelve perdediza aunque realice un buen trabajo y es opacada socialmente.

Al terminar el rodaje de Misterio la empresa estatal CONACINE, le propuso filmar una historia sobre los indígenas Tarahumaras, basada en el guión de Antonio Noyola llamada El niño Rarámuri. En esta película se muestran las condiciones de miseria y explotación en que viven los indígenas y más que integrarlos a la cultura actual, la directora propone aprender de ellos. Su cinta más reciente no se estrena aún y se titula Nocturno Amor (1986).

A pesar de que Marcela Fernández se ha inclinado por retomar temas políticos, sus personajes femeninos no son maniqueos. En De todos modos Juan te llamas, la hija del general (Rocío Brambila) es una mujer decidida, que se enfrenta sin remilgos a los abusos y a la autoridad de su padre, quien ya había logrado dominar a su esposa.

Se puede decir que Marcela Fernández Violante es de

aquellas mujeres que han ganado la partida en el campo de la dirección. Ha logrado integrarse gracias a su perseverancia, aunque también se le toma de ejemplo para argumentar que el sistema tiene abiertas las posibilidades para hombres y mujeres y que todo depende de los conocimientos y la capacidad que se tenga.

CAP. IV. CINE ESTUDIANTIL CONTEMPORANEO.

MARCO SOCIAL E IDEOLOGICO.

Con todos los problemas que implica filmar fuera de la industria, varias realizaciones del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado por Manuel González Casanova en 1963 y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), inaugurado por Rodolfo Echeverría en 1975 y algunas producciones independientes, muestran un cambio de enfoque en la imagen femenina que el cine siempre ha difundido.

Aunque esta producción es escasa, sus temas constituyen la contrapartida de la manipulación ideológica y del reforzamiento de estereotipos y valores culturales y morales creados en torno a la mujer en nuestra sociedad.

Estas realizaciones fuera del alcance de los criterios e intereses industriales, logran proporcionarnos elementos importantes para descubrir la verdadera problemática femenina, ya que el cine convencional sólo ha tratado a la mujer como objeto de explotación.

Esto se debe fundamentalmente a la influencia que ejercieron las agrupaciones feministas al delatar la opresión en que vive la mujer y al exigir el respeto a sus derechos, a partir de la década de los sesentas en casi todo el mundo.

Los logros de estos movimientos han sido sin duda importantes. Sin embargo, las mejores ganancias se han dado en las aspiraciones de cada mujer, en su autoestima y en su proceso de concientización política. La mujer, particularmente la de nivel socioeconómico medio, ha empezado a cuestionar los privilegios laborales, educativos, matrimoniales del hombre, y las películas realizadas sobre cuestiones femeninas así lo demuestran.

A partir de las películas que retoman exigencias feministas, se puede hablar de una sensibilización ante los problemas concretos que afectan directamente al sexo femenino.

Tratar estos temas en sus realizaciones (trabajo doméstico, aborto, prostitución, violación sexual a la mujer, etc.) significa un compromiso solidario entre las mismas mujeres y una mayor comprensión de la existencia femenina.

No importa que estos filmes sean meros ejercicios escolares, puesto que en nuestro país la posibilidad de acceso a los realizadores jóvenes en general, es negada por los monopolios estatales y privados. La preocupación por llevar al plano creativo las demandas más urgentes de los movimientos feministas, está por encima de las deficiencias técnicas y de formación que se les pudieran criticar.

Lo verdaderamente importante de éstos cineastas es -

que tienen una conciencia crítica, fundada en valores culturales y humanísticos que pueden transformar la realidad social.

CREACION DEL COLECTIVO CINE-MUJER.

Dentro de las diferentes organizaciones feministas en México, que se formaron por influencia de los movimientos feministas norteamericanos, a partir de la década de los setentas, se encontraba el Colectivo Cine-Mujer, única organización de éste tipo en nuestro país.

Este grupo, formado exclusivamente por mujeres, fue fundado por la Psicóloga y en ese entonces estudiante del CUEC Rosa Martha Fernández. Entre sus integrantes estaban: Beatriz Mira egresada de la misma escuela, Ellen Calmus, formada en la escuela de cine de Harvard, Guadalupe Sánchez diseñadora gráfica, Angeles Necoechea actriz, Sonia Fritz productora y editora. También apoyaron al Colectivo profesionistas de otras disciplinas, pero con intereses afines sobre la problemática femenina; la antropóloga Amalia Attolini y las sociólogas María Novaro y Pilar Calvo.

Rosa Martha Fernández, aclara el propósito del grupo: "nos definimos, en todo caso, por hacer un cine político sobre aspectos específicos de la opresión de la mujer, - que sirva para dar conciencia y promover la integración de la mujer en la lucha de clases. Queremos que sea una

una herramienta, un instrumento político de agitación y, en la medida de que se trata de un vehículo ideológico, utilizarlo como contraideologización. Tratamos de que nuestro aporte desarma esos mecanismos, sobre todo aquellos códigos que solidifiquen la opresión de la mujer, y para eso hay que desentrañar lo aparentemente natural de su marginación; mostrar cuáles son los intereses políticos, económicos y culturales que hacen que la mujer esté en el estadio en que se encuentra". (9)

Es decir, el propósito de este grupo fue llevar al cine algunos aspectos o exigencias en las que coinciden la mayoría de los grupos feministas en el mundo: la violación sexual a la mujer, el trabajo doméstico, el aborto, entre otros.

Aunque este grupo no estuvo afiliado a ninguna organización política o feminista, su preocupación por dar a conocer la situación de la mujer, ubicadas histórica y culturalmente en la marginación refleja de por sí una militancia.

La escuela de cine de la Universidad y la del Estado, proporcionaron a este grupo y en general a todos los estudiantes de clase media con inquietudes filmicas, el contexto apropiado para llevar al cine algunas de las exigencias feministas, puesto que éstos centros han conservado frente al cine industrial la libertad de creación. Esta situación permite que los estudiantes sostengan en sus ejercicios escolares una postura crítica frente a la realidad social.

El Colectivo Cine-Mujer produjo varias películas que reflejan sus puntos de vista sobre aspectos concretos de la opresión de la mujer.

Rosa Martha Fernández, dirigió Cosas de Mujeres -- (1977), donde trata el problema del aborto en México. Esta cinta fue nominada para el Ariel 1978 de Cortometraje. Su segunda película se tituló Rompiendo el silencio (1979) sobre la violación sexual a la mujer en nuestro país.

Otra de sus integrantes, Beatriz Mira, realizó Vicios en la cocina (1977) ganadora del Ariel 1977 de Cortometraje y seleccionada entre los 10 mejores cortos en el Festival Internacional de las escuelas de cine organizado por el CILECT (Centro Internacional de Liaison des Ecoles de Cinema y Televisión).

Ellen Calmus realizó Got To Push (Hay que empujar - 1973) en la escuela de Harvard, sobre la enajenación del trabajo en unas empleadas textiles de Boston.

Asimismo, el Colectivo patrocinó el cortometraje de animación ¿Y si eres mujer? de Guadalupe Sánchez (1979), - donde describe la imposición de roles en la mujer, desde niña hasta que llega a la edad adulta.

El grupo también produjo el corto de Marla Novaro Es primera vez (1976) donde se filmaron escenas del 1o. encuentro de diferentes grupos de mujeres en México. Otra de las películas financiadas por éste colectivo fue Vida

de Angel (1982) de Angeles Necoechea sobre el trabajo do místico.

La corta vida del grupo se extinguió en los primeros años de la década de los ochentas cuando salió del colectivo Rosa Martha Fernández, su fundadora. De esta manera se disolvió el primer y único intento por crear un cine propiamente feminista con carácter orgánico.

DEMANDAS FEMINISTAS EN EL CINE ESTUDIANTIL REALIZADO POR MUJERES.

EL ABORTO.

Cosas de mujeres, producto de un proyecto formal por crear un movimiento cinematográfico que abordara problemas específicos sobre la cuestión femenina, es el primer intento en el cine mexicano que busca difundir el aborto como un problema social y de salud pública.

Fue realizada por la Psicóloga y estudiante del CUEC, Rosa Martha Fernández.

COSAS DE MUJERES

Producción: CUEC-UNAM (1978)

Encargada de producción: Rosa Martha Fernández

Dirección: Rosa Martha Fernández

Fotografía: Arturo de la Rosa, Mario Luna y Víctor Viala
Edición: Marcelino Aupart, Valtraund Kondel, Guy Devart y
Ramón Aupart.

