

00464
5
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

División de Estudios de Posgrado

GÉNERO Y REPRESENTACIÓN

TRES MUJERES DIRECTORAS DE CINE EN MÉXICO

Tesis

Que para optar por el grado de

MAESTRA EN SOCIOLOGÍA

Presenta

MARGARITA MILLÁN MONCAYO

Directora de Tesis

DRA. VANIA SALLES



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.

Para el Haschish y la luna

Para Magrit y su sonrisa

*¿pero qué es en el fondo ese oscuro objeto del deseo,
sino el deseo mismo?*

Como bien asegura un amigo mío, nadie piensa y mucho menos escribe solo. Este trabajo contó con múltiples apoyos y solidaridades, complicidades que fueron conformando voces que han quedado plasmadas en este texto. En distintos momentos, Jorge Juanes, Salvador Mendiola, Adela y Gloría Hernández, Noé Jitrik, Ruy Mauro Marini y, por supuesto, Servando, me proporcionaron innumerables claves. Ernesto Román, por que sí, decidió poner a mi disposición su tiempo y conocimiento cinéfilo. Norma Iglesias desde TJ contribuyó a darle forma al tema. Magrit me dejó pacientemente trabajar pero sobre todo, me regaló una parte del mundo: nuevas experiencias y certezas. Busi, María, Marisa, Doña Matilde y MariCarmen, las entrevistadas, se dejaron entrevistar muy bien. A todos ellos, a su pasión por el cine, gracias. Este es un trabajo colectivo del cual, por supuesto, soy la única responsable.

Agradezco también el apoyo que me prestó la Cineteca Nacional a cargo de Guadalupe Ferrer, así como al Centro Universitario de Estudios de Cine de la UNAM y al Centro de Capacitación Cinematográfica, por darme acceso al material fílmico.

Vania Salles mejoró en mucho con sus observaciones el desarrollo de esta investigación.

Índice

Introducción	11
Primera parte: Género y Representación	23
I.1 Feminismo, estudios de género y teoría crítica.....	25
I.2 Sexualidad y Cultura	32
I.3 Género y Representación: Escritura y cine femenino	36
I.4 El cine y la teoría del cine de mujeres. La de(s)construcción de mitologías y las nuevas propuestas.....	45
Segunda parte: Pequeña historia de las directoras de cine en México	61
II.1 Las directoras del cine mudo.....	63
II.2 De <i>Santa</i> a <i>Trotacalles</i> . El cine como industria.....	71
II.3 De <i>Trotacalles</i> a <i>De todos modos Juan te llamas</i> . El cine como cultura	85
II.4 Del feminismo al cine de mujeres	93
Tercera parte: Tres imaginarios cinematográficos. Análisis de la obra de Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach	105
III.1 Acerca de la apreciación cinematográfica.....	108
III.2 Las directoras y su cine: biografía e historia.....	115
III.3 Tres imaginarios cinematográficos.....	149
Consideraciones finales	169
Anexo A: Filmografía y fichas técnicas	177
Anexo B: Estructura de la entrevista	189
Bibliografía	195

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la presente investigación es el cine hecho por mujeres en tanto creación cultural en la sociedad contemporánea. Me interesa indagar sobre la representación del mundo y de los roles de identidad sexual o de género mediante el estudio de las propuestas cinemáticas elaboradas por mujeres en el México contemporáneo. En un inicio me parecía que lo relevante de la investigación era llegar a descubrir las diferencias que habría entre un cine hecho por mujeres y un cine hecho por varones. Esta relevancia fue desplazada por el interés en descubrir lo que tenía que decir la obra analizada, adentrándonos en lo que llamé un imaginario cinemático: una historia, pero sobre todo, la manera de narrarla.

Sin embargo, para llegar al núcleo de la investigación —el cine “de mujer” en México— tuve que realizar lo que sólo aparentemente es un rodeo. Esto es, recorrer tres dimensiones constituyentes de la reflexión que aquí nos ocupa. Por un lado, el análisis de las propuestas teóricas que el feminismo ha elaborado en torno a la creación cultural; por otro lado, el recuento histórico de las mujeres directoras de cine en México y por último, el análisis de tres directoras del cine contemporáneo.

Cada una de las dimensiones enunciadas pone en juego consideraciones más complejas. La primera tiene que ver con la producción del orden simbólico en la sociedad contemporánea; la segunda con una interpretación del cine mexicano en tanto fenómeno cultural urbano; y la tercera, con una interpretación hermenéutica del cine analizado.

Este estudio se realizó bajo la interrogante que pone en acción el feminismo contemporáneo en torno a la diferencia sexual y la necesidad de crear un nuevo orden simbólico, es decir, a la pretensión feminista de que la identidad sexual puede —y debe— trasgredir el “orden del discurso” dominante para proponer-construir, desde su propia subjetividad, su propio lenguaje.

El campo que aquí nos ocupa es el cine, pero en otros ámbitos de la creación artística la reflexión femenina se ha planteado su quehacer como una intervención cultural desestructurante de una cierta normatividad. Por ejemplo en la literatura. Al hablar de escritura femenina así como de cine femenino se quiere enfatizar la inevitable relación entre la subjetividad creadora y la obra producida desde el punto de vista de la identidad sexual. La representación de la mujer empieza a ser objeto de una reflexión feminista que se interroga sobre la producción cultural del deseo, del placer, de la sexualidad. Es decir, la producción cultural de LA MUJER. En el terreno del orden simbólico, donde se establecen los mitos y el discurso acerca de los géneros, aparecerá la hipótesis de que las mujeres no existen, frente a la existencia unívoca de LA

MUJER como creación falogocéntrica. Utilizaremos la noción de *orden simbólico* haciendo referencia a Jacques Lacan en cuanto a los vínculos entre cultura y psique en la constitución del yo, pero también al trabajo de George Duby que ilumina las articulaciones entre economía y cultura en tanto orden simbólico. El concepto de falocéntrico se verá ampliado al de falogocéntrico, aquél articulado en torno al falo y al logos, por comprender mejor el devenir de la cultura occidental.

La interrogante sobre el objeto de deseo de la mirada femenina se encuentra representada, por ejemplo, en la foto de Robert Doisneau, titulada *Una mirada oblicua*, donde vemos a un hombre y una mujer viendo unas pinturas en un aparador: la mirada masculina está cautivada por una pintura cuyo motivo es una mujer desnuda. La mirada femenina mira hacia otro cuadro pero no sabemos qué ve. Mientras que la mujer es el objeto del deseo evidente que domina la foto, el objeto del deseo femenino nos es desconocido. En torno a esta metáfora se desarrolla gran parte de la crítica cultural feminista que se ocupa del cine.



Una mirada oblicua, Robert Doisneau, 1948.

Consideraciones teórico-metodológicas

Nuestro objeto de estudio vincula las teorías en torno al género con el análisis de la representación cinematográfica. En relación a ello proponemos las siguientes consideraciones.

I. El análisis de la representación de los géneros a través del cine vincula complejas áreas de reflexión social. Por una parte, enfatiza el ámbito de lo cultural como un lugar de producción de significaciones, sujeto a una multiplicidad de lecturas, inmerso en un circuito de producción-consumo que produce y reproduce a la sociedad. Consideramos a la cultura como parte material y significativa de la construcción social, inseparable de la forma de la producción así como de la forma del intercambio y del consumo de las sociedades. Se trata de un concepto amplio de cultura, que busca dilucidar sus conexiones con los otros ámbitos del objeto social: la economía, la política, la psicología.

Nos vincula a las teorías del género en tanto construcción cultural, que exploran el ordenamiento social de la diferencia sexual en todos los ámbitos: político, económico, cultural, simbólico. **Millet (1970)** esclarece la diferencia entre sexo y género como la diferencia entre naturaleza y cultura, características anatómicas e identidad sexual. **Rubin (1975)** define al sistema "sexo-género" como el conjunto de dispositivos a través de los cuáles una sociedad determinada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, es decir, en comportamientos culturales, a través de los cuales se satisfacen las necesidades humanas transformadas.

El sistema sexo-género es inherente a cualquier tipo de sociedad, es un sistema sobredeterminante de la existencia social, tanto colectiva como individual, pero es también un sistema variable, como lo demuestran los estudios antropológicos comparativos como los de **Mead (1935)**.

La perspectiva feminista en tanto crítica cultural va incorporando el análisis histórico, psicoanalítico y semiótico en sus investigaciones sobre "lo femenino" (**Chodorow, Kristeva, Cixous, Irigaray**) abordando propiamente el terreno de la reproducción simbólica. Los estudios sobre género e identidad sexual en la actualidad se estructuran como un complejo terreno de análisis de la modernidad capitalista así como de las estrategias para su de(s)construcción (**Flax, 1987; Scott, 1988**).

Seguiremos el desarrollo de las teorías sobre el género entendiendo que éstas han avanzado de una referencia a la "diferencia sexual" que suponía de alguna manera una oposición esencialista y universal entre los sexos, sin poder dar cuenta de las "mujeres" en tanto singularidades, hacia una visión epistemológica que concibe a la subjetividad y su relación con la sociedad de una manera más compleja. Se trata de una subjetividad constituida no solamente

por la diferencia sexual sino más bien por el entrecruzamiento de lenguajes y representaciones culturales (**De Lauretis**, 1987).

El sistema sexo-género es una representación construida. El género no es el sexo, sino una representación del individuo en términos de una relación social que lo antecede. El género se produce mediante dispositivos que funcionan a través de muy diversas instancias socializantes: familia, educación, religión, leyes, pero también a través de la novela, los mitos, las tradiciones orales, en la academia, en la teoría, en las prácticas artísticas, que van configurando al sujeto, educándolo, entre otras cosas, sexual y sentimentalmente, es decir, proponiendo una determinada manera de ser femenino o masculino, introyectando imágenes prototípicas, induciendo expectativas. Estos dispositivos son integradores a la vez que segregativos, dejando fuera a todos aquellos que no se identifiquen con los supuestos del espectro dominante. El sistema sexo-género es un constructo sociocultural a la vez que un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna sentido (identidad, valor, prestigio, jerarquía) a los individuos.

Siguiendo la propuesta de **De Lauretis**, habría que pensar al género como **Foucault** hace con la sexualidad, producto de varias tecnologías sociales. Entre las llamadas "tecnologías del género", los medios de comunicación tienen un lugar privilegiado. La época de la reproductividad técnica, (**Benjamin**, 1936) inicia lo que posteriormente se denomina la "civilización de la imagen": el predominio de la cultura visual en el mundo occidental moderno. El cine, la radio, la prensa, la televisión, la fotonovela, la propaganda, van conformando un mundo ideal, arquetípico. Todo este sistema es parte del aparato cultural.

Pero este proceso de socialización del individuo que lo va posicionando en la sociedad y que es mucho más amplio que la específica conformación de identidad de género, pero que por fuerza la comprende, va acompañado del proceso psíquico a través del cual el sujeto llega efectivamente a considerarse tal, es decir, el proceso interno de constitución del yo.

En este proceso de constitución de la subjetividad es sustancial el camino que lleva a la **adquisición del género**. El psicoanálisis dará cuenta de los mecanismos y dispositivos a través de los cuáles se graban en la infancia de los individuos las convenciones de sexo y género.

II. Por otra parte, consideramos que el objeto o el campo de la "representación" radica en el lenguaje, es decir, en la actividad simbólica que construye y propone lo que denominamos "realidad". Toda "representación" de la realidad es de hecho una producción de ella. Manejamos un concepto de representación que busca enfatizar lo básico de su acción: la mediación. No existe realidad no mediada por lo simbólico para el conocimiento humano. Representar, siguiendo la tradición filosófica occidental, significa relacionarse con la realidad: acercar, mediante un código determinado, objetos que son de naturaleza diferente. Todo código es un sistema de representación, ya sea verbal, pictórico, musical, científico.

Ahora bien, en los discursos creativos, por ejemplo en el arte, la idea misma de "representación" llega a su límite, proponiéndose la representación como un sistema de significancia entre otros posibles, es decir, afirmando la posibilidad de un código que no represente aunque signifique.

En nuestro análisis estaremos tratando con dos niveles de la representación: por un lado, la representación como construcción social de la realidad, es decir, el proceso más general mediante el cual la sociedad se representa a sí misma, los individuos se ven inmersos en un orden social, y todo este proceso es deseado y aceptado de tal manera que se conforma un vínculo social, donde los posicionamientos representados y el sentido de la autorrepresentación otorgada por el orden dominante es reconocida por el individuo como propia. En este nivel el cine interviene en tanto aparato o tecnología cultural, formando parte de este proceso socializador, interiorizador del orden dominante.

El segundo nivel es el que atañe a los procedimientos propios de la representación cinematográfica. El cine es un arte esencialmente representacional, más que la pintura, por el hecho de basarse en la fotografía, en la imagen icónica o analógica. Representar, en términos cinematográficos, implica ese conjunto de acciones para crear una imagen, que involucra el plano visual, textual, narrativo y sonoro. La dimensión espacial y temporal cinematográfica es radicalmente diferente al hecho teatral. Se trata de una representación basada en la ausencia de lo presentado.

La pantalla abre el campo de la percepción a planos inimaginados, y por tanto amplía el campo de la representación; ello no ha implicado, sin embargo, que la representación cinematográfica se desarrolle por el camino de la abstracción o la experimentación, al contrario, en el cine domina la capacidad diegética de la significación; el cine ha hecho de la habilidad para representar fielmente la realidad toda una estética.

El "ilusionismo" realista, así como la verosimilitud de la película son condición para su validez, por lo menos en términos comerciales. Este es el primer límite normativo del desenvolvimiento del cine clásico.

La imagen cinematográfica es siempre una fuente sensorial que ya ha sido organizada. La imagen es una construcción, resultado de determinados procesos, y es por ello que es una propuesta. La imagen cinematográfica consiste no sólo en lo que se mira —la historia, el mensaje— sino y muy particularmente, en cómo se mira. En este sentido, los realizadores de cine despliegan una serie de estrategias que los particulariza en su manera de ver y re-presentar al mundo. La noción de lenguaje cinematográfico da cuenta precisamente de la complejidad de elementos que contribuyen a producir la imagen cinematográfica.

Coincidimos con los autores que se refieren a todos los códigos que intervienen en la creación de esta imagen como formativos del lenguaje cinematográfico, tanto a los que vienen

de “fuera” del cine como los propiamente o estrictamente cinematográficos, considerando que una vez en la película, todos forman parte del “hecho fílmico”.

En las películas analizadas nos referiremos a un primer nivel de la representación, compuesto por la historia, su carácter rural o urbano, la caracterización de los personajes, los protagonistas, el mensaje, todo lo que contribuye a construir, reflejar o desarticular un orden social o micros social específico. Todo lo que compone una visión del mundo en el aquí y ahora, muy particularmente los valores a los que se adhiere o critica. Esta dimensión de la representación es la diégesis.

Pero nos interesa indagar otro nivel de la representación, el del poder simbólico de la imagen que propone el sistema de la mirada y que relativiza, matiza o sustituye el poder del texto. Aquí nos interesa la manera específica de construcción de la imagen, los colores, los encuadres, los puntos de vista, en términos generales, la mirada como sistema de interpretación, la mímesis.

Lo que denominaremos siguiendo a **John Berger** (1972) “nuestra manera de ver” se encuentra basada en significados que se naturalizan a sí mismos, es decir, que aparecen como naturales, inmediatos, objetivos y obvios, dejando en la oscuridad el proceso mismo de la representación como proceso material-social. Ello significa que nuestra manera de ver ha sido creada a través del tiempo, es propiamente occidental y por tanto se hace cargo de todas las cargas positivas y negativas que acompañan esa trayectoria. Las feministas dirán que esa mirada está atravesada por el ordenamiento patriarcal que posiciona a la mujer desde el punto de vista del varón. Propondrán la elaboración de otra mirada, tanto en el discurso como en la imagen. El cine trata sobre las maneras de ver, y pone en interacción la mirada de la cámara, con la mirada del espectador y la mirada de los protagonistas.

Por otra parte el cine es una institución central del gran aparato representacional de la sociedad moderna, no sólo, como decíamos, por su vocación realista o ilusionista, sino también, y tal vez como resultado de lo anterior, porque participa de la conversión del arte en espectáculo, en publicidad y en una nueva mitología. La libertad de creadores y creadoras cineastas se encuentra constreñida, marcada, limitada, por el hecho de que el cine no es sólo arte, sino también negocio, o más bien, porque el arte en la modernidad es también y sobre todo, mercancía. Ello introduce al objeto cultural, en este caso la película, en la dinámica de la gran maquinaria social destinada a inducir ideologías, maneras de ver y comportamientos sociales e individuales. Y todo ello torna más significativas las propuestas que se desprenden de la película, ya que consideramos el lugar del cine, y en general el espacio de lo cultural, como un terreno de lucha, de enfrentamientos, de diferencias; lugar que puede generar tanto la afirmación como la negación y trasgresión de la manera de ver dominante. En todo caso, lugar abierto a una multiplicidad de propuestas y de lecturas.

El cine presenta pues, maneras de ver. Ahí donde la imagen o los signos aparecen como naturales y unívocos, pensamos que es necesario un esfuerzo analítico que contribuya a develar su polisemia. Particularmente nos interesa seguir la intervención de las mujeres en esa polisemia, siguiendo la elaboración reciente de la teoría feminista: por el “privilegio” histórico de ser “el otro”, el “segundo sexo”, las mujeres pueden hablar desde otro lugar, no sólo el lugar de la crítica, (a la subordinación, la violencia, la injusticia, la represión), sino también el lugar de la invención, lugar de la utopía, el no-lugar.

Pensamos, por lo demás, que el que un sector tradicionalmente relegado al silencio hable es un acto liberador para el conjunto de la sociedad, pues los silencios acompañan al totalitarismo y a la intolerancia.

Al señalar el relegamiento de las mujeres, entendemos que se trata también de un relegamiento de “lo femenino” como una sensibilidad oprimida por el orden falogocéntrico, no privativo o derivativo exclusiva y automáticamente de la identidad sexual. El feminismo comparte con otras marginalidades una visión contracultural, incluso con los varones que asumen ya sea su feminismo o su sensibilidad femenina.

Analizaremos los productos culturales femeninos como una intervención de las mujeres en las políticas culturales dominantes. Estas políticas comúnmente representan a las mujeres desde el punto de vista falogocéntrico. La intervención cultural femenina puede generar la ampliación de dichas políticas en un intento efectivo de asumir al otro, en el esfuerzo de construcción de una sociedad diversa en el sentido de ser apta a lo diverso.

Hipótesis

Los supuestos o hipótesis que alimentan la investigación son los siguientes:

- a) Considerar al género como una construcción cultural, que atraviesa las formas del conocimiento y de la representación, es decir, al lenguaje y su significación.
- b) Considerar que la cultura contemporánea opera como industria cultural (**Adorno y Horkheimer**, 1944) y de manera específica, el cine como aparato institucional reproductor de ideología (**De Lauretis**, 1984).
- c) Considerar al cine, no sólo como medio de comunicación y lenguaje cinematográfico sino también como obra de arte y en este sentido, obra de autor.
- d) Considerar al cine como un medio que contribuye a la construcción cultural en general, y muy particularmente al comportamiento de los géneros, parte de las “tecnologías del género” en tanto “aparato cinematográfico” reproductor del Modelo Institucional de Representación. Pero también la obra cinematográfica puede trasgredir, modificar o trastocar el Modelo de Representación Institucional.

e) Por tanto, considerar que existe una difícil tensión relacional entre la obra artística y la cultura en tanto mercado. Tensión que permite que la obra artística funcione como crítica o trasgresión del orden dominante, al tiempo que éste orden tiende a refuncionalizar la obra de arte y disminuir su contenido contracultural.

f) Analizar el cine hecho por mujeres en México en el marco de las anteriores hipótesis. ¿Se trata este cine de una propuesta de construcción cultural de los géneros que trasgrede el Modelo de Representación Institucional? Si es así, ¿en que sentido? Más ampliamente, si el cine hecho por mujeres propone imágenes de hombre-mujer-sexualidad-política, que estén incidiendo críticamente en la cultura dominante, o si por el contrario reproducen esta cultura entendida como serie de estereotipos aprendidos y estimulados por los demás medios masivos de comunicación.

Estructura de la investigación

El trabajo se divide en tres partes. La primera de ellas, Género y Representación, en cuatro capítulos establece la problemática del feminismo contemporáneo en tanto crítica cultural. Su necesaria interdisciplinariedad conjugada con una reelaboración del marxismo, de la antropología y del psicoanálisis; su vinculación con la semiótica y con el pensamiento de(s)constructivo. Analiza la intervención teórica y práctica femenina en la literatura y en el cine, así como las diversas estrategias de mujeres y/o feministas en el ámbito de la cinematografía europea y norteamericana.

La segunda parte es una reconstrucción histórica de la incorporación de la mujer en tanto directora de cine en México. Este seguimiento histórico deja ver la caracterización del "director de cine" como un rol o actividad exclusivamente masculina. Va acompañado de una interpretación de los principales momentos del cine nacional y su significado en tanto proyecto cultural. El distinto significado del "hecho cinematográfico" así como el momento político-cultural nacional va contextualizando al tipo de directoras que encontramos. Así, pasamos del cine mudo que es una aventura empresarial doméstica, al gran cine industrial de la época de oro, al cine independiente (o nuevo cine) generado a partir, sobre todo, de las escuelas de cine.

La tercera parte es la investigación realizada en torno al trabajo de tres cineastas mexicanas: **Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach**. En su elección consideré el hecho de que fuesen realizadoras con más de un largometraje comercial. Esto no por un criterio de valoración de su trabajo frente al de muchas otras realizadoras que no han tenido cabida en la industria, sino por el interés específico de la investigación en analizar propuestas que quieran establecerse en el ámbito de la cultura de masas.

Partiendo del conocimiento de la totalidad de su obra fílmica busqué la recurrencia de un estilo que permitiera caracterizarla. El análisis de la representación cinematográfica se realizó en dos niveles: el de la MÍMESIS, análisis de la imagen, las estrategias que particularizan su modo de ver: encuadres, color, punto de vista, tamaño, escala, perspectivas, montaje. Y el de la DIÉGESIS, la historia, los personajes, los protagonismos, las metáforas, las contradicciones, su cosmovisión y particularmente los tipos de construcción de los géneros que la sustentan. Organicé este apartado bajo una serie de “palabras clave” que representan nudos temáticos recurrentes, referidos a cinco áreas: el entorno, la subjetividad, los roles de género, la identidad sexual y los momentos de extrañamiento.

A partir de entrevistas con cada una de ellas me fue posible reconstruir la biografía y el contexto sociocultural que las marca generacionalmente, así como sus preocupaciones cinematográficas, sus apreciaciones en cuanto a la crítica y al medio.

El material empírico, las películas, han sido analizadas a partir de los parámetros presentes en los trabajos sobre la apreciación cinematográfica de **Hernández y Mendiola, 1993**, y **Casetti y di Chio, 1991**.

La parte histórica ha sido trabajada bajo técnicas biblio-hemerográficas así como la entrevista directa.

Se utilizó la entrevista a profundidad y de historia de vida con las diferentes directoras.

PRIMERA PARTE
GÉNERO Y REPRESENTACIÓN

1.1 Feminismo, estudios de género y teoría crítica

La teoría de la construcción cultural de los géneros es una de las categorías que orientan la hermenéutica feminista a partir de los años setenta. Sin pretender hacer aquí un recuento de los problemas teóricos que ha planteado el feminismo a lo largo de su historia, nos interesa señalar que su variación en el tiempo nos ofrece una "radiografía social" sobre la condición histórica de las mujeres así como de las prioridades que han ido guiando su reflexión crítica.

Así, del movimiento sufragista y de liberación femenina de inicios del siglo pasado, cuyas demandas centrales eran igualdad jurídica, derecho al trabajo y control de la natalidad dentro de los marcos de la conyugalidad, pasamos a una reflexión más integral en la que el feminismo se interroga por los fundamentos ontológicos de las diferencias que acompañan a los sexos. *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, 1949, es un puente hacia la llamada "segunda ola" del feminismo, donde lo que encontramos es una reflexión cada vez más compleja y tendiente a intervenir en la constitución de nuevos campos de conocimiento sobre todo en el orden de lo simbólico.

A lo largo de su historia, el feminismo se ha planteado el problema de la mujer en tanto ciudadana, la mujer como fuerza de trabajo, la mujer como cuerpo, la mujer en tanto lenguaje; ha discutido en torno a la manera de entender y plantear la sexualidad humana en general y específicamente la femenina. Sus límites han tenido recorrimientos importantes que nos dibujan una geografía de problemas y horizontes teóricos en expansión constante¹.

En este recorrido topológico se ha configurado también un desplazamiento que orienta la reflexión feminista. Esta ha pasado del horizonte de la igualdad como terreno a discutir y proponer, al de la diferencia, como terreno a investigar, crear y consolidar.

¹ Para informarse sobre la historia del feminismo en tanto movimiento social y productor de teoría, ver: Linda Gordon, "La lucha por la libertad reproductiva" en *Patriarcado Capitalista y Feminismo Socialista*, compilado por Zillah R. Eisenstein, Siglo XXI Ed., México 1980. Y también Ellen Carl Du Bois y Linda Gordon: "La búsqueda del éxtasis en el campo de batalla: placer y peligro en el pensamiento sexual feminista norteamericano del siglo XIX", y Alice Echols: "El Eilo domado: la política sexual feminista entre 1968 y 1983", ambos ensayos en: Vance, Carole, S. comp. *Placer y Peligro, explorando la sexualidad femenina*. Boston, 1984, Editorial Revolución, Madrid, 1989.

No cabe duda de que el feminismo sufrió el impacto de las grandes teorías críticas contemporáneas acerca de lo social y la constitución de la subjetividad moderna. La integración del análisis marxista, de la antropología, de la semiótica y del análisis de(s)constructivista a la vez que del psicoanálisis fueron conformando nuevas interrogantes teóricas que arrojaron luz sobre lo que podríamos llamar la preocupación inicial de la investigación feminista, en términos generales, la subordinación de la mujer en la sociedad sexista.

La nueva lectura que el feminismo hace de estas teorías críticas ha descubierto ahí donde la teoría se comporta como neutra o meramente descriptiva un significado en términos de la constitución sexualizada o de género de la sociedad. Esto ha implicado una transformación de paradigmas al interior de estas disciplinas, así como una reorientación heurística de ciertos conceptos clave.

Buena parte de la reflexión crítica que la sociedad occidental hace sobre sí misma, sobre sus características autoritarias y logocéntricas, así como su consideración ambigua y problemática de "el otro", es objeto de la mirada feminista desde la reflexión sobre la sexualidad humana y los fenómenos conocidos como masculinidad y feminidad.

Un punto nodal de esa reflexión crítica es el que se ocupa de la construcción cultural de las identidades sexuales y de los géneros. El uso de la palabra "género" cumple aquí la función de una generalización necesaria para contener cierto ámbito de problemas. Ampliando el horizonte abierto por la afirmación de que biología no es destino, la investigación crítica de "lo femenino" y "lo masculino" y su configuración en el ámbito del trabajo, en el ámbito doméstico, en el terreno de la sexualidad, en la estructura familiar, y sobre todo en el plano simbólico superaba la discusión de la diferencia sexual en los términos tradicionales de dominación y explotación o más bien, ampliaba la implicación de estos términos al conjunto de la red social.

El problema de la historia del desarrollo de los géneros planteaba una reformulación de la teoría feminista que la hacía apta para explicar un lado oscurecido hasta ese entonces de la problemática cultural de ambos sexos. **Kate Millet**, 1970, en su famoso *Sexual Politics*, establece la diferencia entre "sexo" como las características anatómicas y "identidad sexual", "género" o "sexo-género" como lo que culturalmente se considera la forma de internalizar la identidad sexual.

La reflexión en torno a la construcción cultural del género no se refiere únicamente a la genealogía de la opresión y subordinación de la mujer como rasgo dominante de la sociedad contemporánea, sino también a la de las minorías sexuales, así como a algunos aspectos reprimidos u obstaculizados de la personalidad humana por el orden dominante en el individuo, tanto varón como mujer.

El trabajo realizado por **Gayle Rubin**, 1975, es central en el establecimiento de la problemática del género². Define el "sistema sexo-género" como conjunto de disposiciones o dispositivos por el cual una sociedad determinada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, es decir, en cultura, y en el cual se satisfacen las necesidades humanas así transformadas. Dicho sistema es inherente a cualquier tipo de sociedad, pero tiene variaciones. Es un sistema sobredeterminante para la existencia social (colectiva e individual).

Toda sociedad posee un sistema de sexo-género que da lugar a una serie de convenciones que por más extrañas o primitivas que parezcan desde nuestra mirada son equivalentes a las de las sociedades modernas.

Otros nombres se han usado para señalar estas convenciones, distinguiéndolas de los sistemas económicos e indicando su autonomía en relación a ellos. Uno es "patriarcado" y otro "modo de reproducción". **Rubin** encuentra ciertas limitaciones en ambos: modo de reproducción designaría restringidamente lo sexual frente al concepto más amplio de "modo de producción"; sin embargo, reduce el carácter de los fenómenos que designa porque en ambos espacios tienen lugar tanto "producciones" en sentido estricto como "reproducciones". El sistema sexo-género se refiere a más que a la estricta reproducción biológica ya que atañe al nivel de la producción cultural y simbólica.

Por otra parte, el término "patriarcado", aunque es el más común para señalar la subordinación de la mujer en la sociedad capitalista, no sirve para designar algunos sistemas sexualmente estratificados, en los que el poder de los varones no surge de su función en tanto padres o patriarcas. El sistema patriarcal se refiere, en rigor, a un sistema históricamente determinado. Por tanto es inexacto aplicarlo a otras situaciones en las que la dominación, aunque sea masculina, se establece mediante otros mecanismos, con preponderancia de lo simbólico.

Pensar en términos de sistema "sexo-género" amplía el horizonte de la investigación, en primer lugar al relativizar en términos históricos y culturales una serie de modos y convenciones que han sido entendidos y asumidos como naturales y eternos, pero también porque permite distinguir entre la necesidad humana de crear un ordenamiento sexual, y los modos imperfectos y opresivos en que prácticamente se organizan éstos.

Por otro lado, nos permite comprender que si bien ese sistema adquiere formas específicas en la sociedad capitalista contemporánea, formas vinculadas a la economía, contiene al igual una lógica en sí mismo en tanto sistema; dentro de esa autonomía es que debe ser inteligible a la

² Nos referimos a "The traffic in women: Notes on 'political economy' of sex", 1975, publicado por *Nueva Antropología*. Vol. VIII, N.30, México, 1986. En ese mismo número, una revisión del concepto de género así como de las diferentes disciplinas que contribuyen a su construcción, sobre todo la antropología, ver Marta Lanús, "La antropología feminista y la categoría de género".

vez que perfectible. Es, pues, dentro del discurso acerca de la sexualidad y de los géneros, donde se debe establecer su comprensión crítica.

En lo que la autora de "The Traffic in women: notes on the 'political economy' on sex" denomina lecturas exegéticas de Lévi-Strauss y Freud, propone ciertas interpretaciones iluminadoras para el entendimiento de la problemática de la construcción cultural de los géneros y de la sexualidad humana.

La autora citada aclara que retoma estos autores porque en su geografía social la sexualidad humana está reconocida en toda su importancia, así como la diferencia profunda entre las experiencias sociales de los hombres y las mujeres.

Frente a las teorías que se refieren al ser humano como sujeto abstracto, las investigaciones de Lévi-Strauss, sobre todo en *Las estructuras elementales del parentesco* atienden explícitamente a la importancia de la sexualidad en la sociedad: es posible, incluso, seguir los destinos sociales de ambos sexos desde este punto de vista. En esta investigación de Lévi-Strauss, Rubin encuentra la compleja realidad social que el sistema "sexo-género" designa y que lo marca simbólicamente aun en la actualidad: el sistema de parentesco es en realidad una forma histórica del sistema "sexo-género" que concede ciertos derechos a los varones sobre sus parientes mujeres mientras que ellas no los tienen sobre sus parientes varones ni sobre sí mismas; sobre todo en referencia al sistema de regalos y al tabú sobre el incesto, que en una doble articulación producen el "intercambio de mujeres", que significa además del intercambio del acceso sexual y la supremacía del cuerpo del varón sobre el de la mujer, el *intercambio simbólico* impuesto por la genealogía, derechos y personas.

Ello nos conduce a una situación en la que la mujer, históricamente, no ha tenido pleno derecho sobre sí misma, sobre su propio cuerpo. La subordinación de la mujer, la no existencia de su cuerpo como pertenencia propia, es origen de las relaciones que organizan y producen el sexo y el género en las sociedades contemporáneas.

La división sexual del trabajo es leída por Rubin como un tabú respecto, paradójicamente, a una mayor igualdad que diferencia existente entre el hombre y la mujer. Este tabú busca crear un estado de dependencia recíproca entre los sexos, según piensa Lévi-Strauss, dividiéndolos en categorías exclusivas, lo que exacerba la diferencia biológica creando el género³. La diferencia de género es, de este modo, creada culturalmente, debido a la necesidad de integración y cohesión social.

³ "Lejos de ser una expresión de diferencias naturales, la identidad de género exclusiva es la supresión de semejanzas naturales. Requiere represión: en los hombres, de cualquiera que sea la versión local de los rasgos "femeninos"; en las mujeres, de la versión local de los rasgos "masculinos". La división de los sexos tiene el efecto de reprimir algunas de las características de personalidad de prácticamente todos, hombres y mujeres. El mismo sistema social que oprime a las mujeres en sus relaciones de intercambio, oprime a todos en su insistencia en una división rígida de la personalidad" Rubin, 1975, p.115.

Otras autoras profundizan en la demarcación teórica del concepto de género y su significado macrosocial, atendiendo a sus funciones organizadoras de las estructuras familiares, de las diferencias sexuales y sus contenidos culturales (Scott, 1988; Conway, Bourque y Scott, 1987) proponiendo un vínculo más claro entre feminismo y crítica de la modernidad (Flax 1987).

Otro punto de vista en relación al género es la investigación que nos propone Ivan Illich⁴. Mucho más radical que lo que aquí retomamos, ubicándose en un terreno francamente alternativo al de los conceptos clave de la ciencia social, para Illich "género" y "sexo" son conceptos ideales y limitados cuando lo que se pretende es designar la transformación de la sociedad de un sistema de género a un sistema de "sexo económico". La sociedad de sexo económico es la moderna sociedad "unisex" contemporánea que presenta ideológicamente al género como algo definitivamente superado, primitivo y pasado de moda.

En oposición a esta visión evolutiva de la organización social, Illich sostiene que el género es un "sistema de complementariedades ambiguas y poderes asimétricos", a través del cual toda la sociedad funciona. En cambio, el "sexo" es producto de la sociedad moderna, la cuál ha tenido que romper el ordenamiento del género.

Al proponer el término "vernáculo", Illich se refiere a todo conjunto formado por dos subconjuntos dotados de género, de tal manera que nos habla de un lenguaje vernáculo, de un universo vernáculo, de herramientas y espacios vernáculos. El género conformaba el conjunto de la sociedad premoderna y sólo en su interior tenía sentido la diferencia sexual.

La actual situación de "pérdida de género" convierte la diferencia cultural, es decir, ese "sistema de complementariedades ambiguas y poderes asimétricos", en mera diferencia sexual, en detrimento de todo el ordenamiento anterior; la antigua morada u hogar donde el hombre y la mujer habitaban es desplazada por la casa, espacio económico de recuperación de la fuerza de trabajo abstracta, hombres y mujeres se convierten sólo en fuerza de trabajo, el sexo aparece entonces como mero intercambio. Digamos que el "desencantamiento" del mundo se profundiza a la par que la lógica de la racionalidad mercantil se universaliza.

Para Illich esto es un proceso trágico donde tanto el hombre como la mujer pierden. La ruptura del género vernáculo, aunque sea vista por los ojos científicos como "evolución" de la humanidad, lejos está de igualar las condiciones de los sexos. Pero la mujer ha perdido doblemente en este cambio, porque el proceso que la ha ido liberando de la antigua situación de género, donde gozaba de ese poder asimétrico y complementario al del hombre, se ha tornado en mera opresión sexual; la mujer ha debido restringir sus espacios vernáculos para convertirse en el "segundo sexo".

⁴ Illich, Ivan, *El Género Vernáculo*, Joaquín Mortiz-Planeta, Editores, México, 1990. *Gender*, Pantheon Books, New York, 1982.

No sé si **Illich** considera posible y propone en su horizonte teórico-práctico un retorno al género vernáculo pero lo que sí hace es cuestionar no sólo la sociedad sexista sino la propia crítica que hace de ella una visión anclada en la idea de evolución y progreso, de modernización de la sociedad humana con carácter etno y antropocentrista. Con ello su reflexión cuestiona el aparato de los saberes científicos tradicionales divididos en especialidades: medicina, economía, psicología, política, y deja ver interesantes líneas para la investigación feminista retomadas de alguna manera en la discusión contemporánea en torno a la recuperación o activación de saberes y prácticas por parte de las mujeres, como lo referente, por ejemplo, al cuidado y saber reproductivos.

Otra referencia obligada en la investigación sobre las diferencias de género es la realizada a través de los estudios culturales comparativos. Los estudios ya clásicos de **Margaret Mead** (1935) sobre las características de masculinidad y femineidad según diferentes culturas que demuestran la variedad de los criterios para establecer la diferencia y con ello avanzan en el conocimiento de la variedad de las diferencias genéricas. El sistema sexo-género siempre está presente, pero sus características varían.

Si la antropología describe el proceso social de división en géneros de la sociedad humana, el psicoanálisis da cuenta de los mecanismos y dispositivos a través de los cuales se graban en la infancia de los individuos las convenciones de sexo y género.

Algunas corrientes del feminismo asumen críticamente la explicación freudiana en torno a la adquisición del género. Por ejemplo, para **Rubin**, **Freud** no asume las consecuencias radicales de los descubrimientos psicoanalíticos contenidos en su teoría de la femineidad. La teoría de la adquisición del género pudo ser la base de una crítica al confinamiento que provoca. En la represión de esas conclusiones radicales **Rubin** ve lo que sería un "inconsciente psicoanalítico" del propio psicoanálisis, una especie de autorrepresión o lapsus que hace de la teoría psicoanalítica una teoría feminista frustrada.

Alcanzar la femineidad "normal" según la ortodoxia freudiana tiene severos costos para las mujeres, las cuales deben moldear su libido, sacrificar parte de su erotismo y volverlo masoquista. La teoría freudiana describe rigurosamente cómo los niños, andróginos y bisexuales, son transformados en niños y niñas, y cómo ello tiene mayor costo en la libido femineina. Y sin embargo, tiende si no a justificar la situación descrita al menos a hacerla depender de sustratos externos a la formación cultural de la cual parece surgir, evitando así una evaluación crítica de los costos de la adquisición del género⁵.

Aplicando el psicoanálisis a Freud mismo veríamos en ese punto los síntomas de una represión superada por mecanismos de racionalización: la utilización de una doble norma para

⁵ "Es en esos puntos donde aparecen toda clase de misteriosas sustancias químicas, felicidad en el dolor y objetivos biológicos para sustituir una evaluación crítica de los costos de la femineidad" Rubin, *op. cit.*, p. 134.

la interpretación. Una para criticar la moralidad sexual convencional y otra para enjuiciar el costo que a la personalidad femenina le implica la feminidad.

Los componentes de la personalidad femenina son el masoquismo, la autodevaluación y la pasividad. Freud no concluye que haya que modificar los dispositivos que organizan de tal manera la división de género. Piensa más bien que hay que sobrevivirlos para llegar a la "normalidad". Dicho de otra manera, los individuos que pueden sobrevivirlos sin fracturas psíquicas importantes son aptos para lo que llamamos normalidad. Para tal objetivo, finalmente, aparece la cura psicoanalítica.

A pesar de las críticas hechas a Nancy J. Chodorow (1978, 1989) su trabajo focaliza el mismo punto que Rubin en relación a la mayor dificultad o complejidad descubierta por Freud en el proceso de resolución de la crisis edípica femenina en comparación a la masculina. De ello se deduciría una mayor complejidad en las relaciones tanto internalizadas como objetivas de la mujer adulta. El psicoanálisis obscurece este hecho porque se guía por el modelo masculino como el normativo.

La heterosexualidad genital femenina se acompaña de otro tipo de vínculos y relaciones igualmente primarias y profundas, con los hijos y con otras mujeres. En el varón, aunque su desarrollo genital heterosexual ha crecido directamente del vínculo materno, culturalmente esta identidad tiende a fundarse no en relaciones particulares sino más bien en sus elementos universales y abstractos.

Chodorow resalta el papel de la mujer en tanto *madre* en el proceso de socialización de los roles de género descubriendo los mecanismos por los cuales se reproduce una noción de "devaluación" de lo femenino, una dinámica psicológica de subordinación de la mujer.

Las características de masoquismo y autodevaluación ya contempladas en el análisis freudiano como elementos de la feminidad son aquí analizados en sus mecanismos sociales y en la manera de introyectarlos en la personalidad femenina, enfatizando en ello el papel tanto social como simbólico de la madre, avanzando así en el análisis crítico de la maternidad al tiempo que develando su carácter reproductor central del orden dominante.

La antropología estructural y el psicoanálisis no cuestionan el sexismo de las sociedades que describen en sus investigaciones, pero son teorías imprescindibles para construir su crítica, ya que dan cuenta de los elementos y procesos que están en el fundamento de dicho sexismo. La teoría de la construcción cultural de los géneros, de la identidad sexual, parte de ellas para avanzar en una teorización diferente. Pensar el sistema "sexo-género" como construcción cultural lo vuelve perecedero en lo que tiene de opresivo, lo torna un sistema producido y por tanto perfectible. Comprender su carácter histórico o constructivista alimenta el sentido utópico de una teoría feminista libertaria en el sentido de que si bien toda sociedad forma y se conforma

con un sistema “sexo-género”, éste no tiene por qué ser tan opresor de los individuos que lo encarnan como el que conocemos.

Las teorías en torno a los géneros han avanzado, sin embargo, de la diferencia sexual como determinación, lo cual suponía de alguna manera una oposición rígida y universal entre los sexos, a la idea de que el género es una representación cuya construcción ocurre en todos los ámbitos de la socialidad: los media, la escuela, la familia, la legislación, la academia, las prácticas artísticas, las teorías críticas y radicales. **Teresa De Lauretis** (1987) introduce en la investigación sobre el género el análisis de su representación. La construcción del sexo en género es el producto a la vez que el proceso de su representación, pero también de su autorepresentación. De estas afirmaciones se derivan por lo menos dos ideas: el género es producido a través de varias tecnologías sociales. A la manera foucauliana de pensar la sexualidad, **De Lauretis** propone pensar al género como producido por estas tecnologías, entre las cuáles se encuentran el cine y los discursos instituidos. De la segunda afirmación, ella deduce la posibilidad y necesidad de trabajar desde el feminismo en una “política de autorrepresentación”, que de(s)construya al género. El sistema sexo-género es desde este acercamiento a la vez un constructo socio-cultural históricamente determinado y un aparato semiótico, es decir, un sistema de representación que asigna sentido a los individuos.

Las utopías y mitos presentes en las políticas feministas son múltiples. Van desde la imagen del mundo regido por las amazonas, donde el sexismo se instala de manera inversa y se radicaliza la androfobia como nuevo orden, hasta la propuesta de una sociedad andrógina, donde la libido fluya por canales eróticos cada vez más vastos y satisfactorios para todos. Dentro de este horizonte se inscribe un pensamiento feminista de varones y mujeres cada vez menos sectario y más complejamente vinculado a la crítica de la modernidad capitalista.

1.2 Sexualidad y cultura

Al tocar la problemática del género por fuerza se impone en el horizonte la reflexión sobre la sexualidad humana. Terreno complejo y escabroso por ser el territorio de las pulsiones, sancionadas a la vez que exaltadas por la moralidad vigente. Lugar en el que la ideología conforma de manera más radical el contexto.

La sexualidad es mucho más que el sexo. Es el vínculo pulsional primigenio, erotismo y libido sobre el cual se monta la estructura familiar y social. Territorio fundante de la socialidad, la sexualidad implica siempre la forma concreta en la cual encarna. Esa forma nos remite propiamente a la dimensión cultural. Sexualidad es cultura, no sólo en el sentido de que históricamente se construye, sino también porque es un elemento central de fundación de la dinámica cultural.

Freud establece en la sexualidad, en las pulsiones, el territorio de la construcción-constricción cultural, es decir, el edificio social necesita de la regulación y represión de la libido para poder existir. Sociedad y Naturaleza serán fuerzas contradictorias sobre las cuales se basa la reproducción del sujeto social. La reproducción social (en este sentido, la cultura) estará marcada por la tensión implícita en su forma de ser biplanar.

Foucault (1976) como parte de su proyecto de análisis genealógico de la cultura occidental, trabaja sobre la idea de "producción" de la sexualidad, a partir de una serie de dispositivos culturales, económicos y morales.

Marcuse (1968) y Bell (1976) presentan sugerentes teorías sobre las conexiones entre sexualidad y *telos* cultural. En ellas comprendemos cómo la transición cultural capitalista de su forma protestante a hedonista tiene que ver con las alteraciones de la relación producción-consumo y con las prioridades de la sociedad de la abundancia. De tal forma que procesos como la liberación sexual se muestran contradictorios, ya que obedecen tanto a la determinación de la sexualidad en tanto consumo como a la autoconstitución del sujeto, es decir, son procesos contradictorios, liberadores y enajenantes a la vez.

Esta contradictoriedad ha marcado también el pensamiento feminista en torno a la sexualidad. Sus relaciones son complejas. La sexualidad es un nexo entre los géneros y, por ello, en gran medida, la opresión de la mujer está contenida y mediada por la sexualidad, pero no puede ser reducida a ella.

Aunque feminismo y las teorías del género abordan como punto sustancial a la sexualidad humana, esta última no puede ser totalmente explicada por la teoría feminista ni por la distinción entre los géneros. Género y sexualidad son términos separados, "vectores de opresión distintos" (**Vance, 1989**) a pesar de su interrelación.

La organización social contemporánea del sexo se basa, siguiendo a **Illich**, en la reducción del antiguo ámbito del género a una representación estereotipada que implica la identidad sexual entendida como una heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina, aunque también y en menor medida de la masculina.

El mismo sistema que reprime a la mujer reprime a homosexuales y lesbianas, ya que identidad sexual no sólo significa la identificación con un sexo sino que también implica dirigir el deseo de manera exclusiva hacia el otro sexo. En las estructuras premodernas las convenciones sociales que regulaban la reproducción y la sexualidad daban cabida a las relaciones homosexuales, así como también existía un espacio para el travestismo, sin que

cualquiera de estas acciones diera lugar a calificar a esas personas como "sujetos especiales", es decir, homosexuales, lesbianas y desviados sexuales⁶.

Jeffrey Weeks (1981) señala el hecho de que la homosexualidad, tal y como se le denota hoy día, es un complejo institucional moderno en el sentido de que siempre ha existido, pero no siempre ha sido considerada una desviación sexual. Esto indicaría a su vez, que el dominio absoluto del heterosexismo es también un fenómeno reciente, aunque su historia no se haya escrito todavía.

Otra investigación sobre la construcción histórica de la sexualidad es la de **Gayle Rubin**⁷. Retomando la idea de **Foucault** acerca de que la sexualidad está en constante movimiento siendo imposible constatar una continuidad lineal evolutiva entre las formas de parentesco y las formas modernas de sexualidad⁸ esta investigación se centra en cómo la sociedad occidental moderna establece un sistema sexual de valoración jerárquica que produce una estratificación en la que van cambiando las castas más bajas.

Estas estarían constituidas hoy por los transexuales, los travestis, los fetichistas, los sadomasoquistas y los trabajadores del sexo, ocupando para la sociedad el lugar de presuntos enfermos mentales o criminales, mientras que las parejas estables de homosexuales y lesbianas se encontrarían ya al borde de la respetabilidad.

Las prácticas van flexibilizando el ordenamiento social. **Rubin** analiza también las reestructuraciones legislativas en relación con el sexo y cómo se corresponden con la aparición del sistema erótico moderno. La sociedad regula a través de la legislación, pero también a través de la medicina, de la psiquiatría y de la moral, este espectro siempre móvil del comportamiento sexual; en estos sistemas podemos descubrir las injusticias, los mecanismos de opresión y de segregación de ciertas comunidades eróticas.

Para **Foucault**, las regulaciones y prohibiciones del comportamiento sexual, religiosas, legales o científicas, más que constreñir o reprimir la sexualidad, **la producen** continuamente, a la manera en que la industria produce mercancías, a través de ciertas tecnologías. **Foucault** analiza las elaboraciones discursivas en tanto evaluación, clasificación y medición, de cuatro figuras privilegiadas o cuatro objetos de conocimiento: la sexualización del niño, la del cuerpo

⁶ En *El Género Verdículo*, op. cit. Illich cita investigaciones que ilustran esto, como la de Vern L. Bulloch, *An Annotated Bibliography of Homosexuality*, 2 vol., Garland, New York, 1976, y del mismo autor, "Travesties in the Middle Ages" en *The American Journal of Sociology*, N. 6, 1979.