Música: Mario Lavista

Intérpretes: Patricia Luke (estudiante), Angeles Necoechea
(amiga) y Martín Lasalle (doctor)

Duración: 50 min.

Sinopsis: Filme que denuncia el aborto clandestino en México. Una estudiante de sociología decide abortar, y es sometida a una terrible humillación por parte del médico espanta-cigüeñas. El aborto es mal practicado y la muchacha enferma gravemente, por lo que es llevada al Hospital General. Se entrevista en ese hospital a mujeres - que se han provocado abortos y se dan estadísticas sobre aquellas que han muerto por legrados realizados en situaciones precarias.

En esta película se alterna la historia de una estudiante universitaria, a manera de ejemplo, que tiene un aborto complicado, con escenas documentales de mujeres - proletarias hospitalizadas por abortos provocados, y entrevistas a funcionarios y profesionistas.

Mientras un médico irresponsable le practica el legrado a Patricia, se mencionan los artículos del Código Penal referentes al aborto. Se señalan los delitos a fin de realizar una crítica al Estado Mexicano, que convierte a toda mujer en edad de procrear en víctima de leyes impues

tas por otros, negándoles el derecho a decidir sobre su propio cuerpo.

El mensaje verdaderamente importante de esta película es que la legislación actual está orillando a miles de mujeres a abortar en condiciones peligrosas, al utilizar métodos que llegan a provocar la muerte al recurrir a personas no calificadas. Este hecho se manifiesta sobre todo en mujeres de nivel socioeconómico bajo, quienes no tienen acceso a la educación sexual y que no cuentan con información suficiente con relación al uso de medios anti-conceptivos.

Para el gobierno mexicano, el aborto es sustituible con la planificación familiar (como lo afirma Moya Palencia en una de las entrevistas). Este discurso es por demás tendencioso, ya que el aborto no es en sí un método de planificación familiar, sino un último recurso ante un embarazo no deseado. Es bien sabido que la información sobre control natal no cubre a todas las mujeres y que los métodos hasta ahora conocidos no son ciento por ciento seguros.

Las impactantes estadísticas que proporciona la película nos persuade a compartir la demanda con la que finaliza la cinta en una manifestación frente a la Cámara de Diputados "por aborto libre y gratuito".

EL TRABAJO DOMESTICO.

VICIOS EN LA COCINA.

Producción: CUEC-UNAM (1977)

Encargada de producción: Beatriz Mira

Dirección: Beatriz Mira

Guión: Beatriz Mira

Fotografía: Arturo de la Rosa y Mario Luna

Edición: Gilberto Macedo

Sonido: Gilberto Macedo

Duración: 25 min.

Sinópsis: Historia sobre el trabajo doméstico femenino. Se muestra el tedio y la frustración de una mujer dedicada exclusivamente a las labores del hogar.

En ésta película, Beatriz Mira, aborda por primera vez en el cine mexicano el tema del trabajo doméstico. Sintetiza, a través del género testimonial, un día en la vida de cualquier ama de casa de clase media. Es, simplemente, un retrato del encierro y enajenación que soporta la mujer en nombre del matrimonio y la familia.

A través de la identificación con el personaje de lo que es o podría llegar a ser la vida de una mujer casada, hay un profundo rechazo a esa imagen, porque significa una existencia de servidumbre y sujeción. La intérprete repre

senta a la inconfundible ama de casa, encadenada de por vida a limpiar el hogar, atender y vigilar que nada les falte al marido y a los hijos.

La ama de casa del documental, simboliza la ideología que se ha desarrollado en torno a la mujer, a la que se le asignan patrones de conducta con relación a su función social: la familia como única alternativa de realización; el cuidado de los hijos, el aseo de la casa y la atención al esposo como extensión del hecho de gestar y dar a luz; reponer la fuerza de trabajo del hombre, para que pueda participar en la producción hegemónica y, por si fuera poco, sostener su estructura psíquica, pues es él quien afronta las contradicciones de un sistema basado en la explotación.

De ahí que la mujer sea considerada como algo funcional para los demás, nunca para sí misma. Esta situación, repercute en su propio equilibrio emocional porque se sabe, consciente o inconscientemente explotada en razón de su sexo.

La frustración y la tristeza es la imagen que nos transmite la película del ama de casa. Esclavizada a la rutina de un trabajo sin proyecciones económicas o profesionales, que no se valora socialmente y que sólo se nota cuando no se hace, hay en ella un tipo especial de comportamiento: el abandono que es consecuencia de la falta de motivaciones, una actitud de espera y pasividad. Este conformismo quizá sea el reflejo de la enseñanza que se

recibe desde niña: ser como los demás es la mejor manera de ser aceptado y sentirse seguro.

El ritmo de la narración es lento y el ambiente de asfixia que logra crear la directora, da la impresión de que la protagonista vive en un mundo irreal, movida por mecanismos ajenos a su voluntad. Como si la constante - tarea de cambiar pañales, disponer la comida y asear la casa, hubiera surtido en ella los efectos de algún narcótico que la hace permanecer adormecida.

Sin muchas pretensiones, esta película logra crear un espacio para abordar el trabajo doméstico, plasmándolo como se da.

Otra película sobre este tema es Vida de Angel, financiada por el Colectivo Cine-Mujer.

VIDA DE ANGEL

Documental, 16 mm, color, México 1982.

Dirección: Angeles Necochea

Duración: 45 min.

Esta película presenta los testimonios de varias mujeres de colonias populares en el Distrito Federal, que explican en que consiste el trabajo doméstico que realizan diariamente en sus casas para sus familias.

A menudo se dice que la familia mexicana vive de mi-

lagro, porque del salario de un hombre viven la esposa y los hijos. Sin embargo, esto no sería posible si la mujer no contribuyera con el trabajo no pagado que a diario realiza para el sostenimiento de la familia.

En contrapartida, la protagonista de otra cinta sobre esta cuestión encuentra la forma de acabar con la sujeción.

CONMIGO LA PASARAS MUY BIEN.

Producción: CUEC-UNAM (1982)

Dirección: María Novaro y Marié Christine Camus

Edición: Marié Christine Camus

Fotografía: B y N (16mm) María Novaro y Marié Christine Camus

Actuación: Valeria, Santiago y León

Duración 3 min.

La película muestra a una ama de casa que agobiada por el trabajo doméstico, adquiere entre sus compras en el supermercado una varita mágica, la cual utiliza para realizar el trabajo doméstico sin cansarse. Cuando su papel de ama de casa se cumple cabalmente al llegar su esposo y su hijo, la señora, fastidiada, los desaparece.

LA DISCRIMINACIÓN EN EL TRABAJO.

La ausencia de una auténtica igualdad de oportunidades en la educación, en el empleo digno y justamente re-

tribuido favorece aún más las condiciones de explotación y subordinación de la mujer. Esto se manifiesta en el - menosprecio a sus capacidades intelectuales, por lo que la gran mayoría son relegadas a las actividades más arduas y pesadas, ya sea dentro o fuera del área familiar.

Esta posición débil o insegura la retratan en un - ejercicio escolar para el CUEC María del Carmen de Lara y María Eugenia Tamés en No es por gusto. También Carolina Fernández egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica, presentó como trabajo de tesis La vida toda sobre el servicio doméstico.

En este sentido, cuando el cine mexicano incorpora en sus producciones a la mujer trabajadora al crecer la población mexicana a partir de la década de los cuarentas, retomaba el problema de la prostitución o el de la mujer trabajadora, pero nunca lo hizo realmente y con efectividad, pues esto implicaría tener un conocimiento a fondo sobre éstos asuntos. Utilizó a la prostituta y el trabajo de la mujer fuera del hogar como recursos melodramáticos o para provocar cierta autenticidad en sus producciones - comerciales.

NO ES POR GUSTO

Producción: CUEC-UNAM (1981) Doc.

Dirección: María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara

Guión: María del Carmen de Lara, María Eugenia Tamés, Juan López, Laura Rosseti y Alfonso Morales.

Fotografía: B y N (16mm) Alejandro Gamboa y Vicente Blanchet.

Edición: Elizabeth Kapnist

Sonido: Jesús Sánchez

Duración 52 min.

Sinopsis: Se presenta la vida diaria de algunas prostitutas callejeras de la ciudad de México y como son reprimidas por la policía. Se incluyen entrevistas a funcionarios del penal conocido como "La vaquita", donde se supone son recluidas por ejercer su profesión.

Esta película muestra una de las formas más aberrantes de la opresión de la mujer, puesto que sus posibilidades para autodeterminarse son mínimas. Son las condiciones económicas y sociales de un sistema injusto lo que -- obliga a cualquier mujer, por el solo hecho de serlo, a caer en la prostitución.

Basta presentar la vida diaria de tres mujeres con rasgos indígenas, semianalfabetas y casi viviendo en la indigencia, expuestas a la cárcel y al repudio social, para denunciar las contradicciones de un sistema social que genera, permite y al mismo tiempo reprime la prostitución.

Otra de las películas que muestra la realidad de la mujer y su enajenación en nuestra sociedad es La vida toda.

LA VIDA TODA

Documental: 16 mm, color, 1978, México, CCC.

Dirección: Carolina Fernández

Duración 20 min.

Esta cinta en tono de reportaje, analiza las condiciones en que se desarrolla el servicio doméstico en nuestro país: sin ningún tipo de prestación, bajísimos salarios y sin reconocimiento alguno, ya que es un trabajo -desvalorizado y despreciado socialmente.

El hecho de que el servicio doméstico se considere -culturalmente como una función extensiva de la naturaleza del sexo femenino, aunado al descrédito que en nuestra sociedad se da a las mujeres, genera que el trabajo de las empleadas domésticas sea uno de los más atrasados y explotados en México.

Los datos estadísticos que presenta la película hablan por sí mismos. El 46% de la mano de obra femenina corresponde a las sirvientas. La gran mayoría son analfabetas y menores de edad, incapaces de reclamar un salario justo, un trato igualitario, porque desconocen una legislación que, aunque existe, en la práctica no se usa.

LA MANIPULACION IDEOLOGICA.

La insistencia en que la mujer adopta desde su naci-

miento papeles predeterminados en el matrimonio, la familia y en la educación a todos niveles, ha sido criticado en el trabajo de los grupos feministas de México y otros países.

La imposición de patrones de feminidad y comportamientos frágiles, débiles e insulsos no han sido olvidados para las jóvenes cinerealizadoras mexicanas. Uno de los ejercicios escolares de Lillian Liberman en el CUEC fue Espontánea Belleza, sobre la obligación social de la mujer de seguir los criterios de belleza vigentes.

ESPONTANEA BELLEZA.

Producción: CUEC-UNAM (1980)

Dirección: Lillian Liberman

Guión: Lillian Liberman

Fotografía: Eduardo Sepúlveda y Karla Ortobé

Edición: Lillian Liberman y Son Sibyl Hayen

Música: "Let it be" (The Beatles); "Hight of carnival"
(The Crusaders)

Participaron: Teresa Niño (Teresa) y René Sagastume (amigo)

Duración: 13 min.

SINOPSIS: Teresa despierta de un sueño al sonar el teléfono. La llama un amigo para invitarla a cenar. Durante todo el día se arregla para verse bonita. Por la noche, el amigo llama para comunicarle que no podrá asistir a la cita. Ante su gran disgusto aflora en ella su espontánea belleza.

El filme trata la enajenación de la mujer a través del ritual del embellecimiento. Teresa simboliza el mensaje social que la mujer recibe desde muy niña: ser bella. Este mensaje se maneja no sólo como necesario sino indispensable. Lo primero que el sexo femenino requiere es establecer una rutina de belleza y seguirla rigurosamente, a fin de obtener la aprobación del hombre y del grupo social.

Este ritual imperativo por parte de la industria abarca todo el cuerpo femenino. Se le dice desde como debe peinarse hasta qué zapatos usar (de acuerdo a la edad, época del año y tipo de mujer).

Dicha imposición es una de las formas en que se discrimina a la mujer, puesto que no es valorada por su inteligencia o capacidad: se le exalta por su belleza. Este modelo es difundido por todos los medios de comunicación, donde se maneja que por medio de sus atributos físicos puede encontrar, retener, utilizar o manipular al sexo opuesto, lograr cierto reconocimiento social y alcanzar el éxito.

A partir de una llamada por teléfono, vemos a la protagonista someterse al modelo de belleza imperante. Con ello no sólo consume lo que la industria de los cosméticos produce; se vuelve consumible para el hombre.

Por su parte la Diseñadora Gráfica Guadalupe Sánchez, realizó para el Colectivo Cine-Mujer ¿Y si eres Mujer?, seleccionada para el 26o. Festival de Cortometraje de Oberhausen, Alemania.

¿ Y SI ERES MUJER ?

Animación: 16 mm, 1977, México

Dirección: Guadalupe Sánchez

Duración: 7 min.

Esta cinta de animación describe de manera sencilla la división que se realiza entre las niñas y los niños a través de la educación, al asignarles diferentes formas de conducta de acuerdo al sexo.

La película muestra las etapas de vida de una mujer de clase media alta: de recién nacida, a los 3 años, después a los 7, más tarde en su adolescencia, y en cada una de ellas la rígida imposición de roles, desde el uso de aretes, vestido y las prácticas de juego que determinarán su papel como ama de casa, hasta llegar a la etapa adulta cuya única finalidad será gustar al hombre.

LA VIOLACION SEXUAL A LA MUJER.

Gran parte del trabajo de los grupos feministas de todo el mundo ha estado encaminado a denunciar y combatir la violación sexual a la mujer, pues éste acto no es más que el reflejo de un medio cultural e ideológico que ha determinado la superioridad del hombre y la devaluación de la mujer.

En consecuencia, la violación sexual sexual a la mujer

ejecutada por los violadores con el respaldo de una educación e ideología sexista que permite a cualquier individuo dañar, usar y desechar a otro que tradicionalmente se le ha enseñado a responder en forma pasiva, abnegada, débil y silenciosa.

Es decir, las mujeres son vistas como objetos sin voluntad, sin opinión dentro del sistema capitalista; sistema que en general convierte a todo ser humano en una mercancía más. Por ello no existe ni el más mínimo respeto al cuerpo y voluntad de la mujer. La violación se constituye de esta manera en una de las múltiples formas que existen para someter a la mujer y que permite al hombre ejercer un poder culturalmente asignado.

Las feministas están concientes de que sólo un cambio radical en el sistema económico, político y cultural podría romper con milenios de prácticas violatorias que han hecho vivir a la mujer en la sujeción más absoluta.

En torno a este problema Rosa Martha Fernández realizó Rompiendo el silencio, después de filmar Cosas de mujeres.

ROMPIENDO EL SILENCIO

Doc/Producción: CUEC-UNAM (1979)

Encargado de producción: Rosa Martha Fernández

Dirección: Rosa Martha Fernández

Guión: Colectivo Cine-Mujer

Fotografía B y N (16 mm): Luc-Toni Kuhn y Alejandro Gamboa.

Edición: Marcelino Aupart

Sonido: Sibyl Hayen y Carlos Aguilar

Música: Alicia Urueta

Con: Javier Aispuro, Scarlet Quiróz y Ricardo Lezama

Duración: 42 min.

SINOPSIS: Se presenta el testimonio de varias mujeres violadas sexualmente y del violador. Asimismo, se recogen las proposiciones ideológicas del aparato legal, la opinión pública y de las víctimas, para tratar de analizar el problema de la violación en nuestro país. También se intenta destacar sus consecuencias sociales e individuales.

En Rompiendo el silencio se manejan tres discursos: el del aparato jurídico, el de las víctimas y el del violador, utilizando el documental y la ficción.

No resulta difícil darse cuenta de la incomprensión del sistema jurídico mexicano hacia las mujeres víctimas de una violación. Este hecho lo demuestran los datos estadísticos que la película nos proporciona: se cometen -- anualmente en nuestro país 60 mil violaciones, de 12 mil sólo 75 violadores son sentenciados, pero pueden salir libres al cabo de un año.[†] Estas cifras prueban que la mujer depende para su seguridad de las medidas de protección y prudencia que ella misma tome.

El aparato legal afirma que "la mujer lo provoca", producto de un modo de pensar institucionalizado por mitos. Sin embargo, ser bonita o hacerse desear es una función que se le ha impuesto convencionalmente. Esto no quiere decir que la violación tenga connotaciones sexuales, pues en realidad es sólo un medio que el hombre utiliza para descargar su agresividad.

Con relación a la película, el violador es un obrero de escasa cultura que personifica los valores de una sociedad machista, condenado a 9 años de prisión, que pretende justificarse exponiendo una supuesta impotencia sexual, por lo que es ridiculizado, hasta que demuestra lo contrario en otra violación colectiva.

Por lo que se refiere a las víctimas tratan, a través de su testimonio, de recalcar las consecuencias sociales y psicológicas que trae consigo un acto de esta naturaleza. El hecho de que la mujer sea considerada como un objeto de propiedad lo sintetiza la estudiante universitaria, al enfrentarse a la desconfianza de su esposo, que la ve a partir de la violación como un ser devaluado, por lo que la obliga a tener relaciones sexuales, es decir, -soporta violación tras violación.