⁷ "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en *Placer y Peligro, explorando la sexualidad femenina*, op.cit.

⁸ Foucault, Michel, *Historia de la Sexualidad*. Gallimard, 1976, Siglo XXI, 1977. La teoría feminista contemporánea ha tomado la redefinición de historia hecha por Foucault, diferenciando entre una historia total, la que deriva todo fenómeno de un centro: el sentido, el espíritu, la razón, sobre toda forma de civilización, y la historia general, la que habla de series, segmentos, límites, diferencias, anacronismos (*Arqueología del saber*, 1969), en esta última sería posible realizar la historia de los géneros, como historia de las diferencias.

femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión.

En la actualidad la sexualidad es asumida socialmente como peligro, incluso por algunas tendencias feministas. Ello no encuentra su única explicación en la violencia masculina. La experiencia de la sexualidad es profunda, remite a las personas a sustratos primigenios, infantiles e irracionales. La sexualidad humana activa una serie de ansiedades intrapsíquicas: el miedo a fundirse con el otro, a la disolución de los límites del cuerpo, del sentimiento de identidad, del yo, el miedo a la pérdida del objeto amado o deseado, el miedo a la competencia por ese objeto.

A esto hay que agregar la amenaza de muerte que representa el SIDA frente al ejercicio sexual y que ha revigorizado la tendencia a reducir su ámbito al terreno de la monogamia y de la procreación.

La experiencia sexual en la sociedad occidental ha sido categorizada dicotómicamente como “enteramente peligrosa” o “enteramente placentera”, consideraciones que llevan a muchos extremos y simplificaciones, desde afirmar que la sexualidad es un peligro sin compensaciones —sin placer— hasta la creencia de que a las mujeres en realidad les gusta ser violadas. En oposición a esto habría que considerar que la sexualidad contemporánea es compleja, partícipe de elementos de placer y de opresión, de humillación y de felicidad, y que nuestro conocimiento sobre ello es limitado.

El feminismo ha elaborado dos líneas básicas sobre la sexualidad. En una ha criticado la constricción de la sexualidad femenina y ha denunciado el costo de la libertad sexual para la mujer en la sociedad sexista. Consecuentemente, ha reclamado la libertad sexual del individuo varón o mujer.

En otra, ha considerado la liberación sexual y casi la sexualidad misma como mera extensión de los privilegios masculinos, compartiendo el tono del discurso antisexual conservador.

Una teoría liberadora radical del sexo encuentra su principal obstáculo en los persistentes rasgos falocéntricos del pensamiento occidental que reaparecen en diversos contextos políticos y adoptan nuevas expresiones retóricas, reproduciendo siempre los mismos axiomas incluso en las teorías que se pretenden críticas.

La idea de una ética sexual pluralista (Vance, 1989) que acepte y defienda un concepto benéfico de diferencia sexual, contraria a la idea dominante de que existe una única sexualidad normal e ideal, es sustancial tanto para el desarrollo de una teoría radical de la sexualidad como para una teoría crítica sobre la construcción social de los géneros.

1.3 Género y representación. Escritura y cine femenino

Las representaciones de la sexualidad y de los géneros que conforman la corriente cultural predominante cumplen una función socializante y educativa. Reflejan, al mismo tiempo que distorsionan, el comportamiento real de los seres humanos, además de influir en él. El cuerpo y sus actos se entienden según los códigos de significación dominantes.

Entendemos a la cultura dominante como un campo de fuerzas, no completamente homogéneo. Dentro de ella encontramos patrones y uniformidad, pero también tensiones y contradicciones.

La corriente principal de la cultura occidental se encuentra estandarizada en estereotipos que no dan cabida a la realidad social diferenciada, experimentada por grupos subordinados⁹.

Estos grupos subordinados se vuelven "culturalmente invisibles" pero crean sistemas simbólicos y culturales de oposición. La interrogante es cómo se realizan las conexiones culturales entre los "cuerpos femeninos" y lo que se entiende por mujer y sexualidad femenina, es decir, sus representaciones.

Si lo que entendemos por realidad reside en el orden de la percepción no mediada por el lenguaje ni por sistema simbólico alguno, y por representación de la realidad una mediación lingüística o simbólica, existe sin duda una distancia esencial entre realidad y representación. Pero en rigor, aún la percepción considerada como inmediata o "natural" obedece a un complejo proceso de traducción y codificación por parte de la mente. Nuestra percepción se fundamenta en la codificación del mundo en símbolos que lo re-presentan, que lo significan.

Entendemos por **representación**, en un sentido amplio, un movimiento de inteligibilización de la masa simbólica que partiría de la experiencia.

Otro nivel de la representación, el que propiamente nos interesa aquí, estaría dado por la manera concreta de fabricar imágenes.

Al relacionarnos con las imágenes tratamos con una fuente de impresiones sensoriales donde el significado ya ha sido conferido, seleccionado y organizado por otro ser humano. La imagen pertenece en este sentido a la cultura y no a la naturaleza. Es significativa no por representar un mundo natural sino un trabajo específico.

Existe el hábito de considerar a las imágenes como algo dado. De hecho las imágenes se apoyan en códigos determinados culturalmente que se transmiten por el aprendizaje o

⁹ Manejamos aquí el término **estereotipo** para designar una concepción de fabricación colectiva "simplificada o incluso caricaturizada" de un personaje o aspecto de la sociedad, que ocupa en nuestra mente una imagen exacta. (*Diccionario de Sociología*). En un orden cultural, se refiere a ideales positivos o negativos, lugares comunes o clichés que en principio, cualquier persona cree comprender. Todo orden cultural "estereotipiza" ideales y valores como manera de operar, pero no toda cultura lo hace con la misma estandarización, es decir, con la misma variedad de matices y sentidos.

entrenamiento que recibimos, pero ello sólo es el punto de partida para un creador de imágenes¹⁰.

Introduciremos para nuestro análisis de la imagen fílmica dos pares de conceptos que acompañan el análisis de la representación que nos proponemos: por un lado los de texto y lectura; por el otro, mímesis y diégesis.

El texto como sistema de signos; la película es en este sentido un texto destinado a ser leído. Esto subraya la dimensión del cómo, qué y qué tan bien significa. En este sentido, todo encuentro visual puede ser decodificado¹¹. Como lo señala **Berger**, 1972, nuestra "forma de ver" está sujeta a un orden que, sustentado a través del tiempo, conforma un hábito. La alteración o cambio de esta forma de ver, de este hábito perceptual, sería la advertencia de la diferencia.

En el análisis de las representaciones estéticas está en juego la "forma de ver" como horizonte cultural. Se trata de un análisis eminentemente interpretativo. La imagen en cuanto texto nos adentra en la lectura en tanto decodificación activa por parte del sujeto receptor.

La investigación de las representaciones en el ámbito de la cultura puede abordar por lo menos dos niveles:

El primero es el análisis de la estructura de la representación y de la historia de sus cambios, ampliaciones o reducciones, así como de su carácter de vehículo de ideas, imágenes, discursos.

El segundo se centraría en el ámbito de la interrelación entre cultura dominante y sujetos destinatarios o receptores. Este nivel investiga la capacidad real de reinterpretación o relectura que los sujetos están en capacidad de realizar de las imágenes predominantes, y conlleva como trasfondo la teoría de la recepción. Citando a **Vance**:

Dar por hecho que los símbolos tienen un significado unitario, el que les asigna la cultura dominante, significa dejar de estudiar la experiencia y el conocimiento de los símbolos en los individuos, así como la capacidad individual de transformarlos y manipularlos de una forma compleja que se nutre del juego, de la creatividad, del humor y la inteligencia. Esta suposición concede a la cultura dominante una hegemonía que ésta afirma poseer pero que rara vez posee. Dejar de lado el potencial de cambio es...colocar al sujeto fuera de la cultura, como mero receptor pasivo de los sistemas oficiales de los símbolos (p.33).

¹⁰ La imagen nos introduce de hecho a variados campos semánticos: percepción, identidad, representación. Para analizarlos y "hacer trabajar la imagen" hasta de(s)construir su naturalidad o inocencia, descubriendo en ella el terreno de una praxis social, ver el texto: *Pensar la Imagen*, de Zunzunegui, Santos, Ed. Cátedra, Universidad del País Vasco, España, 1989. También **Berger**, John, *Ways of Seeing*. BBC and Penguin Books, London, 1972.

¹¹ Adoptamos aquí el término "lectura", como lo hace Noé Jitrik en *Lectura y Crítica*, UNAM, 1990, en el sentido de que se trata no de un instrumento sino de una actividad y objeto de estudio, imbuido de significación: "...en toda construcción de un signo actúa un "modo de ver", así como en todo acto de percepción..." p. 72

Nuestro estudio abordará de manera parcial estos dos niveles de análisis de la representación. Para fines del análisis separaremos lo que son dos partes de una unidad. Al referirnos a la diégesis, estamos privilegiando el análisis del contenido, la representación en tanto historia o relato. La mímesis en cambio, privilegia las formas a través de las cuáles se estructura o discurre el relato. Significado y significante.

Los estudios feministas han contribuido en ambas direcciones de la investigación sobre la representación y lo han hecho muy particularmente en el campo de la escritura y la cinematografía. En ambos campos se ha buscado encontrar una especificidad en la obra cuyo factor determinante resulte del punto de vista de quien la realiza. A los problemas propios del trabajo sobre un material específico —el lenguaje o la imagen cinematográfica— se agregan las determinaciones propias de quien trabaja ese material, desde el punto de vista de las diferencias de género.

En la literatura de mujeres se ha teorizado sobre la diferencia de formas, contenidos y estilos proveniente de la determinación de género, cuestionando lo específico de su trabajo sobre el lenguaje. **Virginia Woolf** se preguntaba sobre la posibilidad de escribir oraciones de mujeres, es decir, sobre la posibilidad o la necesidad de desarrollar una marca sobre el lenguaje no sólo por lo que se dice sino por quién lo dice. El que habla elige el lenguaje, es decir, la forma de la representación; por ejemplo, plantea **Woolf**, la utilización de la primera persona constituye una constante en la literatura de varones¹². En consecuencia, habría una forma de aproximación y de creación artística propiamente masculina y otra propiamente femenina.

Pero este modo de ser, esta forma masculina o femenina, no se derivaría de manera automática de la sola pertenencia digamos natural e involuntaria al sexo. Es evidente que existe un modo femenino de apreciación del mundo no tanto opuesto sino diferente de un modo masculino. No sólo accedemos a ambos modos sino que los creamos y recreamos, tanto hombres como mujeres.

Si bien la diferencia entre las formas masculinas y femeninas de apreciación y apropiación del mundo es un hecho aparentemente obvio, si deseamos no reducirla a estereotipos y lugares comunes hay que reconocer que, por lo menos, los rasgos propios de los modos femenino y masculino son aún objeto de investigación, así como también la medida en que uno y otro son más o menos sensibles a las presiones de la cultura dominante.

La reflexión feminista se asienta a partir de estos señalamientos en la investigación de la diferencia. Las posibilidades del “lenguaje” o “escritura” femeninos han sido exploradas en el discurso reciente sobre todo desde el psicoanálisis y la semiótica. El feminismo llamado “de la diferencia”, que busca un sentido en sí, se ha preocupado por investigar al “ser” en femenino.

¹² Woolf, Virginia, *A Writer's Diary*, Hartcourt, Brace and Co. New York, 1954.

Antoinette Fouque y el grupo *Psychanalyse et Politique* introducen a fines de los sesenta la discusión en torno a la diferencia sexual y la necesidad de un nuevo **orden simbólico**.

La lingüista y psicoanalista francesa **Luce Irigaray** (1974, 1977), plantea que el lenguaje femenino actúa al margen de la lógica aristotélica, la cual impregna y domina al lenguaje masculino. La constitución sexual de la mujer, propiamente los labios de la vagina, provocarían una ausencia de fijación del significado y de la subjetividad, en oposición a la coherencia y aparente globalidad de la subjetividad implicada en la monolítica erección del falo como **significante primario**.

Mientras que el discurso occidental estaría marcado por significados unívocos, lineales e instrumentales, la relación femenina con el lenguaje privilegiaría la pluralidad, la multiplicidad de significados, la vaguedad. La relación femenina con el lenguaje constituiría un desafío a la subjetividad ideológica unitaria construida, de acuerdo al modelo lacaniano, en y mediante la **significación**, y cuyo contenido es el del *orden simbólico falocéntrico*.

Helene Cixous (1976, 1980) que ha desarrollado, junto con otras autoras, el concepto de "escritura femenina" sostiene que mientras el varón está orientado al éxito social, hacia la sublimación, la mujer es, básicamente y de manera predominante, cuerpo. Una presencia demasiado presente a sí misma, un cuerpo excesivo, muy cercano. Esta posición previene a la mujer de tomar la misma distancia que el varón en relación a los sistemas de significación. La diferencia, la especificidad femenina, es teorizada aquí en términos de proximidad espacial, donde la subjetividad estaría vinculada a la relación privilegiada con el cuerpo materno.

En contraposición a esta cercanía con el propio cuerpo, la distancia del varón en relación a su cuerpo da paso a una distancia temporal al servicio del conocimiento (logos). En lo femenino, esta incapacidad de tomar distancia se traduce en una inhabilidad para fetichizar. La mujer está construida de diferente manera que el varón *en relación al proceso del mirar*. Ha existido una mirada oblicua, como en la fotografía de Robert Doisneau, que censura, dejando en la oscuridad la mirada femenina, mientras que el objeto de la mirada masculina es totalmente presente, y se trata del cuerpo desnudo de la mujer.

La elaboración femenina como cercanía, presente para sí misma, no es la definición de una "esencia femenina" sino un lugar construido culturalmente y asignado a la mujer. La femineidad es así producida de manera específica por una red de relaciones de poder.

Julia Kristeva (1976) introduce el concepto de *lo poético* en el lenguaje femenino, como la peculiaridad de aquel texto que focaliza los procesos por los cuales construye sus propios significados.

Un texto se constituye como poético en relación a su lectura. Privilegiando el momento de la relación en la constitución del texto poético y siendo esta relación variable según el contexto, la época y el lector, resulta imposible fijar características formales, una especie de canon, que le

sean propias y fijas de lo femenino. Ello nos lleva a señalar otro conjunto de ideas que se desprenden de la investigación en torno a la escritura femenina: el que atañe al momento de la recepción como crucial y constitutivo del lenguaje.

La jurista italiana **Lia Cigarini** (1944), distingue tres maneras de entender la “práctica de la diferencia femenina”: la del “orden de las cosas” que entiende que las mujeres son distintas en los contenidos de su operar en el mundo; la del “orden del pensamiento” que plantea que la diferencia se inventa mediante estudios y pensamientos, y la que ella sostiene, del orden simbólico, que entiende que la diferencia consiste en el sentido, el significado del ser mujer.

Sin embargo, el “ser femenino” tiene un carácter polivalente; es en sí mismo partícipe de la diferencia. No todas las mujeres son iguales por el hecho de ser mujeres. Existe una compleja intersección de identidades sociales que nos aparta de la simplificación dicotómica. La experiencia femenina es múltiple. Las determinaciones de clase, étnicas, raciales, de preferencia sexual, por mencionar algunas, van conformando núcleos de sentido dentro de un marco general compartido, y los estudios recientes focalizan estos niveles micro de formación de identidades. La perspectiva de género ha tenido que ampliar su visión epistemológica para comprender y poder hablar de la diferencia entre las mujeres, visualizando un sujeto constituido no sólo por la diferencia sexual, sino por el entrecruzamiento de discursos y representaciones culturales:

...a subject en-gendered in the experiencing of race and class as well as sexual relations. A subject, therefor, not unified but rather multiple, and not so much divided as contradicted, **De Lauretis**, 1987: 2.

Pensamos que la identidad femenina bien puede proponerse como determinante en relación al objeto cultural producido, siempre y cuando se considere que esta identidad queda establecida en su singularidad, es decir, en la combinación de los distintos planos que conforman las identidades.

Por otra parte, en el cine encontramos también una reflexión feminista en torno a la identidad sexual del autor y cómo ello marca o inscribe a la obra. El cine, coincidencia de imagen con sonido y movimiento, se relaciona en tanto imagen visual de manera inmediata con la fotografía y la pintura. A su turno, la imagen abre un espacio semiótico, pues resulta de un proceso signifiante. Esta perspectiva semiótica desde la que se puede ver la imagen forma parte de un movimiento más amplio de nuestra cultura, de retorno crítico al ámbito del o de los lenguajes.

Desde el punto de vista epistemológico ocurre también un deslizamiento que afecta a la reflexión estética: el ambicioso deseo de hacer manifiesto en las artes lo que cada una de ellas tiene de más peculiar y diferenciador, lo cual ha desembocado en una nueva atención a “su”

lenguaje. Se aprecia entonces un desdoblamiento entre los *valores referenciales o representativos* del lenguaje, acordes con el conocimiento y con la denotación del objeto, y los *valores formales*, los cuales imponen a las imágenes un régimen diferente del de la mera representación.

En virtud de este desdoblamiento, el lenguaje se dispersa. A partir de la idea de un desplazamiento como el descrito arriba, podemos hablar de lenguaje cinematográfico, pero buscando encontrar su nivel propiamente semiótico y no ya semiológico puesto que dicho lenguaje se situaría más allá del horizonte de los signos, para tratar de encontrar las pautas de la articulación y las interacciones sígnicas.

Los procedimientos o figuras de estilo sólo se cargan de sentido por su posición en relación con la película.

Haremos nuestras las tesis de Metz (1977) para trabajar la especificidad del lenguaje cinematográfico:

1. El estatuto analógico de la imagen (para algunos, su iconicidad) funciona no sólo como analogía sino también, entre otras cosas, como un medio de transferir códigos. Por tanto, el mensaje visual puede no ser analógico, al menos en el sentido corriente del término; la analogía visual admite variaciones cualitativas, la semejanza se aprecia de manera diversa según las culturas. A su vez, la imagen está formada por sistemas muy diversos, no hay razón para pensar que un código específico explique en su totalidad el alcance de una imagen.

2. Además de las formas que le son propias, el cine integra en su discurso signos que provienen del exterior; esos signos pueden ser de muchas especies, pueden pertenecer a otros lenguajes artísticos o expresivos, por ejemplo las formas del relato o de la construcción dramática, la composición plástica de las imágenes, las relaciones de colores dentro del cuadro, la música, todo lo relativo a la luz y los efectos expresivos de la fotografía, los sistemas de la moda, del diseño y del decorado, la actuación y también la gama de expresiones y actitudes socializadas sobre las que reposa la comunicación cotidiana y que nos remiten a los códigos de la conversación, de la mímica, de la gestualidad.

A todo ello hay que agregar la forma propiamente cinematográfica, es decir, el conjunto de procedimientos que sólo existen en el cine: movimientos de cámara, relaciones de tamaño y duración de los planos, organización de unidades narrativas, procedimientos de montaje, la relación de imagen y sonido, por mencionar algunos.

En suma, el lenguaje cinematográfico no se reduce solamente a lo específicamente cinematográfico. Tanto lo "fílmico" como lo "filmado" lo constituyen. Para Metz el mensaje cinematográfico pone en juego cinco niveles de codificación:

1. la percepción, de la que hablábamos anteriormente, en tanto sistema de inteligibilidad adquirida y por tanto culturalmente variable;

2. el reconocimiento e identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen ante el espectador;
3. los simbolismos y connotaciones que se adhieren a ellos y sus relaciones entre sí;
4. las estructuras narrativas;
5. el conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que dan su carácter específico a la combinación del juego de los códigos precedentes.

La especificidad del lenguaje cinematográfico no puede ser una heterogeneidad entendida como la coexistencia de diversos códigos, algunos específicos y otros "prestados", asociados pero no articulados en un solo y mismo lenguaje (Lebel, 1973). Sostenemos pues, la consideración de que tanto las significaciones que surgen de las formas cinematográficas como las que surgen de otros códigos y que están en la película, son significaciones esencialmente fílmicas, formando todas ellas el "contenido de la imagen".

Definir la naturaleza del montaje equivale a resolver el problema específico del cine, nos dice Eisenstein. Pero, incluso él, tan contundente en algunas definiciones, se muestra contrario a las especulaciones formales sobre la existencia de equivalencias absolutas, por ejemplo, entre música y color, música y contenido dramático, música e imagen; deja el campo abierto para la formalización estética, pero también sostiene que todo medio estilístico es simultáneamente un factor semántico. De esta manera propone las formas y posibilidades de estilo como sintaxis cinematográfica.

Para establecer categorías que nos permitan hablar de lo femenino en la creación cinematográfica hay aspectos político-ideológicos por establecer que particularicen su especificidad.

Podemos afirmar que cierto cine hecho por mujeres puede compartir una serie de rasgos diferenciándolo de otras manifestaciones cinematográficas. Pero igualmente tendremos que admitir que esta peculiar manera de ver, la femenina, puede ser compartida por algunos realizadores varones, y a la inversa, que algún cine, a pesar de estar hecho por mujeres, tiene que ver con una visión del mundo que difícilmente podría ser definida como femenina. Entendemos entonces a la "sensibilidad femenina" o "lo femenino" como una dimensión subordinada y bloqueada por el orden falogocéntrico que afecta tanto al ser varón como al ser mujer, aunque de diferente manera.

No será nada difícil, entonces, estar de acuerdo en que desde la especificidad asumida y consciente traten de producirse categorías universales, es decir que el cine de mujer se proponga ser un cine diferente, más allá de ciertos desplazamientos contraideológicos. Que se proponga ser no sólo un cine feminista sino femenino. Y que pueda compartir intenciones con un cine hecho por varones en el sentido de mostrar el lugar de lo femenino en el orden simbólico dominante. Un cine que muestre, descubra, explore la peculiar manera de ser —y de

ver— del ser femenino, más que un cine divulgador de principios ideológicos feministas. Se trata, pues, del establecimiento, en el lenguaje cinematográfico, de una identidad consciente que se pregunta acerca de sí.

La afirmación de esta diferencia pasa por el orden de la representación tanto diegética como mimética: tema y protagonismo, pero también manera de narrar, mirada.

El cine de mujeres estaría interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, en elaborar una “visión o mirada” femenina, donde interviene no sólo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espacio-temporales que determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones. Alterando el orden de la representación dominante se inicia un proceso de de(s)construcción de un cierto lenguaje cinematográfico, el que acompaña o sostiene al *Modelo de Representación Institucional*.

Usaremos la denominación Modelo de Representación Institucional para referirnos a un complejo conjunto de cuestiones señaladas por varias autoras de diversas maneras: Erens, 1990:423, hablará de “cine dominante” como sinónimo del cine de Hollywood, el cual sería en nuestra cultura, la forma más ampliamente aceptada del cine, la cual usa edición invisible y crea un mundo ilusionista que oculta su propia producción; Kaplan, 1983:13, señala igualmente un cine clásico (dominante o cine de Hollywood) y lo describe como el cine producido entre 1930-60 donde lo importante son ciertas convenciones fijas de la práctica fílmica que se repetirán en las películas y que generarán un tipo de audiencia. Central para el cine clásico son: los géneros cinematográficos (gangsters, westerns, de aventuras, etc.), las “estrellas”, los productores y los directores. La combinación de al menos los tres primeros elementos centrales tienen que ver con las estrategias de venta de la película. Este cine también se caracteriza por una cierta forma de representación centrada en el realismo, mecanismo que permite que el placer del fetichismo y del *vouyerismo* actúen libremente. Kuhn, 1991:36 nos va a referir a un cine clásico caracterizado por una serie de mecanismos textuales y su forma de construcción de significados, señalando que el cine clásico adquiere sus formas concretas en la relación histórica entre lo económico y lo ideológico, es decir, en el “aparato cinematográfico”. Como se verá, queremos relacionar con el concepto de Modelo de Representación Institucional, el carácter mercantil que determina la obra cinematográfica, pero también las características de su forma, es decir, una serie de convenciones que producen la representación y que se repiten, creando significados, por ejemplo, haciendo de la mujer una estructura narrativa¹³.

¹³ Una de las principales vertientes del análisis feminista del cine consiste en la reconstrucción de los mecanismos del cine dominante, y sus significados en términos simbólicos, ideológicos y culturales. Ver De Lauretis, *Alice Doesn't*, Annette Kuhn, *The power of the image*, y la parte titulada *Recreating Hollywood Films*, en la compilación de Patricia Erens.

El cine hecho por mujeres, como toda intervención cultural femenina, debió ganarse primero el espacio de la igualdad para explorar después el espacio de la diferencia. Debió enfrentar la dificultad-imposibilidad de decir "yo", de afirmar su mirada. Al establecimiento y desarrollo de una sensibilidad femenina en el cine antecede la beligerante incorporación y reconocimiento de la mujer en el mundo de la cultura en general, y de la creación cinematográfica en particular.

La dificultad para afirmarse culturalmente está también presente en otros discursos marginados y segregados. La reflexión personal-comunitaria, el autocuestionamiento, la interrogación sobre la propia identidad en contraposición a los contenidos del orden simbólico dominante surge de múltiples lugares.

Por ello el cine feminista-femenino, así como el de otros movimientos marginales como el cine *gay*, lésbico, negro, chicano, comparte con el cine de vanguardia y con el cine contracultural, experimental o "de arte" la impronta por transgredir las formas habituales de la representación cinematográfica, al igual que el interés por crear personajes más cercanos a la experiencia propia, haciendo un análisis de(s)constructivo de los estereotipos dominantes.

El programa de modificación del horizonte de la representación debe enfrentar también el problema del lenguaje mismo. Ello hace intervenir dos presupuestos que estarán en el centro del debate feminista sobre el cine: en primer lugar, la consideración de la película en tanto *texto*, el cine como lugar de la creación de significaciones; en segundo lugar, considerar el momento de la *lectura* como momento esencial y constitutivo de la representación. Esto resalta la relación texto-lectura y subraya el momento de la recepción como un momento también productor de significaciones.

La cinematografía femenina se plantea entonces el problema de romper tanto con una sintaxis como con una serie de convenciones y costumbres o certidumbres, para tratar de lograr realmente el efecto de lectura, es decir, el de la "suspensión de todo saber anterior" (Jitrik, 1990), de todas las convicciones previas, de todo prejuicio, y de esa manera intervenir efectivamente en la cultura, provocar un impacto cultural.

Tanto las realizadoras de cine como la crítica feminista sobre la cinematografía van en este sentido. Proponen de manera más precisa ciertos elementos recurrentes o innovadores demostrativos de una sensibilidad diversa en la cinematografía y que hasta ahora llamamos femenina o feminista¹⁴.

El terreno inicial para la acción de la crítica feminista de la representación cinematográfica son los discursos que a través del cine comercial y de la mayoría de los medios de

¹⁴ Ver por ejemplo, el trabajo de Ruby Rich: "In the name of feminist film criticism", 1980, en Erens, Patricia ed., *Issues in feminist film criticism*, 1990. Ahí Rich propone una serie de categorías experimentales que denominen ciertas características de las películas llamadas feministas con el objeto precisamente de ir llenando de contenidos más precisos el amplio término de "feminista".

comunicación se han elaborado sobre la mujer. Su representación como objeto del deseo, *locus* de la sexualidad, constituye un obligado punto de partida para comprender la manera en que se construye la diferencia sexual y su impacto en la subjetividad contemporánea.

La película en cuanto texto, más allá de la intencionalidad del autor, genera múltiples significados según el contexto y la manera en que es leído; de ahí que sea igualmente importante el análisis del texto como el de sus interpretaciones. El cine deja de parecer entonces un conjunto unificado revelador sólo de la mentalidad de una época para ser considerado en tanto semas de la comunicación (Sorlin, 1977).

De esta manera son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos. Siguiendo estas pistas la reflexión feminista ocupada del cine pretende descubrir tanto los elementos propios de la mirada dominante como los elementos recurrentes o innovadores que van construyendo otra mirada.

Además de la elección de la historia, forma parte de la mirada el uso del espacio y el tiempo, del color, la perspectiva y el encuadre, los planos de las tomas y sus ángulos, la utilización del sonido. Todo lo que puede definir un estilo es también una mirada, un sistema de interpretación.

Al interrogar la aparente naturalidad de la manera de ver de las películas podemos descubrir más acerca de su propuesta, establecer los terrenos donde opera el inconsciente, donde se dejan ver las identidades deseadas, donde predomina la libertad o la censura; se trata de “hacer trabajar la imagen” haciendo resaltar su discursividad.

I.4 El cine y la teoría del cine “de mujeres”. La de(s)construcción de mitologías y las nuevas propuestas

En Europa y Norteamérica encontramos el mayor desarrollo teórico y práctico sobre el cine realizado por mujeres. Es ahí donde las realizadoras de cine se han cuestionado y han sido cuestionadas, interrogadas y leídas por parte de la crítica feminista con mayor acuciosidad.

El psicoanálisis, la semiótica y el análisis de(s)constructivista, en tanto teorías hermenéuticas de la sociedad contemporánea, son las piedras de toque en una reflexión que ha permitido a las mujeres descifrar y desbloquear los dispositivos de la cultura dominante tal y como ella se expresa en las representaciones cinemáticas. A partir de estos acercamientos se han exhibido las fuerzas materiales y míticas inherentes a la cultura basada en la “ley del padre” y se han revelado los posicionamientos que dicha cultura otorga a las mujeres y que son internalizados por todos los miembros de la sociedad.

Las imágenes femeninas propuestas por la cultura dominante empezaron a ser cuestionadas, así como su papel en la narrativa tradicional. Este era un esfuerzo reflexivo a la vez que resultado de la existencia de un cine alternativo.

El primer cine de mujeres forma parte a la vez que se nutre de los movimientos artísticos denominados vanguardistas. El expresionismo alemán, el surrealismo y el dadaísmo, el formalismo ruso, el impresionismo francés intervienen en la formación de una concepción cinematográfica alternativa.

Las primeras mujeres directoras tienen que ver con esa herencia. Las figuras históricas del cine de mujer independiente¹⁵, la francesa **Germaine Dulac** y la norteamericana **Maya Deren**, tienen un estilo innovador: Germaine Dulac ha sido considerada la primera directora feminista. Periodista y militante feminista dirige su primera película, *Soeurs ennemies*, en 1915. Formó parte del grupo de Delluc junto con Abel Gance y Jean Epstein. *The smiling Madame Beudet*, 1922, esta construida bajo la influencia del impresionismo y utiliza técnicas surrealistas para escenificar el dolor interior y las fantasías de una mujer sofocada por el matrimonio provinciano.

"While for much of the film, M. Beudet is seen as a vulgar, insensitive man, he is not *per se* the enemy: Dulac rather sees the entire institution of bourgeois marriage that the couple are locked into as at fault". (Kaplan. 1983: 88).

Este trabajo se caracteriza por un estilo anti-ilusionista empleado como estrategia cinematográfica; el punto de vista narrativo recae en la mujer y ello contribuye a exhibir el lugar que ella ocupa en la sociedad patriarcal. Otra de sus películas, *La concha y el reverendo*, 1926, con un guión de Antonin Artaud, causa gran polémica porque éste la acusa de "haber feminizado el guión" y de haberle dado una forma totalmente onírica (Martínez de Velasco, 1991: 27).

En contraste con la manera suave y poética de **Germaine Dulac** el cine de **Maya Deren** (*Meshes in the afternoon*, EU, 1943) es violento. Partidaria de un surrealismo pesado explora a la mujer en sus celos, pesadillas y alienaciones.

Ambas directoras avanzan preocupaciones presentes en la cinematografía femenina de los setenta. Adeptas de un "cine puro", son en realidad la primera vanguardia de cine de mujer.

Cabe hacer mención de **Dorothy Arzner**, E.U. 1900, primero editora después directora (*Fashions for women*, 1927), aunque dentro de una retórica más convencional, se concentra en narrar historias de mujeres independientes.

¹⁵ Alice Guy Blaché, París 1873, es la primera mujer directora de la cuál da cuenta la historiografía mundial. Inicia su carrera en Francia y luego en Estados Unidos, realizando cerca de 150 películas de las cuales se conservan algunas.

El cine de mujeres como movimiento se inicia en los sesentas y lo hace bajo dos tendencias que parten de un mismo reconocimiento: la representación cinematográfica instituida por el cine comercial resultaba artificial y opresiva. Una tendencia se orienta al cine experimental, otra hacia el documental político-social.

La realización de documentales feministas configuró un fuerte movimiento dentro del cine de mujeres. Los primeros de ellos se dirigían a temas como la salud, el aborto, la violación y otros tipos de violencia contra la mujer, el trabajo, el peligro sexual, la mujer sola, el envejecimiento; posteriormente se ocuparon de personajes importantes en la historia, de relatar el papel de la mujer en acontecimientos históricos y culturales.

En ambos casos las necesidades eran obvias: defender de la violencia el propio cuerpo, enfrentar la ignorancia y el atropello, reclamar derechos laborales y civiles, socializar experiencias penosas y difíciles.

Se recurría al cine realista, al testimonio directo a cámara, técnicas del *cinema-verité*: cámara en mano, entrevistas, voz en *off*, edición tanto de impacto como de desarrollo interpretativo. Cine independiente, de muy bajo presupuesto y hecho en cooperativas.

Particularmente importante fue el trabajo del **American Newsreel Collective** iniciado en 1962. Su labor era la de propagandizar los movimientos políticos radicales de los sesenta: *black power*, derechos civiles, organización comunitaria, movimiento contra la guerra de Vietnam, el movimiento de mujeres. Películas pioneras como *Woman's film*, 1970, *Growing up female*, 1969, son representativas de las preocupaciones del cine documental de mujeres de la época. La primera denuncia la explotación que de la mujer hace el sistema capitalista, la segunda está interesada en impulsar a la mujer a liberarse de los roles sexuales que le impiden un desarrollo pleno como individuo. Hay que señalar también *Harlan County USA*, 1972-76, de **Barbara Kople**.

Definiendo o redefiniendo las experiencias de las mujeres, las realizadoras y sus sujetos atentaban contra ideas preconcebidas de los roles "naturales" de los sexos, de los atributos de los géneros. En suma, cuestionaban la construcción cultural del género a partir de la experiencia directa como fuente material y formal.

Importaba, pues, que la mujer hablara, que relatara y valorara su propia experiencia, que combatiera la violencia y el abuso ejercidos en su contra, al igual que la ignorancia que la hacía permanecer aislada e incomunicada.

La posición de "otredad" en que la sociedad patriarcal sitúa a las mujeres les confiere un lugar privilegiado para cuestionar y analizar sus mecanismos (Rich, 1978). Por ejemplo, interrogándose sobre la representación de la mujer en el cine: ¿Qué funciones tiene el personaje femenino en la estructura narrativa? ¿Cómo aparece la mujer representada en términos visuales? ¿Qué funciones nunca cumple y cómo no son nunca representadas?

Rara vez vemos en las películas y en la propaganda comercial la gran variedad de estilos, edades, tonos de voz o acento, gestualidad de acuerdo al humor o al momento específico de la vida del personaje. Lo que vemos más bien son máscaras, una iconografía visual. Los gestos femeninos pero también los masculinos en el Modelo de Representación Institucional están rígidamente codificados, y la puesta en escena se encuentra predeterminada por los requerimientos connotativos establecidos por el esquema narrativo.

La búsqueda de matices en la imagen femenina que hagan más real y cercano al personaje ha sido una de las tareas a enfrentar por parte del cine de mujeres. El hablar de sí misma en el sentido de que aquello que se ficcionaliza encuentra su motivo en vivencias o experiencias personales ha sido esencial para proveer de una "autoconciencia" a la cultura femenina, donde se manifiesta su papel en o su exclusión de la vida pública, sus fantasías y obsesiones, su sentido de pertenencia o integración a un cierto mundo objetivo.

El discurso autobiográfico ha sido un camino para nombrar y describir a la mujer desde ella misma, para construir ese "yo" que se interroga, del cual ya hablábamos. Como resultado de ello encontramos una gama mucho más amplia de personajes femeninos más complejos, que se nos presentan como sujetos cinematógicos, y que son mostrados realizando también una gama más amplia de actividades, con múltiples actitudes y en mayor detalle que nunca antes en el cine. Esto es una nueva forma de representar la vida y el espacio de la mujer, más cercana a la real, una forma en la cual la mujer se reconoce.

Paralelamente a la producción militante y politizada concretizada en el documental, se había generado en diversas partes la experiencia de un "nuevo cine" de ficción que, colocándose como parte de los movimientos vanguardistas, privilegiaba la forma.

Marguerite Duras, 1914, escritora francesa, guionista de *Hiroshima, mon amour*, 1959, de **Alain Resnais** y colaboradora de él en su trabajo cinematográfica, dirige en 1972 *Nathalie Granger*. Así como lo hace en su trabajo literario y en sus posteriores películas, **Duras** anticipa cuestiones que serán teorizadas por las feministas interesadas en elaborar un nuevo lenguaje a través de la negación.

Para **E. Ann Kaplan**, 1988, en *Nathalie Granger* podemos observar la puesta en práctica de una "política del silencio" como estrategia femenina para desestructurar la necesidad masculina de analizar, diseccionar, articular. Silencio como estrategia de resistencia a la sociedad patriarcal. Otras de sus películas son: *Detruire dit-elle*, 1969, *India Song*, 1974, *Le camion*, 1977, *Nadir Night*, 1980.

Otra aportación central en la constitución del cine contemporáneo de mujeres es la obra de la alemana **Margarethe Von Trotta**, Berlín, 1942. Primero como codirectora con **Volker Schlöndorff**, su marido, (*A free woman*, 1973, *The lost honor of Katarina Blum*, 1975) y después sola (*The second awakening of Christa Klages*, 1977, *Marianne and Juliane*, 1981)

nos propone un cine que investiga a la mujer con un realismo sin tregua. **Ulrike Ottinger**, también de Berlín, forma parte del nuevo cine alemán con lo que ha sido denominado un “cine lésbico”. *Madam X*, 1977, y *Bildnis einer trinkerin*, 1979, son algunas de sus realizaciones.

Lina Wertmüller, Roma, 1928, desde una perspectiva más ligera y lúdica, realiza durante la misma época una serie de películas destinadas a retratar el machismo así como las relaciones mujerieles. Entre otras *Mimi metallurgio*, 1972, *Pasqualino sette bellezze*, 1976.

Agnes Varda, Bélgica, 1928, realiza una producción semiprofesional y totalmente independiente, *La pointe courte*, 1954-1955, sin antes haber tenido ningún acercamiento al cine. Esta película es señalada como en antecedente más directo de la Nouvelle Vague. Otras de sus películas igualmente impactantes son *Cleo de cinq a sept*, 1961, *L'une chante, l'autre pas*, 1976. **Chantal Akerman**, 1950, también belga, ha realizado un cine particularmente polémico en relación a la manera de narrar, como *Jeanne Dielman*, 1972 y *News from home*, 1977.

En Estados Unidos el cine experimental de vanguardia encuentra una sugerente expresión en **Yvonne Rainer**. Influida por **Merce Cunningham** y **John Cage**, por el minimalismo escultórico y el arte pop de **Rauschenberg**, realiza películas como *Lives of performers*, 1972 y *A film of a woman who...*, 1974, precursoras de la crítica cinematográfica feminista que se desarrolla posteriormente.

Por último quisiera señalar tres ejemplos de cine realizado por teóricos/as de la crítica cinematográfica feminista. Ello produce un tipo de cine diferente al de otras directoras independientes, ya que desde una perspectiva más analítica, estas producciones representan una síntesis de los problemas teóricos que se habían ido planteando en relación a un cine contracultural y del propio quehacer cinematográfico.

Es el caso de la película de **Tyndall, McCall, Pajaczowska y Weinstock** titulada *Sigmund's Freud Dora*, 1979. Esta película problematiza el lugar de la mujer en la representación y la narración según el modelo hollywoodense, inscribiéndose en una tendencia vanguardista-teórica junto con **Laura Mulvey** y **Peter Wollen** y el *London Women Filmmakers Collective*. Muchas de las preguntas que hace este trabajo al orden falogocéntrico, al discurso y al *voyeurismo* se derivan del escrito de **Laura Mulvey** “Visual pleasure and narrative cinema”, 1975.

Similar es el contexto teórico de emergencia de *Thriller*, 1979, película de **Sally Potter** (*Orlando*, 1992), y *Amy!*, de **Mulvey y Wollen**, 1980.

El horizonte de la reflexión sobre el cine de mujeres se amplió con la creación de este nuevo cine. Se trataba no sólo de un cine que diera la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio —cine dirigido por mujeres, presentando historias de mujeres, creando imágenes más cercanas a la vida real de las mujeres y alejadas de los estereotipos del

mercado cultural—, sino también de un cine diferente en tanto *forma*, que cuestionaba los códigos de representación cinematográfica convencionales.

La reflexión feminista sobre el cine abordó entonces ambas dimensiones de la representación. Por un lado, tomando como objeto de análisis las narrativas dominantes y sus formas clásicas en el cine hollywoodense, el Modelo de Representación Institucional (**Kuhn**, 1982), las feministas cuestionaron la representación que de los sexos y de la sociedad hace el aparato industrial cultural a través de las imágenes dominantes.

Estas imágenes corresponden a una estructura de la representación propia de una sociedad sexista donde las mujeres no sólo no poseen un lenguaje propio sino que se encuentran alienadas con respecto a las formas de expresión culturalmente dominantes.

El cine clásico, institucional o de Hollywood y que forma parte de lo que se denomina el Modelo de Representación Institucional es el cine que opera a través de un sistema de convenciones fijas que se repiten en la producción en serie de películas, de tal forma que la audiencia empieza a esperarlas, generando una expectativa y reproduciendo una cierta relación con la audiencia. Este tipo de cine se basa en la “fórmula”, que combina cierto tipo de estrellas con cierto tipo de historia o género dramático y cierto tipo de director. Todo ello se dirige al objetivo de “vender” la película y lograr un “éxito de taquilla” que permita recuperar la costosa inversión necesaria para su producción.

Se trata del famoso “*star system*” que va más allá de la fabricación de las estrellas, englobando y subsumiendo todo el proceso de creación-producción cinematográfica. Encontramos en ese sistema modelos o patrones recurrentes que reflejan la posición de la mujer en el interior de un *inconsciente patriarcal*.

A partir de los setenta un complejo topos crítico-analítico de la cinematografía feminista se nutre de:

a) el análisis del funcionamiento de este aparato institucional, de la relectura de algunas de sus películas clásicas, así como del estudio del estilo de los directores que marcaron época, como **Cukor**, **Von Sternberg**, **Welles**, **Walsh**, **Hitchcock**, entre otros, y b) el análisis de diversas estrategias cinematográficas femeninas propuestas por directoras como **Duras**, **Von Trotta**, **Rainer**, **Akerman**, entre otras.

Los conceptos centrales que este análisis ha elaborado giran en torno a los siguientes problemas:

- la imagen y posición de la mujer en el cine;
- su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos;
- el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción;

— la representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y-o a la preferencia sexual;

— la pertinencia de una estética femenina en el cine;

— el funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla.

Como lo afirma **De Lauretis**, 1982, la crítica cinematográfica feminista había estado analizando la sexualización de la actriz femenina en el cine clásico así como las técnicas cinematográficas (encuadre, iluminación, edición) y los códigos (el sistema de la mirada) que construían a las mujeres como imagen, objeto de la mirada del espectador. Esta crítica abordaba las dimensiones tanto psico-social, estética y filosófica de los discursos subyacentes en la representación del cuerpo femenino como el locus de la sexualidad y del placer sexual. La comprensión del “aparato cinematográfico” como tecnología de género fue descubierta contemporáneamente a las investigaciones de **Foucault** sobre la sexualidad, coincidiendo con él a través de otros caminos.

La política cultural feminista, entendida como producción de significaciones culturales que intervienen en la desconstrucción de la cultura dominante, abordó entonces el problema de la representación cinematográfica poniendo a funcionar sus dimensiones psicoanalíticas y semióticas, tanto en el trabajo de lectura-interpretación de las películas, promoviendo un nuevo saber acerca de ellas, como en la creación cinematográfica, trabajando sobre las posibilidades del propio lenguaje.

Ello significó el reconocimiento del cine ya no sólo como aparato reproductor de la representación, maquinaria constructora de imágenes y visiones de la sociedad y del lugar del espectador en ella, implicado en el proceso de producción-reproducción de valores e ideología tanto a nivel social como subjetivo, sino también como una práctica significativa, proceso semiótico que va construyendo la subjetividad.

Observamos en relación a este reconocimiento dos tendencias en la aproximación feminista al quehacer cinematográfico: la que da por sentado los procesos de significación, poniendo en cuestión los significados y no el significante, los procesos de producción del significado; por otra parte, la que plantea que son los procesos mismos de producción de significado los que hay que cuestionar y alterar, considerando el carácter ideológico de los procesos de significación como algo a subvertir.

Para esta orientación, en tanto los modos habituales de representación constituyen formas de subjetividad propias de una cultura patriarcal o masculina, el “modo femenino” debería en sí desafiar y trastocar su constitución ideológica (**Kuhn**, 1982).

Interrogando la estructura de la representación en el cine surge un movimiento tendiente a crear estrategias cinematográficas diversas cuyo motor radica en el desplazamiento de la imagen de la mujer de objeto a sujeto del deseo, estrategias que cuestionan radicalmente las formas narrativas del Modelo de Representación Institucional y del tipo de placer que el receptor femenino encuentra en ellas, proponiéndose una ruptura formal con dicho cine.

Pam Cook y **Claire Johnston** (1974) y su propuesta de un cine de(s)constructivo así como **Laura Mulvey** (1975) y su noción de contra o anticine representan claramente esta tendencia. Su estrategia cinematográfica consiste en negar el realismo ilusionista mediante la ruptura del flujo de la narrativa e interrogar los procesos de producción fílmica para construir una audiencia más crítica y exponer así áreas de la opresión femenina hasta ahora no representadas.

Existen otras propuestas más abiertas en cuanto al reconocimiento dentro del cine de mujeres de muy diversos trabajos que van conformando, sin proponerse una ruptura total con los procedimientos del cine clásico, la construcción de un cine con otros acentos, con atributos específicos que hacen funcionar de manera distinta la representación. Esta tendencia focaliza el momento de la recepción y la capacidad de la audiencia para dar diversas lecturas al texto como algo sustancial en la elaboración de las estrategias cinematográficas feministas.

Estas dos tendencias han sido analizadas por **Ruby Rich** (1978) como dos voces del feminismo, provenientes de ámbitos geográficos e ideológicos diferenciados: el acercamiento norteamericano, caracterizado por su interés sociológico y fenomenológico, frente al acercamiento británico, caracterizado por su énfasis teórico y analítico.

Mulvey (1975) siguiendo el camino del cuestionamiento radical a la ideología patriarcal en el texto cinematográfico, asume la crítica como un proceso de *des-naturalización* que cuestiona la unidad del texto, que traza sus "ausencias estructurantes" y su relación con el "problema universal de la castración simbólica".

Buscando más allá de la aparente coherencia de la película se encuentran los síntomas de la ideología ya que ésta no tiene existencia independiente sino que está siendo presentada-representada por la película. Lo que concierne a esta tendencia es cómo enfrentar el inconsciente estructurado como lenguaje *desde el lenguaje patriarcal*.

El cine en tanto sistema de representación avanzado, plantea preguntas sobre cómo el inconsciente estructura formas de ver y formas de placer al mirar. La mirada predominante hasta hoy es la masculina, la cual ha funcionado como dominante y represora de la mirada de las mujeres, a través del control que ejerce sobre el discurso y el deseo femeninos. El hombre mira a la mujer, la mujer se ve a sí misma siendo el objeto de la mirada (**Berger**, 1972). La mirada se torna así en centro de atención, el enigma a descifrar a través de las claves psicoanalíticas y semiológicas.

En el cine tradicional la imagen de la mujer ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes en la narración, y como objeto erótico para el espectador. La mujer actúa en la narrativa la mirada del espectador a la vez que la de los personajes masculinos en la película, ambos entrelazados de tal forma que no representen una ruptura en la diégesis¹⁶.

Pero la imagen de la mujer en la cinematografía sucumbe a su impacto sexual, lo que conduce al film fuera de su propio tiempo y espacio. El cuerpo ocupa toda la pantalla en sentido metafórico; los detalles de las piernas, de los senos, los acercamientos convencionales del rostro, de los labios o de los ojos, integran dentro de la narrativa un modo diferente de erotismo.

El cuerpo fragmentado, la metonimia, destruye la perspectiva renacentista (Berger, 1972) y con ello la ilusión de profundidad necesaria para la narrativa, provocando lo plano, la cualidad de un recorte o de lo icónico por sobre la verosimilitud de la pantalla.