Para la muchacha comunista, ser violada le permitió reafirmar su convicción de lucha por cambiar la sociedad y exhorta a las mujeres que han sido violadas a -que rompan el silencio y denuncien a sus violadores.

Es verdad que optar por el silencio es una manera de contribuir y reforzar este acto, pero cómo denunciar una situación que se sabe de antemano perdida, son muchas las humillaciones, los interrogatorios, la suspicacia y la -
desconfianza.

+ Los datos estadísticos mencionados con anterioridad, pertenecen a la legislación vigente en la --
época que se filmó la película, 1979.

OTRA MANERA DE REIVINDICAR A LA MUJER.

Sin pretender realizar un cine contrario al de las realizadoras cuya preocupación fundamental era llevar a la pantalla demandas expresamente feministas, algunas directoras plantean otra forma de ver la realidad de la mujer mexicana. Ellas son principalmente: Maryse Sistach, Marla Novaro y Adriana Contreras. Estas tres directoras no dejan de reconocer el condicionamiento histórico que pesa sobre el sexo femenino, aunque para ellas el verdadero problema es la manera como lo asume cada mujer.

Hoy en día no se trata de resolver a golpes los problemas o buscar culpables o víctimas de la marginación femenina, sino de tratar que la mujer se devuelva a sí misma la imagen correcta de su ser y lograr, por este medio, que pueda contrarrestar la presión que todavía ejercen sobre ella la tradición, los valores convencionales y la fuerza de la costumbre.

Se puede decir que estas cineastas rechazan en sus ejercicios escolares la idea del poeta mexicano Octavio Paz, que define a la mujer como "un ser para"... Los personajes de sus películas tratan de desmentir las actitudes o conductas tradicionalmente asignadas a la mujer: debilidad, abnegación, pasividad, sacrificio, y tal parece que no sólo no creen en ellas, sino que están convencidas de la mayor fortaleza femenina. Las mujeres de sus películas son personajes que piensan más en y para sí mismas, por ejemplo, en Conozco a las Tres de Maryse Sistach.

Con relación a la labor de la mujer cineasta, Maryse Sistach afirma que:

"a las mujeres nos toca inventar en nuestro terreno de trabajo un nuevo lenguaje que se alimente en las experiencias comunes de nuestras historias individuales. Esta palabra de mujer debe inscribirse en la historia de nuestra cultura. Destruir el falso espejo de la mujer que es, por lo general, el cine. -- Hace tiempo que dejamos de reconocernos en las glamorosas imágenes de mujeres objeto. No queremos seguir siendo el decorado alrededor del que giran historias de hombres, ni tampoco logramos identificarnos con las mujeres irreales, productos de los fantasmas masculinos".

Maryse Sistach persigue que sus películas proporcionen alternativas para que la mujer se reapropie de su verdadera imagen y busque de esta manera su identidad y, al mismo tiempo, que sirvan como contrapartida de los valores que la sociedad capitalista y sexista ha interiorizado en el sexo femenino. Para ello, "tendremos que aprender a vernos con una mirada descodificadora, que descubra y recontra toda una historia de las mujeres".

Exmilitante del grupo feminista La Revuelta, Maryse Sistach, estudió cine en el Centro de Capacitación - Cinematográfica y en 1980 presentó como trabajo de tesis la película ¿ Y si platicamos de agosto ?, que obtuvo el Ariel al mejor cortometraje de ficción en 1981. La película de 36 minutos trata de como una brigadista del Institu-

to Politécnico Nacional, participa en la toma de conciencia de un muchacho de secundaria de clase media. En esta película se perciben las fuerzas e inquietudes que estuvieron presentes en las jornadas del movimiento estudiantil de 1968.

El segundo y más importante filme de Maryse Sistach es Conozco a las tres (1983), es una ficción sobre tres mujeres del Distrito Federal, que plantean problemas -- inherentes a la vida femenina como el aborto, la violación sexual, la relación hombre-mujer, a partir de sucesos que vive cada una.

El propósito principal de Conozco a las tres, es confrontar a tres mujeres amigas con su propia realidad y de analizar la condición femenina, sintetizando en cada una de ellas una problemática colectiva. Esta película más que pretender mostrar a tres mujeres como víctimas del machismo, presenta a éste como producto del sistema capitalista patriarcal, mostrando sus repercusiones en la vida de cada protagonista.

Lo verdaderamente importante de esta película es el cambio de actitud de cada personaje cuando se enfrentan a situaciones por demás violentas y adversas; dejan de lado la abnegación, el sacrificio y la pasividad y logran sobreponerse gracias a su vitalidad, humor y solidaridad, la cual las vuelve fuertes y valerosas.

Esta película no pretende dar soluciones ni colgar -

etiquetas, sólo es una invitación al diálogo que incite la búsqueda de alternativas, para lograr una sociedad - más justa e igualitaria sin importar el sexo al cual se pertenezca.

Según Jorge Ayala Blanco "Conozco a las tres o la pl^uidez del trazo... El cine entrañable de Maryse Sistach, por fácil e inmediato que parezca, es el relato de lo urbano y cotidiano"

Por su parte, la socióloga e investigadora feminista, María Novaro, después de su paso por el Colectivo Cine-Mujer, decidió darle un giro a su trabajo fílmico, porque "el cine feminista que estábamos haciendo había caído en recetas, lugares comunes y repeticiones". Optó por olvidarse de los temas feministas para filmar un cine más complejo, de ficción. A pesar de ello, en su posterior - película Una isla rodeada de agua, persiste el tratamiento de figuras femeninas, y la protagonista de ésta cinta se caracteriza por una constante búsqueda de sí misma, lo cual no es contrario a las ideas feministas.

La película más representativa de María Novaro es Una isla rodeada de agua (1985), filmada después de Conmigo la pasarás muy bien (1982).

Una isla rodeada de agua, se trata de una ficción - combinada con los dibujos animados de Guadalupe Sánchez, sobre una niña que vive en Playa Azul en la Sierra de Guerrero y que es abandonada por su madre. La niña crece y entra en la adolescencia envuelta en un doble mito sobre

su madre: se le hostiliza diciéndole que anda de puta en Acapulco o que esta junto a su padre combatiendo con la guerrilla de Lucio Cabañas.

Edith (la protagonista) dominada por la figura de la madre, decide buscarla. Su viaje es en parte real y en parte imaginario, será un extraño recorrido por la Costa Grande de Guerrero, pero ese viaje dejará a Edith en su propio punto de partida con la celebración de sus quince años, -- buscando quizás descubrir su propio ser.

Con relación a ésta cinta, Gustavo García escribió: "Se trata del cambio de 2 espacios míticos, la costa y la sierra, independientes y que demandan su propio estilo..... a diferencia de los relatos convencionales de migración liberadora que terminan en el mar. Edith sigue el camino opuesto, no busca salvarse sino perderse..... porque de todos modos se ha llevado al mar y a su madre en la cabeza. En Una isla rodeada de agua, cada escena es autosuficiente, tiene su propio tiempo, casi no le fía nada a la palabra; la niña Edith sustituye a la madre con el paisaje, al paisaje con la fantasía visual. Es uno de los personajes más interesantes del cine mexicano, justo por su falta de énfasis, su discreción por la naturalidad con que integra al estilo naturalista de la película". (10)

Entre los ejercicios escolares que Adriana Contreras realizó para el CUEC, sobresale Naturaleza Muerta (1979),

en la que a partir de pez congelado exhibido en un restaurante y de la presencia de un tendero con una actitud machista, tres jóvenes analizan el significado del machismo. El pescado simboliza la idea de que esta actitud del hombre se extinguirá con el tiempo, llegando a ser únicamente motivo de aparador como lo es la naturaleza muerta.

Adriana Contreras estudió, antes de entrar al CUEC, un año de Artes Visuales en la Academia de San Carlos; - grabado, pintura y fotografía en La Habana, Cuba, hasta que finalmente decidió estudiar cine. Quizá debido a estos estudios, Adriana Contreras se ha preocupado más por los problemas de la imagen, por la calidad y belleza de cada toma, independientemente de la temática de sus películas. Ello se manifiesta claramente en la película que presentó para el CUEC dos años más tarde Historias de vida (1981), donde presenta una serie de asociaciones poéticas que forman el universo afectivo de una niña de clase media.

Existen otras realizaciones tanto del CUEC como del CCC que también abordan a la figura femenina, presentando personajes que revelan un cambio de comportamiento ante situaciones que les son adversas.

Después de filmar Espotánea belleza (1980), Lillian Liberman, realizó Lugares comunes (1983), en la que presenta a una secretaria que es constantemente asediada por su jefe y los hombres en la calle. Para ganarse el respeto que no le dan por sí misma, decide casarse sin darse cuenta que ha elegido una salida falsa. A su vez la es-

posa del jefe, fastidiada, resuelve pedirle el divorcio.

María del Carmen de Lara filmó para el CUEC una cinta en la que aborda el problema de una mujer que tiene que escoger entre su carrera como cantante profesional y su -- embarazo en Preludio (1983).

La estudiante del CUEC, Dorotea Guerra, filmó en 1981 Hacer un guión basada en un argumento de la realizadora y de Maryse Sistach. Susana (Cecilia Toussaint), - joven estudiante de cine, intenta escribir un guión para filmar una película. Diversas circunstancias de la vida cotidiana van modificando sus proyectos, impidiéndole -- llevarlos a cabo. Finalmente logra sobreponerse para terminar filmando, a partir de su propio parto, una historia que contenga todo este proceso: desde la necesidad de plantearse una posición ante el cine, ante la vida y sus relaciones amorosas hasta llevar a la práctica una actitud diferente, menos personal pero más consciente y comprometida.

La manipulación a través de la educación como reproductora de valores de autoridad, subordinación y represión de la sociedad en que vivimos desde las etapas pre-escolares, es abordada por Maripí Saénz de la Calzada en A rezar (1979) y en Monse filmada por Gloria Ribé en 1980.

También en la escuela estatal de cine CCC, Dana Rotberg y Ana Díez Díaz filmaron Elvira Luz Cruz, pena máxima (1984-85) sobre un caso de nota roja en la que Elvira Luz

Cruz es acusada por su marido y su suegra de haber privado de la vida a sus 4 hijos.

En sólo 46 minutos las realizadoras denuncian las irregularidades jurídicas, las contradicciones y omisiones en las versiones de los acusadores y, además, aportan datos que refutan la culpabilidad de la acusada, quien no recuerda ni tiene conciencia del delito por el que fue condenada.

Aunque sus temas son diversos, todas estas películas son valiosas, ya que cumplen una función informativa sobre cuestiones que tienen como factor común a la mujer.

Otra directora que se ha interesado por tratar personajes femeninos es Magdalena Acosta, egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica. Ella filmó en esa Institución varios documentales y su última película trata sobre la soledad y la vejez, temas que siempre le han interesado.

La cinta se titula Sólo un grito, solo, filmada en 1979. Es una ficción basada en un cuento de Hortence Calisher y se refiere a una mujer madura que por la noche escucha gritar a alguien, hasta que se da cuenta que es ella misma la que grita, motivada por la angustia que le produce la soledad.

Seleccionada para el Festival de Lille, Francia Hotel Villa Goerne (1982), filmada por otra estudiante del

Centro de Capacitación Cinematográfica, Bussi Cortés, relata la historia de un profesor de Literatura que realiza un viaje. Se hospeda en un hotel provinciano y desde su llegada se ve envuelto por las supersticiones de dos mujeres y una niña. Preso de cierta atmósfera de ambigüedades sentimentales, termina por escribir su experiencia en el hotel. Sus personajes, las tres mujeres, más poderosas que él, terminan por derrotarlo.

Esta es una película bien lograda. La directora logra crear un ambiente opresivo, claustrofóbico, apoyada por buenos actores.

PELICULAS SOBRE LA INTEGRACION DE LA MUJER A LA LUCHA -- POLITICA.

A medida que los movimientos feministas fueron decayendo, los intereses filmicos de estas jóvenes realizadas se canalizaron hacia ciertos fenómenos de más actualidad, aunque siempre vemos a la mujer en primer plano. Algunas cintas se caracterizan por la organización política de la mujer, ya sea para compartir experiencias o para defender sus derechos.

La socióloga María Novaro filmó en 1981 Es primera vez, producida por el Colectivo Cine-Mujer. Esta película de 32 minutos de duración informa sobre las reuniones que, en octubre de 1980, sostuvieron cerca de doscientas mujeres representantes de más de 50 organizaciones popu-

lares.

La película muestra las experiencias de lucha de las mujeres en diversidad de situaciones: esposas comprometidas a partir de los movimientos de huelga de sus maridos, obreras con problemas sindicales, colonos que se han apropiado de tierras, etc. Esta cinta fue seleccionada para el Festival de Cortometraje de Oberhausen, RFA.

En Yalaltecas (1984) Sonia Fritz retoma la lucha de un grupo de mujeres en una comunidad de la sierra zapoteca en Oaxaca, que en 1981 ocupan pacíficamente el Palacio Municipal para acabar con el cacicazgo. A partir de ese suceso se organizaron en la "Unión de mujeres Yalaltecas" en demanda de mejores condiciones de vida para el pueblo.

La problemática de 4 mujeres que trabajan en las maquiladoras en la frontera norte de nuestro país dio lugar a la filmación de Bordando la frontera (1986) filmada por Angeles Necochea. Esta película muestra el proceso de toma de conciencia de algunas obreras de la industria de la confección en Ciudad Juárez, Chihuahua, a partir de su conocimiento del material filmado por la cineasta estadounidense Lorraine Gray sobre la brutal represión a las trabajadoras de la maquila en Filipinas. Así bajo la fórmula de aprender-haciendo, éstas 4 obreras realizaron su propio video para hablar de su situación y comunicar su experiencia.

Bordando la frontera es una película optimista que no

enfatisa las condiciones de opresión de las trabajadoras sino de búsqueda de posibles soluciones o alternativas.

La última película de María del Carmen de Lara es - No les pedimos un viaje a la luna (1985-86), producida por Zafra Cine Difusión sobre la lucha de las trabajadoras de la confección, a raíz del terremoto en nuestro país en 1985. En la cinta se narra la formación del Sindicato Nacional 19 de Septiembre e informa sobre las conquistas que han logrado.

CAP. V. CONCLUSIONES.

En el presente capítulo se establecen las conclusiones derivadas del trabajo y de algunas observaciones y experiencias personales.

1.- El feminismo no es una mera reducción de las relaciones hombre-mujer. Se remite para su análisis a las condiciones materiales y culturales principalmente de la sociedad capitalista -que es cuando se da la división entre trabajo doméstico y producción social- para explicar el sometimiento femenino.

Estos estudios coinciden en señalar que la familia patriarcal capitalista es el punto central de la opresión femenina, pues es allí donde se manifiesta más claramente a través de la maternidad, el trabajo doméstico y la socialización de los hijos. Estas y otras funciones se han considerado tradicionalmente como extensivas del hecho biológico de gestar y parir al ser humano, por lo cual la mujer encuentra limitadas sus posibilidades de desarrollo en otros campos de la actividad del hombre.

Estas estructuras típicas de nuestra cultura van a marcar la vida de la mujer en todas sus etapas, dentro y fuera del área familiar.

2.- Estas concepciones se repiten o reafirman en el cine mexicano. En él la mujer sólo cabe en dos espacios:

el hogar y el burdel. Dentro del hogar se encuentra la mujer adjetivada socialmente como buena, porque - ha renunciado a todo lo que no sea cuidar sus hijos, asear la casa y atender al esposo. En el burdel se presenta a la prostituta que paga su inmoralidad con la enfermedad o la muerte. Este acto contrario a la moral burguesa, nunca es retomado como una decisión propia, sino como producto de una destino adverso. Dentro de la extensa gama de personajes femeninos - resaltan éstos dos que, a base de ser muy explotados, han llegado a ser grandes mitos o estereotipos, convirtiendo a la mujer en un artículo de fácil consumo.

- 3.- Sorprendentemente, el cine mexicano nunca explota unilateralmente a la mujer buena o a la mala; las enfrenta o las hace coincidir en un solo personaje para darle un poco de realidad a sus producciones comerciales. Por ejemplo, en La mujer del puerto o La diosa arrodillada.
- 4.- En contraste a este tipo de películas, Luis Buñuel presenta a sus personajes sin convencionalismos tan marcados. Sus temas son más reales, anticonformistas.
- 5.- En general se puede decir que al cine mexicano no le ha interesado descubrir a la mujer verdadera, ni investigar sus problemas reales, pues no se han apartado de los valores machistas de nuestra sociedad, ni de su finalidad en la industria: acumular capital.

Hasta ahora el sexo femenino sigue siendo señalado como un ser devaluado y menospreciado.