Un primer nivel de alteración de este funcionamiento es el impulso por transgredir las formas de representación que gobiernan al cine, las cuales han apresado a la mujer en una imagen. Por ejemplo, mirar a la cámara es una transgresión a una de las reglas convencionales del cine, ya que significa afirmarse a sí mismo como sujeto más que como objeto del deseo: la mirada a la cámara implica un ir más lejos del espacio diegético de la película y de los mitos de representación que atrapan a las mujeres, haciendo evidente lo irreal de la imagen, rompiendo el encanto *voyeurista* de ver sin ser visto.

La manera particular en que el cine “revela” el espacio y los objetos a través del encuadre y sus desplazamientos, que determinan el emplazamiento de la mirada, posee una afinidad con la dinámica del deseo, con la excitación y retención del mismo en relación a la frontera que frena la mirada¹⁷.

Mulvey realiza el camino recorrido por Metz en relación a la significación en el cine, pero preguntándose sobre la particularidad del sujeto-mujer. Considera que en un mundo marcado por la diferenciación sexual, el placer de la mirada está dividido en activo-masculino/pasivo-

¹⁶ Dice Metz: “El cine, ya cuando nace a fines del siglo XIX, quedó como atrapado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de ficción y representación, de la diégesis y de la mimesis, tradición para la que ya estaban preparados los espectadores —preparados mental, pero también pulsionalmente— por la experiencia de la novela, del teatro y de la pintura figurativa, tradición por consiguiente la más rentable para la industria del cine. Aún hoy, la mayoría de películas rodadas participan, a uno u otro nivel, de la fórmula ficcional...” Christian Metz, *Psicoanálisis y Cine. El Significante Imaginario*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. edición francesa, 1977. pp. 41-42.

¹⁷ “La manera que posee el cine, con sus ambulantes encuadres (ambulantes como la mirada, como la caricia), de...revelar el espacio tiene algo que ver con una especie de permanente desvestirse,...un *striptease* menos directo pero más perfeccionado pues también permite...sustraer a la vista lo primero que había mostrado, reanudar y no sólo retener (como el niño cuando nace el fetiche, el niño que ya ha visto pero cuya mirada inicia una rápida marcha atrás...) Metz, p. 74, op. cit.

femenino. La mirada determinante es la masculina, la cual proyecta su fantasía sobre la imagen de la mujer, construyéndola según esa fantasía.

Esta división activo/pasiva ha controlado la estructura narrativa, la cual se apoya en el papel del varón como quien “hace” que las cosas sucedan: es el protagonista de la historia no sólo porque es *su* historia sino también porque es el portador de la fantasía de la película, el representante del poder en un sentido más amplio, en tanto que conduce la mirada del espectador. Esto es posible a través de los procesos puestos en acción para estructurar la película en torno a una figura central con la cual el espectador se puede identificar.

El cine clásico, dice **Mulvey**, pone en acción una relación particular espectador-texto que excluye a la mujer porque la condena ya sea a tomar una posición masoquista identificándose con el objeto del deseo o una posición masculina, volviéndose el espectador activo del texto y asumiendo cierto grado de control a través de la identificación transexual.

Poniendo a actuar las categorías lacanianas en el análisis de la relación que se establece entre el cine y el espectador, el “campo del sujeto” resulta constituido por tres zonas: la del inconsciente, la del lenguaje y la de la especularidad, (relación de la mirada y la percepción). La subjetividad estaría constituida en y mediante el habla, y se trataría de un proceso, no encuentra un momento de culminación.

El proceso de significación es el proceso del sujeto. El inconsciente se forma en ese mismo proceso de constitución del sujeto, que es el de la adquisición del lenguaje; hay una serie de momentos privilegiados, como la fase del espejo y el complejo de edipo, donde se producen una serie de represiones que se convierten en el contenido del inconsciente.

En la fase del espejo el niño reconoce su imagen reflejada como algo separado al cuerpo de la madre, ubicando su propio cuerpo como algo autónomo al mundo exterior. Esta fase en el modelo laciano está dominada por el Imaginario, y más o menos corresponde a lo definido por **Freud** como escopofilia, que en términos esquemáticos se refiere al placer de mirar al otro como objeto¹⁸.

Lo importante es que cuando ocurre la fase del espejo, las ambiciones físicas del niño sobrepasan sus posibilidades motoras, de tal manera que el reconocimiento que hace de sí

¹⁸ Lacan, Jacques, en *Escritos I y II*, Ed. Siglo XXI, México, 1974 y 1975. Freud, Sigmund, *Los Instintos y sus Destinos*, en *Obras Completas* en tres tomos, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968. Estos mecanismos psíquicos están presentes en el espectador cinematográfico quien, aunque identificarse en la forma primaria ya no es una necesidad actual, sigue dependiendo de un juego identificatorio permanente— identificación continuada para Lacan—, sin el cual no habría vida social alguna. Metz (1977) retoma a Lacan para establecer la constitución psicoanalítica del significante cinematográfico y el funcionamiento del cine como maquinaria sociopsíquica, planteando que el cine como dispositivo se adentra por la vertiente de lo simbólico, de lo secundario, más de lo que lo hace el espejo de la infancia, ya que el cine es un espejo donde estamos ausentes y por fuerza tenemos que identificarnos. Nos muestra también el vínculo existente entre los procesos psíquicos primarios de carencia y desdoblamiento de la creencia, temor a la castración y fetichismo con el significante del cine.

mismo en su imagen es placentera en tanto él imagina que esa imagen del espejo es más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo.

De esta manera, el reconocimiento de la propia imagen va acompañado con la idea de superioridad de la imagen, reintroyectada en el sujeto alienado como ego ideal y base para la posterior identificación con los otros.

Mulvey resalta la importancia de que sea una imagen lo que constituye la matriz de lo imaginario, del proceso de reconocimiento y de la identificación así como de la primera articulación de la subjetividad.

Plantea entonces la existencia de dos aspectos contradictorios en la estructura del placer provocado por la mirada en el cine dominante: la escopofilia por un lado, que implica la separación del sujeto y del objeto visto en la pantalla, y la identificación con la imagen vista, producto del desarrollo del narcisismo y la constitución del ego, que implica su identificación con el objeto en la pantalla a través de la fascinación y el reconocimiento. La primera es función de los instintos sexuales, la segunda del ego libidinal, manifestando una dicotomía central en **Freud** que aparece a veces como polaridad dramática en términos del placer.

Ambas son estructuras formativas, mecanismos sin significados propios que tienen que estar atados a una idealización, formando así los conceptos imaginarios y erotizados del mundo que constituirán la percepción del sujeto.

El operativo cinematográfico convencional proporciona un mundo de fantasía complementario a esta contradicción entre libido y ego; sin embargo, esta articulación del aparato cinematográfico y la estructura psíquica del sujeto enfrenta al límite una paradoja: los instintos sexuales y los procesos de identificación encuentran sus significados en el orden simbólico que articula al deseo. El deseo permite trascender lo instintivo y lo imaginario, pero sus referentes lo devuelven siempre al momento traumático de su origen: el complejo de castración.

Por lo tanto, la mirada puede ser placentera en la forma al tiempo que encerrar una amenaza en su contenido, y es precisamente la mujer en tanto imagen-representación quien cristaliza esta paradoja de placer-peligro.

Volviendo entonces al receptor-espectador, observamos que se identifica con la figura principal masculina de tal forma que el poder del protagonista, en tanto controlador de los acontecimientos, coincide con el poder activo de la mirada erótica. La coincidencia de ambos poderes produce un sentimiento de omnipotencia, sentimiento que recuerda al momento original o primigenio de reconocimiento frente al espejo. El personaje en la pantalla puede hacer que las cosas sucedan y controlar los acontecimientos de mejor manera que el sujeto-espectador, igual que la imagen en el espejo al momento de la constitución del yo tenía el control de la coordinación motora.

En contraste con la figura de la mujer como *icono*, la figura del varón activo, ego-ideal en el proceso de identificación, demanda un espacio tridimensional correspondiente también al del momento del espejo, donde el sujeto alienado internaliza su propia representación de esta existencia imaginaria.

Aquí la función esencial del cine es reproducir de la mejor manera las llamadas "condiciones naturales" de la percepción humana: todo tenderá a borrar los límites del espacio de la pantalla, de tal forma que el protagonista varón domine un escenario ilusionista, donde él articula la mirada y crea la acción. La manera en que la mujer es representada en el cine, continua **Mulvey**, así como las convenciones del cine dominante para provocar esa imagen y su contraparte, la mirada activa del varón, nos adentran en *la estructura de la representación de la ideología patriarcal*. La mujer, en tanto representación, significa *castración* dentro de la teoría psicoanalítica. Es en sí una amenaza. Ello provoca la utilización de mecanismos *voyeurísticos* y fetichizantes para controlar el peligro.

El *voyeurismo* tiene que ver con investigar a la mujer, desmitificar su misterio. Se vincula con el sadismo al encontrar en la culpabilidad de la imagen femenina la solución a la amenaza que representa, lo cual permite recuperar el dominio del varón por el acto de castigar o perdonar. Este mecanismo requiere de la narratividad en el cine, ya que depende de una historia lineal, con principio y fin.

El segundo mecanismo exorciza el peligro convirtiéndolo en fetiche, construyendo su belleza y convirtiéndolo en algo en sí mismo satisfactorio. Esta manera de resolver la paradoja no necesita de la historia ni del tiempo lineal, ya que focaliza el instinto erótico en la mirada.

Como ejemplo del funcionamiento de estos mecanismos en la estructura formal y narrativa del cine clásico, **Mulvey** analiza la función de la figura de **Marlene Dietrich** en las películas de **Sternberg**, así como el caso de las películas de **Hitchcock** que ponen a actuar ambos mecanismos.

Si bien ninguno de estos niveles interactuantes, el *voyeurismo* y el fetichismo, son exclusivos del cine, en él alcanzan su desarrollo más contradictorio, precisamente por su relación con la especularidad. El cine es el lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y exponerla; esto es lo que distingue su forma potencial *voyeurista* de otras formas de arte, como el teatro o el espectáculo. De hecho, el cine recrea una forma de mirar a la mujer en la sociedad contemporánea.

El cine pone en juego tres miradas en compleja interacción: la mirada original de la cámara, que se produce en el mero acto de filmar; la de la audiencia, que se identifica con la mirada masculina que objetiva a la mujer vista en la pantalla; y la del texto filmico, la de los personajes entre sí, dentro de la ilusión de la película. Las convenciones del cine narrativo tradicional subordinan las dos primeras a la tercera, eliminando conscientemente la cámara intrusiva y

previniendo el distanciamiento de la audiencia. Sin estas dos ausencias (la existencia material del proceso fílmico, y la lectura crítica de la audiencia), el drama de ficción no puede lograr la apariencia de realidad, de verosimilitud necesaria para que todo el proceso descrito anteriormente ocurra en las mentes de los espectadores.

Pero lo que resalta **Mulvey** es que la estructura de la mirada en el cine narrativo de ficción funciona con una contradicción inherente a sus premisas, la de la imagen femenina, a la vez objeto del deseo y amenaza de castración, que constantemente compromete la unidad de la diégesis e irrumpe en el mundo ilusorio como fetiche.

Los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, producen una ilusión a la medida del deseo. Las preocupaciones formales del gran cine industrial reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produce. Son estos códigos cinematográficos y su relación con estructuras externas los que deben ser cuestionados para poder transgredir el cine dominante y el placer que provoca. De ello parte la noción de contracine que atañe no sólo a la forma cinematográfica, sino a su relación con el público, buscando destruirlo como "invitado invisible", como espectador, y constituirlo como receptor.

Esta propuesta radical encontró pronto una serie de críticas que mostraban sus puntos débiles sobre todo en referencia al análisis del espectador y sus relaciones con el texto cinematográfico.

Bergstrom (1979) contrapone a la visión de la diferencia sexual entendida como rígidas polaridades, una visión que enfatiza la bisexualidad de los seres humanos, la movilidad producto de las identificaciones múltiples y fluidas, abiertas a cualquier espectador, focalizando el campo del análisis en las posibles lecturas que el lector haga del texto.

Esta tendencia pone en tela de juicio el hecho de que la representación de la cultura dominante tenga el poder monolítico que dice tener, y centra el asunto en la capacidad de respuesta y la imaginación de los receptores. **Gaines** (1984) critica a las teóricas del contracine por haber creado un canon instantáneo en un campo apenas abierto a la investigación. El feminismo ha creado, dice, un potente análisis de la cultura patriarcal como monolito opresivo, pero todavía está por determinarse la relación de la cultura de las mujeres con lo dominante, como es que se modifica o resiste. El feminismo reciente ha sido absorbido por el problema de la diferencia sexual pero la cuestión relevante que debería ocupar ahora su interés es reconocer y nombrar cómo la diferencia interactúa con lo dominante. Cuestionando la afirmación de que todo placer narrativo es masculino, propone explorar otra serie de determinaciones que operan en la imaginación y la fantasía sexual femenina y que no se contemplan en el esquema psicoanalítico asumido por **Mulvey**. Desde esta perspectiva, la fantasía erótica de la mujer aparece como un terreno poco investigado por el feminismo, que a veces se comporta ante esta fantasía como frente a una especie de tabú opuesto a una cierta "moral feminista". Sin embargo,

asegura **Gaines**, en el terreno de la sexualidad, muy imbricado como ya hemos visto con los operativos que pone en acción el cine, las mujeres disienten de las “prácticas políticas correctas” en relación a sus fantasías sexuales y a sus pasiones.

Otra crítica importante al acercamiento de **Mulvey** va más en relación al propio cuerpo teórico del psicoanálisis y como ha sido cuestionado por las alteraciones de la familia contemporánea. **Kaplan** (1983:205) plantea que las propias conclusiones freudianas están siendo puestas en muy diferentes escenarios, en tanto que las sociedades han cambiado, la familia se ha desintegrado, la pareja se ha transformado: las madres están solas con sus hijos, los padres se involucran más en la crianza y viven solos con sus hijos. El supuesto freudiano era la clásica familia victoriana. Su teoría aplicada a la actualidad nos lleva a resultados muy diferentes: las madres solteras han tenido que inventar nuevos roles simbólicos, que combinan papeles antes del padre, con papeles de la madre o mujer tradicional; el niño no puede posicionar a la madre como objeto de “la ley del padre” de manera tan evidente, ya que en el nuevo marco de padres solteros es el deseo de la mujer lo que pone las cosas en movimiento; en suma, el proceso de “liberación femenina” altera el orden de lo simbólico y permite el desarrollo de situaciones novedosas que escapan al análisis dicotómico presente en **Mulvey**.

Otro acercamiento diverso a la problemática de la representación femenina en el cine es el de **Teresa De Lauretis** (1984, 1987). Sus estudios sobre feminismo, semiótica y cine proponen la distinción entre *mujer* como construcción ficcional donde convergen diversos discursos occidentales, congruentes entre sí, como el crítico y el científico, el literario y el jurídico; y *mujeres*, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores.

Cuestionar las formas en que se dan las relaciones entre mujer y mujeres, y descubrir o trazar los modelos epistemológicos, los presupuestos y la jerarquía valorativa implícita puestos en acción en cada discurso y cada representación de la mujer son algunas de las tareas de la investigación que propone **De Lauretis**. Con esa intención discute con **Freud**, **Lacan**, **Calvino**, **Foucault**, **Hitchcock**, entre otros.

El horizonte de su trabajo es la posibilidad de una *política de autorrepresentación* así como el dilema de cómo producir las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente.

Acerca de la pertinencia de una estética femenina en el cine propone alterar los términos de la cuestión, desplazando el interés por el autor, la mirada o el texto como origen y determinante del sentido, hacia la esfera pública del cine como tecnología social, enfatizando la relación con el receptor.

Analizando la película de **Chantal Akerman**, *Jeanne Dielmann*, 1975, **De Lauretis** aventura que no se trata sólo de una película sobre la experiencia de una mujer sino que se dirige al receptor en tanto mujer, es decir, es una película cuya organización del espacio visual y

simbólico interroga o habla al espectador como mujer, sin importar su género. La película define todos los puntos de identificación —con el personaje, con la cámara, con la imagen—, como de mujer, femeninos o feministas.

Hasta aquí algunas de las aportaciones que nos ofrece la preocupación feminista en torno al cine, a la imagen y a la representación. El amplio campo dibujado compromete al cine tanto en su exterioridad, cuestionándolo en tanto industria, tecnología social, productor-reproductor de la subjetividad, educador sentimental, constructor de gestos de género, pero también en su interioridad, como lenguaje. De esta manera, el cine como objeto del saber desde la perspectiva feminista nos invita a un espectro complejo de interacciones donde se prefiguran, contrariamente a los grandes mitos del Modelo de Representación Institucional, cuerpos desnudos que pugnan por mostrarse, articulando su propio lenguaje y manera de ver, haciendo(nos) visible su ser.

The first of these is the fact that the government has been unable to raise the necessary funds to finance its operations. This is due to a combination of factors, including a decline in tax revenues and an increase in government spending. The second factor is the fact that the government has been unable to attract foreign investment. This is due to a number of reasons, including a lack of confidence in the government and a high level of inflation. The third factor is the fact that the government has been unable to reduce its budget deficit. This is due to a number of reasons, including a lack of political will and a high level of corruption.

SEGUNDA PARTE
PEQUEÑA HISTORIA
DE LAS DIRECTORAS DE CINE EN MÉXICO

THE NATIONAL ARCHIVES
COLLECTIONS DIVISION
GENERAL RECORDS DEPARTMENT

II.1 Las directoras del cine mudo

Las primeras mujeres que aparecen en la historia del cine mexicano comparten con los varones las condiciones y el significado del primer cine: de las iniciales “vistas” —impresiones que retrataban la noticia, el evento o los sociales de la época— a las tandas de ficción totalmente inspiradas en la industria boyante del cine: Hollywood. El cine era antes que nada una empresa abierta a los arriesgados que quisiesen iniciarse en ella.

México se incorpora a la gran aventura de la imagen en movimiento en 1895, con el Kinetoscopio de Edison, antecedente inmediato del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Los Lumière envían en 1897 a dos representantes, Gabriel Vayre y C.J. Von Bernard a mostrar las primeras “vistas” que serán proyectadas en el país. Días después estos señores filman al general Díaz montando a caballo en Chapultepec. Pronto se toman las primeras imágenes presentando lo característico de México, como “Un paseo por el Canal de la Viga” o “Indios al pie del árbol de la noche triste”.

El cine llegaba en pleno porfiriato, imbuido de sentido científico y modernizador. Como la llegada del ferrocarril, el automóvil, la bicicleta, el telégrafo y el teléfono, el cinematógrafo era parte de esos acontecimientos que irían cambiando la vida cotidiana de las personas, marcando la vida de las ciudades. Tecnología y progreso eran el signo de la época.

Si bien la sociedad porfiriana acoge el fenómeno cinematográfico en este sentido, la revolución mexicana lo asimilará de dos maneras: de inmediato aflora la capacidad testimonial del cine en el documental de la revolución, escasamente conservado. Enrique Mouliné, Salvador Toscano, Guillermo Beceril, los Hermanos Alba, Enrique Rosas, Hermenegildo Abitia, Edmundo Gabilondo, son, entre otros, creadores de esas imágenes insólitas que son los testimonios revolucionarios; dedicados a recorrer el país cámara en mano —se les llamaba “tragaleguas”— dan cuerpo a un cine trashumante del cual se conservan muy pocas imágenes. Asentándose el gobierno constitucionalista en la capital, el interés por el documental decae y se ve más claramente el surgimiento del cine ficción mexicano. El panorama se llena de productores privados, capitalistas aventureros que fundaban compañías productoras, permeados todos de una ferviente inclinación por la imitación hollywoodense. Cine mudo, donde lo que dominaba era el culto a la estrella. De 1916 hasta las primeras producciones del

cine sonoro en México, en 1930, se da un amplio aunque caótico movimiento tendiente a la construcción de una cinematografía nacional¹.

Las primeras mujeres que vemos integrarse al desarrollo del cine en México son las hermanas **Ehlers**, apoyadas por Carranza para profesionalizarse en el cine, y **Mimí Derbaca**, conocida cantante y actriz de zarzuela en la capital.

La historia de estas mujeres es paralela a la de la cinematografía nacional y muestran los dos campos por los cuales se fue abriendo paso ésta: la producción estatal y la privada.

Carranza autorizó la compra por parte de la Dirección General de Bellas Artes de un aparato cinematográfico y la instalación de un taller-laboratorio de revelado en las azoteas de la Escuela Nacional de Música y Arte teatral para promover la producción del documental oficial (**De los Reyes**, 1983: 204).

Descubre a las hermanas **Ehlers**, fotógrafas, en Veracruz. Las apoya para instruirse en la técnica del nuevo arte. Ello cristaliza en la apertura en 1919 del Departamento de Censura Cinematográfica a cargo de **Adriana Ehlers** y del Departamento Cinematográfico, a cargo de **Dolores Ehlers**.

Provenían de una familia liberal, antiporfirista y maderista de Veracruz. Su economía familiar se sustentaba de manera temprana en el trabajo de las mujeres, ya que la madre viuda y se va a vivir con una hermana.

Desde muy jóvenes las hermanas **Ehlers** trabajan, Dolores haciendo dulces y Adriana en un estudio fotográfico revelando y retocando negativos. En la revolución montan un estudio propio donde, dice Dolores en su autobiografía², tenían gran concurrencia femenina porque ahí se podían retratar “escotadas y entre gasas”, cosa imposible de realizar en un estudio atendido por varones.

Carranza las conoce cuando en Veracruz, en un acto celebrativo del triunfo carrancista en el Hospicio Zamora ellas son las encargadas de hacer las fotografías. La relación de ambas con él culmina en el otorgamiento de una beca a través del Departamento de Educación Pública, para estudiar fotografía en Boston, en los Estudios Champlain. Después de unos meses de estancia consiguen asistir al Museo Médico Militar de Washington, donde el gobierno norteamericano

¹ Aurelio de los Reyes en *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*, ha estudiado con absoluto detenimiento el surgimiento del cinematógrafo en México. Para él, en su origen hay dos cines mexicanos: el de la revolución, lleno de imágenes reales y plenas, formalmente más interesante y sobre todo, apegado a la verdad, aunque se tratase de documental histórico con cierta posición política, y el cine argumental, cuyo arquetipo era el cine extranjero, sufriendo por ello un deterioro de la imagen la cual resultaba ridícula, cómica, fuera de lugar, totalmente inverosímil, perteneciente a una doble ficción, la propia del cine y la del país inexistente al que hace referencia. El documental del cine mexicano ha sido casi totalmente destruido, quedando las colecciones de Edmundo Gabilondo, la Toscano y la de H. Abitia.

² Se trata de un documento citado por Patricia Martínez de Velazco Vélez en su libro *Directoras de Cine, Proyección de un mundo obscuro*. IMCINE, CONEICC, México, 1991, y proporcionado a ella por Margarita de Orellana.

había concentrado a “quinientos elementos masculinos”³ de todas las actividades cinematográficas que debían filmar lo relativo a la salud de las tropas. Transcurría la primera guerra mundial.

Así, estas dos damas ávidas del aprendizaje cinematográfico se instalan un año y medio, y con disciplina de soldado aprenden lo relativo al manejo de cámaras, revelado de negativo y positivo, titulación de películas, entre otras cosas.

De tal manera están interesadas en el cine que consiguen una invitación a los Estudios Universal en Nueva York. Es ahí donde aprenden dirección, iluminación, continuidad en escena. Y para completar el circuito, aprenden el armado y la instalación de proyectores en la Compañía Nicholas Power, haciéndose representantes exclusivas de estos aparatos en México.

Regresan en 1919 al país y es cuando Adriana es nombrada Jefa del Departamento de Censura Cinematográfica y Dolores, Jefa del Departamento Cinematográfico, además de instalar un laboratorio completo en los bajos de los Juzgados y de la cárcel de Belén. Posteriormente este laboratorio pasa a manos de Jesús H. Abitia, por ordenes del Gral. Obregón, quien lo instala en el Bosque de Chapultepec. Entre 1922 y 1929 se dedican a filmar y vender los primeros noticieros cinematográficos nacionales, las Revistas Ehlers, que eran proyectados al inicio de las tandas de cine, informando de los “sucesos de actualidad”. También son contratadas para realizar algunos documentales⁴. Su filmografía es:

Revistas Ehlers, 1922-29

La Industria del Petróleo, 1921 aprox.

Documental sobre las Pirámides de Teotihuacán y las piezas arqueológicas del Museo de la calle de Moneda, 1921 aprox.

Real España contra Real Madrid, encargo de Ramón Pereda y producción de Cervecería Modelo.

Durante esta época se daban los preparativos para acceder a la cinematografía como industria, así como las primeras regulaciones oficiales en el área.

En 1917 la Dirección General de Bellas Artes agregó la cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica a la currícula de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral. El titular fue Manuel de la Bandera director de la película *Cuauhtémoc*, 1918, y se inscribieron 20 mujeres y 6 hombres (De los Reyes).

³ Ibid.

⁴ Las hermanas Ehlers fueron activas participantes de los sucesos cinematográficos de su época, aparecen entre las fundadoras del Sindicato Cinematográfico, pertenecen a la CROM, fundan la casa Ehlers, distribuidora de proyectores y refacciones. En 1954 se van a Guadalajara donde fundan otra casa Ehlers; Adriana muere en 1972.

En 1918 el estado carrancista crea el Reglamento de Censura Cinematográfica que junto a la primera Dirección de Cinematografía tendrá la tarea de vigilar la moral y controlar los impuestos sobre la distribución.

El fenómeno del cine se había popularizado, era muy bien aceptado y tenía un público creciente. Ocurría lo que Aurelio de los Reyes denomina “el primer sarambón cinematográfico”:

El cine inició su popularización porque la competencia hizo bajar los precios...y porque los locales se distribuyeron más allá de Plateros, sitio reservado a las familias acaudaladas; los hubo en barrios como Tepito, la Lagunilla, la Merced, etc.(1983: 31)

El cinematógrafo se había ganado ya un lugar dentro de la vida cultural y del espectáculo urbano. Había funciones familiares, otras “solo para hombres”, condenadas por la Iglesia y el Estado.

El mundo del espectáculo va creciendo conforme la sociedad de masas también lo hace; el fenómeno conocido como industria cultural encuentra en el cine a su mejor exponente. El melodrama amoroso era el sello de la época, de una época donde se universalizaban los gustos. Las divas que dominaban la producción nacional eran la copia fiel de las divas italianas —Pina de Michel, Lyda Barelli— a quienes Mímí Derba, Ema Padilla, y otras más imitaban magistralmente.

Pero la imitación no ocurría sólo en la pantalla muda del cinematógrafo, no era sólo un fenómeno del celuloide, sino de la realidad social de la época; nos dice De los Reyes que en las fotografías personales y de “sociales” de cualquier lugar de la república lo difícil era distinguir a las actrices italianas de nuestras “damas de sociedad” y de las actrices mexicanas (1983: 200).

El cine ya constituía, aunque fuese en forma rudimentaria, una experiencia transformadora de la sociedad, generadora de gustos, valores, ideales: un verdadero educador sentimental⁵.

Hacia 1916 se fundan las primeras empresas productoras nacionales: México Lux, S.A. de Manuel de la Bandera y Felipe de Jesús Haro, y Azteca Films, de Mímí Derba, Enrique Rosas y el gral. Pablo González, brazo derecho de Carranza. De 1917 a 1920 se fundan 13 empresas productoras de cine, entre ellas Anáhuac Films, Films Colonial, Varela- Gamboa-Peredo, Dielli Films.

⁵ Como sabemos, la aparición del cinematógrafo se relaciona con el proceso histórico más general que vincula el avance de la tecnología al ámbito del arte y de la cultura. Estos dos ámbitos, en la época de la reproductividad técnica, como denomina a este fenómeno Walter Benjamin, ven alteradas radicalmente su función y su forma. La otra parte de la nueva cultura producida en serie es la creación del público, del espectador masivo. La industria cultural y la cultura de masas forman parte de un mismo y complejo fenómeno mediante el cual se va configurando la cultura moderna contemporánea.

A la par que se hacen versiones nacionales de las películas de éxito norteamericanas, se inicia la filmación de novelas mexicanas o latinoamericanas. Temas prehispánicos como *Tabaré* (Luis Lezama, 1918), la primera versión de *Santa* (Peredo, 1918), figura de la mujer abnegada que termina en prostituta, *Tepeyac*, sobre la virgen de Guadalupe (Ramos y González, 1917), que inició el tema del sincretismo religioso.

El Estado incursiona en algunas producciones propagandísticas a través de la Secretaría de Guerra⁶.

El nacionalismo que encontramos en este primer cine es en mucho una reacción a la imagen que el cine norteamericano proponía del mexicano⁷, así como la incipiente consciencia de la necesidad de crear una industria fílmica nacional con temas propios.

En ese intento hay por lo menos dos corrientes. La que entiende lo nacional como las locaciones: paisajes típicos, lo pintoresco, como fondo para ilustrar las mismas historias de duques y condes europeos, y que proponía lo nacional como la representación de las grandes figuras o episodios históricos, iniciada con *1810 o ¡Los Libertadores!*, en 1916, de Cimarrón Films de Yucatán y seguida por *Cuauhtémoc* (De la Bandera, 1918),⁸ y las ya mencionadas *Tabaré* y *Tepeyac*⁹.

Mimí Derba, de verdadero nombre **Herminia Pérez de León**, es tal vez la primera realizadora de cine argumental en México, además de ser "la primera actriz mexicana verdaderamente popular que pudo aspirar al estatus de diva"¹⁰. Mimí, que ya para esos años lleva vuelo en la farándula, sería la pionera absoluta (*Reyes de la Maza*, 1973) de las realizadoras cinematográficas si fuese cierto que dirigió *La Tigresa*, en 1917. Las filmografías establecidas no aportan la certeza pero todas ellas indican que muy probablemente fue así.

⁶ Como *Honor Militar, Cuando la Patria lo Manda, Juan Soldado y Block House*.

⁷ Películas como *A Mexican Love Story* (1908), *Mexican crime* (1909), *Mexican Sweet Heart* (1909), retrataban al mexicano como un bárbaro, ladrón, borracho, celoso, y pendenciero, la mexicana como la prostituta, Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, vol. I).

⁸ De la Bandera era un personaje cosmopolita, muy viajado. Se había formado en arte dramático en el exterior. Al regresar a México se propone desarrollar un cine costumbrista y totalmente mexicano. Así, aparecen el jaripeo con sus charros, las peleas de gallos, el indígena y el pelado, la plegaria a la virgen de Guadalupe. Sobre todo, la crítica elogió este cine donde "todo nos habla de nuestra patria". En esa misma época inaugura una academia de cine para enseñar la mímica cinematográfica. De su escuela salen gran parte de los actores del cine mudo, y no es gratuito que se le nombre titular de la primera materia dedicada al cine en la escuela de Bellas Artes.

⁹ Como afirma Ayala Blanco (1986), la respuesta a la copia de la mímica hollywoodense fue la idealización de un indigenismo legendario o Guadalupeño "donde se empezaba a narrar una historia-ficción identitaria de la sociedad mexicana". Por supuesto, en la base de la discusión sobre un "cine nacional", se encontraba también la preocupación por competir, por lo menos en el propio mercado, con la formidable empresa cinematográfica norteamericana que inundaba, como lo hace ahora, la pantalla nacional.

¹⁰ Paratagua, Paulo Antonio, "Cineastas Pioneras de América Latina", primera parte, Revista *Dicine* N. 36, septiembre 1990.

De cualquier manera, participó de la aventura cinematográfica como productora, argumentista y actriz. Lo ilustrador del caso de **Derba** es su protagonismo en el mundo del espectáculo durante la época revolucionaria y su casi natural desplazamiento al ámbito del cine, lo cual representa cómo el negocio cinematográfico va sustituyendo los anteriores espectáculos populares.

Las primeras noticias sobre **Mimí Derba** son de 1912 (**De los Reyes**, 1983), donde aparece actuando en la obra ligera "El cabo primero", en el Teatro Lírico. Pronto se vuelve famosa por sus participaciones en obras de género chico mexicano, teatro de variedad y zarzuela. Compartía la popularidad con las grandes, **Etelvina Rodríguez**, **María Caballé**, **María Conesa**.

Mimí Derba fue una verdadera musa que inspiró la época, versos y cuentos se publican en su honor, además de ser ella poeta y escritora. Junto con la Conesa permanece en la capital durante los años difíciles de la revolución, cuando todos la abandonaban (1914-15), sin interrumpir su trabajo. Ambas se convierten, luego de la ocupación militar constitucionalista, en las "protegidas" de poderosos generales: Mimí de Pablo González y María Conesa de Juan Méjico.

De manera natural, Mimí transita del teatro de revista a la producción cinematográfica, volviéndose argumentista y actriz de cine. Seguramente también quiso experimentar la dirección cinematográfica. En esa época, el que se lo propusiera y contara con suficientes recursos podía "hacer cine".

De los Reyes sugiere que la incorporación de Derba al cine es un tanto obligada por el desempleo que afectó a los actores de teatro provocado por los empresarios como respuesta a la formación del Sindicato de Actores y Autores de Teatro, de cuyo Comité Ejecutivo ella formó parte.

Además, el gran sueño glamoroso del cine estaba ya en plena acción, y Mimí era la copia fiel de esas divas italianas que dominaban la escena. Ella declara, según semblanza periodística, que se siente apasionada por el cine,

sentía la sugestión magnética de vivir una vida de actitudes rítmicas y gestos delicados....vivir la vida llena de "sprit" y de encanto que admiramos en las escenas de *La mujer desnuda* donde Lyda Borelli recorre la gama torturante del amor y el dolor. Este es el sueño de Mimí¹¹.

Constatamos un desplazamiento en los centros de atención y de transmisión de la moda y de los gestos de género en relación a la sociedad porfirista: ya no son el presidente, su mujer, los

¹¹ Cita De los Reyes la entrevista de "Instantáneas" en el periódico *El Nacional* del 7 de octubre de 1916, op. cit. p.200.

periódicos y revistas sino las actrices a través del cine las que imponen la moda. El modelo en la imagen gráfica y en el cine para la figura tanto masculina como femenina es Hollywood, y el Hollywood de la época está invadido por ese *glamour* representado en:

esas figuras exquisitamente perversas, de gestos felinos para odiar, y para querer...invasión de tigresas en este país de costumbres patriarcales y puchero español...aquí donde la mayoría de nuestras mujeres rezan el rosario...y viven amuralladas en sus habitaciones...¹²

Mimí se inspiró en estas imágenes melodramáticas, tanto para el tipo de actriz que fue como para los argumentos que escribió. Se asocia en 1917 con Enrique Rosas, camarógrafo, y con el Gral. Pablo González, en la fundación de Azteca Films¹³. De los Reyes caracteriza la tendencia representada por Azteca Films como parte del "nacionalismo cosmopolita" de la época.

Ante el enorme aparato hollywoodense que se instalaba en todo el mercado latinoamericano, la idea de desarrollar una industria cinematográfica propia debía sobre todo contemplar las singularidades de lo nacional: un cine que hablara de "nuestros" temas, que recuperara lo "propio".

Desarrollar un cine nacional era a los ojos de Mimí y de otros productores mexicanos:

...espléndido negocio y por lo mismo...buena oportunidad para la colocación de capitales, abre nuevos y amplios horizontes a nuestros artistas y proporciona un medio práctico y efectivo para prestigiar a México en el extranjero, dando a conocer nuestras costumbres, nuestras bellezas, nuestra civilización actual, propia y asimilada¹⁴.

A pesar de que el proyecto en el cual se encontraba Mimí Derba pareciera muy ambicioso, finalmente sus películas no logran distinguirse de las emulaciones al cine extranjero de la época¹⁵.

¹² Dice un crítico en "Películas Nacionales", *Revista de Revistas*, sept. 2 1917, citado por De los Reyes.

¹³ En 1919, cuando ya Mimí Derba no forma parte de esa productora, Enrique Rosas junto con José Coss, produce y dirige *La banda del automóvil gris*, película que marca la época del cine mudo, anunciando ya todos los elementos que figurarán en los inicios del cine sonoro mexicano.

¹⁴ "Escenarios y Pantallas", *Periódico Excelsior*, 27 de marzo de 1917, citado en De los Reyes, op. cit., p.216.

¹⁵ *En Defensa Propia* es la primera producción de la compañía Rosas-Derba; el argumento trata de una huérfana empleada como sirvienta en la casa de un viudo joven, rico y padre de un niño. Se casan, pero hay otra mujer que asedia al viudo. El "eterno triángulo" no se consuma porque el marido, gracias a la astucia de su mujer, se da cuenta de la falsedad de "la otra". El argumento resucitaría cincuenta años después en *María Isabel*. En *La Soñadora*, interpretó el papel de una mujer enamorada que cometeía un crimen y enloquecía; en esa misma película se baila un minuet con vestidos de Luis XV que a la crítica del momento le resulta "desusado en estos tiempos violentos de danzón y fox trot", en "Juicios Ingenuos", *El Pueblo*, 27 sept de 1917, en De los Reyes, op. cit. p.206.

La producción de la Azteca Film fue de cinco películas, todas ellas realizadas en 1917: *En defensa propia*, *Alma de Sacrificio*, *La soñadora*, *En la sombra*, y *La tigresa*.¹⁶ Mimi Derba participa como actriz principal y productora de todas ellas, es la argumentista de *En defensa propia* y *En la sombra*, y suponemos que dirigió *La tigresa*.

Las primeras mujeres que participan de la empresa originaria del cine nacional, tanto en el caso de las hermanas Ehlers como en el de Mimi, son mujeres involucradas en los grandes cambios de la época. Politizadas y antiporfiristas, que trabajan y son independientes¹⁷.

Sin duda el clima social de esos años debió ser de gran optimismo y participación social en general. Los ideales liberales se reafirmaban con singular fuerza, rayando en los límites con la ideología revolucionaria de la justicia social.

Las mujeres formaban parte muy activa de este proceso: fundan clubes políticos, organizan manifestaciones callejeras en apoyo a los obreros y por el sufragio femenino, se lanzan de voluntarias al frente de batalla bajo la bandera de la Cruz Blanca Neutral, organizan las huelgas de cigarreras y cerilleras.

Esta beligerante participación social y política donde el ascenso revolucionario era el de toda la sociedad civil seguramente encontró en otra figura de mujer participativa, la de la soldadera, un fuerte impacto cultural y social.

De este somero recuento de las directoras del cine mudo, cuyo auge puede ubicarse entre los años 1917 a 1920, la figura de **Mimi Derba** resulta emblemática de la época. Nos muestra las condiciones de la naciente industria fílmica: las posibilidades que se tienen de invertir y promover una empresa cinematográfica, de transitar del espectáculo al cine, ser argumentistas y dirigir, ser ajeno al mundo del cine y convertirse en productor o director como manera natural de hacer el cine.

El "hecho cinematográfico" no contaba aún con ninguna regulación, las funciones y actividades cinematográficas no se habían complejizado, no estaban aún separadas ni especializadas. El cine era fundamentalmente representación teatralizada frente a la cámara. Hacer cine era una aventura pionera, a la mano del que se interesara y pudiera costearlo. No era tan caro y aparecía como un terreno abierto y experimental.

¹⁶ Mimi fue, por lo demás, de las pocas actrices de cine mudo que traspasó la barrera hacia el cine sonoro. Desde su aparición en la versión de 1930 de *Santa* hasta los años cincuenta podemos seguirla en papeles secundarios del cine nacional.

¹⁷ Mencionaremos a Cándida Beltrán Rendón (1899 Mérida, Yucatán) quien en 1928, todavía en el cine mudo, escribe, dirige, produce, hace la escenografía y actúa el papel principal de *Los secretos de la abuela*, melodrama que narra la historia de una niña huérfana periodiquera apodada La Mosquita, que vive con su abuela que es ciega. Despierta la simpatía de un caballero acomodado que resulta ser su abuelo. Esta es su única intervención cinematográfica.

La figura femenina del cine mudo se establecía dentro de los parámetros ya descritos. El lenguaje cinematográfico apenas iniciaba. Las “divas” y los “valentinos” eran estereotipos predominantes de un cine que se entendía sobre todo como diversión.

II.2 De *Santa a Trotacalles*. El cine como industria

El cine sonoro llega a México en 1926,¹⁸ a través de unos cortometrajes experimentales realizados con un invento llamado Phonofilms. Al mismo tiempo aparecían en el mercado el Vitaphone de la Warner Brothers y el Movietone de la Fox Film Productions.

El sonido constituyó una modificación radical en la experiencia del cine. Muchos testigos de la época estuvieron francamente en contra del cine sonoro, pensando que alteraba totalmente las cualidades específicas del cine, tornándolo en una especie de teatro en movimiento.

Hay que considerar además que los primeros inventos para la sonorización cinematográfica, como el vitáfono, deformaban enormemente el sonido. Por otra parte, los grandes actores del cine mudo muchas veces tenían una voz poco agradable o mala dicción y memoria. Todo ello contribuía para que la inclusión del sonido molestara más que gustar al público espectador.

En México la polémica fue amplia. Podemos seguir su curso a través de la recopilación hecha por Luis Reyes de la Maza¹⁹.

Durante esta época en la ciudad de México el cine era noticia diaria. Había exacerbadas protestas por la exhibición de películas habladas en inglés y sin subtítulos o explicación en español. Algo característico de la crítica cinematográfica de esa época es su antinorteamericanismo acompañado de una fuerte defensa del idioma español. Se era también muy crítico en cuanto a los nuevos inventos y sus aplicaciones.

Estos años están marcados por un fuerte movimiento cultural nacionalista que se expresa en una opinión pública que le exige al Estado intervenir en la exhibición y distribución del cine extranjero. Destaca una mujer entre los cronistas y críticos de esta época, **Cube Bonifat**, cuyo seudónimo era **Luz Alba**. Con humor e inteligencia hace una defensa apasionada del cine mudo y, encolerizada, denuncia la debilidad del Departamento de Diversiones y Censura Cinematográfica por permitir que prácticamente se nos impusiera el idioma inglés²⁰.

Otra parte importante de la discusión pública era en torno a la producción hollywoodense de cine hispano (hablado en español). América Latina, segundo mercado de la producción

¹⁸ García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo I, Ed. Era, varias ediciones.

¹⁹ Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. UNAM, IIE, 1973, donde recopila las notas críticas acerca de los estrenos cinematográficos aparecidas en todas las revistas y publicaciones diarias en la capital de 1929 a 1932.

²⁰ La pelea por el idioma es muy significativa, y se repite a lo largo de la historia. Portes Gil decreta la prohibición de los anuncios públicos, espectaculares, etc. en idioma inglés, en una época donde las Lomas de Chapultepec eran conocidas como Chapultepec Heights.

californiana, se vio inundada por un cine hablado en castizo, argentino o caribeño. El cine sonoro representó un problema para la producción hollywoodense, ya que no quería perder sus mercados cautivos. En su intento por copar el mercado de habla hispana las compañías norteamericanas traen a Hollywood actores y directores españoles y luego latinoamericanos.

Se critica mucho a los actores latinos por su manera de hablar, su afectación y falta de naturalidad. Llama la atención un señalamiento de **Luz Alba** en el sentido de que la calidad del sonido producida por el vitáfono norteamericano es totalmente plana comparada con el cine alemán que primero en *La Isla sin mujeres*, y después, en

la primera película sonora verdaderamente admirable, *El Ángel Azul*, que deja ver la mentira artística del cine norteamericano.... descubre los planos en el sonido...hace que el vitáfono sea un aparato inteligente (Reyes de la Maza, 1973).

Ello se debe, en opinión de **Luz Alba**, a la carencia de interés estético de la industria hollywoodense, para la cual el cine es mero negocio.

La aparición del cine sonoro marca también un quiebre en las incipientes industrias nacionales. Muchos artistas quedan sin empleo ya que su entrenamiento no incluía la memorización de los diálogos. Ven perdida esa libertad del cine mudo para improvisar y simplemente gestualizar las emociones.

Por otra parte, al adquirir importancia el sonido, también lo hace el silencio. El cine cambia, se vuelve una empresa más compleja. Tampoco dirigir es lo mismo. El cine sonoro es una barrera que pocos artistas y directores del cine mudo pueden franquear.

Los antecedentes del cine sonoro mexicano son dos películas: *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930), y *Abismo* (Salvador Pruneda, 1930), ambas sonorizadas con el sistema del disco sincronizado con la imagen.

Pero la película que marca el umbral entre cine mudo y sonoro es la segunda versión de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), producción de la Compañía Nacional Productora de Películas, teniendo como asistentes de dirección a Ramón Peón y Fernando de Fuentes, música de Agustín Lara, y para la fotografía se invita a Alex Phillips quien a partir de entonces se queda en México convirtiéndose en el fotógrafo de gran parte del cine de esa época.

Santa no sólo marca el inicio del cine sonoro en México, sino el despegue de la industria cinematográfica como tal. También evoca los orígenes de la heroína que predominará en el cine nacional: la prostitución femenina como infortunio de la virtud²¹.

²¹ *Santa*, seducida y abandonada termina en el burdel de Doña Elvira (Mimi Derba), donde se desarrolla un triángulo amoroso, es además el modelo para la heroína dominante del cine nacional, el arquetipo de la prostituta que representa el infortunio de la virtud. Su figura es caracterizada por Salvador Elizondo en: "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", Revista *Nuevo Cine*, N. 1, abril 1961.

En los años treinta aparecen todos los nombres que le van a dar peso y forma al cine mexicano. En 1930 llega **Eisenstein** a México y rápidamente es cautivado por el paisaje, por el indio y los magueyes, por las calaveras del día de muertos, las iguanas y el matriarcado tehuano. La imagen construida por **Eisenstein** y su fotógrafo **Tissé** impactará absolutamente la retórica del naciente cine nacional, a su época de oro, dotando de contenido formal a ese buscado nacionalismo.

Pero así como la visión extranjera de **Eisenstein**, al igual que las fotografías de **Weston** y **Tina Modotti** impactan la producción cultural del momento, ellos mismos son también integrados y motivados, hasta cierto punto conducidos, por un movimiento nacionalista creciente y dominante culturalmente en la sociedad de los años treinta. Así entendemos la afirmación de **Diego Rivera** en el sentido de que las imágenes eisenstenianas son el muralismo hecho cine.

La manera de retratar las nubes y las sombras, los paisajes típicos llenos de carga emocional, contrastados al igual que el blanco y el negro con el rostro indígena, son la escuela formativa del principal hacedor de imágenes del cine nacional: el fotógrafo **Gabriel Figueroa**.

En 1932 se hacen 6 largometrajes. En 1933 el cine mexicano, con la producción de 21 películas, se sitúa a la cabeza de la producción cinematográfica en castellano. En este año además aparecen tres obras importantes: *El compadre Mendoza* y *El prisionero número 13*, ambas de **Fernando de Fuentes** y *La Mujer del Puerto*, de **Arcady Boytler**.

Otra película interesante es *Humanidad*, de **Adolfo Best Maugard**, quien había acompañado a Eisenstein en toda su aventura mexicana.

El siguiente año, 1934, es denominado por **García Riera** "año del contenido social". La producción cinematográfica sigue en ascenso filmándose 23 películas con lo cual México compartía con España el primer lugar en la producción de cine en castellano; la combinación de géneros e intenciones ya es clara. Se realizan "superproducciones" estilo Hollywood como *Cruz Diablo* o *Chucho el Roto*. Se desarrolla la comedia folklórica y el melodrama.

El éxito inesperado de *Madre Querida* de **Juan Orol** y *Luponini en Chicago* de **José "Che" Bohr** inaugura el gusto de un público por un género donde lo ficcional raya con lo surrealista, por el melodrama exagerado, por ciertos estereotipos que se empiezan a conformar.

Paralelamente se dan proyectos como *Redes*, producida por la Secretaría de Educación Pública, dirigida por **Fred Zinneman** y fotografiada por **Paul Strand**, que para muchos críticos es una de las pocas películas que profundizan sin maniqueísmos en la estética eisensteniana; y *Janitzio*, de **Carlos Navarro**, mostrando otro lado del ojo nacionalista. Para **Diego Rivera** estas películas representaban lo que debía ser el cine nacional, un cine "verista", filmado en los exteriores naturales en contraposición a la artificialidad del set hollywoodense.

En ese año es electo presidente de la República Lázaro Cárdenas. Se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, UTECM, afiliada a la CTM, cuyo lema es: "Una sociedad sin clases". El estado inicia la construcción de CLASA, estudios cinematográficos en pleno estilo hollywoodense, que brinda una infraestructura completa: cámaras, equipos de grabado, estudio de revelado, etc.

La industria cinematográfica se ha consolidado. Para 1936 la producción nacional es de 25 películas, casi todas melodramas familiares. *Ora Ponciano* y *Cielito Lindo*, logran mucho éxito interno, pero la película que abre los mercados de Hispanoamérica a la industria mexicana es *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Ese mismo año debuta Cantinflas en *No te engañes corazón* de Contreras Torres.

Los éxitos taquilleros van marcando las claves de la "sensibilidad popular" y pronto se establecen fórmulas para una producción en serie de la boyante industria cinematográfica. Dominan el género cómico y el melodramático, junto con las historias campiranas o urbanopopulares.

La producción de la industria cinematográfica nacional continuó en ascenso; de 38 películas en 1937 la producción asciende a 57 en 1938. La segunda guerra mundial propicia el incremento de la producción, ya que México recupera sus mercados naturales. En 1952 la producción ascendió a 124 películas.

El fortalecimiento de la industria cinematográfica se da a la par que la creación y desarrollo de las organizaciones sindicales que irán regulando el trabajo cinematográfico.

El aprendizaje de cine, aunque ya existía la Academia Cinematográfica de México, antecedente de las posteriores escuelas de cine, se desarrollaba en el exterior, generalmente en Hollywood, o en la práctica, dentro de la industria nacional.

Las mujeres que encontramos activas durante estos tiempos de reacomodo y gestación de la industria del cine nacional no son muchas y además se sabe poco sobre ellas. El movimiento feminista en México había continuado desarrollándose durante la época postrevolucionaria: el Congreso Feminista celebrado en Yucatán en 1916, la aparición de la revista *La Mujer Moderna*, (1917 a 1919), el Movimiento Pro Derechos de la Mujer que duró de 1919 a 1926, la revista *Mujer*, (1926 a 1929), las reformas de 1927 al Código Civil que igualaron el estatus jurídico de la mujer al del varón y reglamentaron la protección de la mujer casada son muestras de que las inquietudes feministas buscaban formas de expresión y participación social. Pese a ello, México es uno de los países que más retarda el otorgamiento del voto a la población femenina, lo que ocurre hasta 1953.

En la industria cinematográfica encontramos a la primera mujer que hace cine sonoro en México en 1937. *Adela Sequeyro*, alias *Perlita*, nace en Veracruz en 1901. Se dedica al periodismo y se vuelve actriz de teatro y después del cine silente. Actúa en *El Prisionero*

número 13 (Fernando de Fuentes, 1933), *La sangre manda* (José Bohr, 1933), *Los misterios del hampa* (Juan Orol, 1944). En 1935 forma la Cooperativa Exitó con varios técnicos cinematográficos cuya única producción fue *Más allá de la muerte*, argumento de Perilita y dirección de Ramón Peón.

La Cooperativa se separa tras un desacuerdo, Perilita funda en 1937 la compañía Carola y se convierte en directora. Escribe y dirige *La Mujer de Nadie* (1937), y *Diablillos del Arrabal* (1938). Perdió esta película por problemas financieros y sindicales.

Otra de las presencias femeninas de la época que cabría mencionar es la de **Olga Limfiñana**, conocida como La Duquesa Olga. De origen chileno, es concertista de piano y mujer del director y productor José (el Ché) Bohr. Hacia los años 30 la encontramos escribiendo argumentos y adaptaciones para el cine. Fue productora de algunas películas junto con su marido, quien abandona el país en 1940. Ella se queda y co-dirige con Carlos Toussaint *Mi Lupe* y *Mi Caballo* (1942).

Pero es hasta **Matilde Landeta** que encontramos a una mujer-directora con varias producciones dentro de la estructura industrial. La presencia de Matilde en la escena cinematográfica nacional resulta una especie de anomalía para las reglas de dicha industria.

Por una parte, se trata de la primera mujer que puede dirigir dentro de la estructura organizativa sindical del cine industrial. Matilde logra ingresar al cine cuando éste ya está totalmente consolidado, no sólo en tanto disciplina, habiendo incorporado plenamente las diferentes funciones del cine sonoro y haciendo del quehacer cinematográfico algo mucho más complejo y especializado, sino también en cuanto a sus mecanismos de producción y su reglamentación interna. Los cimientos de la industria fílmica estatal que se habían fundado con el cardenismo se encontraban en plena marcha: los estudios y laboratorios de CLASA, Compañía Latinoamericana, S.A., la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Asociación Nacional de Actores, ANDA, tres pilares de la industria fílmica, cuya legislación oficial quedaría prevista en la reforma constitucional al artículo 73 fracción 10, decretada en 1935. En 1939 se forma el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC, y en 1942 la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

La única manera de aprender a hacer cine era haciéndolo, ingresando a un oficio técnico regido por estatutos gremiales que permitiera ir promoviéndose hasta las funciones deseadas. Y en el caso de Landeta, éstas eran las de ser directora. Para ese entonces, ya todo estaba reglamentado por un férreo sindicato burocrático y, según la experiencia de Matilde, machista:

Machismo mexicano. Machismo que aceptaba que las mujeres embarraran caras como maquillistas. Era muy reprobado que una mujer se convirtiera en

técnico de cine ...era muy difícil aunque a mí me consideraran la mejor *script girl*...²²

Nuestra máxima mujer cineasta del pasado, como la llama Jorge Ayala Blanco, representa además uno de los pocos testimonios de la época. Proveniente de una familia acomodada de la ciudad de México, Matilde Soto Landeta (n. 1913) es educada en San Luis Potosí por su abuela materna desde muy pequeña, debido a que queda huérfana.

Estudió primero en el Sagrado Corazón y después como interna con las madres dominicanas en la ciudad de México. Debido a la persecución religiosa, el colegio es clausurado y Matilde se queda en México con una tía y una prima que viven en la colonia Mixcoac. Se va un tiempo a Estados Unidos a seguir sus estudios. De regreso inicia estudios comerciales:

"Las únicas alternativas para una muchacha en esa época eran el matrimonio o la prostitución. Ninguna de las dos cosas me atraía. Deseaba hacer algo, un algo extraordinario que se pareciera a la película *Old San Francisco*"²³.

En Matilde el cine es una auténtica pasión, que desemboca en urgencia y proyecto de vida: su hermano Eduardo consigue un trabajo de actuación en los Estudios de la Nacional. Corría el año de 1933. Con ese "contacto" con el medio, ese mismo año, encontramos a Matilde trabajando como la anotadora de *El prisionero número trece* de Fernando de Fuentes²⁴.

De ahí siguió sin parar siendo la anotadora de los mejores directores —Emilio Fernández, Gómez Muriel, Gavaldón, Julio Bracho— y de las grandes películas del cine nacional, como *María Candelaria* y *Flor Silvestre*, *Vámonos con Pancho Villa*, *El compadre Mendoza*. Fue rápidamente reconocida por su eficaz trabajo a tal grado que es contratada en exclusiva durante los años cuarenta por Films Mundiales. Sin embargo, esto no llevó a una política en el medio que buscara incorporar a más participantes femeninas en estas labores. La situación de Landeta era excepcional.

Había otra mujer que contemporáneamente trabajaba en el cine, la editora Gloria Schoeman, quien para Films Mundiales y después para Clasa Films edita las películas de Emilio Fernández y Julio Bracho, entre otras *María Candelaria* (1943), y *Salón México* (1948).

²² Entrevista con José Enrique Gorlero, Revista *CINE*, Vol 2, N. 22, enero-febrero 1980.

²³ Entrevista con Cristina Pacheco, "La primera mujer mexicana que dirigió cine", en *Hogar y Vida*, n. 2, 1984. Patricia Martínez de Velasco Vélez en su libro *Directoras de Cine, proyección de un mundo oscuro*, Imcine y Concite, México, 1991, hace referencia a buena parte de las entrevistas hechas a partir de los 80 a Matilde Landeta, además de realizar ella misma una de las más largas y completas entrevistas a la directora. En esta parte Matilde se refiere a la película de Alan Crosland, llamada en español *Orgullo de raza*.

²⁴ cuenta que su objetivo desde el primer momento fue dirigir, y que para ello, según le explicó Paul Castelain, jefe de producción en los estudios, tenía que empezar por hacer otra cosa, por ejemplo, ser maquillista. El fotógrafo Ross Fisher le propuso que fuera *script*. esto le pareció a Matilde algo más cercano al trabajo que ella pretendía. Para hacerse anotadora, estudió los reportes de los *scripts* norteamericanos.

Landeta trabaja como anotadora en más de setenta películas hasta 1943, fecha en que “decreta” que necesita pasar a ser asistente de dirección²⁵.

Mucho le cuesta a Matilde pasar de *script girl* a asistente de dirección. Era responsabilidad del Sindicato de Técnicos y Manuales dar el ascenso. Cartas y peticiones fueron y vinieron y la respuesta siempre negativa. El impedimento provenía de la rama de asistentes. Ella presenta el asunto a la Asamblea General, con la aprobación de Roberto Gavaldón, secretario general del sindicato y condecorador del trabajo de Matilde como *script*.

Con cierta sorna la directora afirma que al escuchar como con palabras altisonantes los asistentes de dirección denegaban su “pretensión absurda”,

adopté una actitud femenina, agaché la cabeza, cruce las manos y escuché lo que dijeron sin contestar una palabra. Desperté el instinto de protección de los machos que estaban ahí y me apoyaron, me defendieron y por mayoría votaron mi ascenso. Martínez de Velasco, 1990²⁶.

Esta declaración nos muestra claramente no sólo la atmósfera de la época y las opiniones prevalecientes en un sindicato que, por lo demás, se declaraba revolucionario y socialista, sino también la manera en la que Matilde asumió el reto y utilizó aquello que ella denominaba feminidad como estrategia para embonar dentro de un sistema que la hacía agachar la cabeza para poder acceder a lo que ella quería y sabía hacer.

La ironía no estuvo ausente en su empecinamiento: también en 1943, siendo anotadora de Gómez Muriel para *La Guerra de los Pasteles*, asiste a los estudios de CLASA disfrazada de hombre, como franca denuncia de que debido a su sexo no lograba el ascenso.

Una vez franqueado el camino hacia los técnicos, Landeta no tuvo ya problemas en ser aceptada por el Sindicato de Directores. El problema fue entonces con los productores. Logra filmar tres largometrajes buscando formas de producción alternativas: organiza una empresa con capital privado, Técnicos y Artistas Cinematográficos Mexicanos Asociados, TACMA, S.A. de C.V., en la cual hace socios a varios de los trabajadores que intervendrán en sus películas formando una Cooperativa. Sus películas son:

Lola Casanova (1948); *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). En 1991 filma *Nocturno a Rosario*.

²⁵ En entrevista de Patricia Torres, *Revista Pantalla* n. 16.

²⁶ Patricia Martínez, *op. cit.* Matilde cuenta que llevaba tres años pidiendo el ascenso, al cuál tenía derecho. Los requisitos eran tres: antigüedad, conocimientos y antecedentes sindicales. Los tres los cumplía. En carta enviada el 1 de noviembre de 1945 al departamento Jurídico Consultivo de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social solicitando el anhelado ascenso, termina diciendo: “...deseo que ese Departamento me diga si el hecho de ser mujer me incapacita legalmente para el desempeño de las labores de asistente de director, y cuales son en su caso, las limitaciones laborales derivadas del sexo” pp.48-49.

Matilde Landeta es también una anomalía dentro del sistema del cine industrial de la época porque es la primera cineasta que deliberadamente reflexiona críticamente a través de su obra sobre la mujer. Sus primeras tres películas se estructuran en torno a heroínas que deben optar por posiciones éticas entre las cuales está su condición femenina.

Se considera la época de oro del cine nacional al período que comprende de 1939 a 1952 (**García Riera**). Con ello se significa no sólo la consolidación del cine nacional en términos de su producción (de 29 películas en 1940 a 124 en 1952) sino también la época de las mejores producciones cinematográficas.

La industria cinematográfica se torna una industria exitosa para el país dominando el mercado latinoamericano y sobre todo se constituye en un verdadero aparato cultural que va construyendo gustos y valores, edificando mitos individuales y sociales²⁷. El cine mexicano crea su propio Modelo de Representación Institucional, imponiendo formas y visiones de la realidad que irán conformando el gusto llamado "popular" (**Monsiváis**, 1992). Este es un proceso muy apoyado por la industria musical. Los boleros y sus principales cantantes, que también son actrices y actores, son conocidos en toda Latinoamérica.

El género melodramático, la comedia ranchera, las películas de charros cantores, van generando un mundo ficticio a expensas de los temas más cercanos a la realidad, de autocrítica histórica y social.

Se constituyen en este período los grandes mitos y símbolos del cine nacional, un verdadero *star system* de charros cantores y guapísimas divas atadas a estereotipos femeninos de santas o prostitutas, madres abnegadas y esposas inocentes o cabareteras, o masculinos donde el varón es el triunfador o el fracasado.

El maniqueísmo que se va haciendo presente en los estereotipos forma parte de una estructura narrativa más compleja donde en realidad lo que se construye es un país ficción,

sin lucha de clases ni conflictos, sintetizado en opciones folclóricas-melodramáticas que engendraron caricaturas tan cándidas como horripilantes de los arquetipos mitológicos de la Meca del Cine. Ni siquiera el supuesto ímpetu socializante del cardenismo va a frenar la proliferación de prostitutas

²⁷ De 1944 a 46 se fundan cuatro grandes estudios cinematográficos: los Churubusco, Cuauhtémoc, San Angel Inn y Tepeyac, que se suman a los ya existentes de Clara (1935) y Azteca (1938). El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC, se escinde del STIC en 1945, disidiendo de la CTM. En 1947, bajo el régimen de Miguel Alemán, el Banco Cinematográfico se convierte en el Banco Nacional Cinematográfico, empresa estatal y ese mismo año se funda la distribuidora Películas Nacionales, que monopolizará la distribución del cine nacional. En 1949 se crea la Dirección General de Cinematografía, oficina de censura gubernamental, y se dicta la Ley de la Industria Cinematográfica.

tuberculosas, toreros barbilindos, pianistas ciegos, ricos calaveras,.... afirma **Ayala Blanco**²⁸.

Esta será la principal limitación del cine nacional a juicio de los críticos: su falta total de veracidad. A través de un discurso cinematográfico mistificado el cine funciona como un gran aparato de censura y despolitización (**Monsiváis**). Las excepciones a un cine que proscribía la representación de procesos históricos contradictorios, como *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes, 1935) o *Redes* (Gómez Muriel-Zinneman, 1934) dejan de aparecer a partir de los 40. La belleza formal de las obras maestras del cine nacional como *Macario*, *María Candelaria*, *Janitzio*, se ve reducida a mera fórmula estetizante sin carga emocional, en un cine que empieza a repetirse a sí mismo, a estereotiparse, a producirse en serie.

Landeta logra filmar sus películas entre 1948 y 1951, en pleno auge de la época de oro, donde esta forma discursiva ya era dominante tanto en la imagen como en la temática adoptada por el cine mexicano y también por ello es interesante analizar su intervención.

Sus tres películas abordan temas centrales en el discurso cinematográfico nacional de esa época: el problema del mestizaje; la revolución mexicana; y la prostitución femenina.

Lola Casanova, 1948, producción, TACMA, dirección, Matilde Landeta, guión, Matilde y Enrique Cancino, a partir de la novela de Francisco Rojas González, Fotografía ByN, Ezequiel Carrasco, música, Francisco Domínguez, edición, Gloria Schoemann, Actuación: Meche Barba (Lola Casanova), Isabel Corona (Tórtola Parda), Enrique Cancino (Lobo Zaino), Armando Silvestre (Coyote Iguana), José Baviera (Néstor Ariza), duración 91 min.

La Negra Angustias, 1949, producción, TACMA, Eduardo S. Landeta, dirección, Matilde Landeta, guión, Matilde Landeta basada en la novela homónima de Francisco Rojas González, Fotografía, Jack Draper, Música, Gonzalo Curiel. Escenografía, Luis Moya, Edición, Gloria Schoemann, Actuación, María Elena Márquez (Angustias), Agustín Isunza, Gilberto González, Enriqueta Reza, Fanny Schiller, Ramón Gay, Carlos Riquelme, Elda Peralta, duración 85 min.

Trotacalles, 1951, producción, TACMA, Eduardo Landeta, dirección, Matilde Landeta, Guión, José Aguilar y Matilde Landeta basado en la novela homónima de Luis Spota, Fotografía ByN, Rosalío Solano, Música, Gonzalo Curiel, Edición, Alfredo Rosas Prieto, Actuación, Miroslava Stern (Elena), Ernesto Alonso (Rodolfo-Rudy), Isabel Corona (Luz), Elda Peralta (María), Miguel Angel Ferriz (Faustino Irigoyen), duración 101 min.

²⁸ Ayala Blanco, Jorge, *La Condición del Cine Mexicano*, p. 502. Ed. Posada, México, 1986, plantea que esto es tan cierto que ni siquiera la historia oficial queda plasmada en un buen cine oficialista que, por ejemplo, refiera con veracidad las políticas cardenistas.

Lola Casanova es la historia de una heredera blanca criolla que se enamora de un indio seri llamado Coyote Iguana en Guaymas, Sonora. Renuncia a los privilegios de su clase y huye con él a su tierra y con su tribu. Esto da inicio a la pacificación e integración de los indios seri a la sociedad, gracias a la mediación de esta mujer blanca y gracias al amor entre las razas.

La Negra Angustias es una niña morena campesina que cuestiona la violencia viril, misma que después sufre de grande. Posteriormente se enrola en el movimiento revolucionario, convirtiéndose en Coronela zapatista. Lleva a cabo castigos ejemplares al machismo y al final cae enamorada de un hombre delicado, rubio y de clase alta que es su alfabetizador y que no sólo no le corresponde sino que la desprecia.

Trotacalles es un melodrama en torno a la prostitución visto por las protagonistas. Se trata de dos hermanas, una de las cuales se convierte en prostituta, y la otra busca un matrimonio por conveniencia. Se va mostrando a lo largo de la película cómo la prostituta es más noble y humana mientras que la casada se ha vendido por dinero y resulta más fría y calculadora que su hermana.

Es evidente la intención de Landeta de “feminizar” las temáticas convencionales para el cine nacional de la época,²⁹ proponiendo siempre el punto de vista femenino de las protagonistas como rector de la acción dramática.

Quizá la obra más atrevida de las tres en este sentido sea *La Negra Angustias*. Esta película quiere develar una serie de prejuicios y asumir, por tanto, un discurso reivindicativo de las contradicciones conjugadas en la singularidad de Angustias. Empezando por la raza de color, siguiendo por la manera en que Angustias asume la condición femenina, caracterizada agresivamente por las demás muchachas del pueblo como “marimacha” por el hecho de no aceptar una “buena” propuesta de matrimonio. Por último, su condición de marginada que la lleva a sumarse a las filas revolucionarias.

Al encontrarse Angustias a sus anchas como Jefa-Coronela de tropas revolucionarias, se dedicará a dar castigos ejemplares al machismo reinante dentro y fuera del movimiento revolucionario, como la secuencia donde ordena castrar al hombre que la amagaba sexualmente tiempo atrás, y como la secuencia donde en una cantina ordena a sus lugartenientes que el dinero que apuestan a la buena puntería tomando como objetivo el tacón de una prostituta se lo den a esta última. El machismo, pues, era un problema común a diferentes ideologías.

Landeta cambia el final original planteado en la novela donde una Angustias enamorada de un profesor blanco y rubio se “feminiza” para acabar de su querida; en la película, la directora ironiza el hecho de “volverse femenina” mostrando a Angustias llena de moños y vestida de muñequita, que finalmente, aunque sufre y llora por el desdén del profesor con quien ella ha

²⁹ Como bien dice Paulo Antonio Paranagua en su artículo “Cineastas Pioneras de América Latina”, *Revista Dicine* N. 36, septiembre 1990.

mostrado su debilidad, es capaz de sobreponerse y seguir una vida auténtica como errante revolucionaria.

Igualmente, en *Lola Casanova* y en *Trotacalles* encontramos que es la figura femenina la creadora o generadora de la acción, papel tradicionalmente desempeñado por el varón. Es la decisión de Lola de seguir a su amante indio a la tierra de los seri lo que desata los acontecimientos; es la Negra Angustias quien, colocándose en el papel de “como los hombres nos quieren” hace estallar esa noción estereotipada de feminidad. *Trotacalles* es quizá la obra que narrativamente se apega más a la visión tradicional de la época: la prostituta como “infortunio de la virtud” que esconde un alma noble y pura, en contraposición al frío interés de la hermana casada que cumple con todos los requerimientos oficiales de la decencia pero que es igualmente prostituta y sin nobleza.

Aunque la obra de *Landeta* no cuestiona ni trasciende la temática ideologizada del cine nacional, ni el lenguaje cinematográfico de la época, su sólo punto de vista transforma su obra en una singularizada. Y esa singularidad salta a la vista precisamente porque, como afirma Ayala Blanco:

...aparte de estas tres cintas y otras contadas excepciones, el resto del cine mexicano en esa época permanece como un repertorio de himnos viriles a mujeres presentadas como más o menos alevosas, o protegibles, o sublimadas por el sacrificio³⁰.

El hecho de que *Landeta* se proponga contar los mismos temas a través de los mismos recursos formales, pero cambiando el sujeto de la acción, y criticando además las expectativas comunes que se tienen en torno al personaje femenino —que en palabras de la autora refiriéndose a sí misma, es la rebeldía a que su destino, como parte del futuro posible de la mujer mexicana de los años cincuenta, fuera la prostitución o el matrimonio— altera y deja ver los mecanismos ideológicos del discurso tradicional del cine de la época.

Landeta es consciente de que se encuentra en un medio que restringe las temáticas que se pueden filmar y donde el éxito taquillero es fundamental; ello es evidente cuando relata como surge el proyecto de *Trotacalles*:

Un día viene a verme Luis Spota y me dice: Matilde, están de moda las aventureras y todas esas, por qué se empeña en ir contra la corriente, por qué no hacemos un tema de prostitutas. Le dije, de acuerdo Luis siempre y cuando lleve mi tesis. Sí, como no, entonces venía Luis, se sentaba ahí todos los sábados a teclear a máquina, hicimos *Trotacalles*, ya no con el Banco sino con el grupo de Abelardo Rodríguez, triunfó, ganó dinero...El público aplaudía y lloraba y todo...le di la tesis que yo quería, que no sólo es

³⁰ Ayala Blanco, Jorge, *La Condición del Cine Mexicano*, Ed. Posada, 1986, p. 447.

prostituta la mujer que se vende por las calles todos los días sino también la que siendo joven y hermosa se casa con un hombre al que no ama...ya con eso me quedé yo satisfecha, dije, bueno, hice una película de estas pero con una tesis diferente³¹.

Radica en esto el mérito de Matilde, el hecho de proponer “sus tesis” en un cine cada vez más acartonado y “sus tesis” se entrelazan y comprometen con el discurso feminista. Es por ello que vemos en su trilogía, nuevamente citando a Ayala Blanco,

el sostenimiento anticipado a su tiempo de una posición feminista dentro del cine. Un feminismo propositivo y glorificado, combativo³².

Efectivamente se trata de un feminismo que difiere del de años posteriores, que será francamente militante y propagandístico. El feminismo de Landeta no es androfóbico,³³ sino que enfatiza el carácter social de la opresión sexual. No reduce a la acción masculina las limitaciones que restringen la acción femenina.

Por ejemplo, en una película tan denunciadora del machismo como *La Negra Angustias* tiene el cuidado de subrayar la intervención de otras mujeres —las muchachas y señoras del pueblo— hostigando a Angustias y criticándola de “marimacha” por no aceptar una oferta de matrimonio, mostrando con este simple ejemplo la complejidad que adquiere la estigmatización de los roles sexuales, y la presión que ejercen las propias mujeres para normar la conducta.

De igual manera, confiesa haber cambiado el final de la novela de Rojas González donde Angustias se debilita frente a su enamoramiento,

se desmorona y se vuelve la mujercita explotada por el hombre. Se convierte en una madrecita mexicana cualquiera...³⁴

Mientras que la tesis que propone en la película es que la Negra puede superar el desaire amoroso, superando al mismo tiempo sus propias debilidades. Es posible, pues, otro destino para la mujer que el de “una madrecita mexicana cualquiera”, al estilo de la cinematografía. Es decir, la directora no coincide con una cierta manera de ser femenina presente en la novela por parecerle espuria:

³¹ Entrevista con Patricia Torres, *Pantalla* n. 16, p. 29 y 30.

³² op. cit. p. 444.

³³ “...Considero que la humanidad está formada de dos partes: hombres y mujeres, y que no podemos prescindir unos de los otros. Sería horrible un mundo nada más de mujeres y sería inexistente el mundo de los hombres... Soy feminista porque reconozco los derechos de la mujer. Pero no soy feminista en lo que se ha tomado últimamente de que la mujer deba suprimir al hombre...”, en Martínez de Velasco Vélez, op. cit. p.64. También en entrevista con José Enrique Gorlero, en 1980... “Obviamente la mujer tiene otra sensibilidad que el hombre, pero eso no es requisito para ponerse en su contra”, Revista *Cine* vol 2, n. 22, enero-febrero 1980.

³⁴ Patricia Martínez de Velasco Vélez, op. cit. p. 56.

La sumisión es la que me parece a mí ridícula; la sumisión y el coqueteo femenino a través de moñitos...Es el feminismo romántico y ridículo el que menosprecio totalmente, y creo que eso sí se nota en la película, op. cit. p. 58.

Landeta afirma que el cine mexicano ha sido un gran misógino; lleno de madrecitas abnegadas, de mujeres que se dejan humillar. Frente a esta tradición-escuela ella plantea que su objetivo fue hacer el cine de la mujer reivindicada: "el otro cine".

En este intento de retratar a la mujer de manera menos estereotipada, más cercana a la realidad, Landeta se encuentra con otro dispositivo del aparato cinematográfico, gran impedimento para plasmar de manera eficaz las intenciones del autor en su obra: la censura.

Por ejemplo, la figura bragada de la Coronela Negra Angustias, que

Nunca dijo un chingado o demás, lo mismo mis prostitutas, todas eran de muy buen vocabulario, por que sino no me hubieran dejado sacar la película. Era cuestión de censura del país, op. cit. p. 61.

La censura desfiguraba la imagen de la mujer tal y como a Landeta le hubiese gustado presentarla, imponiendo límites a su representación.

De esta manera Landeta asume el problema del trato diferencial que una sociedad sexista le impuso, consciente también del peso de otros mecanismos de la opresión en el cine industrial, como el sistema burocrático sindical, el sistema de producción estatal y la censura.

En 1956 Matilde trata de concretizar su proyecto más deseado: dirigir el guión por ella escrito en 1937, *Tribunal de Menores*, relativo a los niños de la calle y los reformatorios. El Banco Cinematográfico le compra el guión. Le hacen cambios y contratan a otro realizador (Oscar Corona Blake) para filmar la película bajo el nombre *El camino de la vida*. La película corre con mucha suerte: un premio en Berlín, los arieles a mejor película, actuación infantil, dirección, argumento, y mayor interés nacional.

Es, sin embargo, un duro golpe para Matilde, quien afirma que tras el impedimento de dirigir su argumento, ella fue segregada del cine nacional. No vuelve a dirigir una película por tres décadas.

Matilde cuenta con una sola contemporánea, Carmen Toscano de Moreno Sánchez, hija del pionero del cine nacional, Salvador Toscano. Carmen realizó en 1950 *Memorias de un Mexicano*, largometraje documental basado en el material del Archivo Histórico Cinematográfico, donde se custodia la obra y colección de su padre. Posteriormente, en los setentas, escribe junto con Landeta el argumento de *Ronda Revolucionaria*, mezcla de documental y ficción producida por Conacine y que permanece sin estrenarse.

Refiriéndose a la crisis de la producción cinematográfica nacional, Landeta señala que por una mala política estatal en relación al financiamiento cinematográfico se pierde el fuerte apoyo que los distribuidores sudamericanos mantuvieron hacia el cine nacional de 1935 a 1953. En ese año el gobierno centralizó el manejo del cine a través del Banco Nacional Cinematográfico, cuyo titular, el lic. Garduño, prohibió que se siguieran financiando los proyectos desde Sudamérica. Se hizo obligatorio entrar al Banco Nacional Cinematográfico para ser autorizado a explotar las películas en el extranjero, a través de una patente de película mexicana.

En opinión de Matilde, esto, entre otras cosas, propició la decadencia del cine nacional:

El momento en que, en lugar de un socio interesado por nuestra industria en Sudamérica, tuvimos un oficinista de Películas Mexicanas.³⁵

Películas Mexicanas (Pel-Mex) ya existía pero no era obligatorio entrar a ella.³⁶ A la par que se perdía el mercado latino, mercado natural para el cine mexicano, se iniciaba una relación viciada entre productores y estado. Los productores se desprecupaban de la calidad de la obra y se iban por la ganancia fácil. Desde 1957 hasta fines de los años sesenta se llenó el mercado de películas hechas en serie, de ínfima calidad, muchas veces unas copias de las otras³⁷.

Aunque no dirige, Matilde Landeta no abandona durante todo ese tiempo sus actividades cinematográficas. Entra a trabajar a la Dirección de Cinematografía a cargo de Jorge Ferríz, como supervisora de las filmaciones extranjeras, como censora. Imparte clases desde 1945, en la primera academia cinematográfica que dirigió Celestino Gorostiza, y donde ella misma tomaba clases de fotografía con Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa. Después da clases en la SOGEM, participa en el sindicato de directores, en el de autores, funda las cooperativas Río Mixcoac y la José Revueltas, ha sido presidenta de la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, escribe junto con Janet Alcoriza el guión de *Siempre estaré contigo* (Julián Soler, 1958), hace la adaptación de *Ronda Revolucionaria* para Carmen Toscano, escribe varios guiones con Hugo Argüelles, participa en el proyecto de Conacite y Conacine de una película de tres historias eróticas dirigidas por tres mujeres: Nancy Cárdenas, Marcela Fernández y Matilde Landeta, que nunca se filma.

³⁵ Revista *Cine*, op. cit.

³⁶ Pel Mex había sido fundada por una serie de productores fuertes en la industria nacional, como Wallerstein, Ripstein, de Fuentes, que además componían la Asociación de Productores Nacionales.

³⁷ Afirma Ayala Blanco en *La Condición del Cine Mexicano*, Ed. Posada, México, 1986, que de 1953 hasta 1965 se desarrolla una etapa de deterioro y corrupción, de desgaste del cine, a la par que se inicia la monopolización de la producción cinematográfica por el estado: se compran los estudios Churubusco-Azteca en 1958, y se funda la Operadora de teatros, 1961, consorcio de la exhibición. El cine cae en un inmovilismo. La única película crítica y polémica, *La sombra del Caudillo*, Julio Bracho, será enlatada hasta 1992.

En 1975, Año Internacional de la Mujer, la Cineteca Nacional organizó un ciclo de Mujeres Cineastas. Según el crítico **Jorge Ayala Blanco**, en su artículo "Matilde Landeta, nosotros te amamos", Revista *Siempre*, n. 1152, Landeta fue la revelación. Se inicia así un reconocimiento a su trabajo. En 1987, en el Festival de Sorrento, Italia, las feministas del grupo "Las Nemeciacas" organizan un ciclo-homenaje sobre Landeta y ese mismo año en La Habana, el Noveno festival de Cine Internacional le otorga un diploma de honor. En 1988 la UNAM le da una medalla de plata por su labor como cineasta, la SOGEM junto con la Sociedad de Directores, realizadores de cine, radio y televisión, la Sección de Autores y de Directores del STPC le otorgan una placa en reconocimiento a sus 40 años de directora y guionista de cine. En marzo de 1989 le organizan un homenaje en Cretél, Francia.

Todos estos reconocimientos más la tenacidad con que Landeta presentaba sus proyectos dieron como resultado que efectivamente volviera a dirigir en 1991, a los 78 años.

Nocturno a Rosario es una película que relata el amor no correspondido del poeta Manuel Acuña por su musa, Rosario, que termina con el suicidio de Acuña. Se trata de la primera película a color de **Matilde Landeta**. Inmersa en otro contexto, esta película no tiene la fuerza de sus primeras realizaciones. Ella misma la considera como fallida. Después de 30 años, los más productivos, sin haber podido filmar, **Matilde Landeta** considera que "no he podido hacer lo que hubiera deseado".

II.3 De Trotacalles a *De todos modos Juan te llamas*. El cine como cultura

Desde la singular incursión de **Matilde Landeta** en el cine de los cincuentas hasta que otra mujer directora filmara en México (**Marcela Fernández Violante**, *De todos modos Juan te llamas*, 1975, primer largometraje) transcurren veinte años.

La situación de lo que podemos denominar "la cultura cinematográfica nacional" había cambiado radicalmente. Para la década de los sesenta, la "época de oro" del cine nacional se había desdibujando dando paso a una producción menor cuantitativa y cualitativamente. La industria cinemática se ha convertido en un enorme aparato incapaz de generar un cine de interés y calidad. De más de cien películas producidas en el año de 1951 pasó a menos de 50 en 1964.

Funcionando a partir de un:

Sistema de producción monopolista, anticipos de los distribuidores sobre cintas de recuperación inmediata, nombres comerciales como base de financiamiento, política sindical de puertas cerradas...las excepciones eran una o dos cintas al año, Alcoriza, Buñuel.. (**Ayala Blanco**, 1968).

El cine se regirá cada vez más a partir de las normas de una industria cultural ya bien consolidada en México y complementada cada vez más por la televisión.

Paralelamente a esta parálisis de la producción cinematográfica se desarrollaba un movimiento cultural en torno al cine, un movimiento que se proponía modificar la situación caracterizada por **Ayala Blanco** como "un retraso abismal del cine con respecto al avance de la cultura nacional".

Las nuevas generaciones presionaban para que existiera un proyecto diverso para el cine mexicano. Una serie de acontecimientos van demarcando la posibilidad del cambio. El impacto del cine de vanguardias extranjero y sobre todo de la nueva ola francesa en la juventud crítica es evidente. Los años sesenta se abren al mundo inspirando un nuevo tipo de aspiraciones. En el cine mundial observamos un movimiento tendiente a replantear el sentido del cine.

En México se forma un movimiento de "recuperación" del cine nacional. Los jóvenes que participan son casi todos de formación universitaria, ensayistas y escritores de revistas literarias y suplementos culturales. Muchos militan en las agrupaciones de izquierda. Todos se nutren de las revistas especializadas como *Cinema 60*, *Cahiers du Cinema*, *Positif*, *Sight and Sound*.

Existía un movimiento mundial donde el fenómeno del cine iba adquiriendo connotaciones diferenciales, críticas y transgresoras en relación a las dominantes.

Dos acontecimientos de la época son resultado a la vez que plataforma para una nueva cinematografía en México: en 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, primera escuela de cine en el país. En 1965 se convoca al Primer Concurso de Cine Experimental por parte del Sindicato de Técnicos de la Producción Cinematográfica.

También en estos años adquieren forma los cineclubes. Especialmente el del Instituto Francés para América Latina, IFAL, que tiene un papel importante para vehicular este ánimo en expansión de una cinefilia cada vez más especializada y erudita.

Surge el Grupo Nuevo Cine, jóvenes apasionados que editan la revista del mismo nombre. De ellos dice **Ayala**:

Es la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana (*op. cit.* 294).

La revista *Nuevo Cine* aparece en abril de 1961 y publica en total siete números. Lanza un manifiesto firmado por aspirantes a cineastas, cineastas, críticos y responsables de cine clubes, entre los cuales encontramos a José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. Muchos de estos nombres ya no podrán separarse de la trayectoria de la nueva cultura nacional.

El manifiesto considera como tarea urgente la "superación del estado deprimente del cine mexicano". Se afirma la libertad de autor, la necesidad de la producción y exhibición independientes, la formación de un instituto de enseñanza cinematográfica. Apoyan el movimiento nacional de cine clubes, piden la creación de una cinemateca, defienden la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos por ser el único vínculo con el cine mal considerado como no comercial. En fin, concretizan las demandas y exigencias culturales de sectores importantes de las clases medias que se adhieren a un proyecto intelectual más vasto y van generando un movimiento dentro del público cinematográfico.

Se va conformando el movimiento que se conoce como "nuevo cine mexicano", y que en resumen, se propone hacer un cine más preocupado por las cuestiones estéticas y formales, que denuncie la hipocresía y censura con que el cine nacional ha retratado la sexualidad, la imagen de la mujer, la realidad política y social del país y que en cuanto a la producción, establezca mecanismos alternativos a los que emplea el cine industrial, planteando por primera vez seriamente el problema de la necesidad de la producción y distribución independientes.

En 1962 **Jomi García Ascot**, integrante fundamental del Grupo Nuevo Cine, filma una cinta extraordinaria: *En el balcón vacío*³⁸, donde se resume esta nueva manera de creación cinematográfica.

Realizada entre amigos que se juntan a filmar los domingos. Es dirigida por García Ascot con un guión de su mujer, **María Luisa Elío**, quien protagoniza al personaje en edad madura, y la colaboración en la adaptación de **Emilio García Riera**. Se filma con una cámara de cuerda Pathé-Webbo de 16 mm y con actores no profesionales. Esta película mostró que se podía hacer otro cine, más interesante, y fuera de la costosa producción que moviliza la industria.

En este experimento aparece ya un compromiso tanto con las posibilidades estéticas del "hecho cinematográfico", como con sus posibilidades políticas. Se trataba definitivamente de ver y hacer otro cine. Ello cuestionaba radicalmente la función del cine nacional como parte de un gran aparato industrial. La recuperación del quehacer cinematográfico como "arte" lo cualificaba también en su carácter político, simplemente por querer representar la realidad de manera más cercana, tal y como ella es, con autenticidad, en contra de la ficción inventada por el glamour y la taquilla.

³⁸ Como dice Ayala Blanco, se trata de un filme-manifiesto donde no sólo se demuestra que se puede hacer buen cine a un costo mínimo, fuera de los sindicatos y de todo el pesado aparato industrial, sino también marca el inicio en el cine nacional, de la subjetividad poética en contraposición al cine de acción, "donde predomina la textura del lenguaje, la dinámica de las sensaciones puras"; nunca se exhibe en cines comerciales pero se consagra como una de las obras maestras de los cineclubes mexicanos. La protagonista, Gabriela, es una niña de ocho años. A través de ella vemos la guerra civil española, la resistencia, la prisión del padre, el exilio, y el drama interior que todo esto provoca en ella, la sensación de una eterna nostalgia que no puede ya ser satisfecha.

Tanto la formación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, como los subsiguientes concursos de cine experimental y de guión son el resultado de la presión de las nuevas generaciones marginadas por la estructura de una industria cinematográfica anacrónica, al tiempo que es la estrategia de esa industria frente a su propia crisis.

El Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje es convocado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC en 1964. En él se inscriben más de 30 proyectos y como resultado "18 jóvenes directores realizan en plena libertad sus primeras armas"³⁹.

El primer lugar es para *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez; el segundo para Alberto Isaac con *En este pueblo no hay ladrones* y el tercero al conjunto de películas que conforman *Amor, amor*.

Muchos de los guiones propuestos eran adaptaciones de cuentos de escritores como Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco, siendo ellos muchas veces los adaptadores.⁴⁰

Existen en las películas producto del Primer Concurso algunos referentes ineludibles de lo que buscará el nuevo cine mexicano. Se trata de un lenguaje cinematográfico que se apropia de una serie de corrientes estéticas diversas, desde las "imágenes-choque" de la ganadora *Fórmula Secreta*, hasta la creación del cine de atmósfera. Se trata de un cine experimental en cuanto a la forma y desmitificador en cuanto al contenido: se proponía romper con todos los lugares comunes del cine mexicano, su nacionalismo estereotipado y su falsa moralidad. Se retoman temáticas indigenistas y populares con mayor veracidad.⁴¹

Por otra parte, este cine refleja un cambio sustancial en la sociedad que lo produce, y que aparece en él reflejado como un nuevo personaje: el de la macrópolis. Si el primer cine urbano mexicano retrataba la urbe como el lugar de la nueva armonía moderna, el nuevo cine retrataba la gran urbe como caos, contexto y límite, escenario que irá marcando su omnipresencia frente al aislamiento de los personajes.

³⁹ Ayala Blanco, op. cit. Se entregaron doce películas en total: *El día comenzó ayer*, de Icaro Cisneros, *La tierna Infancia*, de Felipe Palomino, *Amelia*, de Juan Guerrero, el tríptico *El viento distante* compuesto por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Vejar, *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, Julio Cahero con *Mis manos*, Rogelio González Garza, *Llanto por Juan Indio*, Carlos Taboada, *El juicio de Arcadio*, Carlos Nakatani *Una próxima luna*, Rubén Gámez, *La fórmula secreta*, Antonio Fernández *Los tres farsantes* y *Amor, amor*, película compuesta de cinco historias: *Las dos Elenas* de José Luis Ibáñez, *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce, *La sunamita* de Héctor Mendoza, *Tajimara* de Juan José Gurrola y *Un alma pura* de Juan Ibáñez.

⁴⁰ *Amelia* (Guerrero) y *Tajimara* (Gurrola), sobre cuentos de García Ponce, *Tarde de Agosto* (Michel) y *En el parque hondo*, (Láiter), de José Emilio Pacheco, *En este pueblo no hay ladrones*, (Isaac) sobre un cuento de García Márquez con adaptación de Enilio García Riera, *Un alma pura*, (Juan Ibáñez) de Carlos Fuentes.

⁴¹ Sin complacencias ni paternalismos son para Ayala Blanco las palabras clave que definen la ruptura de este cine con el modelo anterior.

El tema de la pareja es retrabajado, focalizando la complejidad de las relaciones de pareja, dibujando una representación distinta de los géneros que rompe con la imagen cinematográfica dominante.

Ayala Blanco (1968) menciona dos películas ilustrativas: *Amelia* (Guerrero) y *Tajimara* (Gurrola). Ambas se basan en los cuentos de un escritor que ha explorado obsesivamente la sexualidad femenina: **Juan García Ponce**.

Compara los personajes de *Amelia* con dos películas de Galindo, los de *Una familia de tantas* (1948), ejemplo clásico de una moral anacrónica en la pantalla, para subrayar su autenticidad, y los de *Esquina bajan* (1948), atrapados en la dureza de la cotidianidad laboral y clasista, para subrayar los visos de libertad individual.

La película desmitifica la soltería masculina, aquel paraíso de donde todo hombre termina por ser desterrado, para analizar con seriedad y cercanía el problema de la soledad.

Tajimara, película de Juan José Gurrola que forma parte de *Amor, amor* (coguionista Juan García Ponce sobre su propio cuento *La noche*)⁴², remarca el terreno primigenio de la sexualidad, exacerba la vida erótica como un sustrato autónomo,

sostenido sólo por el amor, el delirio sexual y la nostalgia de la experiencia primera, la presencia de las mujeres es obsesiva, excluyente. Ni siquiera es necesario enfatizar que por primera vez aparecen mujeres con vida propia en el cine mexicano. Ni mujeres objeto ni mujeres niñas ni abnegadas madres mexicanas, sino mujeres que se han aproximado a la reapropiación de su individualidad (**Ayala Blanco**, 1986: 312).

La gran figura mítica de la mujer en el cine mexicano, la mujer-madre, única mujer noble y abnegada capaz de agradar al público, y su contrapartida, la prostituta como Santa, infortunio de la virtud, igualmente noble y abnegada pero perdida, son rebasadas de manera violenta por estas mujeres sexualizadas sin culpas ni ocultamientos que salen de las cabezas de Gurrola y García Ponce, y que son capaces de gozar.

Así mismo las actitudes clave de la construcción femenina del cine clásico: el masoquismo, la abnegación, el sacrificio y la renuncia, son abandonadas, apareciendo personajes femeniles que, en palabras de **Ayala**, representan o bien "una forma superior de la pasividad femenina" o personajes que se acercan mucho a la "reapropiación de su individualidad".

El movimiento generador del nuevo cine tiene otro gran impulso con el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos convocado en 1965 por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas. De 229 argumentos, se

⁴² Después formará junto con *Un alma pura* de Juan Ibáñez, en una sola película llamada *Los bienamados*.

preman tres: *Los caifanes*, de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez; *Ciudad y mundo*, de Mario Martini y Salvador Peniche y *Pueblo fantasma*, de Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides Gracia Saldaña, y se recomienda la filmación de once más, entre ellos los escritos por Inés Arredondo, Nancy Cárdenas y Beatriz Bueno.

A través de estas medidas el estado mexicano va delineando una política cultural que amplía la participación de los creadores independientes en la industria cinematográfica, creando canales para la inclusión de una serie de grupos culturales marginados.

Esto marcó el inicio de una política estatal ejecutada a través del Banco Cinematográfico y de una serie de organismos nuevos que irán generando una industria cinematográfica alternativa a la privada.

Ello ocurre no sin dificultades e impedimentos; por ejemplo, la producción de los guiones premiados fue denegada por la Asociación de Productores, quien los rechazó por considerarlos riesgosos o de lenta recuperación. Para poder filmar *Los caifanes* se asocian los argumentistas con Mauricio Wallerstein y Fernando Pérez Gavilán, exhibidor independiente y gerente de los Estudios América. La película se filma con técnicos del STIC, ya desde entonces alternativa a los vicios burocráticos del STPC, lográndose un producto costeable y exitoso, además de una película que marcará época.

Se van formando los nuevos directores de cine ahora también por el trabajo en video para televisión. Por ejemplo, en 1965 el Instituto Nacional de Bellas Artes encarga a Manuel Michel la realización de un programa de televisión cultural titulado *La Hora de Bellas Artes*, en la cual participa buena parte de la nueva generación, entre ellos una joven debutante, Bertha Navarro, y Felipe Cazals, recién llegado del IDHEC de París, que sería uno de los directores más apoyados posteriormente.

Por otra parte y desde el cine industrial debutaba "el más joven de los directores mexicanos", Arturo Ripstein, quien en 1965, a los 21, filmaba *Tiempo de Morir*, un cuento de García Márquez. Ripstein, al igual que los hijos de Raúl de Anda, de René Cardona y de Gregorio Wallerstein, "hereda" el oficio de director o productor de sus padres.

En el caso de Wallerstein y de Ripstein su actitud frente al cine difiere radicalmente de la de sus padres: les interesa fundamentalmente la calidad de la obra, rodeándose de escritores y técnicos preparados para dirigir y patrocinar un cine más ambicioso. Un ejemplo de ello es *Tiempo de morir*.

Paralelamente a los movimientos, siempre marginales, por recuperar el sentido más creativo y reflexivo, contracultural, del cine, la industria comercial destinada al espectáculo se afianzaba, también en el cine, pero sobre todo en la televisión. A partir de los sesentas la industria televisiva irá sustituyendo a la cinematográfica.

El cuadro de lo que denominaremos el espíritu de la época de la década de los sesenta quedaría incompleto si no señaláramos otro elemento de gran importancia que impacta la vida política y cultural mundial: la revolución cubana y el horizonte teórico práctico que ella despierta.

En México se genera el Movimiento de Liberación Nacional, MLN, que aglutina a intelectuales de centro izquierda que propugnan por el apoyo a Cuba y por una democratización de nuestro país. El MLN se hace cargo de las anteriores luchas de los ferrocarrileros (1958) y de los médicos (1966).

La politización se amplía de los límites sindicales o gremiales a los generacionales. Los sesentas a nivel mundial son años donde el contenido de la política se va desplazando hacia el cuestionamiento de la esfera cultural y la esfera privada. Consignas como "la imaginación al poder" y "lo personal es político" muestran un movimiento más ampliamente crítico que en mayor o menor medida se hacía cargo también de los déficits del socialismo "realmente existente". Cambiar la vida era un proyecto que se complejizaba a la vez que exigía un presente inmediato. Es la década del ascenso del movimiento hippie y del movimiento feminista. El marxismo se ve actualizado por estos movimientos que van enriqueciendo la noción de revolución y de sujeto revolucionario.

En México el movimiento de 1968 incorpora a las generaciones jóvenes a la lucha contra la intolerancia de un régimen político demagógico, autoritario y represivo. Como respuesta a la brutal represión del movimiento, éste aparecerá más adelante bajo formas radicalizadas, como la lucha armada.

Por otra parte, en muchos países de América Latina se había desarrollado el cine de denuncia. Es la época del "cinema novo" brasileño con Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra a la cabeza; lo que se llamó la nueva ola argentina, con David Kohon, Lautaro Murúa, y Leonardo Favio; en Bolivia, aun con poco desarrollo cinematográfico, aparecen cineastas como Jorge Sanjinés.

Este cine nunca conforma una alternativa al cine comercial local pero elabora una propuesta y una actitud distintas: la figura del cineasta comprometido y una nueva manera de retratar y hablar de América Latina.

Es el momento de América Latina. Su imagen se percibe en el continente y sobre todo en el extranjero con nuevas connotaciones que muestran los resultados desesperantes del colonialismo: el exterminio, la pobreza, la represión. Podemos afirmar que Europa descubre América Latina a través de esta cinematografía que crea una imagen de ella muy comprometida con el momento de radicalización de la crítica anticapitalista y francamente socialista que se vive a nivel mundial.