Cuando el cine incorpora a la mujer trabajadora, se les presenta realizando las actividades menos importantes, las de menor proyección económica y profesional: son secretarias, sirvientas o funcionan como meros objetos de exhibición.

Los problemas inherentes a la vida femenina como el aborto, violación sexual, son tratados con fines sensacionalistas, dramáticos. Del cine que ha visto, sólo Jaime Humberto Hermosillo presenta una imagen diferente de la mujer. Por ejemplo, la protagonista de La pasión según Berenice (1976) se atreve a violentar los valores de su medio social, llegando hasta el homicidio.

6.- A lo largo de la historia cinematográfica mexicana, no se puede negar que la producción fílmica ha estado en manos de hombres. Esto se debe en gran medida a la rígida formación cultural para cada sexo.

No obstante, la directora desde los inicios de la industria ha estado presente, sólo que, a diferencia del hombre, a la cinerealizadora se le ponen diversas trabas que han frenado su desarrollo, sin contar con las dificultades inherentes a una realización cinematográfica, ya que depende de los deseos e intereses de otros.

Algunas de estas trabas son: a nivel personal, las propias inhibiciones de la mujer; a nivel de grupo,

es la ausencia de estímulos; a nivel social, es la falta de reconocimiento.

Ser director de cine supone una posición alta jerárquicamente hablando dentro del medio, resultado de juicios de valor sociales. Y como a cada sexo se le asignan valores diferentes, ello determina que sean más reconocidos los directores que las realizadoras, aunque la mujer demuestre que tiene los conocimientos y la capacidad necesarios.

7.- La producción fílmica realizada por mujeres hasta la creación del Colectivo Cine-Mujer, no agregan nada sobre la problemática femenina. Aunque las protagonistas de las tres películas de Matilde Landeta son mujeres, Lola Casanova, La Negra Angustias y Trotacalles, sus temas siguieron los géneros de moda; son películas sobre los indígenas, la Revolución y la prostitución respectivamente. Con esto quiero decir que sus personajes femeninos no pudieron librarse de los artificios que el cine convencional ha creado en torno a la mujer.

Por su parte, las obras de Marcela Fernández Violante se caracterizan por tratar temas políticos. Específicamente su propósito es desmitificar algunos temas - tabú en la historia oficial de nuestro país, como la huelga de Cananea, la Guerra Cristera, para lo cual se ha preocupado por escribir sus propios guiones.

8.- Con la creación de las escuelas de cine se dieron las condiciones necesarias para la formación académica de

técnicos en las diferentes ramas de la expresión cinematográfica. De éstas escuelas han egresado varias generaciones que tienen una conciencia social y humanística más enraizada, a pesar de las restricciones económicas que el gobierno les impone para controlar su libre pensamiento.

Esta formación la demuestran las películas hechas en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y en el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), donde los estudiantes han podido expresar sus inquietudes fílmicas, plasmando en sus películas las circunstancias sociopolíticas del país en determinada época. Para ello utilizan diferentes géneros y estilos como el cine documental, de militancia política o de ficción.

No hay que olvidar que éstas escuelas son un verdadero campo de experimentación en los terrenos de la expresión cinematográfica, prueba de ello son las películas realizadas.

- 9.- Bajo éstas circunstancias, la participación femenina en la realización de cine mexicano aumentó considerablemente, oportunidad que la industria les había negado tradicionalmente.

Gracias a ello un grupo de cinerealizadoras retomó en sus películas exigencias feministas o sobre cuestiones femeninas en general, influenciadas por los Movimientos Feministas en los Estados Unidos y otros países - a partir de la década de los setentas. Dentro de las

agrupaciones feministas mexicanas, surge el Colectivo Cine-Mujer formado expresamente para realizar un cine político sobre la opresión femenina, así como otros temas de inclinación feminista.

10.- Sin embargo, se puede decir que éstas películas no han podido coadyuvar al logro de las propuestas feministas, debido fundamentalmente a su escasa difusión. A pesar de que éste material se expone en centros docentes y culturales, sindicatos, centro de salud y algunas veces a través de la Filмотeca y Cineteca nacional, hace falta una programación oportuna y sistemática a fin de que se pueda abarcar a un mayor número de público.

11.- A pesar de su poca difusión, éstas películas demuestran un cambio de mentalidad en la clase media ilustrada que se ha interesado por hacer cine. Se puede afirmar que existe una mayor preocupación y sensibilización por los problemas inherentes a la vida femenina.

Son películas que han logrado apartarse de la visión estereotipada que el cine convencional ha transmitido tradicionalmente sobre la mujer. En contraste, han logrado descubrir a la mujer real, con sus problemas cotidianos.

Este cambio de visión ha sido consecuencia de los movimientos feministas en general, que han tratado de derribar las barreras que mantienen marginada a la mujer.

NOTAS

- (1) Sau, Victoria, Un diccionario ideológico feminista, 1a. Ed., Barcelona, Editorial Icaria, 1981, pág. 106
- (2) De Beauvoir, Simone, El segundo Sexo, 2o. tomo, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1981, pág. 17
- (3) Conferencia Mundial, Año Internacional de la Mujer, Secretaría de Educación Pública, México, 1975, pág. 35
- (4) Mattelart, Armand, La cultura como empresa multinacional, México, Editorial Era, Serie Popular, 1974, pág. 132
- (5) Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, - México, Editorial Posada, 1985, Pág. 53
- (6) Urrutia Elena, Entrevista a Emilio García Riera; La movilidad de la mujer en el cine, Revista FEM, editada por Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. 14, México 1980, pág. 89
- (7) Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981, pág. 32
- (8) Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, - México, Editorial Posada, 1985, pág. 141

- (9) Amado, Ana María, El cine femenino nacional, Revista Imágenes, México, Publicación de unomásuno, Vol. 1, No. 8, 1980, pág. 13
- (10) García Gustavo, Suplemento "Sábado" periódico Uno más uno, 21 de septiembre de 1985.

- (9) Amado, Ana María, El cine femenino nacional, Revista Imágenes, México, Publicación de unomásuno, Vol. 1, No. 8, 1980, pág. 13
- (10) García Gustavo, Suplemento "Sábado" periódico Uno más uno, 21 de septiembre de 1985.

FICHERO TECNICO

A REZAR/ Ficción, 16 mm, 1979, México/ D: Maripí Sáenz de la Calzada/ Dur: 16 min./ Con: Pilar Souza, María Luisa Garza.

AZUL/ P: CUEC/UNAM 1966/ Asis. P: Benito Lasky/ D: Marcela Fernández Violante/ Asist. D: Domingo Cisneros/ G: Marcela Fernández Violante/ F. en B y N (16 mm): Rodolfo Clemente y Víctor Manuel Ito/ Asist. F: Nicolás Vander Put/ Ed: Marcela Fernández Violante/ Mus: Jhon Berry/ Con: Clarise Lasky/ Dur: 30 min.

BORDANDO LA FRONTERA/ ficción en color, 16 mm, México 1986/ D: Angeles Necoechea/ F: Jack Lanch/ Ed: Laura Imperiale/ Sen: Polo Best/ Con: Norma del Rivero, Alejandro Dorantes, Maru Sánchez, Sandra Murillo/ P; Zafrá.

CANANEA/ P; Conacine: México 1978 D: Marcela Fernández Violante/ G: Marcela Fernández Violante y Pedro F. Miret/ F en color: Gabriel Figueroa/ M: Leonardo Velázquez/ Ed: -- Raúl Portillo/ Con: Yolanda Ciani (Maky Greene), Carlos Bracho (Esteban Baca Calderón), Miltron Rodríguez (Tony Coppola), José Carlos Ruiz (Manuel Diéguez), Steve Wilesky (coronel William Greene)/ Dur: 126 min.

CONMIGO LA PASARAS MUY BIEN/ CUEC-UNAM 1982/ D: María Novaro y Maryse Sistach/ Dur: 55 min/ Con: Laura Ruiz, Graciela Cervantes, Irene Martínez.

CONOZCO A LAS TRES/ Ficción, 16 mm, color 1982-83, México/ D: Maryse Sistach/ Dur: 55 min/ Con: Laura Ruiz, Graciela Cervantes, Irene Martínez.

DE TODOS MODOS JUAN TE LLAMAS/ P: Departamento de Cine, UNAM, México; 1976/ D y M: Marcela Fernández Violante/ G: Marcela Fernández Violante, Mitl Valdéz y Adriana Palomeque/ F en C: Arturo De La Rosa/ Ed: Marcelino Aupart y Giovanni Korporaal/ Con: Jorge Russek (general Guajardo), Juan Ferrara (coronel Bonilla), Rocío Brambila (Armanda, hija del general), Patricia Aspillaga (esposa del general), José Martí (sacerdote cristero) /Dur: 90 min/ Dist: Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM.

DESDE EL CRISTAL CON QUE SE MIRA/ P: CUEC/UNAM 1984/ Encargados de P: Amelia F., Chela Cervantes y Angeles Necoechea/ D: María del Carmen de Lara/ Asist. D: Angeles Necoechea/ G: María del Carmen de Lara y Angeles Necoechea/ F. en B y N (16 mm): Jaime Carrasco/ Asist. F: Alberto Rentería/ ED: Silvia Otero/ Son: Patrick Watteau y Luía Lupone/ Mus: Eblen Macari/ Staff: José Antonio Ambriz/ - Con: María Rojo, Emilio Echavarría, Jimena Azpeitia, Asta rot Kapelman, Abel Woolrich, Otto Minera y Elena Cabodi/ Dur: 13 min.

DIABLILLOS DE ARRABAL/ P: 1938, CAROLA, Adela Sequeyro/ D: Adela Sequeyro Perlita/ Asist D; Guillermo Arcos/ G: Adela Sequeyro Perlita/ F: Fred Mandel/ Mus: Armando Rosales/ Son: Gabriel García/ Escenografía: Teodoro Zapata/ Ed: José Noriega/ Con: Jorge Vidal, Saúl Zamora, Alberto Islas, Jesús de la Mora, Gerardo López del Castillo, Antonio Mendoza, José Emilio Pineda, Antonio Romo, Octavio y Claudio Enríquez, Alicia Reina.

ES PRIMERA VEZ/ Documental, 16 mm, color, 1981, México/
D: Colectivo Cine-Mujer/ Dur: 32 min.

HACER UN GUION+ / Encargado de P: Rafael Montero 1981/ D:
Dorotea Guerra/ G: Maryse Sistach, Dorotea Guerra, Leti-
cia Rodríguez, Alberto Cortéz, Armando Lazo, Claudio Isaac,
Rafael Montero y Adriana Contreras/ F. en B y N (16 mm):
Alejandro Gamboa, Rafael Montero y Sergio Yazbeck/ Ed: -
Cecilia Toussaint / con: Jorge Sánchez (Martín), Jaime -
Garza (Juan), Cecilia Toussaint (Susana), Patricia Bernal
(Claudia), Juan Francisco Urrusti, Emilio Cortés, Julia
Benetty /Dur: 60 min.

+ Nominada Ariel 1982, cine de ficción.

HISTORIAS DE VIDA/ P: CUEC-UNAM 1981/ Encargada de P: Ro-
sina Rivas/ Asist. de P: Gilberto Morales/ D: Adriana Con-
treras/ G: Adriana Contreras; fragmentos del diario de -
Anais Nin, leídos por Patricia Mena/ F. en B y N (16 mm):
Luc-Toni Kuhn/ Ed: Hugo Bonaldi/ Asist. de D: Daniel Tou-
non/ Son: Ariel Zúñiga/ Mus: Pierre Henry/ Con: Juana Juá-
rez (sirvienta), Gabriela González (Gaby), Rodrigo Cruz,
Ana María Escalera, Alberto Cortés, Gabriel Cruz y Consue-
lo Gutiérrez/ Dur: 70 min.

HOTEL VILLA GOERNE/ ficción, 16 mm, color, 1982, México/
D: Bussi Cortéz/ Dur: 50 min/ Con: Luis Rábago, Rosa María
Bianchi, Judith Arciniega, Mari Carmen Cárdenas.

¿Y SI PLATICAMOS DE AGOSTO?/Ficción, 16 mm, color, 1981, -
México/ D: Maryse Sistach/ Dur: 36 min. / Con: Dorotea --

Guerra, Armando Martín.

LECCIONES DE POESIA/ P: CUEC-UNAM 1978/ Encargado de P: Adriana Contreras/ D: Adriana Contreras, G: Adriana Contreras, adaptación del último capítulo de Holderlin de - Peter Weiss/ F. en B y N (16mm): Angel Godet/ Ed: Manuel Rodríguez y Adriana Contreras/ Son: Daniel da Silveira y José Iván Santiago/ Mus: Hans Eissler/ Con: Claudia Islas, Jorge Wagner, Eugenio Bermejillo/ Dur: 15 min.

LOLA CASANOVA/ P: Tacma/ 1948/ D: Matilde Landeta/ Con: Meche Barba, Isabela Corona, Enrique Cancino, Armando - Silvestre, José Baviera, Carlos Martínez Baena, Ernesto Vilchez, Ramón Gay.

LUGARES COMUNES/ P: CUEC-UNAM 1983/ Encargada de P; Josefina Caparrosos/ D; Lillian Liberman/ Asist. de D: Felipe Agudelo/ G: Lillian Liberman/ F en B y N (16 mm): Héctor "Fito" García/ Asist. de F: Jaime Carrasco, Rodrigo Acosta, Emmanuel Tacamba y Alberto Rentería/ Ed: Gilberto Macedo/ Son: Sibyl Hayem/ Staff: Miguel Angel Chávez/ Con: Mónica Koestinger (Lupita, secretaria), Miguel Couterler (jefe), Rita Escobar (esposa del jefe), Mark Seligson -- (hijo), Camila Angel (hija), Lucía Casanova (mamá Lupita), Eusebio Carrascal (papá de Lupita), Miguel Angel Chávez - (novio de Lupita)/ Dur: 22 min.

MI LUPE Y MI CABALLO/ P: Duquesa Olga 1942 (Eva Limiñana); Jefe de P: Manuel Sereijo/ D: Duquesa Olga y Carlos Toussaint/ Asist. de D: Mario De Lara/ Arg. Duquesa Olga/ Adap:

Duquesa Olga y Carlos Toussaint/ F: Ross Fisher/ Mus: -
Raúl Lavista, canciones de Manuel Esperón/ Son: Enrique
Rodríguez/ Escenografía: Ramón Rodríguez Granada/ Con: -
María Luisa Zea, Julio Villarreal, Fernando Fernández, -
Miguel Montemayor, Tito Junco, Rafael Icardo, Fanny Schi
ller, Flora Muñoz, José Torvay.

MISTERIO/ P: Conacine S.A. de C.V.; México, 1979-80/ D:
Marcela Fernández Violante/ G: Marcela Fernández Violante
y Vicente Leñero, basado en la novela Estudio Q de Vicen-
te Leñero/ F en C: Daniel López/ Mus: Leonardo Velázquez/
Ed: Jorge Bustos/ Con: Juan Ferrara (Alex), Helena Rojo -
(Silvia), Víctor Junco (director de la telenovela), Bea-
triz Sheridan (Gladys, guionista de la telenovela), Jorge
Fegan (productor ejecutivo)/ Dur. 90 min.

MI VIDA NO TERMINA AQUI/ P: CUEC-UNAM 1983/ Encargadas de
P: Cristina Ortiz de Zárate, Silvia Soce y Laura Martínez/
D: María Eugenia Tamés/ G e Inv: María Eugenia Tamés y Al-
fonso Morales/ F. en B y N (16 mm): Maripí Sáenz; segunda
Cámara: Héctor "Fito" García; F. fija: Javier Hinojosa/ Ed:
Manuel Rodríguez/ Son: Bernardino Lightart/ Con: Fuensanta
Zertuche/ Dur: 33 min.

MUJER DE NADIE, LA/ P: CAROLA, Adela Sequeyro 1937/ Geren-
te de P: Mario Tenorio/ D: Adela Sequeyro/ Arg. y Adapta-
ción: Adela Sequeyro/ F: Alex Phillips/ Mus: Max Urban; -
canciones Armando Rosales/ Son: Roberto Rodríguez/ Esce-
nografía: José Rodríguez Granada/ Con: Adela Sequeyro Per-
lita, Mario Tenorio, José Eduardo Pérez, Eduardo González
Pérez, Joaquín Coss.

NATURALEZA MUERTA/ P: CUEC-UNAM 1979/ Encargados de P: --
Adriana Contreras y Javier González Andujo/ D: Adriana
Contreras/ G: Ana María Escalera y Adriana Contreras/ F.
en C (16 mm): Santiago Navarrete/ Asist. de F: Javier -
González Andujo/ Ed: Alberto Cortés/ Son: Alberto Cortés/
Mus: Pierre Henry/ Con: Ramón Mas, Ana María Escalera, -
Rocío Alatorre y Antonio Saborit/ Dur: 10 min.