La hora de los hornos del argentino Solanas; *Sangre de Cóndor*, del boliviano Sanjinés y *El Chacal de Nahueltoro*, del chileno Littin, son obras que muestran en distintos aspectos esta realidad latinoamericana. No se había hecho cine latinoamericano así.

Estas películas combinan la buena realización visual con el análisis sociopolítico. La cinematografía cubana lanza la propuesta de "un cine imperfecto", el cine de liberación o del tercer mundo, el cine que moviliza, muestra los procesos subyacentes en una realidad de pobreza y subdesarrollo, denuncia a los explotadores y a los represores.

Se trata de un cine que desde la denuncia destruye el círculo entre mercantilización de la producción y estrechez receptiva del público, círculo armado y copado por una industria cultural cada vez más afianzada y protegida por las políticas públicas.

Este cine experimenta otras vías de producción, más colectivas y vinculadas a las necesidades populares, a la vez que va elaborando circuitos de distribución no comerciales. Se crean circuitos comunicacionales marginales que promueven la discusión del público popular. En México los cineclubes universitarios son los primeros en cumplir esta tarea comunicacional, ya que son los únicos libres de censura; sólo ahí se exhibió, por ejemplo, *La hora de los hornos*.

El CUEC se inserta en este movimiento. Sus antecedentes son las cátedras que organiza en 1960 Manuel González Casanova y que titula "Cincuenta lecciones de cine", primer intento en la UNAM por sistematizar la enseñanza cinematográfica; le siguen en 1962 las "Lecciones de análisis cinematográfico" y en 1963 se abre el CUEC con González Casanova como director.

Entre los primeros maestros del CUEC están Emilio García Riera, la editora Gloria Shoeman, Walter Reuter en fotografía, José Revueltas en guión. La primera generación la compone entre otros Raúl Kamffer, Esther Morales⁴³, Jorge Fons, Lupina Mendoza. Se integran directores como Paul Leduc y Rafael Castaneda que habían estudiado cine en el IDHEC francés.

Marcela Fernández Violante (México, 1941) será la primera directora egresada de esta escuela. Perteneció a la segunda generación del CUEC, 1964-1968.

Siendo estudiante presenta *Azul* (directora y guionista); es un cortometraje ficción 16 mm de 20 min. que gana la Diosa de Plata de Pecime al cortometraje experimental en 1967. El jurado de Pecime contaba con personalidades como Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y Francisco Piña.

Marcela filma en 1971 *Frida Kahlo*, cortometraje por el cual obtiene el Ariel de Plata y la Diosa de Plata al mejor corto documental en 1972, y varios reconocimientos internacionales. En 1968 realiza su primer largometraje, *Gayosso da descuentos*, que queda inconcluso; y en 1975 *De todos modos Juan te llamas*; en 1976, *Cananea*, con fotografía de Gabriel Figueroa,

⁴³ Esther Morales, México 1938, es directora de la primera producción del CUEC, *Pulquería La Rosita*, 1964-1968, asistida por Jorge Fons.

en 1979 *Misterio*, sobre la obra de Vicente Leñero "Estudio Q"; esta película gana 8 de los 12 arieles de la academia en ese año; en 1980, filma *En el país de los pies ligeros*.

De 1978 a 1982 es la secretaria técnica del CUEC además de ser maestra de realización y guión, y en 1985 es nombrada directora de la escuela. En 1986 filma *Nocturno amor que te vas*. En 1991 filma *Golpe de suerte*.

Con seis largometrajes realizados, Marcela es con mucho la mujer cineasta que más ha filmado en México. Ella, junto con otros directores egresados del CUEC, como Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons y Alberto Bojórquez, es de los primeros realizadores de las escuelas aceptados por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) para dirigir dentro de la "gran industria".

La incorporación de **Marcela Fernández Violante** al cine industrial en 1975 con *De todos modos Juan te llamas* la convierte, junto con **Matilde Landeta**, en realizadora pionera aunque ambas representan dos momentos de la industria: Matilde logra incorporarse a través de los mecanismos gremiales, Marcela, junto con algunos pocos directores varones, logra que el gremio incorpore por primera vez a los egresados de las escuelas.

Fernández Violante plantea que su cine intentaba mostrar que estaba tan bien hecho como el de un director, que las escuelas sí enseñaban a dirigir y que una mujer era igualmente capaz que un varón. Realiza muchas veces un cine "por encargo", "las películas que no quería dirigir nadie" logrando buenos resultados. En 1979 con los ocho arieles que se lleva *Misterio* queda demostrado.

Y sin embargo, no encontramos en su producción una especial preocupación por retratar el mundo femenino. El de Marcela es un cine que nos ofrece una visión más neutral, tal vez porque ella no elabora las historias. No encontramos propiamente un punto de vista femenino. La película que más nos acerca a una problemática femenina es *Nocturno amor que te vas* (1986), donde retrata con crudeza la vida de una empleada doméstica, con una madre alcohólica, cuyo marido que es taxista desaparece una noche.

El desempeño de **Fernández Violante** en el cine industrial así como su posterior dirección del CUEC nos muestra efectivamente que las posibilidades de la mujer en el medio se han ampliado y que las condiciones culturales están transformándose.

II.4 Del feminismo al cine de mujer

El régimen de Echeverría profundiza la estatización de la industria filmica e intenta dar cuerpo a un proyecto de cine mexicano regido desde el estado. El aparato productivo cinematográfico estatal se ha ampliado, el Banco Cinematográfico funciona con tres empresas: Conacine, Conacite I y Conacite II, que al final del sexenio producen la mayor parte de la filmografía

nacional. Para 1976, el cine de la iniciativa privada es minoritario y el regulador principal de la producción cinematográfica es el Banco⁴⁴.

El Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC, es la segunda escuela de cine en México. Es fundado por Gobernación en septiembre de 1975. Luis Buñuel es su presidente honorario, y el director es Carlos Velo. El CCC tenía como intención originaria formar técnicos y profesionales del cine en un tiempo menor que el CUEC, que se planteaba como una carrera universitaria de cinco años.

El CUEC ya llevaba 12 años funcionando. Inmerso desde la perspectiva universitaria en la vida nacional, había generado un movimiento de cine independiente y crítico importante. Empezando por *El Grito* (López Aretche, 1970), documental sobre el movimiento del 68 que fue filmado prácticamente por todos los que en 1968 eran alumnos del CUEC, se desarrolla un cine testimonio contrario al país ficción de la demagogia del discurso gubernamental. Obras como *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*, de Paul Leduc (1976), *Jornaleros*, de Ignacio Maldonado (1977), y *Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad*, de Gilles Groulx (1976-1978), son un claro ejemplo de este cine⁴⁵.

Los marginados son llevados a la pantalla. Importa filmar a los obreros, a los indígenas, a los trabajadores y a las mujeres de clases populares.

Se forman colectivos que usan el cine para comunicar las luchas obrero populares. El Taller de cine Octubre en el CUEC (Trinidad Langarica y Armando Lazo), la Cooperativa de Cine Marginal, fuera de la academia. El cine universitario va generando un cine de denuncia, como la película de Alberto Cortés y Alejandra Islas, *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas*, 1980, sobre la huelga del STUNAM de 1977, *Mujer, así es la vida*, del Taller de Cine Octubre, 1975-1980, sobre la opresión de la mujer mexicana, *Los desaparecidos políticos, ¿Los encontraremos!*, de Salvador Díaz Sánchez, 1982, la trilogía de Carlos Mendoza y Carlos Cruz: *Chapopote, historia del petróleo, derroche y mugre*, 1980, *Chahuistle*, 1981, contra el Sistema Alimentario Mexicano, y *Charroiltán*, 1982, crítica de los charros.

⁴⁴ Podemos encontrar aquí el origen de la discrepancia entre Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, en relación a la evaluación positiva o no del régimen de Echeverría en materia cinematográfica; mientras que para García Riera el apoyo estatal da como resultado una serie de películas interesantes y de muy buena calidad, promoviendo el buen cine mexicano, para Ayala Blanco el estatismo es sinónimo de burocratización, de amiguismo, de promover el cine de ciertos directores, y aunque en ocasiones el producto sea bueno, el principio operativo se encuentra viciado. Ayala plantea que el proyecto de Echeverría es anacrónico desde su origen, ya que intenta revivir la "época de oro" cuando el cine va ya por otros caminos, ha tomado las calles, utiliza las técnicas ultra ligeras y en directo, surge el cine independiente y el cine universitario o de las escuelas, proliferan los talleres en provincia. Evidentemente se trata también de una política reaccionaria en relación a este tipo de cine. Incluso la creación del CCC se puede leer dentro de esta perspectiva, como la necesidad de contar con otra escuela no universitaria, es decir, no necesariamente politizada, ni de la industria privada, para formar profesionales en cine.

⁴⁵ Las tres producciones se hacen bajo el convenio de Cine Difusión de la SEP con la National Film Board de Canadá, razón por la cuál, como bien señala Ayala, escapan a la censura.

La Cooperativa de Cine Marginal es una experiencia muy interesante. Surge del concurso de cine en super ocho que se realiza en 1971 convocado entre otros por el cine club de la facultad de Economía. El formato super ocho fue al cine de la época lo que hoy es el video. Facilitaba la filmación haciéndola enteramente personal. En ese concurso participaron entre otros Gabriel Retes, Eduardo Carrasco, Paco Ignacio Taibo II, Odile Herrensmith, Enrique Escalona, se exponen películas de ficción, muchos testimonios sobre Avándaro, pero sobre todo mucho material sobre el movimiento y la marcha reprimida el 10 de junio.

Algunos participantes organizan la Cooperativa de Cine Marginal que pretende formar una red de distribución y exhibición de los filmes que se presentaron al concurso, pero también una cooperativa de producción de un cine del y para el pueblo. Algunos de los integrantes se encontraban vinculados a la publicación de tendencia maoísta La Causa del Pueblo, y otros a la Liga Espartaco.

Otro elemento aglutinador y movilizador de ese proyecto fue el auge de la insurgencia popular. Los sindicatos obreros, con la Tendencia Democrática a la cabeza (Rafael Galván y el Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana, STERM), la reactivación del movimiento ferrocarrilero y salida de Vallejo de la cárcel y la movilización del Sindicato de Obreros Libres, SOL, y del Frente Auténtico del Trabajo, FAT, el movimiento magisterial y el movimiento campesinista desarrollaron durante los setenta una lucha álgida. Este último ya empezaba a organizarse en guerrilla.

El cine respondía y se integraba a las movilizaciones. Los trabajos de la Cooperativa fueron desde una serie de *Comunicados de la indulgencia obrera*, que eran básicamente sobre el movimiento de la Tendencia Democrática, hasta experimentos como *Panaderos*, película sobre una huelga de panaderos, escrita y actuada por ellos.

El incremento de la participación de las mujeres en el cine esclavizado es evidente, y corresponde al fenómeno más general de ampliación de su participación social y política. Si en los sesentas son contadas las mujeres que han ingresado al CUEC, en los setentas, el número asciende a 24 y en los ochentas es de 80. En el CCC ocurre un fenómeno similar. En 1987 el ingreso es mayoritariamente femenino.

Es en el contexto de movilización y militancia de mediados de los años setenta donde aflora un cine declaradamente feminista⁴⁶. También es el momento de expansión de un vigoroso y radicalizado movimiento feminista en Europa, Estados Unidos y América Latina.

⁴⁶ Ayala Blanco, 1986, fija el resurgimiento del feminismo en México con la aparición de un ensayo-reportaje de Martha Acevedo titulado "Nuestro sueño está en escarpado lugar -Crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres, (Women's Liberation, San Francisco)", en el suplemento cultural de *Siempre!*, 30-IX-70. Lo cierto es que a lo largo de la década proliferan los grupos: Coalición de Mujeres Feministas; Colectivo La Revuelta, Colectivo de Lucha Feminista, Movimiento de Liberación de la Mujer, Grupo Lambda de Lesbianas, entre muchos otros.

El movimiento feminista en México creció rápidamente. Las Mujeres en Acción Solidaria (MAS) generaron una serie de actividades políticas a la par que una discusión teórica generalmente despreciada por los partidos de izquierda quienes, a excepción de los grupos trotskistas, consideraban al feminismo un fenómeno pequeño burgués. Un tanto aparte de las políticas de izquierda —sectarizadas entre las sectas— las feministas generan su propia acción política y militante: se organizan en grupos de estudio, de apoyo y de acción política; se plantean la educación y el apoyo a la mujer obrera y popular, la información sexual y la lucha por la despenalización del aborto, las exigencias políticas de igualdad económica y salarial e igualdad de oportunidades en el trabajo, la crítica de la mujer como objeto sexual, de la sociedad consumista y el papel de la mujer en ella, etc.

En 1978 se edita la primera revista feminista, *Fem*, por el grupo Nueva Cultura Feminista. Se trata de una explosión sexual-generacional teórica y práctica, participe del ímpetu de un movimiento que pretendía cambiarlo todo, cambiar la vida.

El Colectivo Cine-Mujer es el primero y único en su género. Como lo afirmará años después una de sus integrantes, **Angeles Necochea**, hacer cine era a la vez que una práctica, un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina.

El Colectivo lo componen estudiantes de la séptima y octava generación del CUEC básicamente, y se organiza principalmente en torno a dos mujeres: **Rosa Martha Fernández**, psicóloga que ingresa al CUEC en 1974 y **Beatriz Mira**, brasileña, que ingresa al CUEC en 1973.

El grupo se va constituyendo en torno a la realización de proyectos colectivos. El primer resultado es la película de Rosa Martha Fernández, *Cosas de Mujeres*, ficción, 50 min, 1975-1978, donde se aborda el tema del aborto; es nominada al Ariel por cortometraje ficción de 1978. En 1979 aborda el tema de la violación en *Rompiendo el silencio*, documental, 42 min.

Por su parte, Beatriz Mira había dirigido *Vicios en la Cocina*, documental, 40 min., 1977, ganadora del Ariel al cine documental de 1978. El documental “se opone a la ideología que establece como única meta de la mujer el matrimonio, y a conformarlas con su doble rol trabajadoras domésticas y objeto sexual” según dice la realizadora.

En 1979 el Colectivo produce *¿Y si eres mujer?* de **Gundalupe Sánchez**, corto de animación de 7 min. sobre el bombardeo publicitario consumista de que son víctimas las mujeres para agradar al hombre.

En 1981 Beatriz Mira produce de manera independiente y dirige el mediodocumental *Es primavera*, sobre un encuentro feminista nacional realizado en Taxco.

El Colectivo se planteaba la denuncia de la opresión femenina en la sociedad capitalista. Abordaba los temas hasta entonces prohibidos u oscurecidos por una opinión pública sometida a una moralidad mojonada. Iba en contra de la actitud dominante que culpabilizaba el placer

femenino, aceptaba la expropiación del cuerpo de la mujer por la ley y por la iglesia así como la actitud común frente a la violación de que toda mujer violada es culpable o por lo menos sospechosa.

Al grupo se integran antropólogas, sociólogas y psicólogas que participan en las discusiones y la investigación.

Entre sus integrantes podemos mencionar a **Angeles Necochea**, realizadora, actriz y productora, activa promotora de **Zafra, A.C.**, distribuidora alternativa. Dirige *Vida de Angel*, 1981, sobre trabajo doméstico.

Guadalupe Sánchez, diseñadora gráfica, realizadora de los cortos de animación *Mentirosa*, y *¿Y si eres mujer?*, 1979.

Sonia Fritz, editora y productora, directora de *Mujeres Yalaltecas*, y del documental para el Instituto Nacional Indigenista *Bandas, vidas y otros sonos*, que ganó el ariel de 1986.

Ellen Camus, directora de *Got to push* en la escuela de cine de Harvard.

Laura Rosetti, directora de *Vamos al cine ...te lo disparo*, 1983; *Circunstancias*, 1983, *Don Tato y sus dos milagros*, 1985, *Si no puedes sobrevivir, rocanrola*, 1986.

Sibille Hayem, sonidista, **Amalia Attolini**, antropóloga, la socióloga **Pilar Calvo**, **Ana Victoria Jiménez** y **Mónica Mae**.

María Eugenia Tamés y **María del Carmen de Lara** son estudiantes del CUEC que entran en contacto con el Colectivo en 1981, época en la que realizaban *No es por gusto*, sobre la prostitución en el centro de la ciudad de México.

Sobre el clima de esos años, nos refiere Mari Carmen de Lara ⁴⁷

Al entrar yo al CUEC, Rosa Martha terminaba *Cosas de Mujeres*; en ese entonces los cineastas no estaban tan interesados como ahora en la industria; estaba mucho más fuerte el cine independiente y había canales de distribución interesantes, y además estaba la prohibición de la industria al ingreso a ella, por medio del sindicato. Tenías que pasar por muchos escalafones, dependiendo del área técnica, por ejemplo las scripts, se tardaron mucho en ingresar. La relación con el cine industrial viene tal vez más del CCC que del CUEC. En esa época el cine independiente era algo mucho más estructurado.

Ya había pasado el momento más fuerte del Taller de cine Octubre, pero todavía seguía la época de las asambleas. Manuel González Casanova era director, después estuvo Pepe Robirosa.

El colectivo se formó a partir de proyectos... todos los primeros proyectos se relacionaban a través del feminismo, por eso había chavas de ambas escuelas. *Cosas de mujeres* se me hizo muy interesante y sí me influyó en el sentido de empezar a trabajar más las historias de mujeres.

⁴⁷ Esta cita y todas las subsecuentes de De Lara son de la entrevista sostenida con ella el 21 de julio de 1993.

El grupo que formaba el Colectivo variaba según el proyecto. En ese sentido, el grupo no mantuvo una discusión sobre formas de registro, es decir, maneras de filmar, sino más bien se ocupó de discutir las temáticas y la necesidad del adiestramiento técnico.

Las mujeres que habían filmado antes en el CUEC habían sido **Esther Morales**, que sólo hizo su película de tesis, **Marcela Fernández** que para ese entonces ya estaba haciendo cine industrial y **Breny Cuenca**, chilena, que había realizado una película sobre Centroamérica. Todas ellas trabajaban con fotógrafos varones (Mario Luna, de la Rosa, Hoffman). No había camarógrafas. La necesidad de contar con mujeres adiestradas técnicamente para solventar una producción femenina independiente es planteada en algún momento por el Colectivo. Se va construyendo un equipo femenino que enfrenta integralmente la producción cinematográfica e incluso la distribución.

Para **De Lara** el Colectivo tiene dos etapas, la primera que estaba articulada alrededor del trabajo de Rosa Martha Fernández, y la segunda, después de que ésta se va a Nicaragua y el Colectivo continua en torno al proyecto de Beatriz Mira, *Es primera vez*, que se trata del registro de un encuentro feminista popular, de colonas y campesinas.

Esta etapa está marcada no sólo por las películas que se realizan sino por un gran activismo. Se organizaban debates en las distintas escuelas donde se proyectaban las películas, por ejemplo, en los CCH, en Chapingo, las UAMs, las facultades y escuelas de la UNAM, provincia, donde la mayoría del público era masculino. Y en esos foros se discutía sobre la prostitución, el trabajo doméstico, la explotación de la mujer, abriéndose una mirada distinta a esas realidades.

Estos ciclos eran organizados a través de Zafra, distribuidora independiente, o a través de la UNAM.

Por otra parte se daban los primeros trabajos feministas en las colonias, por ejemplo, en San Miguel Teotongo.

El Colectivo se vincula internacionalmente con los movimientos cinematográficos feministas. En 1981 se realiza el Primero Encuentro Mundial de Cine y Video Feminista en Holanda. Las distribuidoras compraron material. Era el "boom" del cine feminista.

Bordando la frontera es la última realización del Colectivo. Es un documental sobre las maquiladoras en Ciudad Juárez, bajo la dirección de Angeles Necochea, producción de Beatriz Mira, María Eugenia Tamés como asistente de dirección y Mari Carmen de Lara, asistente de producción.

Es lo último...hubo una decisión de desintegrar el Colectivo, Sonia se fue a Puerto Rico y Beatriz y Angeles no se entendieron. En 1985 se filma *Costureras*, pero ya no como colectivo, ya nadie retoma el proyecto...No había un proyecto a largo plazo, era el decenio de la mujer, había muchas posibilidades de financiamiento y eso aglutinaba al colectivo...no un proyecto

de crear una difusión, etc. Por ejemplo, en las europeas había un proceso muy similar, el cine alemán en esa época con Helga Redemester y Margaret Von Trotta, platicaban que eso las diluyó después...aunque posteriormente se reintegraron...crearon una distribuidora, las holandesas también. **De Lara**

Las películas del Colectivo cuentan con el mérito innegable de hablar sobre temas que hasta esos años no se tocaban, como el aborto y el abuso sexual, y poner a la orden del día muchos otros que empezaban a ser el arranque de una toma de conciencia colectiva, como la reflexión sobre el trabajo doméstico, la condición de la mujer-objeto, la relación de la mujer con la sexualidad, el hecho de "ser mujer" entre las clases oprimidas.

El Colectivo era un grupo vinculado fuertemente al desarrollo del feminismo militante que como tal tuvo su clímax y no volvió a impactar de la misma manera a la cinematografía mexicana. No volvemos a encontrar un proyecto colectivo feminista de intervención en la cinematografía, mientras que sí lo encontramos por ejemplo como proyecto editorial. La participación de la mujer en el cine se orienta de manera diferente.

Por otra parte, el cine feminista era también parte del cine independiente y este fue un esquema de producción cinematográfica que se agotó. El movimiento de cine feminista se dio sólo en el cine independiente, fuera de la industria. Los núcleos promotores de este cine eran los cineclubes, los canales de difusión independientes como Zafra y la UNAM en tanto gran aglutinador cultural y político, espacios todos que se van reduciendo hasta cancelarse en la década de los ochenta.

El movimiento de cine independiente no llega a concretizarse tampoco en una distribuidora independiente. El documental como género es abandonado así como los grandes temas de la época. Se trata del fin de un cine que intenta alterar el circuito producción-distribución dominante:

...y difícilmente queda un proyector de 16 mm en algún lado, todo es 35...Los cineastas como gremio no hemos logrado una organización que pueda pesar en el curso de la cinematografía nacional... **De Lara.**

El Colectivo Cine Mujer dependió en parte del "boom" internacional del cine feminista que facilitó los financiamientos durante una época y no logró establecerse como un proyecto más a largo plazo, generando fuentes de financiamiento propias.

Pero también sucumbió a causa del desplazamiento discursivo que realiza el propio feminismo y también en el cine de denuncia, en el llamado "nuevo cine" que pasa de los problemas colectivos a los de la incomunicación :

Las películas producidas más recientemente no son como las que nacieron en los primeros años del movimiento feminista, necesitadas y obligadas de hablar

de los temas básicos en discusión en aquel tiempo, y con la presión de hacerlo en aras de ser "buenas militantes" y no tan buenas cineastas. Ahora entendemos que la mejor militancia es hacer buen cine, Angeles Necoechea, 1987⁴⁸.

Su producción ha sido evaluada muy negativamente por parte importante de la crítica cinematográfica⁴⁹. Con todas las limitaciones que encontremos a los productos filmicos del Colectivo Cine-Mujer, es importante ubicar su acción dentro de la intención de dar al cine otro sentido: otra distribución —escuelas, hospitales, colonias obreras, fábricas—, otra receptividad.

Además de plantearse como un cine militante, contrainformativo, propagandizador, florecía también la intencionalidad de crear un cine popular y de lo popular, que reflejara las condiciones de las mayorías pero que también incidiera en la transformación de éstas. Intención comprometida desde la política, y no desde el arte o la estética, en la desestructuración de la función monolítica y dominante del cine en el capitalismo, de su carácter de espectáculo para el entretenimiento, encerrado en el circuito comercial y en el canal de las estrellas. La industria del cine mexicano mostraba cada vez más su incapacidad para hacer un cine de calidad, y la proliferación del cine comercial y en serie inundaba ya los circuitos de exhibición.

Para Ayala Blanco, uno de los pocos críticos que ha seguido el cine de mujeres en México, había contemporáneamente en el CUEC otro camino para el cine feminista en películas como las de Lillian Liberman, *Espontánea Belleza*, 1980, *Lugares Comunes*, 1983 y *Amanecer*, 1984, y de Mari Carmen de Lara *El cristal con que se mira*, 1984. Búsquedas que planteaban que:

La solución de un cine en femenino nunca podría hallarse en un cine a priori feminista y de beligerancia siempre mellada, sino en un cine personal, involucrado y distante a un tiempo...⁵⁰

Los procesos liberalizadores y concientizadores de los años sesenta y setenta habían arraigado en la cultura mexicana. El cine feminista, incluso como extremo, ayudaba a impulsar una transformación en la estructura industrial del cine nacional: más mujeres técnicas, más directoras, más espacio, más seguridad en la visión propia.

Algunas películas hechas por varones como *Naufragio* de Jaime Humberto Hermosillo o *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein contribuyen al cuestionamiento de los roles genéricos

⁴⁸ Citada por Jorge Ayala Blanco en *La mujer en los medios audiovisuales*, Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuadernos de Cine N. 32, UNAM, 1987.

⁴⁹ Ayala Blanco en su escrito "El parto de los montes feministas", en *Intolerancia* n. 2, publicado también en *La Condición del Cine Mexicano*.

⁵⁰ Op. cit. p. 460. Ayala Blanco es el único crítico de cine en México que se toma la producción femenina en serio. Podemos estar en desacuerdo con sus juicios, y tal vez sobre todo en cómo los enuncia, pero no hay otro seguimiento sistemático del cine de mujer en nuestro país.

solidificados en nuestro cine, en particular el de la masculinidad, pero son muy pocas las películas producidas industrialmente que representen una real preocupación por el cuestionamiento de roles o de género. Y siempre lo más valioso brotará de los márgenes independientes y alternativos.

Las condiciones de la producción cinematográfica para la década de los ochenta son otras. Se inicia el desmantelamiento del dispositivo estatal que el sexenio anterior construyó con tanto empeño. La incursión de Televisa en el terreno fílmico es simultánea al reflujo de la intervención estatal. Entre 1978 y 1981 se crean Telecine y Videocine. Su propuesta cinematográfica no sólo no difiere de la televisiva sino que más bien forma una cadena de refuerzo de una industria cultural:

El cine dentro de este esquema es el último eslabón de una cadena que enlaza industria discográfica, radio y televisión...La consolidación de la empresa a manos de Fernando de Fuentes hijo aprovechó la avalancha de ficheras y burdeles y la progresiva degradación de la calidad formal del trabajo narrativo de la industria comercial así como la incapacidad o interés estatal para volver a ofrecer un proyecto generacional⁵¹.

En 1982, en una charla promovida por la revista *El Buscón* a raíz del incendio de la Cineteca Nacional, Monsiváis, Ayala Blanco, Gustavo García, Emilio García Riera y Jaime Avilés reflexionaban sobre "el incendio cotidiano que destruye las posibilidades que tiene el cine nacional de convertirse en una industria imaginativa, eficaz y que respete al espectador".

En la primera mitad de los ochenta encontramos dirigiendo a Marcela Fernández Violante en una producción estatal, y a la actriz Isela Vega debutando como directora, además de argumentista, productora y actriz principal junto con La tigresa, Irma Serrano, en *Las amantes del señor de la noche*, 1984.

María Elena Velasco, La India María, famosa ya por las películas de arraigo popular dirigidas por el puertorriqueño Fernando Cortés o por Rogelio A. González, empieza a dirigir además de producir y actuar en 1983 con *El Coyote Emplumado*, después *Ni Chana ni Juana*, 1984 y *Ni de aquí ni de allá*.

En 1984, promovido por el Instituto Nacional Indigenista a partir de un proyecto propuesto por el realizador Luis Lupone se da un experimento singular: de la idea inicial de llevar un taller de cine a comunidades indígenas se concreta un taller de un mes a las artesanas textiles de la comunidad huave de San Mateo del Mar, Oaxaca. La elección se basa en que era una comunidad ya organizada en una cooperativa de artesanas y porque su trabajo en los textiles

⁵¹ Gerardo Salcedo Romero, "El cine según Televisa, el eterno retorno de la pantalla chica" en *La Cultura en México* n.1303, 26 de marzo de 1987.

era como pequeñas fotografías que narraban algo, lo cual permitía suponer una cierta facilidad para la imagen y la síntesis.

El taller consistió en la exhibición y discusión de todo tipo de películas, ejercicios con una cámara polaroid contando una historia en doce fotos para después sintetizarla en menos. El uso de la cámara y la elaboración de la historia.

Siete mujeres iniciaron el taller. Sus edades iba de los 19 a los 72 años. Finalizaron seis debido a que a una y a la dejó su marido: Juana Canseco, Justina Escandón, Guadalupe Escandón, Timotea Michelina, Elvira Palafox y Teófila Palafox. Cuatro eran bilingües.

Los "monitores" fueron Luis Lupone, Alberto Becerril, Cecile Lavercin y María Eugenia Tamés. El taller de edición se realiza en México, viniendo las responsables de los proyectos y es impartido por Arjanne Laan.

El resultado fueron tres películas de las cuáles sólo se conoce una: *La vida de una familia Ikoods* de Teófila Palafox, 22 min, super 8 mm después ampliado a 16 mm. Las otras dos son *Cuéntame un cuento Mombida* de Elvira Palafox, 20 min., y *Una boda antigua*, de Elvira Palafox y Guadalupe Escandón, 12 min. Sobre la experiencia Luis Lupone filmó un cortometraje titulado *Tejiendo mar y viento*.

La narrativa es ficción-reconstrucción documental a partir de historias autobiográficas, sin que esto fuese una indicación del taller, y el resultado formal es muy interesante ya que se trata de una cámara que nunca usa tripie y que logra una gran movilidad y acercamiento corpóreo.

La comunidad organizó una red de distribución entre otras comunidades indígenas. La película de Teófila Palafox ha recorrido el mundo y ha ganado una serie de premios en muestras y festivales de cortometraje.

El proyecto se interrumpió bruscamente, retomado después bajo la idea de talleres de video. Teófila ha continuado su trabajo en cine y actualmente tiene un taller de edición en San Mateo del Mar. Sus películas continúan narrando la historia de su comunidad, desde un principio este fue el objetivo que ellas encuentran en el cine: contar quiénes son y adónde van, hacer una geografía de su comunidad. En este sentido, Teófila no se considera a sí misma "cineasta".

En 1986 se exhibe la muestra de cine de mujer "Cocina de Imágenes" organizada por Angeles Necochea a través de Zafra y con un financiamiento de la Fundación Ford y varias instituciones como la Cineteca y el IMSS. Algo confirma el evento, y es que el "ánimo del feminismo" ha variado, por lo menos para las mujeres que hacen cine. La muestra reúne ya trabajos de otro tipo, donde se van mostrando otras preocupaciones sobre el "ser femenino". El discurso feminista se transforma, adquiere pluralidad, inicia un cuestionamiento cultural más amplio.

Las mujeres en el cine se planteaban otra manera de narrar las cosas, más cercana a lo personal, más alejada de la política, focalizando lo político sólo a partir de lo personal⁵².

Los trabajos escolares de **Adriana Contreras** y **Dorotea Guerra**, generación 1976, **Lillian Liberman**, **María del Carmen de Lara**, **María Eugenia Tamés**, generación 1979, **María Novaro** y **Rebeca Becerril**, generación 1980 y 1981 respectivamente, todas ellas del CUEC y en el CCC, **Gloria Ribé**, 1978, **Marisa Sistach**, 1980, **Busi Cortés**, 1981, presentaban otra manera de abordar una misma obsesión: la mujer y su condición contemporánea.

Se trata de un punto de vista que accede al feminismo sólo como resultado del relato de la experiencia interna. Los mandatos ideológicos se desvanecen a favor de la exploración auténtica regida por la necesidad de la introspección. Son las mujeres las que se interrogan a ellas mismas, se ven actuar, se muestran. Y a través de ello adquiere tanto la historia como la imagen fuerza y realidad. Es el sujeto quien tiene la palabra.

⁵² Ruby Rich, crítica de cine norteamericana, plantea que de hecho el primer "nuevo cine" latinoamericano está sufriendo esta transformación, el cine de los grandes como Solanas, Ruy Guerra, Leduc se irá interesando por una perspectiva más intimista, preocupada no por el acontecimiento político sino por lo cotidiano, por ejemplo, de *Reed, México Insurgente* a *Frida* (Leduc), de *La hora de los hornos* a *Sur* (Solanas, 1988) y en el caso de Ruy Guerra de *Oz Fuzis* a *Opera da Malandro*.

TERCERA PARTE
TRES IMAGINARIOS CINEMÁTICOS
ANÁLISIS DE LA OBRA DE BUSI CORTÉS, MARÍA NOVARO Y MARISA SISTACH

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5800 S. UNIVERSITY AVENUE, CHICAGO, ILLINOIS 60637

En esta parte haré una lectura de la obra de tres cineastas mexicanas actuales: Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach. Tienen en común el pertenecer a la generación de los años cincuenta, ser egresadas de las escuelas de cine y haber realizado más de un largometraje comercial. Así mismo, se ubican explícitamente dentro de un cine no feminista sino "hecho por mujeres".

El trabajo se divide en dos grandes apartados. Una primera parte se refiere a las directoras y su cine a través de la información obtenida en entrevistas a profundidad y de historia de vida. Quiénes son, qué se proponen, cómo reflexionan sobre el cine que hacen, sobre lo que significa hacer cine, sobre el cine mexicano y sus dificultades. Cuáles son sus temas, sus obsesiones, sus gustos. Es decir, se interroga al sujeto creador y sus condiciones históricas.

La segunda parte es hermenéutica, interpreta la obra, propone una lectura en torno al texto. Para ello, recurriré al análisis practicado por la apreciación cinematográfica sobre gran parte de la obra cinematográfica de las directoras analizadas, incluyendo sus trabajos escolares, en busca de elementos que nos puedan ir delineando un "Imaginario": un mundo, un lenguaje, una manera de ver las cosas, ciertas problemáticas clave.

Buscaremos comparativamente su coincidencia o divergencia con el Modelo de Representación Institucional en una doble dimensión: la manera de filmar —su coincidencia o no con el cine comercial—, así como su relación con la narrativa del cine mexicano —su relación con las temáticas, historias, figuras y funciones clásicas de este cine.

He elegido un cine que se entienda a sí mismo como cine de autor a la vez que participe de las aspiraciones de un cine comercial. Al tiempo que asumen el quehacer cinematográfico desde un involucramiento integral, escribiendo o participando activamente en la historia, definiendo muy claramente el ritmo narrativo y trabajando críticamente sobre la imagen, ninguna de las directoras seleccionadas se encuentra interesada en desarrollar un movimiento vanguardista o marginal en términos de contracultura; por el contrario, las tres ubican sus esfuerzos en recuperar un cine de calidad para el gran público.

Justamente de ahí el interés por analizar en qué medida logran su objetivo, por un lado, y si esto ocurre alterando y modificando los tradicionales roles de género y de identidad sexual propuestos por el "gran" cine mexicano. En otras palabras, en qué medida crean y recrean un nuevo gusto urbano-popular, y cómo es ese gusto.

Esta parte del trabajo constituye el núcleo de mi investigación. En relación al cine hecho por mujeres hoy en México es que quisiera retomar elementos de las partes previas, integrando las formulaciones analíticas y conceptuales expuestas. Me interesa sobre todo analizar la mirada cinematográfica que propone este cine para buscar si ella efectivamente crea condiciones de visibilidad de un sujeto social hasta ahora invisible; si cuestiona o no el locus del placer visual; si modifica los roles de género y en qué sentido. Si podemos considerar que inciden en la generación de prácticas que tengan que ver con la modificación de las identidades de género.

III.1 Acerca de la apreciación cinematográfica

La apreciación cinematográfica es un ejercicio eminentemente interpretativo, donde el trabajo hermenéutico adquiere primer orden, y donde:

A pesar de que los procesos hermenéuticos se realicen sobre objetivaciones ya dadas, externas a la persona, ésta, al "leerlas", las interpreta a su manera. Es por esto que toda hermenéutica carga con el peso de la subjetividad. En general, la interpretación implica una apropiación de la cosa interpretada que puede traducirse en un marco generador de prácticas. Salles, 1992.

El análisis de la película es una lectura —entre otras— de un objeto ya dado, pero no fijado, ya que éste adquiere sentido sólo en el momento de su recepción. La interpretación, además, es al mismo tiempo producción de una cosa diversa al objeto que la inspira. Como afirmó Aristóteles, "decir algo sobre alguna cosa es decir otra cosa", ya que interpretar es abrir(se) a los múltiples significados de la obra, creándolos, es decir, produciéndolos. Por lo demás, toda interpretación nos pone ante una subjetividad, aquella que se deja ver en el acto interpretativo, y que se compone de una densidad histórico-cultural y biográfica.

El trabajo de análisis que haremos sobre el producto fílmico se mueve en dos planos de la representación u ordenamientos de sentido:

- a) la *mimesis* o lo que llamaremos la construcción de la imagen, el significante, y
- b) la *diégesis*: el significado, la historia, la narración como tema.

Trabajar sobre el significado del cine conlleva el deseo de rescatar al hecho cinematográfico del mero espectáculo, darle la vuelta a su condición-confinamiento mercantil y volverlo un espacio para lo humano-libertario. En este sentido, entender y practicar la recepción como un acto-activo, generador también de sentido, de(s)constructor de un, en principio, mensaje unívoco para acceder a la multiplicidad de planos significantes del cine, de la película.

La *experiencia cinematográfica*, (Hernández y Mendiola, 1993) material base para nuestra indagación, es el mensaje o sentido último de las películas para la conciencia humana, abierta a

múltiples lecturas e interpretaciones, en tanto “la interpretación ocurre siempre desde horizontes de subjetividad”, pero también en tanto el objeto, la película, contiene varios hilos o niveles de interpretación.

Tanto la mimesis como la diégesis se pueden analizar desde cuatro puntos de vista o lugares:

— **literal**: lo que se ve y se escucha en la película, lo que discurre en ella, la descripción del significativo como relato;

— **alegórico**: temas, géneros, lo que se puede entender, un segundo o tercer sentido, los juegos semánticos;

— **ético**: lo que deja ver y dice la película sobre el sentido de la vida (personal, social, cósmico);

— **anagógico**: todo lo de afuera, el contexto.

Desglosaremos brevemente los elementos básicos para realizar el análisis cinematográfico, refiriéndonos básicamente al texto de **Hernández y Mendiola**, 1993:

El **PLANO**: es la unidad básica de la comunicación cinemática. Un corte de película filmada con significado; resultado final de una “toma” de cámara. El plano ya implica cierto trabajo de montaje. Unidad semiótica completa, cuya duración es muy variable.

MONTAJE o **EDICIÓN**: la relación que se establece entre las partes de un mismo plano y la relación de un plano con otros para formar una película. El montaje interno designa la relación de lo que aparece en un mismo plano; el externo la relación que establecen entre sí los planos dentro de la película (secuencia).

El montaje interno del **PLANO** está configurado, entre otros, por el **punto de fuga** o la **profundidad de campo**, que es la distancia máxima a la vista y sitio desde donde se organiza el esquema de la perspectiva; el **punto de cierre** o **situación del objetivo de cámara**, lugar desde donde se emplaza la toma, sitio de la cámara. La **línea de encuadre** es el rectángulo que marca los límites de la imagen que recibe el objetivo de cámara. Espacio donde se articulan la perspectiva, el punto de fuga y los lados de la pantalla. Puede ser normal, cuando la línea del horizonte es paralela al lado inferior de la pantalla, inclinada, vertical, de cabeza y cambiante. **Variaciones por angulación**: horizontal, oblicua, picada o contrapicada; **fijeza**, cuando la cámara no se mueve de su soporte; **movimiento de la cámara**: panorámicas, diagonal, carro o dolly, recorrido o traveling, grúa, desde un vehículo, cámara en mano. La **distancia de encuadre**, que puede ser: detalle, (que no deja identificar a la persona u objeto), primerísimo primer plano (parte del rostro), primer plano (un rostro completo), medio plano (de la cintura a la cabeza), plano americano (de las rodillas a la cabeza), plano general (cuerpo humano completo, objetos mayores bien encuadrados), plano de dos (de valor diegético, dos actores en pantalla), plano de conjunto (de valor diegético, de tres personas para arriba donde sea

posible diferenciar a los individuos), plano largo (extensión que vuelva indefinible la individualidad del ser humano, grandes espacios urbanos, paisajes, etc.) El **fuera de campo**, todo lo que no se incluye en el encuadre pero sí por la diégesis y la hermeneusis; **campo vacío**, encuadres de sitios donde pudiera estar un ser humano que no está, porque acaba de salir, porque todavía no entra, o porque no se le ve en todo el plano. La **composición**, relación al interior del plano o montaje interno de sus componentes; **foco**, **velocidad de filmación**, **escenario**, **sonido**, **color** y **experimentos**, **trucos**, **efectos especiales** o **animaciones**.

La **SECUENCIA** es el agrupamiento intencional de varios planos. Constituye en sí el sintagma, la figura específica de la comunicación cinematográfica. Técnicamente es el conjunto de planos que se desarrollan con un propósito en una unidad de relato y tiempo. Produce un mensaje para la mirada haciendo pensar lo visto como unidad de significado. "Produce sintaxis cinematográfica". Es equiparable al "capítulo" en la estructura de la novela, o al "movimiento" en la composición musical. En el modelo institucional de representación cinematográfica generalmente la secuencia concuerda con el mundo existencial, pero hay muchas otras posibilidades de sentido.

La secuencia es el lugar donde se articulan mimesis y diégesis; en el modelo institucional, en la secuencia predomina la diégesis, la anécdota, de forma que la mimesis pase desapercibida. Todo se organiza para que predomine la ilusión.

Un elemento organizacional clave de la secuencia es cómo se continúa la acción de un plano a otro (el "raccord"). Las secuencias se encadenan, en el modelo institucional, según seis tipos básicos:

Escena: unidad absoluta de acción, tiempo y espacio.

Secuencia en sí: narración compleja porque se desarrolla en varios lugares y tiempos recurriendo a las elipsis.

Alternativa: donde hay montaje paralelo o alternado, predominando alguno de estos criterios para organizar la alternancia: "alternativo puro", donde ella está dada por la alternancia diegética; "montaje alternado", donde la alternancia está en la simultaneidad diegética y el "montaje paralelo", donde las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación de denotación temporal, y ello abre la puerta a todos los simbolismos: sueños, recuerdos, alucinaciones, flash back o forward son algunas de sus formas.

Frecuentativa: pone a la vista lo que nunca veremos en la vida real, sucesión apretada de imágenes repetitivas.

Descriptiva: en las formas anteriores, la sucesión de imágenes corresponde siempre a alguna forma de relación temporal en la diégesis; en este tipo de secuencias la sucesión de imágenes corresponde sólo a series coexistentiales en términos espaciales.

Plano autónomo o plano secuencia: una secuencia resultante en un solo plano.

Campo y contracampo: cambio frontal de punto de vista.

EL PUNTO DE VISTA o MIRADA es una marca decisiva de la construcción de la imagen-relato y de la experiencia cinematográfica. La cámara es el agente activo del registro, de la creación de la realidad cinematográfica. Puede haber cuatro tipos de mirada según el lugar de la cámara:

Objetiva: mirada ajena al interior del relato, que lo integra desde una mirada próximo-distante.

Interpelativa: al dirigirse los actores a la cámara, interpelando al espectador.

Subjetiva: cuando la cámara toma el punto de vista de uno de los actuantes al interior de la narración.

Irreal: cuando el punto de vista es imposible para un humano verdadero. Micro y macro, cámara lenta y rápida, valores más densos del foco, efectos de luz, etc.

En el Modelo Institucional de Representación predominan la cámara subjetiva y la irreal, que generan identificaciones y proyecciones inconscientes en el espectador, ya que impiden el distanciamiento y facilitan el debilitamiento del juicio y el involucramiento en la diégesis. Promueven una recepción ilusoria, fantasmática, que provoca la pérdida del principio de realidad, intensifican la libido visual. Las posibilidades de emplazamiento simbólico de la cámara irreal son infinitas y omnipotentes.

La elaboración feminista del análisis cinematográfico ha focalizado en el punto de vista un nivel sustancial de diferencia tanto en la realización como en la recepción del cine. Según el sexo y la identidad sexual del espectador, la recepción será cualitativamente distinta. Su tesis es que las mujeres ceden más fácilmente a la seducción de la mirada cinematográfica, a sus momentos subjetivos e irreal, volviéndose receptoras cautivas del modelo institucional,

Como aparato ideológico, el cine determina el cautiverio simbólico de la conciencia de la mujer y lo femenino en la persona y la sociedad, **Hernández y Mendiola, 1991.**

pero ello, como hemos visto en el primer capítulo, cuando deviene autoconciencia, hace que las conciencias feministas encuentren en el cine un lugar ideal de experimentación y gozo contracultural, acercando su producción de manera casi "natural" a una intervención vanguardista y desestructurante del Modelo Institucional, por ejemplo, en el uso de la cámara objetiva y del plano secuencia como manera dominante del lenguaje cinematográfico.

Los **enlaces y transiciones** entre planos y secuencias organizan la estructura formal del MONTAJE. Encadenan el conjunto total asegurando el flujo de la historia. Estos procedimientos son: **corte directo, fundido a negro, fade in, fade out, fundido encadenado o disolvencia, cortinilla, barrido, apertura en iris y cierre en iris.** Por el tipo de relación diegética que provocan, los enlaces entre planos producen un sistema de ejes de dirección del

movimiento o dinámica cinematográfica. Sobre la fijeza de la pantalla debe articularse una serie de códigos del movimiento que vuelva comprensible el sentido del relato. Son dos las direcciones básicas en el raccord: de **continuidad**, donde el plano que sigue continúa la acción narrativa espacio-temporal del plano anterior, de **discontinuidad**, donde la rompe o separa. En algunos casos las transiciones y enlaces de secuencia se fundan en analogías. Los enlaces y transiciones generan en sí el **tiempo cinematográfico**.

La **DIÉGESIS** viene de la epopeya, de la lírica, de la tragedia, del relato como tal, aplicable a todas las artes. Estructurando un cuadro básico de componentes de la diégesis en el cine encontramos:

Personajes o actuantes: realizan, actúan o sufren la trama del relato, aun de la manera más pasiva hacen que ocurra la anécdota. Actúan en el nivel de:

a) la comunicación:

Narrador/a, quien cuenta, producción-emisión, director del sentido formal narrativo.

Narratario/a, a quienes se dirige un narrador. Recepción-consumo, intérprete del sentido, hermeneuta.

Interlocutor/a, dialogantes internos.

Interlocutario/a, quienes escuchan dentro del texto a quienes hablan con otros.

b) la narración:

protagonistas: actúan de forma personalizada la acción general del relato, desean un objeto, les ocurren cosas, hacen cosas.

objeto: expresa el deseo del protagonista. Lo que hace que le ocurran las cosas y que las haga. Psicoanalíticamente manifiesta un rasgo inconsciente de su personalidad.

destinador/a: quienes solicitan al protagonista que alcance el objeto, legitiman su deseo.

destinatario/a: aquel actuante para quien trabajan los protagonistas

ayudante: colabora para que el o los protagonistas realicen su deseo.

oponente o antagonista: colabora oponiéndose a los protagonistas.

de género: expresa la diferencia sexual simbólica: varón, mujer, homosexual, lesbiana.

acciones o actos: hechos, eventos, valores de relato realizados por un sujeto actuante. Corresponden a los estereotipos de las actividades humanas.

cosas: todas las cosas materiales que se relacionan con los actuantes.

escenarios: lugares geográficos donde ocurre la acción. Corresponden al mundo existencial de las actividades humanas. Son el espacio del cine.

El cine, la película, es esencialmente re-presentación del mundo. Uso artificial del tiempo, composición de signos: nunca mera repetición de la realidad sino elaboración simbólica de la misma, "subjetiva e intersubjetiva". El cine re-presenta el mundo y nuestras ideas sobre el

mundo en un tiempo que le es propio, fuera del presente, en el margen del tiempo presente. El cine es metáfora y metonimia, pone a funcionar una parte como representante del todo; una cosa por otra, expresando por fragmentos la unidad.

Nuestro material de trabajo, la película, se caracteriza por esta densidad de significantes, que conforman al final, el sentido de la película, lo que hemos denominado la experiencia cinematográfica. Lo que nos proponemos hacer al analizar esa experiencia en referencia a tres directoras es, en primer lugar, de(s)construir el producto fílmico, es decir, encontrar sus mecanismos de representación formales y narrativos, especificarlos, seguir su desarrollo dentro de la obra de la autora, su relación con los deseos u objetivos explícitos de la narradora.

En un segundo momento nos interesa analizar que relación tiene esta "mirada" específica con el llamado "cine de mujeres", es decir, qué tanto o hasta dónde esa especificidad del cine que analizamos en términos de la representación en sus dos niveles nos conduce a pensar en un tipo de cine característico por su pertenencia a un género, qué alternancia tiene ello en relación al modelo de representación cinematográfica institucional. Y si ello es así, cuales son los contenidos de esa alternancia en términos de la representación.

Proponemos un análisis sociológico que descansa no sólo en el "contenido" o mensaje de la obra entendido como diégesis: roles, estereotipos, arquetipos, mitos; sino que enfrente también como material de análisis la construcción de la imagen fílmica, el análisis cinemático en sí buscando sus contenidos socioculturales.

Nos interesa, pues, la mirada total presente en el cine de estas mujeres: cuál es la historia, cuál es la concepción del mundo implícita en ella, cómo son representados los sexos, qué función desempeñan en la narrativa, a qué tipo de ordenamiento psico-social y cultural nos dan acceso, qué problemáticas son las dominantes, dónde hay continuidades o rupturas con el anterior discurso cinematográfico y qué significado le damos a esto, y también como ven a través de la cámara, cuál es su encuadre, qué buscan en los cuerpos y en el paisaje, cómo retratan el amor, el conflicto, la esperanza, qué metáforas y metonimias nos proponen como acceso a lo que, todo en conjunto, llamaremos un **imaginario cinemático**.

Queda por último volver sobre la idea de *Modelo de Representación Institucional*. Definido como cine "clásico", "dominante" o de Hollywood, queremos referirnos con este término al cine hecho, en principio, sólo para la taquilla, donde prevalece el carácter mercantil del producto cinematográfico, cine hecho en serie y para un público cautivo depauperado como receptor, el cine que no tiene autor. Hollywood en su producción en serie de cine tipo "B" para circulación internacional. El cine que funciona como dispositivo represivo, explotador y dominador de la conciencia. Donde domina el "aparato del cine", es decir, el cine como aparato ideológico reproductor del orden falogocéntrico,

un aparato para internalizar y reproducir el sujeto servil voluntario del capitalismo tardío (Hernández y Mendiola, *op. cit.* p. 91).

A contracorriente de este modelo dominante que rige o sobredetermina la producción general de cine, estaría el *contracine*, parte de una contracultura, aquel cine de vanguardia, que se ocupa de la experimentación, de la poesía, que ocurre en la transgresión del modelo institucional.

Pero existiría para nuestra investigación otra connotación del *Modelo de Representación Institucional*, y es el que lo refiere propiamente al cine mexicano de los años cuarenta y parte de los cincuenta, como un cine constitutivo de una idiosincrasia concretada en una serie de estereotipos, arquetipos y narrativas que lo hacen funcionar como “gran educador sentimental” (Monsiváis).

El cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta se presenta como una industria consolidada y se constituye en un punto de referencia para la cultura nacional. Ocupa de manera efectiva y eficaz un espacio en la constitución de características claves de la cultura mexicana: su sentido nacionalista, popular, a la vez que urbano y moderno.

El cine interviene activamente a la vez que da cuenta de la transición de México a la vida moderna imponiendo una visión muy particular del ordenamiento social y de género. Se trata de un cine que adopta el melodrama como estructura y el culto a las estrellas como sistema. En lo general retrata un mundo maniqueo dividido en “buenos” y “malos”, triunfadores y derrotados y donde particularmente la figura femenina establecida entre los parámetros de “santa” o “prostituta”, se encuentra atada a una serie de características: el carácter abnegado y sufriente de la esposa o la madre, la figura de la prostituta o *femme fatale* que sin embargo, es también víctima del destino y casi siempre redimida por la pena y la desgracia.

La figura femenina cumple una función en este cine. Sólo puede ser la madre sacrificada, pero con un inmenso poder, o el objeto del placer, aunque conservando un cierto grado de virtud. La manera de escapar a este destino es la figura de la mujer-macha, muy bragada, come-hombres, fuerte y rebelde, caracterización hecha por María Félix en *Doña Bárbara*, 1943, o en *La diosa arrodillada*, 1947.

Una serie de estrellas ilumina este cine. María Félix, Dolores del Río, Ninón Sevilla, Andrea Palma, Columba Domínguez, Carmen Montejo, Sara García, Libertad Lamarque, estelarian junto con Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, Ernesto Alonso, Fernando y Andrés Soler, Jorge Negrete, Pedro Infante, Cantinflas, entre otros, dan vida a un mundo donde el machismo, retratado como comedia o melodrama, ciudadano o rural, es avalado y promovido por seres femeninos dependientes y complacientes.

Esta retórica es acompañada de una construcción de la imagen. Cine en blanco y negro, de sombras y claroscuros que trabajan en un dispositivo donde la iluminación, los ángulos de cámara, los acercamientos al rostro y al cuerpo de las “divas” producen una belleza sobrenatural, lejana, distante e inaccesible, fundamentalmente metonímica, donde cada guiño — un arqueado de la ceja, una mirada— constituye el contenido emotivo del melodrama. Este cine comparte un estilo que recrea una atmósfera de orígenes expresionistas donde el mundo real se torna virtual, donde la imagen se nutre del artificio.

El cine de la época de oro va acompañando los cambios importantes de la cultura mexicana: su urbanización, la conquista del espacio citadino, la remembranza campirana. El melodrama es el género dominante, pero puede ser familiar urbano, fundamentado en una cultura rural, tradicional, donde lo importante es la familia, los hijos, el hogar; el melodrama citadino, donde aparece el trabajo nocturno, el cabaret, el bolero; el melodrama rural, donde los valores se fundamentan en la religión, los conflictos por la propiedad, la permanencia de la tradición.

Como señalábamos antes, la propuesta cinemática del primer cine urbano mexicano contiene también una estética, un estilo. Este mundo se rompe, tanto en lo narrativo como en lo visual, en el momento señalado por los especialistas como la subordinación total de la idea cinemática al negocio industrial. Las grandes películas del cine nacional darán paso a producciones en serie donde opera de manera evidente la “fórmula” de historia y estrellas.

Sin detenernos aquí en la complejidad de dicho proceso, nos interesa sólo señalar que a esta “desintegración” del cine clásico nacional la acompaña la incorporación técnica del color y la desestructuración del espacio citadino. La ciudad deja de ser un lugar vivible para empezar a convertirse en el caos que conocemos hoy, y el manejo del color no adquiere sino hasta muy recientemente un tratamiento cercano a lo que podríamos denominar un estilo.

El cine que analizaremos se enfrenta entonces al *Modelo de Representación Institucional* de una doble manera: a la estructura y contenidos del cine industrial dominado por el modelo hollywoodense, y a la estructura narrativa fijada por el primer cine urbano mexicano, que es un cine, como hemos visto, fuertemente estructurado en estereotipos y arquetipos, donde encontramos quizá una variedad mayor de matices comparado al cine de Hollywood.

III.2 Tres directoras y su cine: historia y contexto

Este apartado nos proporcionará ciertas claves hermenéuticas en relación a las directoras y su cine. Nos ocuparemos de indagar “quienes son” en términos de sus referentes formativos y generacionales, por qué llegan al cine, qué tipo de cine hacen, qué elementos o situaciones ubican como motivadores y cuáles como obstaculizadores de su quehacer.

Para ello recurriremos de manera sustancial al trabajo de entrevista a profundidad y de historia de vida, realizado con cada una de ellas, y de manera secundaria a material hemerográfico de apoyo como entrevistas y filmografías. La entrevista a profundidad y de historia de vida supone el trabajo con la persona entrevistada de una serie de preguntas cuya estructura busca provocar una autoreflexión. Pienso que en todos los casos este objetivo se cumplió, aunque en algunos de manera más amplia y detallada, como se verá en las secuencias expuestas. Una entrevista es siempre algo vital, puede llevar a tópicos y caminos no previstos y a los cuáles hay que estar atentos pues pueden significar hallazgos de la investigación.

Cada una de las entrevistas, aunque todas tuvieron la misma estructura, dio resultados distintos. En algunos casos son más extensas y detalladas, en otros más parcas y concentradas. Cada una se fue armando en torno a puntos centrales singulares, los cuáles voy resaltando como los nudos significativos de la mirada cinematográfica que estamos analizando.

Persona (s)

El análisis de estas directoras corresponde al de la generación de los años cincuenta, impactada por cambios importantes en la cultura mexicana: el movimiento político-estudiantil de 1968, el desarrollo de la contracultura beat y hippy norteamericanos, las propuestas de "cambiar la vida" del mayo francés estarán formando un contexto en relación al cual definirse.

En lo general, el momento cultural es de una "politización" de la vida cotidiana, donde las formas morales tradicionales están siendo cuestionadas por un lado, y por otro lado, la conciencia política invade el escenario en términos de la necesidad —y posibilidad— del cambio revolucionario.

Durante los años setenta las directoras analizadas estaban optando, las tres después de cursar otras carreras —antropología, sociología y comunicación—, por hacer cine. Comparten este contexto de cambios radicales y una cierta noción de libertad, asumida diferencialmente en cada una de ellas.

En el cine, forman parte de las primeras generaciones salidas de las escuelas, cuestionadoras tanto del contenido del cine nacional como de su forma industrial y corporativizada, herederas del impacto del nuevo cine y de las tendencias por crear un cine mexicano de calidad y más vinculado a contenidos artísticos y sociales.

El feminismo será otro referente con el cual dialogan tanto en su vida personal como en su quehacer cinematográfico, pero ya no desde la militancia. Mantienen una actitud crítica ante el trabajo del Colectivo Cine-Mujer (1975-82) buscando hacer un cine que se defina más por ser personal que por ser feminista.

Forman parte del denominado "boom" del cine mexicano de fines de los ochentas, donde en realidad participan dos generaciones que empiezan a filmar conjuntamente, como Juan Antonio

de la Riva, Alberto Cortés, Diego López, Gerardo Lara y los más jóvenes como Alfonso Cuarón, José Estrada, Dana Rotberg y Carlos Carrera, entre otros.

Esta parte de la entrevista nos da acceso al mundo familiar y social que constituye el punto de partida, el terreno nutrido de ciertos nudos temáticos, el marco desde el cual se construye una toma de posición frente a la vida. Nos ha preocupado indagar particularmente su posición en relación a los roles de género impuestos por la estructura familiar, y frente a las estructuras o regulaciones sociales donde se reproducen particularmente los comportamientos culturales de género, como la pareja, el matrimonio, la religión, la maternidad. Todo ello nos acerca al "cristal desde donde se mira".

MARISA SISTACH

"Cuando yo estaba en La Revuelta nadie quería ser cineasta"

Maryse Sistach Perret, D.F., 1952. Es la última de tres hijas con una diferencia de edad de cinco años con la hermana que la antecede, y de 10 años de la mayor. Su padre es catalán y su madre originaria del sur de Francia.

Quando se enteró mi abuelo materno la mandó llamar (a su madre) a Toulouse, porque cómo su hija con un español, los franceses consideran a los españoles pues así como los gringos a los mexicanos, es África para ellos, y cómo una *madmoiselle* de buena familia andaba con un español.

Huyendo de la guerra civil llegan a México porque un hermano del padre había emigrado a este país, y les había escrito que "era el paraíso".

No era republicano (su padre) pero estuvo a punto de ser fusilado por un bando o por el otro. Salieron él y su hermano y llegaron a París, antes de que metieran a los españoles en campos de concentración en el sur de Francia. En París mi papá se hizo más o menos de una situación. Mi madre estudiaba letras españolas...

...mi abuelo le cosió toda la dote a mi mamá en piezas de oro en la faja y así llegaron a México al puerto de Veracruz, y resultó que no había tal situación maravillosa que decía mi tío, que ni siquiera tenía papeles y estaba en el puerto esperándolos escondido atrás de unas cajas, con un suéter roto. Y así se instalaron, con una mano por delante y otra atrás como suelen decir los españoles .

La pareja desembarca en Veracruz y se instala primero en Alvarado, donde el papá monta el negocio textil que había iniciado en Francia.

Su barco fue el último que pasó sin ser bombardeado, y la estancia de mi mamá fue triste porque perdió contacto con su padre durante cinco años. Llegó a un país extranjero de lengua extranjera y perdió todo contacto con su familia. Por la situación tan confusa de la guerra, no había correspondencia. Primero vivieron en Alvarado, mi papá trabajaba unas cosas de fibras, que era lo que hacía en París, tenía un negocio que importaba fibras naturales, y en Alvarado llegan a ese mismo rollo y tienen unas historias maravillosas que serían como para una película. Por ejemplo, mi mamá, llegada de Nueva York, donde la moda era de los turbantes, pues llega a Alvarado con su turbante...y luego cuando pusieron cortinas, que fue lo primero que hace mi mamá, ya nadie les hablaba por apretados, porque no se acostumbraba...

Después se trasladan definitivamente a México.

Llevan aquí más de cuarenta años, ya son más mexicanos que otra cosa, a mi papá cuando va a España le preguntan que si es mexicano por su acento muy cantadito...dice que él es más mexicano que los mexicanos porque escogió ser mexicano cuando cambió de nacionalidad y vivir aquí...

Maryse se forma en un ambiente europeo,

...tuve una educación mixta, porque estudié en una escuela europea, en el Liceo Francés, y eso era desde nuestros ancestros los galos hasta hablar en francés, muy chistoso, mis papas también con una cultura europea hasta en lo que comes y al mismo tiempo el contacto que tienes con un país totalmente distinto por la calle, por los amigos, por la muchacha de la casa, por todas las relaciones importantes...

Esta mixtura le provoca la necesidad de buscar "lo otro", lo cual toma forma en su decisión de estudiar antropología, pero también en su trabajo en cine que considera la búsqueda de una identidad que

uno tiene medio perdida cuando es hijo de extranjero. Cuando uno va a vivir a otro país las identidades ocurren de manera muy loca... a mi me fascina lo mexicano, y siento que trato que esto esté en el cine que hago...sin asumirlo como folklore.

Justamente la diferencia que establece entre "lo mexicano" y el folklore la aleja de un cine que, según sus palabras, se hace para vender en el extranjero.

Sistach llega al cine después de un camino que la desencuentra con Europa.

Como buena hija de europeos acabé mi *Bach* francés que es un examen muy temido. Siempre lo que más me gustó en la vida era dibujar, la idea era irme a

Francia y estudiar en una de las grandes escuelas, grandes no por grandes sino porque así se llaman, de artes. Me fui allá y empecé a cursar un propedéutico, pero la gente me cayó muy mal, se sentían genios y artistas y el ir a Francia me hizo reflexionar mucho sobre México y como tener la necesidad de tener las herramientas necesarias para analizar y entender hasta entenderme a mí misma. Entonces empecé a tomar materias en Vincennes. El momento era muy especial, era 1971... Vincennes había sido el foco de agitación más grande del 68 en Francia. Entonces el ambiente era padrísimo, lo que menos hacíamos era estudiar...tomaba materias de psicología, de sociología, hasta cosas de cine. La gente que daba clases ahí era de lo más locochona...entonces cada vez me caía peor el ambiente del circulito de estudios académico, bien pensante, de los niños burgueses que se creían artistas, hasta que lo dejé...y me metí a estudiar Etnología a otra universidad y me fascinó. Mis maestros traían un rollo muy alternativo sobre preguntarse qué es el otro... y ahí me entró la crisis, ¡cómo voy a estar estudiando etnología allá!

Regresa a México y trata de ingresar a la ENAH, que,

en ese momento era un autogobierno, lo manejaban los alumnos. No me revalidaban nada. Yo tenía muchas ganas de acabar y 'pertenecer al mundo', entonces entré a la Iberoamericana donde estaban todos los maestros que habían estado en la ENAH y habían sido corridos en el 68. Había un movimiento todavía muy álgido. Ahí estaban Warman, Palerm, que se cuestionaban al igual que los de Francia lo que había sido la etnología como instrumento de dominación y que querían otro tipo de etnología, entonces, estudié antropología con ellos.

Por ese tiempo se casa con Carli, su novio desde los 15 años,

Desde los 15 años andaba con Carli. En Francia estuvimos juntos. El estudiaba teatro, había ido a estudiar cine al IDEC y se había cambiado a teatro en Vincennes, por eso yo llegué ahí... Regresamos a México y ya no cabíamos en la familia, eso de que yo tenía que regresar a las nueve de la noche a mi casa, mi familia era totalmente tradicional. Jamás se habló de sexo, por ejemplo, y no por puritanismo sino que era una cosa de la que no se hablaba. Entonces, nos casamos, no por la iglesia pero sí nos casamos, por todo el rollo de los papás. Todo muy contradictorio porque cómo que chavos muy rollers y al mismo tiempo no nos aventábamos a gran cosa. Nos casamos y yo me embaracé rápidamente, acabé la universidad ya con Valdiri de bebé...Lo llevaba a clases...y Carli daba clases de teatro en el INBA. Vivíamos de milagro porque nada de ser niños mantenidos de papá, con lo que ganábamos vivíamos en una casita por Contreras de un sólo cuarto con bañito...Desde muy joven tener un hijo te cambia la vida...todo lo que hice lo hice con Valdy. Tienes que crecer con el hijo.

Inicia una tesis que no termina sobre la historia de unos migrantes de Guerrero radicados en Jiutepec, Morelos, que trabajan dando servicio a los obreros de Civac. Este "trabajo de campo" la cuestiona fuertemente:

Era como estar preguntándole a la gente qué tan pobre era..., pensé que lo importante era la información, que la gente supiera desde cómo se alimentaba y qué comía hasta que pudiera compartir experiencias de una comunidad a otra. Entonces, con mis remembranzas del cine de las clases que tomé, pasé por el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) y estaban las inscripciones abiertas. No conocía a nadie que hiciera o estudiara cine, aunque Carli siempre había querido hacerlo. Me inscribí. Me aceptaron. Era mucha ingenuidad la mía porque el cine cuesta mucho dinero, lo que yo pensaba era infantil, aunque ahora con el video sí se pueden hacer ese tipo de experiencias, pero no en ese momento.

Era 1976. Pertenecía a la segunda generación de esa escuela, en la cual participaban sólo otras dos mujeres.

Se va inclinando cada vez más por la ficción, se empieza a interesar por la experiencia individual. Sus primeros trabajos son sobre *Zelda*, la mujer de Scott Fitzgerald, Y un cuento de Doris Lessing, "Habitación 19".

Su relación con el feminismo se había iniciado en París, donde

iba a grandes reuniones, a Carli no lo dejaban entrar...yo había estado buscando al feminismo, leía mucho sobre él, realmente no recuerdo cómo pero me topé (ya en México) con las chavas de *La Revuelta*, que hacían una revista muy militante, muy tremenda y me metí de lleno. Para ellas yo era la que no tenía formación teórica, ni había militado, la que no escribía, pero ahí tenías que escribir porque de eso se trataba...

En *La Revuelta* participan teóricas feministas importantes como Elí Bartra y Marta Lamas.

Se trataba de un grupo muy cerrado que empezó a tener problemas al interior. Empecé a escribir... era como experiencia de pequeño grupo, hablar de nosotras mismas, tu experiencia sexual desde niña hasta tu experiencia con el ginecólogo, todo era muy divertido (risas)...y no nada más escribir sino venderlo en la calle, enfrentar todo el rollo, pararte en la universidad y sufrir las agresiones.

Todavía en esos momentos ser feminista era peor que ser comunista, porque hasta ellos veían horrible que uno fuera feminista. Entonces era doble, era más divertido, porque ahora que hasta los críticos de cine se sienten feministas ya me da una flojera espantosa, pero entonces sí tenía valor: hacíamos mítines afuera de donde elegían a Miss México, o el día de la Madre

íbamos a protestar al Monumento de la Madre, íbamos con nuestros hijitos. Íbamos a algunos movimientos más politizados donde las mujeres estaban muy involucradas, por ejemplo el de las telefonistas o en Santa Marta Acatitla. El sentido era estar presentes y luego escribir algo, pero el periódico era más bien hablar de tus propias experiencias pensando que lo privado es político, siempre pensando que otras mujeres se iban a reconocer en nuestras experiencias.

El primer ejercicio en cine surgió de esta incorporación al trabajo feminista:

Cuando yo estaba en la Revuelta nadie quería ser cineasta...yo trabajé con una chica que había estado en *La Revuelta*, haciendo trabajo en colonias con mujeres, trabajo de alfabetización que era al mismo tiempo feminista en el sentido de valorar el trabajo femenino, exigir buena remuneración, etc., y de ahí salió un documental que está en la escuela, sobre una mujer de Ajusco. Ahí estaba haciendo un trabajo María Novaro, pero ella estaba en un rollo más militante, más político en términos tradicionales.

Sobre su familia de origen, Maryse opina:

Mi familia es una familia tradicional, con un esquema patriarcal tremendo, muy explicado por la historia de mis papás, mi mamá llega muy indefensa a México, mi papá es su única relación, además mi mamá no tuvo mamá, fue siempre criada en pensionados, es una mujer muy insegura... Mi papá nunca dejó que mi mamá ejerciera, ella era maestra de español, pero con el rollo de que yo soy el que llevo el dinero a la casa...mi papá es lindísimo y mi mamá lindísima, pero aparte de ellos como personas, la imagen que nos dieron fue terrible, desde que nací mujer, fue una decepción, tres veces se les repitió, y eso es muy sentido, aunque nunca hubo maltratos. Yo era una chavita con una idea de la justicia muy exacerbada, siempre queriendo ser diferente de mi mamá pero costándome un trabajo terrible. Yo era terriblemente dependiente de mi familia, de Carli, y en todo este movimiento (el del feminismo) yo sentía algo que me podía ayudar, algo con lo que yo me identificaba, más que identificarme con las chavas de *La Revuelta* que realmente eso me costaba trabajo.

Mis padres me apoyaron en estudiar y trabajar porque es parte de la educación europea, las mujeres estudian, la hermana mayor de mi papá fue la primera mujer que estudió en la Universidad de Barcelona, y luego se murió de encefalitis y dijeron que era porque había estudiado demasiado...pero era un hecho que mi papá, a pesar de ser así con su mujer, con sus hijas siempre insistió y luchó porque estudiáramos, que fuéramos mujeres independientes, que nos ganáramos nuestro dinero.

Era muy claro quién era quién en la casa, y nunca había flexibilidad en el molde de quién era el hombre y quién la mujer...

En cuanto a la religión,

Mi papá, al ser español, viene de una familia más religiosa y él mismo siente más la religión. De chica íbamos a la iglesia. Hice la primera comunión en España con mis primas y me pase una temporada con ellas. La escuela era terrible, porque te decían que era pecado llevar pantalones. España en ese tiempo era muchísimo peor que México, y creo que sigue siendo en el fondo, una mentalidad muy retrógrada, pero mi papá es como un creyente muy sincero. Poco a poco se perdió la costumbre de ir a la iglesia y a misa de gallo en la Nochebuena.

Yo particularmente dejé de ir a la iglesia cuando tenía como 12 años y un cura me empezó a hacer preguntas obscenas de como me hacía yo, que si me tocaba, etc, y eso acabó con mi fe religiosa para siempre. Yo, como mi mamá, no tengo preocupaciones religiosas, ni para bien ni para mal. Mis hijos no están ni siquiera bautizados...

Sobre la pareja,

Coincide mi militancia feminista con el estudio del cine, y con la separación de mi marido... está difícil tener una relación desde los 15 años con una sola persona, era una relación totalmente monogámica. Fue muy duro para los dos. Parte del análisis feminista sería analizar una relación así, que realmente estás creyendo en el amor de los cuentos de hadas. Íbamos cambiando pero no juntos, no podíamos dejar de crecer para poder seguir juntos. Yo creo que es una cierta enajenación desde que eres niña, tu manera de ver a los novios, al amor, demasiado leer 'Susy, secretos del corazón' ...Carli era como mi papá, mi novio, mi hermano, mi relación principal con todo, una dependencia parecida a la que podía tener mi mamá con mi papá, muy calcada.

Para mí se me rompió el mundo, tenía 24 años, desde los 15 andaba con él y ya tenía un hijo...fue muy sano separamos... fue un azote absoluto, estaba yo haciendo una película sobre Zelda, la mujer de Scott Fitzgerald. Se me ocurrió ir a filmar a una casa de locos de mujeres, todas solas, abandonadas, y yo a los 24 años sintiéndome como de 70. Seguí estudiando cine... Estaba yo apasionadísima por el cine, me gustó la gente y me apasionó el quehacer cinematográfico...

BUSI CORTES

"En realidad, no he buscado hacer cine, sino perpetuar la felicidad de la infancia"

Luz Eugenia Cortés Rocha, D.F., 1950. Sus padres son de Guanajuato, Gto. El padre es ingeniero y la madre se dedica al hogar y a los hijos. Ella es la quinta de siete hermanos, de los

cuáles la más cercana le lleva seis años y el que le sigue ocho años de diferencia debido al fallecimiento de otro niño intermedio. Son tres varones, tres mujeres y otro varón.

Aunque asume que su familia de origen era muy conservadora, recuerda haber tenido una infancia muy libre en el sentido en que vivía prácticamente en la calle. Habitaban en la Refinería de Azcapotzalco debido al trabajo de su padre, lugar casi idílico en su memoria, compuesto por

31 casas, club con alberca, frontón, billar, peluquería, cancha de tenis, un parque con juegos y árboles grandes de esos que uno puede trepar y que marcan las estaciones puntualmente...y para rematar: un salón —como los de antes— con proyector de 16 mm..

Siempre he relacionado al cine con la parte más gozosa de mi vida. Y a ésta con la infancia en la refinería:

En realidad, no he buscado hacer cine, sino perpetuar la felicidad de la infancia

La vida en la refinería transcurría en las casas de las amigas. La relación con los hermanos era más bien lejana

porque además, siempre tuvimos nana, entonces no hubo eso de cuidar a los hermanitos.

En relación a su familia de origen dice:

Mis papás son de Guanajuato, Gto., católicos, apostólicos y rete cinéfilos.

Viví 17 años en la Refinería de Azcapotzalco y fui muy feliz pues, aun cuando mis papás eran muy conservadores, ahí nos daban plena libertad.

De adolescente no me identificaba para nada con mi mamá, y de más pequeña la identificación era más bien con mi hermana inmediata...mi mamá era muy conservadora, muy tradicionalista...yo iba en el Francés del Pedregal, mis amigas tenían papás más modernos, más otra onda, mis papás eran los conservadores de Guanajuato, imagínate...

Mi mamá quedó huérfana de madre muy chica, como a los seis años, y las que realmente fueron sus mamás fueron las hermanas de su papá, que vivían en un caserón enorme porque mi bisabuelo había sido gobernador...las dos tías eran solteras, una era la típica buena cocinera y ama de casa, toda buena y la otra era la sociable, que salía en obras de teatro y organizaba cosas muy locas...teníamos títeres, casas de muñecas de las de antes...yo me relacioné más con mi tía abuela que con mi propia mamá...Era todo un personaje en Guanajuato. Tenía mucha inventiva. De niña no siento que yo fuera muy rebelde, más bien era una consentida.

Las mujeres, por ser mujeres teníamos que hacer muchas cosas que ellos (sus hermanos mayores, el pequeño no contaba en esto) no tenían que hacer...Frente a mis tres hermanos...nosotras tres (las hermanas) éramos

aliadas...ello era una cuestión familiar...Yo considero que los saltos en la mujer no se dan cuando estás en contra de los hombres, sino cuando hemos ido juntos...

Recuerda haber sido dócil durante la infancia, un poco menos en la adolescencia, sobre todo con amigas con las que se burlaban de las maestras, aunque se llevaban bien con las monjas. El colegio le encantaba. La relación con Guanajuato era muy cercana, ocupaba todo el tiempo de las vacaciones, que en aquél entonces eran períodos largos.

El cine está presente en el tiempo de ocio: de niños, si no había función en la Refinería, las matinés del Instituto Patria, de más grandes,

con los papás, al Real Cinema, para ver películas viejas...y con los amigos al cine Polanco, a ver estrenos...

Las películas "prohibidas", como *Bella de Día*, *Esplendor en la Hierba*, *Amor sin Barreras*, las ve, paradójicamente, en el cineclub de la Universidad de Guanajuato.

En tercero de preparatoria se incorpora al grupo de teatro del Centro Universitario México, que dirige Germán Dehesa. De ahí pasa a la Universidad Iberoamericana a estudiar Comunicación.

Mi máximo era ser hippy, mi novio tocaba en un conjunto de rock en la Ibero, La Comuna, con gente muy padre. A mí la liberación femenina no me interesaba... yo me enamoré, me embaracé antes de casarme y andaba en otro rollo...desde que entré a la Ibero la relación con mi familia era de enfrentamiento. En esos años mi tía abuela había quedado inválida de una caída y mi mamá se ocupaba de ella, tenía poco tiempo para estar tras de nosotros...

Me quedé insatisfecha de la carrera de comunicación, pensé hacer un posgrado en Letras, en literatura latinoamericana. También pensé estudiar guión en el CUEC, pero tenías que hacer toda la carrera, y yo ya estaba casada, tenía dos hijos...

Busi tenía un trabajo esporádico en Conacyt haciendo entrevistas de divulgación de la ciencia, que después se traslada a la SEP. A través de Alejandro Pelayo tiene conocimiento del Centro de Capacitación Cinematográfica donde "...sólo era estudiar en las tardes". Pertenece a la tercera generación del CCC.

Eramos tres mujeres, Olga Cáceres, Elsy Méndez y yo, así es que trabajábamos en los proyectos de todos. Ya existía el Colectivo Cine Mujer (del CUEC básicamente), y otras compañeras, por ejemplo Maryse Sistach, eran francamente feministas. Se pusieron de moda los ciclos de películas de

mujeres. Muchas eran muy malas, pero por el hecho de ser de mujeres las presentaban. A mí me veían feo porque yo no hacía cine feminista, yo quería hacer algo intimista. No era bien vista por las mujeres. Mis películas se incluían pero como de relleno, porque no era lo que se pedía.

Así como claramente establece una distancia en relación al movimiento feminista de la época, Busi Cortés asume plenamente el agrado por la "atmósfera" familiar y más propiamente provinciana de sus orígenes, que acontece en su vida guanajuatense y en la relación con las tías.

Mi primer trabajo (*Las Buenromero*) lo saqué de Guanajuato en cuanto a atmósfera, de mis tías, incluso le puse a los personajes los nombres de ellas, lo cual fue una profanación tremenda... porque era como burlarme de ellas... cuando lo vio mi hermana estaba escandalizada... pero todo era una invención mía...

A pesar del conservadurismo familiar, en relación con la familia ampliada había una cierta distancia, sobre todo en relación a la política nacional, no así en cuanto a las consideraciones morales o religiosas.

Uno de mis hermanos estuvo en Tlatelolco. Ese día habíamos ido a ver *La guerra de los botones* al cine París, muy cerquita de Tlatelolco, y cuando salimos del cine oímos muchísimas sirenas y ambulancias y patrullas. Mi papá, maestro de la UNAM desde siempre, estaba muy preocupado... aparte, era amigo de Barros Sierra que también era ingeniero, y lo apoyaba en sus posiciones... llegamos a la casa, vivíamos en Coyoacán, y no llegaba mi hermano... Se salvó de milagro porque enseñó su credencial de un buffet industrial... el nada más fue de mirón.

En comparación con el resto de la familia, aunque conservador, mi papá sí se aventó buenas discusiones con los esposos de las primas de mi mamá y con sus mismos consuegros...

Para Busi su trabajo en cine no está buscando retratar alguna temática, sino más bien trabajar con los elementos que tiene a la mano y que se nutren de cierta atmósfera, donde lo más importante es recrear personajes entrañables e historias emotivas. Piensa que su cine no es un cine feminista sino un cine de mujer en el cual:

Las mujeres no son víctimas de una sociedad o del hombre sino víctimas y victimarias de sus propias pasiones.

MARIA NOVARO

"Se me estaba acabando la revolución"

María Luisa Novaro Peñaloza, D.F. 1951, es la cuarta hija de cinco hermanos, tres varones y dos mujeres.

...en realidad era la quinta pero mi hermana mayor murió. Mi madre tuvo tres hijos hombres y después vine yo, estoy consciente, siempre lo he estado, del lugar privilegiado que he tenido en la familia. Cof muy bien, porque sustituía la memoria de la única hijita que se había perdido, y aparte luego me dieron una hermanita. Siempre he sentido que en la mitología familiar era yo la consentida, ... realmente es la sensación con la que yo viví.

Su familia de origen era nacionalista y liberal, el padre venía de una familia de inmigrantes italianos, y la madre de familia de provincia, porfirista, venida a menos:

Eran dos tipos muy amorosos. A mi madre la perdí hace quince años... era mexicana de siempre. Su abuela materna era oaxaqueña, yo no la conocí pero por las fotos, era de faldón y todo, de la región del istmo, y por el lado del abuelo eran del norte, no muy al norte, de San Luis, Zacatecas, por ahí... y mi papá era hijo de inmigrantes italianos y de una formación de inmigrantes pobres pero con toda la cultura europea... mi mamá era la mayor de once hermanos, mi abuelo era un burócrata porfirista, era telegrafista y tenía una situación más o menos bien, y con la revolución más los once hijos, se vinieron abajo, entonces tenían toda esta educación y cultura porfirista, no se sentían "pelados", sino bien, aunque vivían en quinto patio.

Mi mamá tuvo que trabajar desde los 15 años para ayudar a mantener a la familia, y fue como la mamá de sus hermanitos... ella mencionaba mucho que cuando empezó a tener a sus propios hijos sintió que nunca tuvo un chance, que se la pasó cambiando pañales y limpiando mocos toda la vida...

Mi mamá me enseñó muchas cosas de la vida, además estaba muy contenta de tener hijas (mujeres), y me tiraba muchos rollos de mil maneras, por ejemplo me leía a Simone de Beauvoir. Ella fue a la secundaria nocturna y después, ya casada se estudió la preparatoria nocturna. Ya con hijos estudió Letras y luego se hizo nutrióloga... todo esto le llevó muchísimos años... a mi me encantaba verla, era muy tenaz...

En los supuestos familiares mi papá era el culto, el que había estudiado Leyes, el hijo de italianos, de familia de artistas, pero en los hechos a la que yo siempre vi sabiendo de todo fue a mi mamá... Y con la cosa de que mi mamá, con toda su fuerza e inteligencia, siempre estaba al lado de mi padre en los términos más convencionales posibles.

Yo siempre los vi como una pareja que de veras era una pareja, fue una imagen muy fuerte que después me ha pesado, para bien y para mal.

Cuando María tiene 23 años su madre sufre una enfermedad cerebral degenerativa,

esto me cambió la jugada. Ella empezó a perder movimientos y esas cosas, tenía 62 años. Empezó a hablar de cosas que me marcaron para toda la vida, porque vi el otro lado de la moneda... abajo de toda esa cosa tan feliz y amorosa que además era real, mis papás realmente se amaron y tuvieron una vida muy plena y rica y muy de iguales para sus tiempos, y sin embargo mi mamá en el momento en que ya no controlaba su inconsciente, manifestaba amargura y muchas contradicciones. Ella había sacrificado muchas cosas por esa pareja y esa familia... la verdad tiene que salir por donde sea. Uno no puede sacrificarse por nada.

Era una locura (la de su madre) con un tema, y el tema era la mujer, era feminista, aunque ella nunca lo hubiera sido...de mi hijo decía: a este lo vamos a hacer que no sea rey...

Mi padre siempre me hizo sentir muy segura de mí misma, orgulloso de que fuera mujer... no puedo percibir que me oprimiera... aunque era un señor muy convencional, pero me formó con mucha seguridad en mí misma.

...Yo con un edipazo toda la vida, con una figura muy fuerte de papá... Con mi hermana, al hablar de nuestra infancia, no coinciden nuestras versiones... hay cosas que sí pero hay muchas que no... uno vive las cosas de manera muy personal...

Mi papá escribía, tenía siempre sesiones literarias con escritores. Me gustaba ese ambiente. Mi papá había sido maestro cardenista, había sido socialista, marxista, izquierdoso, dentro del estilo que había en México, nunca fue del partido comunista ni coincidía con lo de Trotsky. En lo que fue militante fue en la educación cardenista.

Eran ambos (sus padres) muy nacionalistas. La casa —una casa colonial de San Angel— estaba llena de idolitos y de pinturas mexicanas. Los paseos eran las pirámides, ir a conocer diferentes pueblos... mi mamá tenía colección de rebozos, se hacía peinados de trenzas, era, haz de cuenta, la casa de Frida Kahlo. Conocían a Diego y a Frida. Mi mamá más adelante viajó varias veces a China, era de la sociedad de amigos de China en México.

En el 68 fui con ellos a las manifestaciones; a esas alturas mi padre era un buen burgués, su medio hermano tenía ya la editorial Novaro y lo había llevado a trabajar con él...

La educación la cursa en la escuela Moderna Americana,

...pero con toda una distancia crítica ante lo proyanqui... por un lado había que ser bilingüe, pero no había que perder la cultura propia... mi papá propuso que en nuestra casa nos dieran clases de marxismo, ya en la secundaria, porque no nos daban eso en la escuela...

Sobre la religión,

Mi mamá era de familia clásica mexicana que viven la religión sin mucha militancia. La abuela materna fue la que me enseñó a rezar... Mi padre era ateo, ya de viejo decía, entiérrenme con un crucifijo, por las dudas. Tan ateo que se daba el privilegio de la duda.

María entra a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en 1970,

Me metí a la carrera que fuera el boleto más directo a la revolución... El 68 lo viví en primero de prepa, mis hermanos estaban de lidercillos, pero mi irrupción en la militancia política fue en 71... fue muy impactante. Inmediatamente ubicarme con algún grupo clandestino.

...a mí me habían casado en la prepa, con mi novio, con el cuál había tenido relaciones, y nuestras familias nos casaron —boda hippy, pero nos casamos— ... el era judío. Duré muy poco casada. De divorciada me sentí muy bien.

Trabajaba en el Colegio de México como asistente de investigación... al empezar a meterme en la grilla, pues me enamoré de un guerrillero aguerrido mucho mayor que yo, de una extracción social totalmente diferente a la mía... todo lo contrario de lo que se suponía yo debía hacer... me metí de lleno a la guerrilla y todo eso... él tenía una hija pequeñita, de la cuál yo me hice cargo, y tuve con él a mi hijo Santiago...

Viví tiempos muy libres... yo hice realmente lo que quise de mi vida, de mi vida amorosa, de mi vida social, fui a los lugares más insólitos, y el hacer la revolución, fuera de la fantasía que uno tenía en la cabeza, me dio el conocimiento de una serie de gentes, y de situaciones y de formas de vida, me probé a mí misma viviendo en condiciones que de otra manera, nunca hubiera conocido.

Ahora que veo cómo viven los jóvenes, veo que aquellos eran tiempos muy libres, ahora los jóvenes viven muy presionados por la religión del dinero. En aquellos tiempos nos valía el dinero, sí, no tenías que hacerte de una casa, no tenías que comprarte aparatos de sonido, televisores, etc., eras un ser libre y campirano, muy ligero, y no estabas en conflicto con los demás, era parte del rollo.

El proceso de militancia y radicalización que enfrenta la hacen efectivamente “desclasarse”, en un movimiento común en la época:

Vivía en una zona proletaria, en un predio de invasores. Acarreaba mi agua a las dos de la mañana como todas las señoras. Tenía que rapar a mis hijos porque estaban empiojados. Pero nunca dejé de ser una mujer de 1.80 de altura, medio güerita; entonces, me decían “la maestra”, porque era yo una

especie de marciana, pero me veías y estaba yo totalmente mimetizada, como nos pasaba mucho a todos los maoístas.

La maternidad apareció dentro de este contexto, como una elección afectiva singular.

Sin ser yo su madre biológica siempre fue clara la elección por parte de ambas... al separarme de su padre, ella eligió quedarse conmigo... ello relativiza lo que entendemos por "madre biológica", por maternidad.

En la Colonia Ajusco, donde vivía, trabajaba en un proyecto popular, una guardería para mujeres trabajadoras y un centro de investigación para mujeres.

Trataba de mantener contacto con la Universidad porque se me estaba acabando la revolución. Lo hacía a través de la clase de Sociología de la Mujer —siendo asistente de Alaíde Foppa— no me daba cuenta pero empezaba la crisis de la izquierda... Yo nunca me consideré feminista, ni tuve reuniones con mujeres feministas. A finales de los setenta entré en contacto con las chavas que hacían *La Revuelta*, y las del Colectivo Cine-Mujer; entonces fue la primera vez que yo vi reuniones de mujeres y todo eso, pero me resultaba insólito y además tenía muchos prejuicios porque en la izquierda eso estaba muy mal visto, era pequeñoburgués...

Sobre su relación con el feminismo

El feminismo que podía yo tener era el que me había transmitido mi madre, y era el de mi vida misma, que efectivamente vivía yo sola y mi vida era un desmadre, vivía en comuna básicamente con otras mujeres, o con hombres que tenían niños, como hombres solos, pero ello no se traducía ni en militancia ni en lenguaje ni siquiera en lecturas feministas. Eso lo empecé a tener a finales de los 70 y básicamente porque fui asistente de Alaíde Foppa —en esa clase de la Facultad— y empecé a estudiar cosas ... yo tenía todo el germen de luchar como mujer y por mi individualidad. El dilema era cómo una sigue siendo mujer a la vez que libre, yo podía expresarme con cierta burla de las feministas y sus reuniones y sus periódicos, por pequeñoburguesas, chavas de Coyoacán, eso no era la revolución de a de veras. Al mismo tiempo, con mis compañeras, pues estaba en el rollo de mujeres, en los hechos teníamos el Centro de Investigación para Mujeres, habíamos puesto la guardería... yo en particular me había dedicado a las colonas, porque tenía todo un rollo teórico de que eran ellas las que reproducían la fuerza de trabajo, y ahí ubicaba mi trabajo, yo misma como mujer sola y dos hijos asumiendo mis reponsabilidades con absoluta radicalidad, y bueno, ¿todo eso qué es?

Mi primera relación con mujeres feministas fue con estas chavas que se me acercaron, las del Colectivo Cine-Mujer, para que trabajara con ellas porque yo tenía los contactos, conocía a las mujeres, etc. Hasta ese momento y

aunque el cine me fascinaba —yo iba mucho al cine— nunca consideré que era algo que yo podía hacer; precisamente a través de estas mujeres que hacían documentales, y que me invitaban porque yo tenía el conocimiento de la colonia, ellas estaban intentando volverse izquierdosas, salirse de su torre de marfil, entrar en contacto con otro tipo de mujeres, a mi me interesó su rollo, me empecé a liberar de mis prejuicios y trabajando con ellas vi como agarraban una cámara y filmaban...

En *Mi querida Carmen*, la película se basa en las cartas de Calamity Jane a su hija. Yo me había puesto mucho en plan de Calamity Jane, me encantó la figura de esta mujer, consideré que Calamity Jane tenía algo como las feministas, andar tirando balazos al aire y sentirte acá, muy amenazada...esto dentro de lo que yo tenía de no considerarme realmente una feminista, pero con el conflicto de que me encantaba lo que decían algunas feministas...

María se anota en el CCC porque era una carrera más corta, pero ese año no hubo inscripciones; ingresa entonces —1975— al CUEC, que tenía una carrera de cinco años.

...después aunque me aceptaron en el CCC me quedé en el CUEC que me gustó más por todo el ambiente, con la carga ideológica que yo traía, el CUEC resultaba más popular, el CCC más elitista... me costó la decisión porque sentí que yo ya no tenía derecho, que ya tenía mis dos hijos, que ya me ganaba la vida, que a esas alturas no se cambia. Tenía yo 28 años. Mi papá entró al quite y me dio todo su apoyo, me mantuvo para que yo no tuviera que trabajar, me cuidó a los niños... aquello que sale en *Mi Querida Carmen* es real y por eso lo actúa él mismo...

Me empecé a alejar de los otros compañeros con los que militaba. Pronto fui un cuadro perdido de la revolución... fue un proceso lento, yo no me di muy bien cuenta pero empecé a recuperar cosas y a rechazar otras.

Recuerda el período de estudiante como uno de los más plenos, donde de alguna manera sentía el privilegio de tener acceso a toda una infraestructura muy costosa para realizar sus proyectos.

Me llevaba a los hijos a la escuela, entonces fijate, primero pelones y piojosos y luego estudiantes del CUEC, que estaban en los pasillos haciendo sus tareas. Ahí me los cuidaban las secretarías. Actuaron en varias de las películas de la época, iban a los rodajes, cargaban las cosas. Me adapté al nuevo medio, viví con pasión esos años en que estudié cine, empecé a ir al cine como loca, a hacer cuadernos sobre cine, a leer muchísimo. Faulkner, que me encanta, yo creo fue el que más me impactó, *Palmeras salvajes*, tuve relación con un cuate que era maestro en el CUEC. El me empezó a pasar libros... Yourcenar, Duras, Peter Handke. *El peso del mundo* todo subrayado, deshojado... El cine alemán en esos años era el que más me gustaba, iba todo el tiempo al Goethe a ver cine alemán. También Antonioni, es uno de los que más me ha

gustado en la vida. Angelopulus me fascinaba. Ya había visto *El viaje de los comediantes* que además tenía una reflexión política que todavía me era muy cercana. Luego vi *Viaje a Citeria*, y pensé que era mi ídolo para siempre... Esos cinco años en el CUEC, le saqué todo el jugo a la escuela, usé todo el material que tuve, cuando alguien desperdiciaba su material yo se lo editaba, yo se lo fotografiaba, además en mi generación había gentes de mi edad, ya llegando a los 30 años, yo sentía que los más jóvenes no se daban cuenta del tesoro que teníamos...

Habíamos muchas mujeres en mi generación. Era un ambiente de sexismo suave en la escuela. Todas las chavas muy puestas y creativas... de mi generación son Mari Cristine Camus, Rosa María Méndez, Gisela Iranzo, puertorriqueña, Silvia Otero, colombiana... Silvia, María Cristina y yo y a veces Rosita éramos muy equipo y además éramos amigas... entre los cuates, como las tres éramos de buen ver, nos pusieron las Ninfas del Celuloide, apodo entre cariñoso, coqueto y sexista... nos gustó el nombre y así nos pusimos... hacíamos todo entre todas, nos turnábamos las tareas... Eramos mujeres ya hechas, ninguna era hija de familia...

Con Rosa Marta —Colectivo Cine-Mujer— no trabajé ya en la escuela porque su rollo feminista era como mi rollo político, muy mistificado y radicalizado. Cuando trabajé con ellas en lo del Ajusto sus prácticas de tener juntas y discutir cosas y ser colectivas no me gustaban, en parte porque se parecían a los juicios sumarios de donde yo venía, y además esa manía de decir somos muy colectivas, aquí no hay poder, y mangos, había líderes cabronas que abusaban del trabajo de las que se dejaban, y yo sentía que era una tomadura de pelo. Sus temas nunca me gustaron. La película de la violación y la del aborto, que horror. De ellas la película que me gustaba era la de Beatriz Mira, *Vicios en la cocina*. Hay machines hombres y mujeres... en rollo feminista pero iguales... autoritarismo y poder que yo sinceramente rechazaba... me retiré del Colectivo y al meterme al CUEC me olvidé de ese rollo...

Participé con ellas en *Es primera vez*, y luego en *Vida de Angel* como productora... Ya había yo pertenecido a los colectivos durante muchos años, además Las Ninfas tenían un trabajo más colectivo que ellas, siempre respetamos las ideas de la directora, nadie me discutía que la cámara iba aquí...Yo había vivido instalada en el documental por muchos años, ahora quería hacer otras cosas, tenía muchas ideas...

El (los) cine(s)

El cine de estas directoras es cine de ficción, generalmente el género dramático es el melodrama, aunque alguna ha incursionado en la pieza cómica o fábula (*Sistach, Anoche soñé contigo*).

Destacando por sus trabajos escolares, logran en corto tiempo filmar el primer largometraje a partir de un esquema de producción independiente. El segundo largometraje obedece también, en el caso de María Novaro y Busi Cortés, a un esquema de coproducción donde

interviene el estado y productores privados, y en el caso de Maryse Sistach, se trata de una producción totalmente privada.

Tanto Cortés como Sistach participan en el proyecto de programas culturales de la UTEC — Unidad de Televisión Educativa y Cultural, SEP— durante 1984-1985, en el espacio titulado “De la vida de las mujeres”, junto con otras realizadoras como Dora Guerra, Olga Cáceres, Consuelo Garrido, escribiendo guiones y dirigiendo.

Las tres han tenido y tienen actualmente becas y apoyos para trabajar en distintos proyectos, como los otorgados a “El peso del sol” de Maryse Sistach por la Sección de Autores del STPC, el Premio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano al mismo proyecto en 1987, Beca FNCA para un nuevo proyecto, otorgada también a Busi Cortés, la beca Rockefeller a María Novaro para *Danzón*. Esta última y Sistach han participado en los cursos de la Escuela de la Fundación de Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba, y en el Instituto Sundance en EEUU.