NEGRA ANGUSTIAS, LA/ P: Tacma 1949/ D: Matilde Landeta, -
basada en la novela La Negra Angustias del escritor Fran-
cisco Rojas González, Premio Nacional de Literatura 1944/
Con: María Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozame
na, Gilberto González, Fanny Schiller, Ramón Gay.

NOCTURNO AMOR QUE TE VAS/ P: Dirección de Actividades Ci-
nematográficas UNAM: México 1987/ D: Marcela Fernández Vio-
lante/ G: Marcela Fernández Violante y Jorge Pérez Grovas;
basada en una historia del último/ F. en C; Arturo De La
Rosa/ Ed: Ramón Aupart/ Con: Patricia Reyes Espíndola, -
Sergio Ramos, Leonor Llausás, Ivonne Chávez y Jair de --
Rubí.

NO LES PEDIMOS UN VIAJE A LA LUNA / P: Zafra Cine-Difusión,
México 1986/ D: María del Carmen de Lara/ Documental/ Imá-
gen: Maripé Sáenz/ Son: Penélope Simpson/ Montaje: Cristi-
na Gómez, Luis Lupone / Mus: Eblen Macari.

OTRA MANERA DE HABLAR / P: Jorge Reza y Carlos Narro; CUEC-
UNAM 1987/ D: María Eugenio Tamés y Rosa Delia Caudillo/
F en C: Jack Lach/ Ed: Juan Manuel Vargas.

PRELUDIO/ P: CUEC-UNAM 1983/ Encargada de P: Leticia Rodríguez/ D: Marla del Carmen de Lara/ G: Marla del Carmen de Lara/ F. en B y N (16 mm): Maripí Sáenz/ Sonido Penélope Simpson/ Mus: Lied de Schuman, Eblen Macari y Juan Valdéz/ Con: Janet Macari, Jesús Rodríguez, Manuel Tamés, - Margarita Isabel/ Dur: 30 min.

SECRETO DE LA ABUELA, EL/ P: 1928, D y A: Cándida Beltrán Rendón/ F: Jorge Stahl/ E: Cándida Beltrán Rendón/ Con: - Cándida Beltrán Rendón (la mosquita), Milagros Leal, Catalina Bárcena, Sr. Manrique, Sr. Albuquerque (abuelo), -- Sra. Rousseau (abuela).

SOLO UN GRITO, SOLO/P: CCC 1979/ D: Magdalena Acosta/ F. en color (16mm): Ivan Arturo Brennan/ Ed. Magdalena Acosta/ Son: Jordi García/ Con: Ana Gontman, Julio Monterde, Brígida Alexander, Leonor Llausás y Beatriz Marín/ Dur: 25 min.

TIGRESA, LA/ P: Azteca Film, Enrique Rosas y Mimí Derba - 1917/ D: Mimí Derba/ A: Teresa Farfás de Issasi o Issasi Enrique Rosas/ I; Sara Uthoff (Eva), Fernando Navarro -- (Bruno), Etelvina Rodríguez (madre de Eva), Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Nelly Fernández, Salvador Arnoldo, -- Juan Barba, Pedro de la Torre, Anita Omaña.

TROTACALLES/ P: Tacma 1951/ D: Matilde Landeta, basada en la novela Vagabunda de Luis Spota/ Con: Miroslava, Ernesto Alonso, Elda Peralta.

UNA ISLA RODEADA DE AGUA/ Ficción, 16 mm, color, México - 1985/ D: María Novaro/ Con: Mara Sánchez/ Dur. 28 min.

.... ¿ Y POR QUE NO ? / P: CUEC-UNAM 1984/ Encargadas de P: María Eugenia Linares, Pilar Rodríguez y Miriam Berlak/ D: María Eugenia Tamés/ Asist/ de D: Rosa Delia Caudillo/ G: Miriam Berlak, Rosa Delia Caudillo, Virginia - del Campo, María Eugenia Linares y María Eugenia Tamés/ F. en B y N (16 mm.): Héctor "Fito" García/ Operador: - Alberto Rentería/ Ed: Taller de edición del CUEC/ Son: Carlos Aguilar/ Con: María Clara Zurita, Jorge Favila, - Enrique Domínguez, María González, Gerardo Reyes, Rodrigo del Rivero/ Actuación especial: Alfonso Arau/ Entrevistas: Guillermo Acevedo, José Luis Martínez, Mario Sánchez/ Dur: 25 min.

YALALTECAS/ Documental, 16 mm, color, 1984, México/ D: - Sonia Fritz/ Dur: 27 min.

2 + 1 = 4/ P: CUEC-UNAM/ D: Dorotea Guerra/ F en B y N - (16mm): Alejandro Gamboa/ Ed: Dorotea Guerra/ Son: Alejandro Rodríguez y Jorge Gavira/ Mus: Gabriel Fauré/ Dur: 20 min.

7 A.M. / P: CUEC-UNAM 1982 / D: María Novaro/ F en B y N - (16 mm): Marie Christine Camus y Silvia Otero/ Ed. Las - Ninfas: Marie Christine Camus, Silvia Otero y María Novaro/ Son: Silvia Otero y María Novaro/ Con: Guadalupe Sánchez/ Dur: 10 min.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano 1931-1967, 3a. ed., México, Editorial Posada, 1985, 449 pp.
- 2.- Ayala Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano 1973-1985, 1a. Ed., México, Editorial Posada, 1986, 663 pp.
- 3.- Castellanos, Rosario, Mujer que sabe latín..., 2a. ed., México, Editorial SepSetentasDiana, 1979, -- 213 pp.
- 4.- Catálogo de Ejercicio Fílmico Escolares 1963-1985, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 1985.
- 5.- De Beauvoir, Simone, El segundo sexo, 2o. tomo, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1981. 518 pp.
- 6.- Einsenstein, Zillah, Patriarcado Capitalista y Feminismo socialista, 1a. ed., México, Editorial Siglo XXI, 1980, 313 pp.
- 7.- García Flores Margarita, Aproximaciones y Reintegros, 1a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, Textos de Humanidades/33, México, 1982, 164 pp.

- 8.- García Riera, Emilio, Filmografía mexicana de medio y largo metraje 1906-1940, México, Edición Cineteca Nacional, 1985, 80 pp.
- 9.- García Riera, Emilio, Historia del cine mexicano, -- 1a. ed., México, Ed. Secretaría de Educación Pública, 1986, 356 pp.
- 10.- Leñero, Vicente, Vivir del teatro, 1a. ed., México, Ed. Joaquín Mortíz, 1982, 225 pp.
- 11.- Michel, Andree, El feminismo, 1a. ed., México, Editorial Biblioteca CREA, 1983, 154 pp.
- 12.- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, 1a. ed., - México, Ed. Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, Lecturas mexicanas no. 27, 1984, 191 pp.
- 13.- Randall, Margaret, Las Mujeres, 8a. ed., México, Ed. Siglo XXI, 1984, 230 pp.
- 14.- Rartous, Antoine, Los orígenes de la opresión de la mujer, 3a. ed. Barcelona, Editorial Fontamara, 1982, 157 pp.
- 15.- Rojas Soriano, Raúl, Guía para realizar investigaciones sociales, 8a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, 280 pp.

16.- Sau, Victoria, Un diccionario ideológico feminista,
1a. ed., Barcelona, Editorial Icaria, 1981, 277 pp.

REVISTAS

- 1.- Amado, Ana María, El cine femenino nacional, Imágenes, México, Publicación de unomásuno, Vol. I, No. 8, 1980, pág. 67-72
- 2.- Catálogo de ZAFRA Cine-Difusión, México, Ed. Federación Editorial Mexicana, 1986.
- 3.- De Orellana, Margarita, El cine Femenino Internacional, Imágenes, México, Publicación de unomásuno, Vol. I, No. 8, 1980, pág. 20-29
- 4.- Foppa, Alaide, El congreso feminista en Yucatán, 1916, FEM, México, Editada por Nueva Cultura Feminista, - Vol. III, No. 11, 1979. pág. 55-59
- 5.- Gorlero, José Enrique, Matilde Landeta, la pionera silenciosa, Cine, México, Ed. Bodoni, Vol. 2, No. 22, 1980, Pág. 2-12
- 6.- Macías Anna, Antecedentes del feminismo en México en los años Veinte, FEM, México, Ed. Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. 11, 1979, pág. 47-50
- 7.- Temas Feministas, Debate sobre el aborto en México,

Ed. Nueva Cultura Feminista, Vol. III, No. 12, 1980,
pág. 67-72.