De diferentes maneras las tres definen su cine como cine de autor, entendiendo por ello:

Busi Cortés:

(Un cine) De mujer... de ficción... para seguir preguntándonos, como cuando éramos niñas, ¿A qué jugamos?

Me interesa la emotividad y la entrañabilidad de los personajes... recrear una cierta atmósfera... un estado de ánimo melancólico que no siempre es nostálgico, aunque a veces lo es. Hay películas, como *Serpientes y escaleras*, que surgen de una imagen... me identificaría hoy con el cine español, *El sur*, *El espíritu de la colmena*, *Cría cuervos*... me gustaría llegar a filmar como Weir, el australiano.

Maryse Sistach:

Pienso que hay dos tipos de cine que se pueden hacer, un cine de autor y un cine comercial. Yo quisiera hacer los dos, hacerlos juntos sería lo ideal, pero no necesariamente, porque yo veo el cine no sólo como una manera de expresión sino también como oficio, por eso he trabajado mucho como asistente y como script. Me gusta mucho el cine en sí. Me gustaría también ser una directora a la cuál le dieran una película, y hacer una película en que se cuenta perfectamente bien una historia, bien actuada, bien fotografiada, que a lo mejor no refleja mis inquietudes.

Yo creo que ya he hecho de estos dos tipos de cine, la última película (*Anoche soñé contigo*) es un intento de hacer cine comercial, y las otras han sido películas muy de autor, no en el sentido que sean mejores, sino que iban tras preocupaciones muy existenciales, muy personales.

Mi cine... siempre ha sido muy autobiográfico no en el sentido de retratar mi vida sino de buscar cosas que me muevan.

María Novaro:

Siento que mi cine es muy personal, nunca me he visto obligada por ninguna circunstancia a hacer cosas que no sean absolutamente personales... Lo principal que he hecho ha sido en colaboración de mi hermana... pero fuera de los acuerdos o transacciones que hemos hecho en las aportaciones de cada una de nosotras en el trabajo, pues no he hecho ninguna transacción, ni he tomado cosas de nadie más, es un asunto de mi hermana y mío, de expresión de nosotras. Nunca he adaptado de un escrito de otra gente, nunca he partido de una historia que me contaron, nunca he sentido que tengo que hacer algo por conveniencia en mi carrera, y considero que he sido afortunada en eso... Siento que es un cine directamente vinculado a lo que yo soy y a lo que está dentro de mí, igual que lo que está dentro de mi hermana. Reconozco lo que es de ella y lo que es mío, somos autoras. Hago diferentes búsquedas en cada trabajo, y reconozco que salen obsesiones... no trato de reprimir lo que se repite... el mar, las mujeres, eso me sale del alma, lo cultivo... si esto se define como cine de autor digamos que sí lo es, lo que rechazo es lo que tenga de elitista esta definición... no porque no esté yo en paz con la autoría y la creación, pero cine de autor a veces significa un cine indescribible, un cine poco accesible, un cine para público muy reducido... y eso sí no tiene que ver con lo que yo hago. Es lo mismo que pasa con la palabra feminista o de mujer, a la hora que te digo que son cosas muy personales, pues como yo misma te conté, en mi vida el ser mujer no es un detalle, sino bandera, marca y eje central... sí ser feminista es identificarse con una determinada posición política pues no es mi intención, si cine de mujer quiere decir que no me intereso más que en dirigirme a un público de mujeres, tampoco me reconozco. Mi intención es otra... *Lola* se pensó mucho como una película feminista y muchos hombres la rechazaron... en *Danzón* nosotras cuidamos que no fuera una película agresiva para los hombres, pero igual hay un sello de nosotras... siento que lo que hago se nota que lo hizo una mujer y no trato de ocultarlo, al revés, lo alimento y estoy orgullosa de ello, lo disfruto, me gusta que lo reconozcan y no quiero que se pierda. Hay realizadoras que insisten en que este sello no existe... yo pienso que sí... me gusta que el cine de Spike Lee hable de los negros, del racismo y de su propio racismo, creo, porque es la expresión de un individuo que no ha tenido la oportunidad de expresarse hasta ahora, entonces me encanta saber de él... yo espero que con mi cine suceda lo mismo, que alguien se entere de algo novedoso, que vea las cosas de otra manera...puesto que no hemos tenido tanto la palabra...

En todas encontramos como motivos lejanos la referencia a la infancia como el momento de las marcas identitarias y culturales. La "conciencia feminista" es una elaboración posterior y de ninguna manera define su búsqueda cinematográfica.

Las tres reconocen la necesidad de ejercer el oficio, de trabajar en el cine como se pueda, ya que es muy difícil levantar un proyecto propio; igualmente plantean que difícilmente se les

contrataría para hacer la dirección de algún proyecto comercial. Por lo tanto, el oficio es discontinuo, y esto va en detrimento del perfeccionamiento del estilo.

El **guión** es generalmente propio, y si no, trabajado con personas muy cercanas, por ejemplo, María Novaro con su hermana Beatriz; Busi Cortés con su hermana Carmen y con Alicia Molina; Maryse Sistach con su marido José Buil. De alguna manera, en las tres encontramos el quehacer cinematográfico como una **empresa familiar**: en el caso de María, su marido, Jorge Sánchez, es siempre coproductor; José Amozurrutia, el marido de Busi Cortés, elabora la música de las películas. En las tres encontramos la integración de alguno o varios de sus hijos en las películas como actor.

La escuela, el **aprendizaje**, son reconocidos como un espacio importante e intenso, motivacional, así mismo la colaboración asistiendo a ciertos directores, como a Felipe Cazals y Jorge Fons en el caso de Sistach, y Alberto Cortés para María Novaro; en el caso de Busi, se observa la presencia de autoridades en el ámbito del teatro y la narrativa, como Ludwik Margules y Juan Tovar.

Maryse Sistach:

Ayala Blanco nos proyectó películas bien interesantes en el CCC; he aprendido más en el trabajo como *script* y como asistente de dirección. Con Felipe Cazals aprendí muchas cosas del oficio, porque es un gran artesano, tiene una idea muy visual de lo que quiere, y lo sabe resolver muy bien. A Jorge Fons más bien le aprecié su dirección de actores y su sensibilidad para abordar los temas.

María Novaro:

En el CUEC había unos locazos, Daniel Da Silveira, brasileño, Chivan Santiago, uruguayo y Douglas Sánchez, puertorriqueño, habían hecho una película que se llama *Cualquier cosa*, eran de tres o cuatro generaciones antes que yo, y daban un taller como tutores.... no es que fueran maestros, sabían más que tú porque habían salido antes pero no eran cineastas, pero a mí me resultaban mejor que los cineastas que ni te hacían caso...

Ayala Blanco daba muy buenas clases de historia de cine. Otra temporada el taller que tomé fue con Ariel Zúñiga, empezamos 12 y acabamos Gerardo Lara y yo porque Ariel era malo y torturaba a todos, pero a mí me provocó y eso hizo que yo respondiera. Una vez me dijo que por qué no me regresaba a la cocina... pero entendimos que bajo de su prepotencia había un gran tipo.

Busi Cortés:

Mis referencias en términos de dirección son mis maestros, Eduardo Maldonado, Ludwik Margules, Juan Tovar, Alfredo Joskowicz, mis colegas, Consuelo Garrido, Gustavo Montiel, Maryse Sistach, Alicia Molina y Carmen Cortés, mis alumnos, Carlos Carrera, Bruno Bichir, Angeles Sánchez, Romelia Alvarez... He aprendido más durante diez años como maestra de guión y lenguaje cinematográfico en la Ibero, en el CUT de la UNAM, y en el propio CCC.

En cambio, la **estructura industrial** y específicamente **los sindicatos**, así como la crítica son reconocidos como espacios no motivacionales o francamente obstaculizantes y desestimulantes del quehacer cinematográfico:

Refiere **Maryse Sistach** que trabajar con el STPC en *Anoche soñé contigo* era todo un reto.

Hubo momentos en que me cuestionaron: ¿por qué no gritas?... en algún momento el asistente me preguntó por qué yo trabajaba así, y le dije que yo pensaba que así lograba lo mismo que a gritos. Al final él también quedó muy contento.

En la posproducción, no pude con el equipo. En el rodaje demostré rápidamente mi profesionalismo, entonces te ayudaban más, en la posproducción la gente no lo veía así, desconfiaban de mi capacidad, sintiéndose superiores a tí y no creyendo en mis criterios...

La distancia frente a la producción (IMCINE) se redujo en el rodaje y creció en la posproducción.

Para **María Novaro**, es claro que los sindicatos de cine en México son:

Una herencia que dejó la época de oro, retrógrada y pesada, por lo que he podido saber, porque no he estado en los sindicatos, lo he rechazado... siento que hay un proceso muy pernicioso en muchos de estos grandes sindicatos, evidentemente tenían un control feroz sobre el cine, y por lo que he sabido eran los lugares más machistas que te puedas imaginar... por estatutos no podía haber mujeres asistentes, no podían ir mujeres a reuniones... la única manera de hacer cine, por ejemplo, en el sexenio de Echeverría, era entrar en contubernio con los sindicatos...

Fue un peso para el cine, para su desarrollo y su libertad. Con sus restricciones impidieron que ingresaran nuevas generaciones y atoraron el cine mexicano. Tuvieron auge con Echeverría porque hasta cierto punto se renovaron, pero en realidad siguen siendo un obstáculo y lo que pasa ahora es que estamos haciendo las películas sin ellos, y mejor hechas porque las de ellos se ven muy mal... incluso la época en que hubo un auge, con Echeverría, las películas no son ni muy libres ni muy expresivas. Por supuesto hay películas que sobresalen, pero lo hacen a pesar de, como *El lugar sin límites*

de Ripstein. Los años recientes fueron más propicios para que la gente filmara lo que quiere y creo que tiene que ver con que nos hayamos librado un poco de los sindicatos...

Busi Cortés, reconociendo la misma dificultad, acota que convenios como los del CCC con Televisa en programas de ficción como el de Hora Marcada y en la producción de *video homes*, e incluso la forma de producción escolar de Opera Prima, donde participa el CCC, IMCINE y el FNCA son una salida pequeña pero importante para la producción, ya que ésta se puede hacer con un equipo cercano sin llevar al sindicato. Ella en lo particular trabaja con un equipo del CCC. Reconoce que en con el STIC hay menos problemas que con el STPC, y que por lo menos, en el primero trabajan más mujeres.

La experiencia del trabajo con **productores privados** de **Maryse Sistach** con *Anoche soñé contigo*, no es del todo negativa. Si bien ella marca una distancia frente al proyecto, pensándolo como cine comercial prioritariamente, reconoce otros ámbitos donde se ejerce mayor libertad que en una producción estatal.

En relación a la **crítica** hay una opinión unánime en considerarla poco seria, amarga, y relacionada muchas veces a factores externos a la película que analizan:

María Novaro:

La crítica de cine no me gusta y la de acá menos, como dice Ibarguengoitia, somos muy acomplejados, y como dice Paz, somos canibales, no, me gusta mucho más leer las entrevistas a los directores de cine...

Busi Cortés:

La crítica...no tiene el respeto del público... es una forma de poder... las autoridades sí se guían por la crítica, es una forma corrupta porque todos están involucrados en los proyectos que se van a filmar... es una crítica demasiado subjetiva y que no se plantea como subjetiva... agresiva y cruel...

Maryse Sistach:

En todas las críticas que tuvo *Anoche soñé contigo*, en vez de hablar de la película critican mi "posición ética", citando, además, una declaración mía de hace doce años como si la hubiera hecho ayer...

Luego resulta que los críticos nos salieron feministas, yo, que me considero feminista, el problema que he tenido con el feminismo es en torno al placer, creo que ha sido algo censurado dentro de los grupos de mujeres... es parte de los problemas del feminismo y de los ismos en general, el convertir algo que debe ser una reflexión en una religión... Ahora han resultado un montón de críticos feministas pero de pierna cruzada,

horrorizados porque una feminista como yo se atreve a verle las nalgas a Leticia Perdigón o a poner a sus personajes diciendo alburas... no está en sus esquemas de "ser femenino" ser como Chabelita, retobona y muy corriente...

En relación a la **censura**, las tres la reconocen como un dispositivo que opera desde la elaboración de la temática, y que generalmente se torna también en una **autocensura**, en el sentido de que uno ya naturalmente no propone lo que supone será censurado. **Busi Cortés** reconoce haber tenido una censura explícita en alguna secuencia de *El secreto de Romelia*, donde se reforzaba la inclinación cardenista de uno de los personajes, y también reconoce autocensura, por ejemplo, al no utilizar los logotipos del PRI en *Serpientes y escaleras*. **Maryse Sistach** afirma que su proyecto multipremiado "El peso del sol" no se lleva a cabo por censura, y **María Novaro** plantea que de hecho hay partes de su trabajo que han sido autocensurados en defensa de la aprobación del proyecto, como por ejemplo, el que los personajes de **Lola** no fumen marihuana, hecho que justamente salta por inverosímil. **Sistach** apunta hacia una reflexión interesante sobre la censura en el cine mexicano:

La censura en México es algo muy amplio porque depende de una paranoia de funcionarios, de lo que ellos piensen que le puede molestar al jefe... uno de los directores jóvenes tenía un personaje, y de repente alguien dijo: se parece al de gobernación... es una paranoia infinita. Toda película sufre de esa censura. Además está la autocensura, que viene de dos lados: lo que me van a permitir decir, mostrar... y la otra, de dónde voy a sacar el dinero para producir esto...

Por ejemplo, "El peso del sol". El guión tiene la guerrilla como telón de fondo, aparecen los militares, y ya sabes que ni militares ni la Virgen de Guadalupe pueden ser tema en el cine nacional, en otra parte aparecen fumando marihuana... no me han dicho por qué no pasa el proyecto, pero cualquiera de estas cosas puede ser... Otro tipo de censura son los críticos, que funcionan como una presión que inmoviliza... Hay que ser entonces como La Tigresa, o la Doña, volverse "bragada", ponerse los pantalones y pendejearlos... tal vez por eso tenemos esos personajes en nuestra cultura.

La censura va en contra de la verosimilitud de las historias y de los personajes. El cine mexicano sigue ejerciendo de esa manera la imagen de una ficción de país. La censura oficial llega a ser más asfixiante que la de los productores privados, que paradójicamente, señala **Sistach**, son más libres en cuanto a temática que el gobierno. Televisa es asunto aparte, pues ahí se ejerce no sólo la censura oficial, sino la de la "buena imagen" de la mojigatería acartonada. Nos relata también el trabajo que costó encontrar a la actriz que protagonizara a **Azucena** en *Anoche soñé contigo*, por el desnudo. Las actrices de Televisa tiene prohibido, entre otras cosas, hacer desnudos.

Recupera, sin embargo, un proyecto estatal donde trabajó con entera libertad en la serie *De las Mujeres*:

En la UTEC, que eran temas diversos pero que tienen que ver con las mujeres o con los niños, ahí trabajé con guiones de otras gentes pero yo los escogía, uno podía decir cuál quería hacer... era totalmente libre el trabajo de la UTEC, nunca nos pusieron ningún tipo de trabas, lo que es excepcional, porque si en el cine no pasa en televisión menos.

Acerca de las **influencias literarias** que operan en su trabajo, la que más las reconoce es **Busi Cortés**, ubicando el realismo mágico de la literatura latinoamericana, "la magia de ser mujer en la literatura" como algo que marca todo su trabajo en cine, al grado de que una crítica a su cine es por ser demasiado literario. **Maryse Sístach** plantea que sus lecturas —literatura femenina, Catherine Mansfield, Jane Ris, Jane Bowles, Doris Lessing y mucha novela policiaca— le funcionan para recuperar estados de ánimo que tengan que ver con los personajes que está construyendo.

Las tres afirman tener un cierto **estilo** en el cuál se reconocen, aunque no es necesariamente el que más les gusta a la hora de ver cine:

María Novaro:

Pienso que... la poesía se parece más a la vida que la narrativa o la dramaturgia... a lo mejor es muy grande la palabra que quiero usar, pero trato de cuidar la poesía del cine... que las cosas no sean obvias, cuando tienen que decirse ya no me gustan, prefiero darles la vuelta. Esta es una propuesta de cómo narrar al tiempo que lo es de cómo ver, cuando esto no está bien logrado resulta aburrido, porque no me apoyo ni en acciones ni en diálogos explicativos. No sucede gran cosa, estoy más al interior de los personajes y de la simplicidad de las historias. Cuando no logro que las cosas estén cargadas de emoción, entonces no hay nada... En algún momento sentí, por esas presiones de los críticos, que debía de cambiar. Luego pensé que no, que es una manera de contar. Es mucho más difícil editar porque no estas filmando con los planos típicos americanos... Filmar planos para protegerte y para que luego peguen no me interesa y soy soberbia en eso. Para mí, cualquier secuencia obedece a una propuesta de cómo se va a mover la cámara, cómo estoy llevando sentimentalmente la secuencia, cómo transcurre en ritmo, en movimiento, en encuadre, en punto de vista, en color, en textura, esto lo planeo rigurosamente, lo cual no quiere decir que me salga bien... Pero ésa es mi apuesta. Por eso no me interesa la narrativa de la televisión, esas caras hablando. Hay secuencias que filmo de la manera más tradicional, con un master y un criss-cros y protecciones, pero son secuencias que tienen que ser ágiles, dar cierta información y pasar a otro punto o cuando son de confrontamiento entre dos personajes. Aplico estas técnicas, pero no como

manera de filmar. Tengo secuencias que son sagradas, y que precisamente quieren romper con todo eso... Hay gente que dice que es una tontería, que se gasta mucho material, que luego a ver como se edita... Por supuesto que sé hacer las cosas de la otra manera, lo estoy rechazando a propósito, pero en el ambiente mexicano somos tan trogloditas y acomplejados que si haces algo raro no es porque quisiste sino porque eres un idiota... entonces te dan ganas de hacer mejor un *thriller*...

Maryse Sistach:

La gente tiene obsesiones y preferencias... a mí me sale un ritmo muy lento, y yo me lo cuestiono, porque a la gente e incluso a mí como espectador no me gusta tanto el ritmo lento, pero me gusta como director. Me siento en la búsqueda de un estilo, pero no sé qué tanto un estilo te sirva para cualquier tipo de película. Por otra parte, ¿hasta qué punto puede uno romper su estilo, no como pretensión estética sino como lo que te surge naturalmente? Pero el estilo no está sólo en el ritmo de la película, está desde qué actores escoges, el trabajo de los colores, de las texturas. En ese plano me siento más segura de lo que quiero, me gusta mucho trabajar con actores no profesionales, que más bien tengan algo que ver con ese personaje que yo soñé... Cada vez creo más en el contacto de las texturas en el cine, lo cual se pierde en el video. Esas cosas que se sienten pero no se dicen: la luz, las pasiones a través de los colores y las texturas. Entablar otro tipo de lenguaje más sensible y más cercano para el fotógrafo, para el actor. Si pienso en un pintor para "El peso del sol", pensaría en Toledo; de ahí surgen imágenes, como una iguana, un lagarto, o lo que deben de leer los personajes, por ejemplo, Castaneda... y así se van juntando los elementos, casi misteriosamente. Los colores rojos y amarillos, los animales reptiles que viven con el sol, la locura... Es una búsqueda y no siento que lo haya logrado. Para ello necesitas tener cada vez mejores guiones, que no te estorben... Las mejores películas tiene historias muy simples.

A mí lo que me interesa es poder ver las cosas sin que haya un cartabón... el lenguaje debería estar al servicio de eso, no romper el lenguaje por romperlo sino tener una mirada sin prejuicios sobre las cosas. A veces también me interesa ejercer el lenguaje, ver qué tanto lo manejo. Es el caso de los programas de televisión o de *Anoche soñé contigo*. En esta película me interesaba llevar un lenguaje muy académico y claro. Me interesaban también las texturas, los colores. Hicimos el trabajo pensando en el agua, yo quería que las azoteas fueran vistas como unas peceras, que todo se moviera en lo fluido, las bicicletas, los azules. El trabajo del fotógrafo y de los ambientadores quiere lograr esto. Trabajamos sobre los colores de Chagall. En *Los pasos de Ana*, de otra manera, pero también hay un trabajo que vincula ciertos colores a ciertas emociones. Me interesan las texturas y los colores como un nivel de lectura de los guiones, otras aproximaciones a la película, más en el plano de las sensaciones.

Busi Cortés plantea que la clave de su estilo está en el género dramático que realiza, el del melodrama cercano a la pieza, un melodrama que se distinga del clásico mexicano en la construcción de personajes complejos no estereotipados, y en la no utilización de los recursos comunes del melodrama: acercamientos, escenas violentas, acentos musicales, recursos que acercarían el lenguaje cinematográfico a la narrativa televisiva. Afirma que le interesa el cine sobre todo como relato:

Lo más importante para mí es contar una historia que emocione y con atmósferas provocar sensaciones: nostalgia, melancolía, ternura.

Los personajes siempre son vistos desde una visión femenina consciente, porque justamente lo que me interesa es la búsqueda del despertar de la consciencia femenina, tanto de hombres como de mujeres.

La forma le interesa como atmósfera. Además, afirma que

...aunque todo mi trabajo se centra en el actor, me considero paisajista.

Con ello indica una inclinación, un estilo, donde domina el plano secuencia.

Por lo cual fui criticada ampliamente. Todavía no me sentía segura de mi propuesta y pensaba que era un grave error de mi parte... Después de *Serpientes y Escaleras*, la asumo plenamente. En ella hay secuencias que son planos fijos, abiertos, muy largos... cualquier estudiante diría "se quedó con el master", pero no, así se filmaron, sin intercortes. Mi apuesta y mi reto son: la contención, la sutileza y la sugerencia... Me interesa tener todo el entorno... el intercorte en la temática que yo trabajo sería contar telenovelas...

Al igual que Novaro y Sistach, reconoce la necesidad de un ritmo lento, aunque no es, como espectador, el cine que más le gusta:

Paradójicamente admiro muchísimo las películas que no tienen nada que ver con lo que yo hago... Tal vez ese estilo contenido, no vertiginoso, es parte de nuestra naturaleza femenina, porque me identifico más con el "timing" de Duras, Novaro, Sistach y la venezolana Fina Torres... Porque quizá el común denominador de nosotras es una propuesta económica de hacer cine...

Encontramos tanto en Novaro como en Sistach un énfasis en el color como elemento esencial de su lenguaje cinematográfico:

Novaro: Para mí el color es muy importante, y me era más importante hacer toda una estrategia en lo que yo iba a contar en términos de color... En *Una*

isla rodeada de agua armé toda la historia de que tuviera que ver al color de los ojos de mi hija que son azules. Acababa yo de tomar una clase de cine mexicano, y andaba yo en un rollo muy militante de que la estética mexicana a la Gabriel Figueroa (claroscuros y expresionismo) ya estaba desgastada y obsoleta... cuando aprendes fotografía sabes que puedes controlar los tonos, tu iluminación, tu temperatura de color, entonces puedes jugar con un tipo de azul, puedes jugar con una temática de color, cosas que hasta la fecha me fascinan y que aprendí con bastante rigor... eso junto con ese fervor por otra estética, y el pretexto del azul de los ojos de mi hija, me llevó a *Una isla rodeada de agua*.

Sistach lo plantea como referí más arriba, como un interés por las texturas, la plasticidad de la película y su relación con las emociones.

Las tres autoras coinciden en afirmar que lo que han señalado como su elección en relación a la **manera de narrar** está logrado sólo parcialmente en sus obras; en muchos momentos hay una distancia entre lo que pretendían lograr y lo que efectivamente aparece en escena. Sin embargo, sienten que han hecho las películas que han deseado, en el sentido de reconocerse en ellas a pesar de los errores o desajustes que contengan. En lo general, están satisfechas del cine que han hecho, son películas que les gustan. La única insatisfacción es no tener mayor oportunidad de filmar. **María Novaro** es la directora que más ha filmando continuamente proyectos propios, terminando recientemente su tercer largometraje, *El jardín del Edén*, en coproducción con Canadá. El futuro no es tan claro para **Maryse Sistach** y **Busi Cortés**.

Sobre sus películas, las intenciones temáticas que las componen y sus objetivos, he organizado sus reflexiones en torno a los núcleos centrales que han aparecido en cada una de las entrevistas.

Maryse Sistach

...Mi cine ha tratado de ser una crónica de mi generación

Los temas

En *¿Y si platicamos de agosto?* me interesaba contar la problemática de la familia tradicional. El papá muy dominante, la mamá muy chantajista, el cuestionamiento de la familia tanto por la chava como el chavito, el empezar a ver la vida de otra manera a través de los ojos de otra persona al conocer a Caritina. En el sesenta y ocho los que teníamos 14 años fuimos una generación que difícilmente participamos y sin embargo nos cambió el mundo. Eso era lo que yo quería mostrar en esta película... es autobiográfico de mucha gente, es mas generacional...

Anoche soñé contigo en una historia muy parecida pero esta vez sí hice lo que Pepe (su marido y el guionista) quería, que era ver todo a través de los ojos del adolescente, y en la primera es la mirada de la chava la que nos guía...

Hice *Conozco a las tres* embarazada de Pía (su segunda hija), ya fue una producción independiente. Primero hice el guión, que fue chistoso hacerlo porque fue como un diario de lo que contaban por varios años mis amigas. No es precisamente autobiográfico. Mi experiencia de solidaridad entre chavas es mas difícil que la que se ve ahí. Yo viví en una comuna de chavas que en realidad no eran mis amigas, entonces... es como lo que me hubiera gustado, como la utopía.

La mujer

El tema de la mujer está en todas mis películas y es ver una nueva mujer. Yo creo que todo comenzó viendo cine mexicano. El cine mexicano que más me gusta, que puede ser el de Galindo o Galdón, sobre todo en el primero, y en general en el cine mexicano las mujeres están retratadas de dos maneras, o como la madre abnegada o como la prostituta. Las dos figuras o estereotipos: la mujer dentro de la familia o la mujer en la calle. Entonces lo que me interesó mucho sobre todo a partir de *Conozco a las Tres*, que es como una contestación a *Una familia de Tantas*, de alguna manera, era ver qué pasa con las mujeres mexicanas que no están dentro de la institución familiar, y que obviamente no son prostitutas. Eso fue el principio de la idea de tratar ese otro tipo de mujer que existe pero de la cual no había ninguna referencia cinematográfica.

Entonces es hacernos existir a través de la pantalla, que existamos en el cine como somos realmente y no como esos dos estereotipos que se han repetido de manera infinita.

Tanto Caritina (*¿Y si platicamos de agosto?*) como las chavas de *Conozco a las Tres* eran mujeres que habían roto con su familia y que trataban de sobrellevar el mundo tan violento de la ciudad, por ellas mismas. Eso da pie a que Caritina milite, que no quiera regresar a provincia donde por ahí dice que era una especie de sirvienta para su hermano; también en los personajes de *Conozco a las Tres*, las tres viven sin marido, nunca tienen marido (risas) eso es algo muy raro. Eso de hablar de la pareja está muy complicado, se me hace muy difícil. Entonces en mucho la amistad suple la relación familiar. En *Los Pasos de Ana* será su amistad con Carlos, el homosexual, que es su mejor amiga, y digamos que la familia renace como familia madre-hijos, realmente eso es lo que está en las películas. Algunas feministas han criticado mucho que en *Los Pasos de Ana* la única mujer sea ella y no tenga ni amigas ni mamá ni suegra. Es una mujer que se enfrenta a la vida sin la protección de la familia.

El trabajo y el gusto por el trabajo, disfrutar la relación con los hijos, y el estar abierta a disfrutar la sexualidad vendrían a ser características de las mujeres de mis películas, que no esperan casarse para resolver sus problemas vitales...

Todos mis personajes son muy románticos, siguen creyendo en el amor y en la pareja, pero, no dependen de eso para sobrevivir, o en todo caso lo que buscan es una relación igual y no meterse en un esquema en el que ellas no podría tener libertad. Son mujeres independientes que sí tienen muchas ganas

de relacionarse con el hombre pero que no están dispuestas a tener cualquier relación, sino aquella que les guste y no las sujete.

La sexualidad

Una cosa que me ha interesado mucho es cómo resuelve sus necesidades sexuales y amorosas una mujer que no tiene pareja, porque ése es un problema que comparten muchas mujeres en México, en muchas clases sociales y sobre todo en la clase popular. Hay una inexistencia del padre o del marido. O no hay padre o es un ser que más bien causa problemas y no ayuda mucho a la organización familiar y su mantenimiento. Este sería un buen tema para que lo trataran los hombres, yo creo, porque es una cosa que se repite en México de manera extraordinaria. Pienso que también el peso que hay sobre los hombres para formar parte de una familia sería una cosa bien interesante de trabajar porque ellos reaccionan así por todo lo que demanda la sociedad de ellos, es una cosa también muy enajenante...

La sociedad mexicana censura y castiga la experimentación sexual en la mujer, el amante, p. ej. en *Los pasos de Ana*, de inmediato se vuelve una amenaza, en el guión la relación sexual de Ana esa noche con este hombre era muy placentera, y ella no quería nada más con él, pero a lo largo de la filmación sentí que había mucho problema frente a esa sexualidad, por ejemplo en los actores. Acabé planteando una experiencia que no había resultado plena, eso cada quien lo interpreta, pero para mí esa relación fue un fracaso...

El varón

De mis galanes, han dicho que son horribles, me dicen que son inexistentes, que no están bien retratados que hay más profundización en las chavas que en los hombres. En *Conozco a las Tres*, me simpatiza mucho el galán de Ana: un chavo buena onda pero que se enfrenta a una mujer con un hijo, divorciada, que tiene una problemática que él no acaba de entender y que se le hace difícil asumirla. El otro personaje es el ausente a quién Julia espera eternamente... y en *Los Pasos de Ana*, son tres los galanes: uno es con el que hace el amor y pretende después hacerle unas exigencias que no vienen al caso, otro es el director, Ana se siente atraída intelectualmente, y de ahí se desprende la atracción física, que es contradictoria con el machismo del director. Es el típico caso de cuando te sientes atraída por un macho que lo ejerce plenamente, pero también era mostrar que los machos tienen sus debilidades y les da miedo el sexo, el que sale corriendo es él. Era mostrar cómo también a los hombres les cuesta trabajo el rollo de las relaciones sexuales. A veces pienso que a los hombres les da más miedo que a las mujeres. El otro es el ángel, que es alguien como irreal, alguien que la cuida y que ella no ve, cuando lo ve ya voló, entonces es retratar un poco más a nuestra generación, aquellos hippys que siguen siéndolo en los 90, el típico chavo que ha tratado toda su vida de ser aliviado con las mujeres, que se ha cuestionado su rol como hombre en la sociedad y no ha aceptado adaptarse, entonces vive ya como dinosaurio del hippismo.

Géneros-identidad sexual

Yo creo que si uno se cuestiona el rol de las mujeres también hay que cuestionarse el de los hombres dentro de la sociedad o de los niños. El homosexual ha sido el gran perdedor del cine mexicano, el que ha sido más denostado, no hay casi película industrial mexicana en que así como se utiliza el albur como la manera más fácil de hacer reír, la segunda parte sería usar al homosexual para hacer reír.

Los homosexuales, la liberación *gay*... ha pertenecido a nuestra generación y si yo planteo una película generacional tiene que haber estos personajes.

La relación de las mujeres con los *gays* son bastante simpáticas y también a veces más crudas, lo que permitía que Carlos (*Los pasos de Ana*) le dijera cosas gruesas a Ana y eso me gustaba.

Entonces, así como trato de que haya otra imagen de la mujer en mis películas, también trato de que haya otra imagen del homosexual, y el hombre me gustaría más bien que se vea como lo vemos las mujeres, porque ahora sí que al revés, en vez de buscar reproducir la imagen que se tiene del hombre, me gustaría explorar la imagen que tiene la mujer del hombre...

A mí me interesa mucho hablar de la problemática del homosexual y del lesbianismo, que nunca he tratado... pero de alguna manera la problemática lesbiana sí aparece en mis películas, por ejemplo en *Conozco a las Tres* aunque no hay un rollo sexual entre ellas sí hay un rollo como de espejos, así como entre Ana y Clementina Otero en *Los pasos de Ana*, entonces no me gustaría que el lesbianismo fuera tratado solamente como una problemática sexual sino también como... esa fascinación por tu mismo género. Yo lo ejerzo por ejemplo al momento de escoger mis actrices, siento la necesidad de que me gusten. Una mujer que no me gusta me sería imposible retratarla. Entonces en ese sentido también asumo esa parte del placer por la mujer, cosa que no me ha pasado con los personajes varones, porque siempre las mujeres han sido los personajes centrales.

Yo pienso que de alguna manera los directores de cine deberían ser bisexuales, no necesariamente como opción sexual, pero sí para poder contemplar y admirar, trabajar ambos sexos.

Los niños

En el mismo sentido de las mujeres o de los homosexuales, me interesa tratar de ver la infancia desde otro punto de vista, los niños como seres humanos, en vez de como niños, es decir, como piensan y reflexionan, tratar de ver cómo ven el mundo y específicamente los de esta generación que se han enfrentado a que se les caigan bastantes esquemas, que han vivido o con la mamá o con el papá, en familias desintegradas y no tradicionales... donde se queiebran todos los patrones, como lo enfrentan estos niños... cómo entienden la sexualidad, por ej. del amigo cercano que es homosexual, etc. Tienen que resolver cosas que no se les han ocultado, como en las típicas familias tradicionales. Predicamentos de nuestra generación que yo pienso se han entendido mucho a todas las clases sociales...

Mi cine ha tratado de ser una crónica de mi generación...

María Novaro

Yo sí siento, y eso lo comparto con Beatriz, que lo que hacemos nos salva de la locura

Los temas, los personajes

Mira, como un primer acercamiento, yo creo que en cada momento lo que he hecho ha reflejado cosas que traigo, cualquier individuo trae un tema para la vida, aunque sí tiene que ver con el contexto que está viviendo... *Azul Celeste* la hice estando embarazada, entonces no es casual que trate de una mujer embarazada... *Una isla rodeada de agua*, corresponde a todo un patín con mi hija, era un cuento escrito sabiendo que ella lo iba a actuar y era un cuento para ella. Y para mí, un cuento de hadas, un cuento con un significado muy cerrado, muy privado. Ese fue el motor que me llevó a hacer la película, y efectivamente, nos fue muy bien a las dos haciendo esa película.

Estaba muy embebida en la forma, en las imágenes y su juego, eso permitió que no tuviera yo mucha censura ni rigor en la narrativa, para bien y para mal... Después resultó que mucha gente no entendía de qué trataba la película, la gente como que sí quiere saber las cosas de qué tratan, pero en ese momento me parecía que lo importante era el ritual entre mi hija y yo, las imágenes y la propuesta estética o poética de las cosas, y no la narrativa.

Cuando escribimos *Lola*, estábamos Beatriz y yo muy necesitadas de reflexionar sobre la maternidad, partimos de vivencias muy personales, de mujeres muy cercanas a nosotras, hay algo muy nuestro aunque en muchas cosas la historia no tenga que ver con nosotras. Estábamos las dos muy en el tono de la película, nos mimetizamos mucho con la película y con su tono y el dolor que nos causaba hacerla, y esto creo que se ve. Después necesitábamos alivianarnos la vida... y hacer *Danzón*, y realmente *Danzón* lo escribimos mientras yo terminaba de editar *Lola* y estaba abrumada. Es verdad que nos metemos totalmente a hacer lo que hacemos... de verdad es algo que te sale de adentro, en lo que te dejas envolver, te enloquece un poco, trastorna tus cosas, exorcizas demonios, hace que te reconcilies con cosas, caes en la cuenta de otras... Es un proceso muy interno y muy vital. *Danzón* es consecuencia del ánimo que nos dejó *Lola*, de su dolor. Quisimos hablar de otra cosa con una necesidad emocional. Y de nuevo metimos mucho rollo de nosotras, de la edad en la que estábamos entrando, reflexiones sobre el amor, sobre nuestro edipo: el personaje de Camilo es nuestro edipo, no nos dábamos cuenta, pero a la larga, pues es evidente... Lo dejas salir y te reconcilies contigo misma. Yo sí siento y eso lo comparto con Beatriz, que lo que hacemos nos salva de la locura.

¿Es siempre la misma película? Yo pienso que sí, que uno hace siempre la misma película, en el tipo de expresión que yo quiero insertarme, que es una propuesta muy personal, yo creo que cada quien trae una canción, es la misma persona, hay diferentes momentos, pero es la misma persona, y en lo que hacemos también... ni Beatriz ni yo somos esos personajes, y sin embargo, sí, lo somos... como también somos otros personajes secundarios que aparecen por ahí... pero yo siento que en el fondo hay algo igual y que es

lo mismo, y es uno, y que lo que los hace diferentes, son sus momentos, circunstancias... pero hay lo mismo... la parte donde el actor imprime su sello, es una parte muy radical del proceso, en que eso que es tuyo se vuelve otra cosa, pero estrictamente hablando, de un nivel muy profundo de los personajes, son uno solo.

El inconsciente, los sueños, las obsesiones

Hago diferentes búsquedas en cada trabajo, me propongo una cosa y un estilo diferente, y reconozco que salen obsesiones... en las cuales me reconozco, no trato de reprimir lo que se repite... el mar, las mujeres, eso me sale del alma, lo cultivo...

Por críticas hasta agresivas te van cayendo veintes, deja uno salir algo que llevamos dentro y eso es algo que te salva... En ese sentido mi cine sí es simbólico, no te lo puedo explicar claramente, algunos elementos sí, los más obvios, pero siento que todo lo que hago me libera de algunas cosas que llevo dentro, me ayuda a sobrevivir otras. Eso de escribirlas con mi hermana es tan intenso y fuerte que es una especie como de ventilación de un montón de cosas, como psicoanálisis, y nuevamente en el terreno de lo personal...

En *7AM* recuerdo que estaba yo muy fascinada con la fotografía como imagen, y estaba yo muy cercana al psicoanálisis, yo me dejé llevar en *7AM* por imágenes, y por dejar que las imágenes hablaran por sí mismas, significaran o no significaran para alguien, estaba yo en la extrema libertad de decir: quiero filmar un reloj así o un corredor de un tren, un sueño de una chava... yo siempre he hecho mi libreta de sueños, desde que entré en análisis a los 19 años, y hasta la fecha escribo muchos de mis sueños... yo tengo integrados los sueños a mi vida. Me resultó fascinante entender sueños e integrarlos a tu vida, los entienda o no. La película era un poco un sueño con unas imágenes que me gustaban, la hice con mucho cuidado por el manejo de las imágenes, por la técnica, y con absoluta libertad de no complicarme la vida buscando significados.

Hay una diferencia entre lo que yo pienso que es el tema y lo que reflexiono después... hay algo que no tuve para nada consciente, no que no estuviera claro, sino que no era consciente, incluso me atrevo a decir que he cuidado mucho que no se haga demasiado consciente, lo veo así porque ahora estoy obligada por una serie de factores a ser mucho más consciente de todo lo que hago y trato de recuperar al máximo en mis condiciones actuales esa sensación que siempre tuve de no dejar que lo consciente me metiera en embrollos más allá de lo que me nacía... en términos de sinceridad no en un sentido moral, sino en que realmente, como los sueños te dicen verdades que no te atreves a decirte despierto, en ese mismo sentido trato de vivir mi trabajo. Así es como me gusta o me da placer vivir mi trabajo, que me saca cosas que son verdades para mí. Hay un nivel en que me da gusto que sean verdades para otras gentes, pero en realidad cuando me irrito es cuando no sale una verdad mía...

Los guiños

Pues mira, algo de eso ya lo he pensado, las primeras veces que me lo planteé, por ejemplo lo de los letreritos populares, en algún momento pensé no volver a usar lo mismo... pero ello era por la presión externa, de que de repente te influyen... entonces decía, me voy a repetir, no tengo imaginación... otra vez el mar... es como detener una fuerza tuya...

Intensidades poéticas

No usar cosas obvias, en que los personajes no digan las cosas sino que el espectador las descubra por otras cosas que vio atrás del personaje mientras ese personaje hablaba de otras cosas...

por decirte algo, en *Lola* para mí había dos momentos fundamentales, uno era cuando lleva a su niña por las calles en la mañana tempranito, y que es un envoltorio de cosas con las que apenas y puede, yo quería que casi no pudiera ni caminar por lo que está cargando, que la ciudad en ese momento le pesara muchísimo, y que la fuerza de esas imágenes, de esta mujer pequeña con esa niña y los bultos en una ciudad muy descarnada y dolorosa, le diera sentido a toda la narración de la película. Para mí mucho estaba en esa secuencia, tenía que hacer que a la gente le cayera un veinte que a la mejor no tenía por qué haberle caído antes, las cosas hasta ese momento eran como muy pequeñitas y cotidianas como para que viera el asunto en su totalidad.

La otra escena, por la cual luché contra viento y marea porque nadie la entendía, nadie de los que leyeron el guión entendía la escena más que mi hermana y yo... es cuando ella ve al viejo en el mar... todos nos dijeron que esa escena no venía al caso, que era una mafufada, que rompía la narración, gente cuyas opiniones yo valoraba mucho, y yo sentía como cuando se meten con un hijo tuyo y yo pensaba que no entendían. Era finalmente mi visión de la vida en términos de lo que yo estaba contando, la salvación posible de Lola por esa visión que ella tenía en el mar, su salvación en términos vitales, como mexicana, como pareja... para mí significaba el mundo esa secuencia, y la defendí...hay gente que la entiende en mayor o menor medida.

Busi Cortés

Mis temas son como anécdotas que no llevan a ningún lado...

Los temas: la atmósfera y el realismo mágico

La influencia viene de la literatura latinoamericana. *Las Buenromero* es el cuento de Circe de Cortázar, *El lugar del Corazon* es de Juan Tovar y *Hotel Villa Goerne* es un homenaje a García Márquez. *El secreto de Romelia* es de Rosario Castellanos.

Pero también está la atmósfera de Guanajuato. Los primeros trabajos los saqué de la atmósfera de Guanajuato, de mis tías.... En *Las Buenromero* las protagonistas tienen los nombres de mis tías, lo cuál era como una profanación porque era como burlarme de mis propias tías... de hecho mi

familia jamás ha visto ese corto y mi hermana cuando lo vio, no lo podía creer... además la historia no tiene nada que ver con ellas...

En *El secreto de Romelia* fui más consciente porque leí mucho la obra de Rosario Castellanos y mucho esta condición de ser mujer... como el tema era la virginidad sí pensé en la manera de ver la virginidad desde tres diferentes generaciones: el tabú para la abuela, para la mujer liberada era absurdo y para las niñas era un juego.

Serpientes y escaleras surgió por el deseo de hacer una película para las mismas actrices de *El secreto de Romelia*.

Trabajé sobre la novela *Arráncame la vida* de Angeles Mastreta, cambiándola, porque era una producción muy costosa. Después resultó que ella había vendido los derechos... entonces estructuré la trama centrándome en un primo guanajuatense que en paz descansa para el personaje de Gregorio...

Mis temas son como anécdotas que no llevan a ningún lado...

y que a veces surgen de una imagen, por ejemplo, *Serpientes y Escaleras*, la visión melancólica de Rebeca sola caminando en la hacienda es el motivo de la película, ese estado de ánimo melancólico...

Me identifico con el cine español... *El Sur*, *El espíritu de la colmena*, *Cría Cuervos*...

Intertextualidad

El ambiente total en el que se suceden las escenas me es fundamental para transmitir un estado de ánimo. Al hablar de ambiente total me refiero no sólo al contexto sino al subtexto... Parto de una premisa: en el cine aunque los detalles no se vean se sienten. Por ejemplo, filmamos una secuencia muy compleja en *El secreto de Romelia*... no utilicé la secuencia, pero yo sé que queda el subtexto en la película lo cuál ayuda al zurcido invisible de la trama. Tal vez con este estilo se pierda claridad narrativa, mas no fuerza en las sensaciones.

En *Serpientes y Escaleras* quitamos 40 minutos de secuencias completas del primer corte. Aparentemente es un desperdicio actoral, pero no es así, el trabajo queda entretejido en la química de la película.

Mujeres y varones

Aunque las protagonistas...son mujeres, en todos los casos giran alrededor de los hombres. Eligo Tovar en *Hotel Villa Goerne*, el maestro Esponda en *El lugar del corazón*, el viudo Román en *El secreto de Romelia*, y Gregorio Cisneros en *Serpientes y Escaleras*.

Como fue la primera película (*Las Buenromero*) no había algo muy consciente... lo que me gustaba era el rito, no me interesaba lo criminal sino como lo enfrentaban ellas a partir de su cotidianidad... lo que era muy claro era el peso del padre a la vez que su ausencia... esto es algo muy fuerte en mí...la búsqueda que más tengo es... la ausencia masculina, de responsabilidad masculina frente a esta sociedad...

Los personajes siempre son vistos desde una visión femenina consciente, porque justamente lo que me interesa es la búsqueda del despertar de la conciencia femenina (tanto de hombres como de mujeres)...

Magia: supersticiones y metáforas

Las imágenes que más disfruto son aquellas que tienen que ver con el sentido mágico... Soy muy dada al uso de supersticiones...y a las metáforas... hay otros detalles que más que simbólicos están cargados de doble significado: Los duraznos, el árbol de Romelia joven, el relicario... *Serpientes y escaleras* no sólo es una gran metáfora respecto al juego de niñas como un juego de vida de azar y destino. Hay también una sutil metáfora política de los 90 ubicada en los 50.

Sexo y muerte

Uso elipsis metafóricas para contar omitiendo situaciones dramáticas... más que censura o autocensura yo creo que es pudor. Tanto las escenas pasionales como las muertes se dan fuera de cuadro.

III.3 Tres imaginarios cinematográficos

III.3.1 La imagen cinematográfica

La imagen cinematográfica, (el modelo de representación material), se compone, como hemos visto, de una serie de recursos como el plano, el encuadre, la secuencia, las transiciones o enlaces, el punto de vista, el sonido, el color, la luz. También interviene en la composición de la imagen la concepción de su movimiento, el ritmo del transcurrir compuesto fundamentalmente por el movimiento de cámara y las transiciones.

El cine de las directoras analizadas, como ellas mismas afirman, comparte en mayor o menor medida un ritmo lento que se caracteriza de manera singular en cada una de ellas.

La cámara de **Novaro** y **Sistach** gusta de recorrer el espacio, retratar los objetos, sostenerse en los colores como parte del contenido emotivo, por ejemplo, los planos que "presentan" el espacio, dando de esta manera información contextual: quiénes habitan aquí, cuáles son sus gustos, cómo es su estado de ánimo. Por ejemplo en el cine de **Sistach**, los recorridos de la casa de Ana en *Los pasos de Ana*, de la casa de Toto en *Anoche soñé contigo*, del cuarto de Julia en *Conozco a las tres*.

Este es un recurso también presente en **María Novaro**, cuando la cámara describe la casa de Lola, los juguetes de su hija, el mar, los paisajes, las paredes de la ciudad con sus pintas, los letreros de los camiones, de los barcos. Mensajes que están ahí presentes conformando el espacio vital de los personajes.

En **Cortés** la descripción del espacio y los objetos que lo conforman no aparece de la misma manera, ya que la imagen se compone de un efectivo distanciamiento provocado por la casi constante utilización del plano abierto; sin embargo, siempre existen algunos objetos que adquieren a lo largo de la historia un significado simbólico o metafórico, fetichista. Por ejemplo, el ritual de la limpieza y el acomodo de los objetos del padre en *Las Buenromero*, el relicario en *El secreto de Romelia*, el muñequito que representa al profesor en *El lugar del corazón*.

Mientras que los objetos en el cine de **Novaro** y de **Sistach** son profanos, elementos de la vida cotidiana, en **Cortés** son sacros, se encuentran atados al misterio, a la pulsión, al atavismo, y esto se refuerza por la presencia del juego de metáforas, refranes y supersticiones que están constantemente presentes en el diálogo, como por ejemplo en *Hotel Villa Goerne*: al inicio, después de la voz en *off* de Fernanda, la niña, que nos dice —capítulo uno, “La llegada”— vemos a la Mina Márquez sentada junto a Argélida, no se miran, la segunda echa las cartas,

Caballo de bastos, un caballero que viene de lejos, la dama de oro, tú entre el trabajo pensando en el amor... dama de espadas, no soy yo. Nada más no lo espantes, déjalo entrar a ti, no le hables de invierno ni de la tía Eduviges.

La manera de recrear el mundo en el espacio cinematográfico se sostiene justamente por elementos que irán creando un mundo propio, vinculado a cierta noción de lo “popular” (**Sistach-Novaro**), a cierta noción del pasado como tradición, como superstición y atavismo (**Cortés**), y que dan un contenido cultural a “lo mexicano” así como a “lo femenino”.

El espacio de **Busi Cortés** es el campo. Aunque la historia transcurra en la ciudad, como en *Las Buenromero* o *El lugar del corazón*, esa ciudad adquiere las dimensiones del barrio, de la provincia. Casas y hoteles viejos, haciendas, muebles antiguos, ventanas con cortinas que permiten el entrever, áticos o cobertizos serán los escenarios, con el ruido de fondo de los perros, los caballos o los grillos.

Menos *Un frágil retorno* que ocurre en un espacio cerrado todos los escenarios de **Cortés** son campestres. Lo “pueblerino” de *Hotel Villa Goerne* y lo rural de *El secreto de Romelia* y *Serpientes y Escaleras*, es retratado a través del plano abierto, lo que llama la directora un paisajismo. Existe también la tendencia a buscar una línea de encuadre desde arriba, una perspectiva que incluya todo, donde los personajes aparecen imbuidos.

Los espacios de **Sistach** y **Novaro** en cambio, son urbanos, es la ciudad de México, con la multiplicidad de mundos que la conforman, es la vida urbana, nocturna, la que se hace presente, con un interés particular en las colonias populares, en los barrios derruidos por el tiempo, en un mundo que sobrevive; es una ciudad enloquecida la que da abrigo a estos personajes, que se debaten en una peculiar modernidad.

En **Cortés**, la ciudad no existe. El espacio del campo y su atmósfera, de "las afueras", conecta con lo íntimo y misterioso de figuras arquetípicas que marcan y rigen la vida, (la brujería y el demonio en *El lugar del corazón*, las cartas de la fortuna en *Hotel Villa Goerne*) o como fuerzas inconscientes y poco claras, como en *Las Buenromero*, especie de mundos alternos que subsisten paralelamente a "la vida", mundos particularmente dominados por la imagen femenina.

En lugar de esto, en los otros dos imaginarios hay una **carencia identitaria**, resuelta por los protagonistas mediante el acto de descubrir la ciudad, las señas del espacio citadino. Por ejemplo, Ana le dice a Pablo en *Conozco a las tres* de **Sistach**: "yo, si fuera hombre, te propondría la Gloria o el Paraíso", refiriéndose a los letreros del Hotel Gloria y de los Baños El Paraíso; o las descripciones de la pared pintada de mar, playa y bañistas de la marisquería que frecuentan los personajes en esa misma película.

Igualmente en **Novaro**, el detenimiento en el paisaje tropical, las palmeras, el mar; el recorrido de las pintas "vámonos con la guerrilla", como el espacio que habita la niña de *Una isla rodeada de agua*, de quien se burlan sus compañeros por tener los ojos azules; la descripción del estudio de fotografía, lleno de colores y objetos kitch, atendido por un homosexual, donde llega a tomarse la foto de sus quince años, con la música de Juan Gabriel en el radio; la ciudad en *Lola*, compuesta por las luces nocturnas, el metro, el sonido de las ambulancias, los edificios derruidos por el temblor, el letrero "México sigue en pie", escenario que Lola atraviesa una madrugada con su hija a cuestas en una imagen que concentra la vitalidad de este personaje oprimido por un espacio sin horizonte, es decir, sin futuro.

Estos señalamientos, presentes tanto en **Sistach** como en **Novaro**, están ahí para enfatizar una vivencia del espacio urbano, que puede ser lúdica o, en su momento, opresiva y llena de política.

Los movimientos de cámara, aunque en general puedan compartir una cierta morosidad — contemplación del paisaje, de los objetos, del cuerpo —, van definiendo estilos distintos.

En **Cortés** encontramos un predominio de la cámara fija y del plano secuencia, una tendencia a la perspectiva global en picada a través de grúa; en muchas de sus películas los acercamientos al rostro son inexistentes. Domina el punto de vista objetivo, mirada ajena al interior del relato, y la irreal en los momentos de dar la perspectiva global. La necesidad de la perspectiva global se complementa con la fijeza de la cámara, como la toma de la boda del viudo Román y Romelia en *El secreto de Romelia*, donde la cámara observa en picada, a la distancia, el salón donde transcurre la escena.

El distanciamiento se refuerza a veces con otros procedimientos, como en la secuencia final de *Las Buenromero*, donde las tres hermanas sentadas en la sala son abandonadas por una cámara que se aleja hasta salir por la puerta y observa como ésta se cierra, remarcando la

representación ante nuestros ojos; o como en el guiño que nos hace Cortés en *El Secreto de Romelia*, cuando Romelia vieja va a la casa del viudo y lee la novela de Rosario Castellanos, acción que nos da acceso a lo que sigue en la historia paralela, que es la de su pasado.

La cámara de **Sistach**, en cambio, es una cámara que experimenta mucho el movimiento y los planos a través de panorámicas, travelings, diagonales. Por ejemplo, el movimiento y la velocidad de las bicicletas ya presentes en *¿Y si platicamos de agosto?*, y vueltas a trabajar en *Anoche soñé contigo*, con una perspectiva muy pegada al piso; la cámara siguiendo los intrincados pasos de Toto y su amigo en las azoteas. La manera de presentar la casa, mirando a través de las ventanas, siguiendo a algún personaje que enciende y apaga las luces.

Experimenta con los cuatro tipos de punto de vista, objetivo, subjetivo, irreal e interpelativo. Utiliza cámara en mano, a través del video en *Los pasos de Ana*, lo cual agrega otra textura y una dimensión autoreflexiva en la narración. Por ejemplo, en *Los pasos de Ana*, podemos descubrir tres tipos de mirada según el nivel de la narración: el referido a episodios donde se va a dar mucha información en tiempo breve, resueltos por largos planos-secuencias, como el del parque donde conocemos al papá de los niños y nos enteramos de la situación, o la conversación que sostienen Ana y Carlos en la librería, escenas que nos proporcionan el contexto narrativo que nos permite ubicar a los personajes, y donde las referencias no tienen mayor importancia dramática, es decir, la distancia que pone la cámara es también la distancia que el drama tendrá en el interior de la historia.

Un segundo nivel es el de una cámara más cercana que va recorriendo las partes del cuerpo o recorta éste en cercanía. Esta cámara retrata el tiempo cotidiano, la cercanía del cuerpo de Ana con sus hijos, el contacto. Los cuerpos llenan la cámara. Es el tiempo que llena el espacio del hogar, es un tiempo cualitativamente distinto al que transcurre en la calle o en el trabajo. El tercer encuadre es el que establece el video al interior de la película. Es el ojo de Ana viendo(se).

Llama la atención en la propuesta de **Sistach** un posicionamiento donde la cámara tiende a una línea de visión al ras, buscando el punto de vista y la perspectiva de la mirada del niño. De ahí surgen encuadres muy singulares y que corresponden, sin embargo, a un retrato fiel de lo cotidiano, como la secuencia donde Ana se depila las piernas vista desde la subjetiva de su hijo que esta en el piso, o la manera en que recorre los cuerpos de Ana y su hija recostadas y cantando la canción del gato viudo. Cercanía y contacto que están presentes también en *Conozco a las tres* y en *Anoche soñé contigo*, aunque con menor intensidad.

En **Novaro** encontramos un uso más convencional de la cámara que mezcla la objetiva con la subjetiva, pero que difícilmente recurre a la irreal. En oposición a la búsqueda de sus primeros trabajos, donde es recurrente la aparición de un mundo onírico a través del uso de disoluciones, por ejemplo, en *7AM*, y en *Querida Carmen*, voz en off en esta última, explorando

el monólogo interior, en sus trabajos profesionales la narración cinematográfica discurre en un solo plano de continuidad. Hay una linealidad experimentada a partir de *Una isla rodeada de agua*. Esta es la primera película en color de Novaro y éste es un elemento que efectivamente trastoca su estilo inicial.

Tanto Novaro como Sistach recurren al *close up* y al plano contraplano, pero no constituyen estos elementos lo sustantivo de la narración cinematográfica. Sin embargo, la mirada de ambas se compone más por una cámara que está cercana al personaje. En Cortés domina la perspectiva global.

Mientras que las transiciones en Novaro son de continuidad, encontramos en Sistach una recurrencia —casi en todos sus trabajos— al fundido a negro, como forma de acentuar capítulos o episodios; en Cortés esto sólo aparece en *Hotel Villa Goerne* bajo la forma de la voz en *off* de Fernanda anunciando los capítulos.

Cortés usa el enlace de discontinuidad como manera de introducir el mundo fantástico, a través del corte directo, como la escena sorprendente de Romelia vieja bajando una escalera infinita, en cuyo fondo vemos a Romelia joven, que responde al llamado de su hija, lo cuál nos vuelve al verdadero espacio donde Romelia vieja ha quedado como ausente; o como el intercorte de *Serpientes y Escaleras* a través del cual Diana Bracho entra a un salón de baile, se sienta y se pone a mirar a las parejas. Lugares que aparecen de la nada, espacios donde se narran actitudes o estados de animo, no sucesos.

También recurre a *elipsis* como la de la pareja bailando, formada por Bonilla y Pilar Medina, la cámara se va a negro al recorrer un pilar, saliendo del cual la madre ha sido sustituida por Rebeca, su hija, metáfora de lo que realmente está sucediendo en la historia.

Esta audacia en la construcción del sentido a través de la imagen se repite en forma muy consistente en su primer largometraje, *El secreto de Romelia*, donde el secreto de la historia se revela al visitar el sitio donde ha ocurrido, y ello transcurre a través de múltiples procedimientos de *flash back*: Romelia anciana se ve de joven al estar en ciertos lugares donde tal acción sucedió, o las nietas leyendo el diario del viudo dan acceso a la imagen del pasado. Romelia vieja ve fantasmas que su nieta también reconoce. Vemos por ejemplo, a Romelia vieja sentarse en medio de los árboles de la hacienda y la cámara recorrer el punto donde ella está de espectadora al punto de la acción de remembranza, que al tiempo es acontecer.

En Novaro no encontramos ningún enlace de este tipo. El más cercanos es en *Danzón*, cuando Julia contempla el grabado del tren y pasamos a través del sonido analógico, al viaje de ella en tren hacia Veracruz; y la evocación onírica del personaje que le hace de mojado en *El jardín del Edén*, cuando se imagina su rancho, a su madre y hermano y las vacas, todos con unos *walkman* escuchando una ópera.

Su narración cinematográfica se ciñe a los elementos y tiempos reales, usando el acercamiento al rostro y la cámara lenta en momentos de intensidad o concentración en el personaje, como el plano de *Lola* cuando entrega su trabajo en el taller de costura, y el gerente le rechaza algunas prendas, momento en que la cámara lenta se detiene en el rostro de ella y escuchamos en *off* la voz distanciada del gerente. Sentimos la fatiga y desesperación de *Lola* a través de ese tiempo dilatado.

Tanto en *Sistach* como en *Cortés* habrá mayor recurrencia a una narrativa fantástica alterna o paralela. En *El secreto de Romelia* y en *Hotel Villa Goerne* encontramos secuencias de visiones oníricas o de la fantasía de los personajes; y en las películas de *Cortés* donde el mundo imaginario no tiene presencia a través de la imagen, lo hace a través de la historia en sí, como en *Las Buenromero* o *El lugar del corazón*.

Sistach, de otra manera, establece este mundo del imaginario. La toma inicial de *Los pasos de Ana*, sueño-pesadilla donde en cámara lenta vemos los rostros de *Ana* y de su hija sumergidas en agua teñida de rojo:

“De veras que da miedo, es como morirte, tú me lo decías, ¿verdad?”

Es la voz deformada de *Ana* la que nos introduce al espacio interior de su historia.

Este espacio se conecta en narración paralela con las tomas en video que *Ana* hace de sus hijos y de sí misma. El juego como lugar de los sentimientos y temores internos, registrado en subjetiva por el video: *Paula* en el agua teñida de amarillo o azul de la tina, para ver qué se siente; *Juan* respondiendo “amarillo” a la pregunta ¿de qué color te sientes cuando estás triste? , *Ana*, a cámara y a sí misma:

“éste es el rostro de una mujer que tiene miedo de tener miedo”,
o “éste es el rostro de una mujer que lo quería todo”.

La experiencia lúdica de las tres amigas en la secuencia final de *Conozco a las tres*, que ilustra la frase de *Ana*: “te imaginas un mundo al revés”, mostrándonos a *Pablo* y *Ana* desayunando, ella leyendo el periódico, él diciéndole que está embarazado; luego lo vemos ya con panza, tejiendo, mientras por la ventana pasa un bebé volando.

Mientras que el color en el trabajo de *Sistach* buscará una clara relación con las emociones, en *Novaro* tendrá un acento más “pintoresco”. Se trata de los colores fuertes de la estética popular, signados por letreros que nos conmueven o enternecen: “Me ves y sufres”, oración que acompaña la visión que *Julia* tiene de la belleza masculina retratada en un *full shot* al remolcador en cámara lenta y en cuya cubierta vemos al joven personaje objeto del deseo de *Julia*. La disposición de los colores y los nombres de los barcos que muestran una educación

sentimental popular, hasta dar lugar a la "broma feminista" con el barco griego de nombre Papanicolau.

Decíamos arriba que el color trastoca el primer estilo mostrado en **Novaro** en sus ejercicios en blanco y negro. El color es muy importante, al igual que en **Sistach**, para la narrativa. Desde *Una Isla rodeada de agua*, donde se colorea en la posproducción los paisajes para que se vean como las postales de la época, pasando por *Azul Celeste*, en el color azul de las paredes de la colonia que busca la protagonista, hasta llegar a la exqu coast de los barcos en el puerto de Veracruz de *Danzón*, o a la figura de Julia con el vestido rojo recorriendo el muelle.

Novaro abandona la introspección de sus primeros trabajos para volcarse al mundo exterior, regodearse con el color acompañado por los letreros que hacen guiños al espectador.

En **Sistach** existe la presencia del color como tono emocional, como lo señalamos en referencia a *Los Pasos de Ana*. El color se vincula con el mundo íntimo: los colores de las habitaciones de la casa de Ana, los tintes del agua registrados en video, y que son referidos a tonalidades emocionales: el rojo que da miedo porque recuerda la muerte. La casa de Clementina Otero así como las ruinas del Teatro Ulises, mantienen la unidad a través del color ocre, de un mundo suspendido, derruido, apenas sostenido por el recuerdo. El personaje de Andrés, que es pintor de interiores, especie de ángel en relación a Ana.

En *Anoche soñé contigo*, desde una perspectiva más plástica, menos vinculada a los sentimientos, pero sí al contexto lúbrico, erótico de la historia, es evidente la presencia de una textura acuosa, que aparece en las tomas a través de la pecera, en los azules verdosos de la azotea, en la toma de Toto bajo el agua.

En **Cortés**, el color no ocupa un lugar tan importante. El día es luminoso, el anochecer es ocre y clarooscuro. Los medios tonos marcan esta ambientación, que se redondea con el uso de las metáforas y la recurrencia del diálogo a los refranes y supersticiones, todo ello destinado a crear una atmósfera. El trabajo sobre el color se diluye en el de la ambientación, no se trabaja de manera separada como en los otros dos casos, y la atmósfera se recrea más bien con los objetos, las antigüedades, los espacios misteriosos.

El encuadre y la forma de ver el cuerpo es muy diferente en las tres propuestas. En **Sistach** el cuerpo tiene una presencia muy cercana, cotidiana, ocupando una sensualidad natural, que no necesita de arreglos y maquillaje. En *Los pasos de Ana*, la toma de las delgadas piernas de la protagonista, las caricias a los hijos, el desnudo del vientre de Ana acariciado por su propia mano, que deja sentir una relación sexual no muy satisfactoria; las bocas sensuales de las mujeres de *Anoche soñé contigo*, los senos desnudos de las odaliscas, el cuerpo, y fundamentalmente el ombligo de Azucena.

El **cuerpo del varón** tiene esta misma naturalidad, un poco contrapuesta a la imagen tradicional varonil, como en la figura desgarbada y de pelo largo de Andrés en *Los pasos de Ana*, y de su amigo homosexual.

En **Novaro** el cuerpo femenino será mostrado sensualmente de una manera más natural en *Lola* y más sofisticada en *Danzón*, recurriendo en éste último a una serie de escenas donde el arreglo del rostro y del cuerpo femenino es mostrado. El mismo escenario del danzón convierte a los cuerpos tanto de la mujer como del varón en sostén de la imagen y de la narrativa, pero siempre dentro de un tratamiento más estereotipado. Los vestidos de noche de Julia, el traje blanco y el sombrero de Carmelo, son elementos clave de los personajes y del ambiente.

Julia comparte este momento del arreglo, del maquillaje, de la feminidad, con su amigo travesti, mientras que la belleza masculina será representada bipolarmente, en la figura de Carmelo, un señor elegante, y en la juventud y naturalidad del otro personaje varón. Es a él a quien Julia contempla en su desnudez delicadamente cubierta por una sábana. En tanto, desea reencontrar a Carmelo para bailar danzón.

En **Cortés**, como parte del mundo de antaño, los cuerpos recurren a la sobriedad. La cámara de *Busi Cortés* trabaja sobre la totalidad del cuerpo sin que ello lo haga más visible al espectador, rehuendo al recorte, y a la desnudez. Los encajes y los chales, las faldas largas, aparecen en todas sus películas. Las figuras de las niñas en *El lugar del corazón*, con sus uniformes de escuela de monjas. Existe un recato frente a la corporeidad, traspasado por la escena en que las tres niñas en ésta película hacen el pacto con el demonio, y una de ellas se quita la blusa, acción que observamos desde fuera de la ventana; o los cuerpos seductores envueltos en fondos de seda blanca, como el de la Mina Márquez en *Hotel Villa Goerne* y el de Diana Bracho en *Serpientes y escaleras*.

Recato con el propio cuerpo que contrasta con las acciones que algunas de estas mujeres son capaces de realizar. Los varones son también parte de este contraste.

Es en *Danzón*, de **Novaro**, donde encontramos las imágenes más explícitas de contemplación del cuerpo masculino como objeto de deseo.

En el cine de las tres el **diálogo** es importante pero no guía el desarrollo narrativo. El silencio ocupa un lugar. Así mismo, los acentos musicales que acompañan la narración cinematográfica, y en el caso de *Sistach* y **Novaro**, encontramos la recurrencia a la música popular como parte contextual que apoya o describe el contenido emotivo del momento o de los personajes.

El **sonido** en general es usado como pleonasma. Sólo en *Hotel Villa Goerne*, de **Cortés**, encontramos la presencia de sonidos que no respetan el espacio, como cuando el escritor escucha desde su recámara el ruido del goteo del agua que ocurre en el jardín, lo cuál conduce

a la visión de la Mina Márquez lavándose el cabello, o cuando escucha desde el otro lado de la casa los ruidos que hace la tía Edúviges.

Un elemento importante en las tres propuestas es **la voz infantil**, que en **Cortés** adquiere la forma de los juegos y canciones de la infancia, es decir, la presencia de las niñas y sus juegos o promesas como referente mágico en la historia, mientras que en **Novaro** y **Sistach** el mundo de los niños es un fuerte imaginario con el cual las protagonistas están en contacto, como referente lúdico cotidiano.

La **sexualidad** es retratada con sutileza, compuesta por una imagen que sugiere el acontecer del sexo, por ejemplo, Novaro en *Danzón*, el vaivén del remolcadero como metáfora; la toma del cuerpo desnudo de Ana mirando a cámara, al lado del de Raúl, ambos sin rostro; el rostro de Lola al masturbarse; una cámara que se queda sin personajes en los momentos del sexo y de la muerte en *Las Buenromero*.

El exagerado desnudo final de Toto y Azucena en *Anoche soñé contigo*, lleno de disolvencias y repeticiones, es un retrato sutil del coito que le da más peso al color del cuerpo y al ombligo de Azucena y a la mirada sorprendida de Toto que a otros elementos.

Existe en las tres propuestas una **seducción a través de la mirada**, en un doble sentido: se trata de **miradas fascinadas** por ciertos elementos, y por tanto, se trata de una **mirada que quiere seducir** al espectador.

En el caso de **Cortés**, la fascinación es fundamentalmente con la historia dominada en su conjunto por un mensaje críptico que adquiere la forma del realismo mágico. En **Novaro**, la fascinación mora en la mirada misma, lo que la cámara descubre al describir lo que ve, fundamentándose en el contenido poético-emotivo de "lo popular". En **Sistach**, la fascinación es más terrena y directa, es la fascinación por el goce de lo cotidiano, por la intimidad de los cuerpos, por una cierta intelectualización del tiempo cotidiano como un tiempo lúdico.

III.3.2 La diégesis. Los nudos temáticos

En el primer nivel de la representación, encontramos que, a excepción de *Anoche soñé contigo* que narra el despertar sexual de un adolescente, todo el demás material fílmico analizado tiene como personajes protagónicos a mujeres en distintas condiciones generacionales, económicas y culturales. Ello pone de relieve la centralidad que la imagen femenina va a ocupar en el relato en tanto sujeto de la acción, en contraposición a un modelo institucional donde la figura femenina es central pero como objeto de la acción o deseo.

La propuesta de "lo femenino" que encontramos transgrede y contradice en distintos niveles la imagen o construcción dominante, pero lo hace a partir de retomar, en la mayoría de los casos, las problemáticas tradicionales: la pareja, el amor, la maternidad.

a la visión de la Mina Márquez lavándose el cabello, o cuando escucha desde el otro lado de la casa los ruidos que hace la tía Eduvigés.

Un elemento importante en las tres propuestas es **la voz infantil**, que en **Cortés** adquiere la forma de los juegos y canciones de la infancia, es decir, la presencia de las niñas y sus juegos o promesas como referente mágico en la historia, mientras que en **Novaro** y **Sistach** el mundo de los niños es un fuerte imaginario con el cual las protagonistas están en contacto, como referente lúdico cotidiano.

La sexualidad es retratada con sutileza, compuesta por una imagen que sugiere el acontecer del sexo, por ejemplo, **Novaro** en *Danzón*, el vaivén del remolcadero como metáfora; la toma del cuerpo desnudo de Ana mirando a cámara, al lado del de Raúl, ambos sin rostro; el rostro de Lola al masturbarse; una cámara que se queda sin personajes en los momentos del sexo y de la muerte en *Las Buenromero*.

El exagerado desnudo final de Toto y Azucena en *Anoche soñé contigo*, lleno de disolvencias y repeticiones, es un retrato sutil del coito que le da más peso al color del cuerpo y al ombligo de Azucena y a la mirada sorprendida de Toto que a otros elementos.

Existe en las tres propuestas una **seducción a través de la mirada**, en un doble sentido: se trata de **miradas fascinadas** por ciertos elementos, y por tanto, se trata de una **mirada que quiere seducir** al espectador.

En el caso de **Cortés**, la fascinación es fundamentalmente con la historia dominada en su conjunto por un mensaje críptico que adquiere la forma del realismo mágico. En **Novaro**, la fascinación mora en la mirada misma, lo que la cámara descubre al describir lo que ve, fundamentándose en el contenido poético-emotivo de "lo popular". En **Sistach**, la fascinación es más terrena y directa, es la fascinación por el goce de lo cotidiano, por la intimidad de los cuerpos, por una cierta intelectualización del tiempo cotidiano como un tiempo lúdico.

III.3.2 La diégesis. Los nudos temáticos

En el primer nivel de la representación, encontramos que, a excepción de *Anoche soñé contigo* que narra el despertar sexual de un adolescente, todo el demás material fílmico analizado tiene como personajes protagónicos a mujeres en distintas condiciones generacionales, económicas y culturales. Ello pone de relieve la centralidad que la imagen femenina va a ocupar en el relato en tanto sujeto de la acción, en contraposición a un modelo institucional donde la figura femenina es central pero como objeto de la acción o deseo.

La propuesta de "lo femenino" que encontramos transgrede y contradice en distintos niveles la imagen o construcción dominante, pero lo hace a partir de retomar, en la mayoría de los casos, las problemáticas tradicionales: la pareja, el amor, la maternidad.

Hemos seleccionado una serie de “**palabras clave**” que develan algunos fundamentos de este imaginario, insistiendo siempre en que el trabajo cinematográfico contiene una multiplicidad de lecturas. Esta, la nuestra, reordena el significado a partir de una interrogación central: cuáles son los rasgos de los géneros que permean el discurso, y cómo configuran la cosmovisión propuesta.

Partimos de la idea de que el material analizado, en tanto intervención cultural, propone un mundo femenino que nos interesa caracterizar en sí mismo, y compararlo con el propuesto por el *Modelo de Representación Institucional*.

Las palabras clave que hemos elegido organizan el discurso en torno a **LA MUJER** como imagen construida, propuesta por la narración fílmica. Son elementos constitutivos y definitorios de los personajes en tanto que representaciones femeninas. Corresponden a cinco áreas: el entorno, la subjetividad, los roles de género, la identidad sexual, y momentos que llamamos de extrañamiento como los momentos que no corresponden ni al sexo ni al género son las preocupaciones centrales que organizan la lectura.

Espacio y tiempo

La ciudad de México es el escenario de las narraciones de **Sistach** y **Novaro** frente al campo o la provincia del cine de **Cortés**. Ello marcará de manera definitiva las características del mundo representado. El espacio ciudadano es un lugar en reconstrucción, que resiste a pesar del caos. Lugar que se deja vivir si se le sabe ver.

La ciudad, para **Novaro**, presente sobre todo en *Azul Celeste* y *en Lola*, es la de los barrios populares, las fábricas, las colonias medio destruidas por el temblor. La ciudad presente en **Sistach** es la de una clase media que cultiva el gusto por ella, que frecuenta el centro, el parque México, los lugares sorprendentes que subsisten en nuestra urbanidad (la frutería El Edén, la cantina La Providencia, los baños El Paraíso, el hotel El Otro Mundo).

El tiempo urbano es un tiempo volcado hacia el futuro, asfixiante cuando ese futuro es incierto. Es el tiempo de una cotidianidad dividida entre el adentro placentero del hogar y el afuera agresivo del trabajo. El espacio es también el espacio del hogar como lugar propio. El departamento, la casa, se transforma en el lugar habitado, muy presente porque es el mundo propio. Es un espacio lleno de sentido. Lo público y lo privado representan, el primero, sobre todo el trabajo, en algunos casos gratificante pero siempre conflictivo. El segundo es propio, grato aun en soledad.

El espacio y el tiempo urbanos pueden obligar al personaje al viaje como solución existencial. Lola busca el mar, el paisaje, el horizonte sin esmog para sobremontar la crisis.

El espacio del campo, en cambio, es atemporal. Es el de los orígenes. Tiempo cíclico. Espacio que es más bien atmósfera para desplegar un mundo mágico. El hogar se confunde con el paisaje.

Las mujeres

En un primer nivel, las mujeres que más comparten entre sí son las propuestas por **Novaro** y **Sistach**. Se trata de mujeres jóvenes, que trabajan, tienen hijos y no tienen pareja.

Madres divorciadas o separadas. Mujeres para las cuales la maternidad es una condición definitoria y el trabajo una necesidad. Sostenedoras del hogar, mujeres proveedoras, que podrán hacer más o menos creativa su situación laboral, pero que no escapan a la lógica de la necesidad económica.

Mujeres independientes, lanzadas a la vida sin sentimientos de culpa ni preocupaciones religiosas. Mujeres solas también en el sentido de que la familia originaria ha sido puesta a raya. Aquí se establece un conjunto de rupturas importantes con los estereotipos clásicos del cine nacional. La mujer-ícono, la diva, no trabaja, pertenece al hogar; y cuando trabaja, lo hace de prostituta, aunque ello signifique, en la mayoría de los casos, la virtud llevada por el mal sendero por las fuerzas del destino.

La mujer decente entonces, como no trabaja, depende de la familia paterna o del marido. La independencia económica de la mujer está vinculada con la existencia de un "pasado".

Julia, telefonista (*Danzón*) y Lola, vendedora ambulante en tepito (*Lola*) pertenecen a una clase media proletarizada. Para ellas el trabajo es una actividad necesaria. El trabajo se convierte en algo más en los personajes de *Conozco a las tres* y más claramente en Ana (*Los pasos de Ana*). Se trata de mujeres profesionales cuya actividad significa también un proceso creativo. En el caso de Ana, aprendiz de cineasta, el trabajo es un lugar de reflexión sobre sí misma, "mi trabajo es saber mirar", el lugar de una búsqueda.

Contrariamente a lo anterior, el cine de **Cortés** nos enfrenta con mujeres que no tienen este condicionamiento material. Cuando trabajan lo hacen atendiendo su propiedad, como la *Mina Márquez* que administra su hotel, o son mujeres casadas y amas de casa, o son niñas. *Las Buenromero*, suponemos, viven de la herencia de la familia. El trabajo es el quehacer cotidiano que no es propiamente el de la casa, porque siempre hay servidumbre, sino aquel que hace la dueña del hogar: los platillos especiales de día de fiesta, la costura, el tejido. Quehaceres que capturan el tiempo de lo cotidiano. Son mujeres volcadas hacia el interior de la casa, de la vida familiar, para las cuales el mundo exterior es casi inexistente. Mujeres que cultivan la magia, el ensimismamiento, como parte sustancial de la historia.

Enigma-transparencia

Las mujeres que nos presenta **Busi Cortés** son figuras necesitadas del misterio. Mujeres situadas por el relato en la posesión del secreto que hace movilizarse a la historia. Mujeres que se desdoblan generacionalmente, dejando ver los rasgos de la infancia vuelta madurez y vejez haciéndolos el contrapunto de un nebuloso y tal vez deseado mundo masculino caracterizado por la prepotencia.

Es recurrente en el cine de **Cortés** la imagen de la mujer-niña poseedora de un poder mágico, (*El lugar del corazón*, *Hotel Villa Goerne*), junto con la imagen de la mujer como un misterio a desentrañar (la Mina Márquez, Romelia, Elena, las Buenromero).

El secreto, el enigma, es sustrato esencial para la narración en tanto que es condición del ser femenino. Romelia oculta un secreto, las Buenromero son cómplices del secreto, las niñas de *El lugar del corazón* pactan el secreto, Rebeca acaba ocultando un secreto que, ésta sí, finalmente devela.

Los personajes femeninos de **Sistach** y de **Novaro** son transparentes. No saben de secretos. Enfrentan directamente la dureza del cotidiano existir, y a partir de él construyen su mundo, sus propuestas, sus salidas existenciales. Es tal vez por eso que son inermes, es decir, sin poder ante el varón.

Las mujeres en el cine de **Novaro** y de **Sistach** son absolutamente terrenales, han dejado de lado sus poderes oscuros. Al alejarse del estereotipo clásico de la belleza física, también lo hacen del estereotipo del cine mexicano en el que cada mujer oculta un secreto. Cortés trabaja sobre este estereotipo, convirtiendo a la mujer en parte sustancial del mundo del realismo mágico.

La maternidad

Es evidente la ruptura del cine de **Novaro** y **Sistach** con el cine clásico en la problemática de la madre soltera; antes insostenible, realidad que había que ocultar, falta que el destino se encargaría de cobrar, ahora, orgullo, relación vital, punto de partida insoslayable.

Esa inflexión compone el retrato de las mujeres propuestas: la maternidad es cosa de ellas. La maternidad en soledad, por más difícil que aparezca en los momentos críticos o límites del personaje, es algo fundamentalmente gratificante. No se sufre ni se cobra. La visión de esa maternidad es enternecida, es una visión que se complace con esta realidad, que la rescata como algo que enriquece al personaje. Incluso en el tratamiento de la mujer que ha sido embarazada y abandonada por el varón, *Azul Celeste*, encontramos a un personaje nada avergonzado de su condición, que se lanza a la ciudad de México a la conquista de su espacio.

Norteña, el personaje interpretado por Gabriela Roel, con todo el temor que le provoca, encuentra a “su galán” para decirle con una sonrisa franca y viéndolo de frente: ya vine.

De alguna manera los presupuestos de la actitud frente a la maternidad en el caso de **Sistach** y **Novaro** se fundamentan en que ha sido una elección y que su contexto de desarrollo cada vez más natural es el de la desavenencia conyugal.

Hay, pues, una cierto gusto natural en la asunción de la maternidad como parte de la vida de estas mujeres que las aleja del drama, y que permite establecer el territorio del vínculo materno como lúdico. Ello se traduce en que, gran parte del tiempo cotidiano que interesa es justamente el del juego comunicacional con los infantes. Revalorización de ese espacio y ese tiempo, revalorización de los personajes niños como voces esenciales, revalorización de lo materno en la construcción del mundo íntimo, cercano, verdadero.

La maternidad en cambio, en el cine de **Cortés**, funciona de otra manera. Vinculada a la sexualidad, contiene su lado pecaminoso, ya sea en *El secreto de Romelia*, que consiste, entre otras cosas, en que de su única noche de amor tendrá una hija; o en el atrevimiento de Rebeca que la lleva a convertirse en la amante del padre de su mejor amiga y quedar embarazada de él. Esta es la maternidad que entra en la historia. Existe otra, la natural, compuesta por la diferencia generacional, que rodea la trama.

La madre

Distingo entre maternidad y madre porque pienso hacen referencia a niveles distintos de la discursividad. La figura de la madre tiene connotaciones arquetípicas en sí misma, mientras que la maternidad nos indica el terreno subjetivo relacional entre madre e hijos. La maternidad nos remite al terreno de la subjetividad, la Madre al terreno simbólico y representacional.

La madre en el cine mexicano es un personaje sin tacha, perfecto, abnegado, que ha dado todo por sus hijos y que vive para ellos.

En cambio, La madre no existe en las películas de **Novaro** y de **Sistach**. Existen mujeres que son madres. Y son madres imperfectas. En el detalle de “la falta de higiene” que tiene Lola con su hija, en el no cocinar bien, en los trastes que siguen sucios en la cocina, en la imagen de Lola tomando una cerveza frente a un pueblerino monumento a la madre encontramos la desestructuración de La madre, para entregarnos su imagen corpórea, su vuelta de carne y hueso.

Ni siquiera existe La madre como madre de las protagonistas. La vida cotidiana en torno a Lola, en torno a Julia en *Danzón*, las tres amigas de *Conozco a las tres* no está integrada ni por la familia nuclear ni por la familia ampliada.

La madre aparece más bien como la abuela, es decir, entra en la historia en relación a los hijos: Paula jugando a las muñecas y diciéndoles “Ahora te voy a llevar a casa de abuelita

porque yo me tengo que ir a trabajar”, o en *Lola*, la incomunicación madre-hija, pero el apoyo hacia la nieta: la madre de Lola llevándole una torta a la niña (Ana) a la escuela, o recibéndola sin preguntar nada (¿puedes quedarte con Ana?) cuando llega Lola en la madrugada con Ana en brazos.

La madre en *Una isla rodeada de agua* es lo más cercano al mito, pero como ausencia, como algo que hay que buscar, y que no se encuentra, porque al final, lo que se encuentra es a uno mismo.

Solidaridad en lugar de familia

La familia por tanto, en el cine de **Novaro** y de **Sistach**, se define como el ámbito de la protagonista y sus hijos, y la cercanía y solidaridad de las amigas que reconstruyen una cierta vida comunitaria.

En el cine de **Cortés**, la familia es sustancial en la historia. Las tías, la abuela, el padre, las hermanas, junto con las amigas, forman un entramado. Los objetos, las pertenencias, se transmiten de una generación a otra, formando una continuidad simbólica.

Mundo femenino

El mundo femenino recreado por los personajes en el cine de **Sistach** y de **Novaro** depende de las emociones y de la imaginación lúdica presente en sus relaciones más cercanas: con los niños, con el amante, con las amigas. Su temporalidad es el presente. El mundo femenino recreado por **Cortés** en *Las Buenromero*, *Hotel Villa Goerne* y *El lugar del corazón* requiere de historias anteriores, de significados atávicos. Su temporalidad es circular.

Relación con el varón

El varón en el cine de **Cortés**, tal vez con la excepción de *Serpientes y escaleras*, es víctima del poder de la mujer: los cortejantes de *Las Buenromero* morirán en sus manos después de servir al ritual paterno. El escritor de *Hotel Villa Goerne* será engañado y manipulado e incluso perderá su novela por las acciones de Fernanda, la niña, que sabe todo de él. El profesor de *El Lugar del Corazón* morirá a consecuencia de la brujería que sus tres alumnas ejercen sobre él, clavándole alfileres al muñeco que lo representa. En cambio, los varones en el cine de **Sistach** y de **Novaro** no peligran, al acercarse a la mujer no se ven inmersos en un mundo que deban descifrar. Pero ellos mismos son un misterio. No están, y cuando están es en el desencuentro. No los conocemos, o los conocemos poco.

El varón

Entre el “machín” común de los barrios populares de Lola, el mujeriego catrín del mundo de *Serpientes y escaleras*, el rockero compañero de Lola y el ex marido de Ana, lugares comunes de la representación, se quiere abrir paso el varón como deseo femenino. Las imágenes desdibujadas de Andrés, vecino pintor (de interiores) y poeta, de cola de caballo, o el personaje de Roberto Sosa, silencioso enamorado de Lola; personajes varoniles a quienes ellas no ven, hasta la imagen del deseo representada por la figura del joven que cautiva a Julia en *Danzón*, el varón sigue siendo una ausencia.

El amor

En *Novaro* y *Sistach* existe una visión des-encantada del amor: las parejas se encuentran, se enamoran, tienen hijos y generalmente se separan. El enamoramiento es difícil, en la medida en que la mujer es más sujeto.

El amor se vive también como nostalgia, algo perdido. Perdido tanto en el sentido de lo que se ha terminado como en la sensación de que pertenece al pasado. Y sin embargo, ello no lleva a cancelar el romanticismo, aunque de manera distinta. Las visiones encantadas de *Novaro* con las parejas de ancianos en el mar en *Lola*, o bailando danzón en *Danzón* parecerían indicarnos la existencia de El Amor, de La Pareja como algo que sabían hacer nuestros padres y esta visión salva al personaje. El tratamiento de *Sistach* es diferente. El amor está o no está, y la subjetividad sobrevive. Al final de *Los pasos de Ana*, Ana sigue su vida, juega con Paula, ve el programa de televisión en el cual ha trabajado, recibe la llamada de su hijo diciéndole que regresa a vivir con ella. La vida sigue, se recompone. La cámara nos muestra por la ventana el departamento de enfrente donde vemos una pareja con un recién nacido. El ciclo recomienza.

La sexualidad

Aparece de manera clara el lugar de la sexualidad como un territorio no atado al amor ni a la pareja. Aparece el reconocimiento de la propia sexualidad como un territorio a explorar, aunque sea tímidamente.

Vemos una sexualidad lúdica compartida con las amigas. *Sistach* en *Conozco a las tres*, retrata el gusto de tres amigas (¡que rico!) por que alguna de ellas “se eche un polvito”; Julia y Ana se confiesan los detalles de sus primeras masturbaciones; en *Anoche soñé contigo*, sabemos que tía y prima se cuentan sus experiencias amoroso-sexuales, y bromean en torno al “chile”. En esa misma película, las “odaliscas” del teatro juegan cachondamente ante el asombrado Toto, adolescente al que su tía terminara iniciando. Y nada de esto es sórdido, no hay culpa.

Se trata, pues, de un mundo femenino que reconoce y goza de su sexualidad. Cuando es confrontado con la violencia como en el caso de la violación de María, una de las amigas en *Conozco a las tres*, la impotencia y la depresión frente al ultraje es contrapunteado con la denuncia, el coraje y la solidaridad de sus amigas en un proceso de reflexión que resalta el punto que le interesa a la directora: el hecho de que la mujer debe ser dueña de su sexualidad.

Verlos otra vez me hizo reaccionar; (cuando los va a reconocer a la delegación) me sentía culpable por no haberme sabido defender... que si era casada, ¿qué, a las casadas no las violan?... Creen que porque a una ya... es de todos.

El episodio donde la protagonista de *Los pasos de Ana* es seducida por Luis a quien acaba de conocer en un centro nocturno, acabando en un hotel, plantea el peligro de la acción por las consecuencias de ello en una sociedad machista: Luis se cree con derechos sobre Ana, la persigue, "La otra noche bien que te gustaba". Ana sufre la prepotencia varonil que comúnmente acompaña al acceso sexual.

En el cine de Novaro la sexualidad es más difícil. Lola va y se acuesta con otro hombre para "vengarse" de su pareja que le ha anunciado que se va a Los Angeles por tiempo indefinido. También le sirve el sexo para salir del problema cuando el gerente del super la descubre a ella y a su hija robando alimentos y golosinas.

Lola "usa" su cuerpo, en un mundo donde todas las acciones son utilitarias; en un mundo donde ella también se siente usada.

Sin embargo su deseo aparece, libre e inútil, en esa escena del baño donde le vemos el rostro al masturbarse.

Julia, en *Danzón*, sublima sus deseos sexuales y amorosos en la figura de Carmelo, su pareja de baile, de quien conoce lo mínimo y a quien religiosamente encuentra los días del danzón.

La desaparición de Carmelo propicia el inicio de una búsqueda por parte de Julia, donde al final y a través del viaje a Veracruz, ella descubre su propio deseo, su cuerpo, su belleza, su sexualidad. Admira el cuerpo del varón joven, accede a la apatencia, para después regresar a su mundo rutinario-sublimado donde ya Carmelo la estará esperando. En el cine de Busi Cortés en un primer nivel, la sexualidad pertenece a los hombres. El viudo Román manda matar al amante de su esposa Elena. Ella muere de amor y tristeza. Despechado, el viudo Román elegirá a Romelia, la hermana de su rival, para la venganza. La sexualidad funciona aquí como conductora del drama donde Romelia es la víctima sacrificial. Este, después de pasar su noche de bodas con una Romelia enamorada y solícita, la regresa a la casa de los padres porque no era virgen. Romelia no volverá a tener relaciones sexuales ni amorosas. Pero de esa sola tendrá una hija.

El problema de la virginidad es aquí asumido con el mayor convencionalismo: se trata de la virtud, de la pureza. Es confrontado con las otras generaciones: la hija y las nietas. Discursivamente se plantea como el tema tiene otras connotaciones (casarse no, vivir con alguien sí).

En *Serpientes y escaleras*, encontramos la figura típica del político mujeriego a quien su mujer acepta bajo el dicho de: "ojos que no ven, corazón que no siente". Ella lo "pelea" en la cama, como en la escena donde la vemos desvelándose en la espera y al oírle llegar, perfumarse y quitarse la bata para seducirlo, sin importarle —a ambos— que él venga de otro lecho. Sexualidad libre permitida para el varón si éste sabe "no perder el estilo", cosa que le sucede al personaje representado por Héctor Bonilla al embarazar a la mejor amiga de su hija, de quien "era como un padre", y de cuya madre era amante.

Develamiento de la "falsa moral" que alimenta la vida de los propietarios y políticos y que, al parecer, metafóricamente es abandonada por Rebeca y su novio al abandonar el pueblo y subirse al tren para la ciudad.

Pero hay otro tratamiento de la sexualidad en Cortés. Es crítica y le pertenece a la mujer. *Las Buenromero* es el ejemplo extremo. Casi monjas, dedicadas a adorar a la memoria del padre a través del ritual, cada una tendrá su experiencia sexual atrayendo al varón elegido sólo para después envenenarlo y sepultarlo. Las pulsiones femeninas originan un mundo autónomo y ensimismado, donde ellas son las que tienen el poder.

Las niñas-adolescentes de *El lugar del corazón*, ridiculizadas por su maestro de historia en el colegio de monjas, harán un pacto con el diablo. Seres poseídos a través del juego, son capaces de decidir, en soledad, sobre la suerte del profesor.

Frente a la androcracia, ellas cultivan estos poderes mágicos.

Dentro de la propuesta de Cortés van prefigurando otra caracterización del "ser femenino" en relación a la sexualidad los personajes de las hijas en *Serpientes y escaleras*.

Ambas tienen un acercamiento más natural y lúdico a la sexualidad con los varones; las vemos florecer e iniciarse sin ninguna culpa; el personaje de Rebeca es el más fuerte, reconoce el deseo sexual que le provoca el padre de su amiga. La vemos acceder a realizar su fantasía y, posteriormente, asumir su embarazo y, evitando la confusión, confesarle a su amiga quién es el verdadero padre. Se trata de un acercamiento a la libertad femenina.

La amistad: solidaridad o cofradía

Mientras que la solidaridad de *Conozco a las tres*, o de *Azul Celeste*, es la solidaridad franca de la amistad entre mujeres, la que propone Cortés es la de la cofradía: vínculos atávicos que se reconstruyen en cada historia y que forman el sustrato del mundo femenino. Las Buenromero,

la Mina Márquez y Argélida, todas apoyándose para “tratar” al varón, es decir, para que el varón permanezca.

La solidaridad entre mujeres del mundo de Cortés recrea los pactos de sangre de la infancia, los juramentos, algo que es irrompible porque está en el origen. Los refranes dan el tono discursivo.

Pero la solidaridad en el mundo de Sistach y de Novaro incluye de manera importante al homosexual. Contrapunto esencial del cuestionamiento genérico.

Cuerpo femenino

Como ya mencionamos al analizar la imagen, el cuerpo femenino es tratado con mayor naturalidad, abandonando los recortes metonímicos y presentándolo en su totalidad. También es un cuerpo más cercano.

A nivel discursivo es también un cuerpo más “real”. Se nos muestran sus necesidades y condiciones. Difícilmente encontramos en pantalla una mujer hablando sobre su menstruación, como lo hace la Colorina (*Danzón*) al decirle a Julia por qué ciertos días al mes no trabaja.

El cuerpo embarazado es mostrado también como un cuerpo deseable y generador del deseo masculino. Gabriela Roel en *Azul Celeste* paseando su panza en busca del responsable y provocando la mirada e inquietud de los varones que alburamente desearían haber sido los “machines”.

El cuerpo, el rostro, se presentan sin mayor preocupación estética, más bien, representando una estética de la naturalidad. Frente al peinado exacto vemos los pelos sueltos. frente al vestuario entallado que guía la mirada encontramos las camisetas flojas que buscan borrar esa presencia exaltada. Pero mostrando también el cuerpo, de otra manera: las piernas delgadas, los pies descalzos.

El culto al cuerpo de Azucena en *Anoche soñé contigo* es diferente. Es la mirada del adolescente la que nos lo muestra, resaltando lo “femenino” del cuerpo: los senos, las nalgas, pero cautivándose con el ombligo y el color de la piel.

Los cuerpos femeninos reciben un tratamiento más convencional en el cine de Cortés. Son estampas claras de la Niña, la Quinceañera, la Abuela, la Señora. Existe la idea de “guardar” el cuerpo (encajes, chales, mascadas), y de que este aparezca nocturno, en los camisones de seda.

El cuerpo se resiste a la revisión médica: Blanca, la hermana de Romelia joven, ha ido al consultorio por un cólico. El doctor quiere hacer “un tacto”: “pero doctor, por quién me ha tomado”.

El cuerpo se esconde, aunque aparezcan sus formas de manera salvaje en Romelia joven corriendo en el campo, o en la frescura de los escotes de Rebeca y Valentina en *Serpientes y escaleras*.

El homosexual

Aliado insustituible en el imaginario de **Sistach** y de **Novaro**. Inexistente en **Cortés**.

Personajes entrañables y solidarios, poseedores de sabiduría femenina. En *Danzón*, la amistad que desarrolla Julia con el travesti Suzy es aleccionadora. Suzy le enseñará a Julia a “enguapecerse”, a arreglarse para atraer la atención de los hombres. “¿Tienes miedo de parecer puta o de ser guapa?”

Carlos, en *Los pasos de Ana*, es el amigo confidente, apoyo necesario. Se establece un terreno de vinculación entre discursos marginados: mujeres y homosexuales comparten sus deseos, encuentran una sensibilidad común.

En *Una Isla rodeada de agua*, de manera más densa, aparece el mundo del homosexual ante los sorprendidos ojos de la niña-adolescente. Ella ha ido a preguntar si ahí se tomó su madre la fotografía que le envió por correo. El le dice que no, pero que la va a ayudar. El mundo kitsch de los colores, la luz, la música de Juan Gabriel. Todo es nuevo. Ella se toma ahí la foto de sus quinceaños.

Los niños

En **Sistach** establecen la conexión con una lógica diversa, íntima y cercana, pero propia, a la cuál accede la madre. Sobre todo en *Los pasos de Ana*, funcionan como nivel identitario, y lúdico, dando pie a una dimensión comunicacional. En Cortés son una forma esencial del ver el mundo, pero no compartida con la madre, sino más bien como diferencia generacional. En *Lola de Novaro*, Lola se convierte en compañera de juego de su hija Ana, transformándose ella en niña.

La extrañeza o ésta que soy yo

Momentos sorprendivos en los que los personajes mujeres nos refieren al ensimismamiento. Tienen mucho que ver con la relación singular que se establece con los personajes-niños, con el mundo infantil. Mundo de intensidad interior contenida en el juego y en las emociones.

En **Novaro**, esta experiencia va desde el personaje fantástico de Carmen en *Mi querida Carmen*, que atraviesa las calles de la ciudad haciéndonos sentir que recorre el mundo como vaquera asediada por los indios, con el monólogo en *off* de Calamity Jane, pionera feminista del

Oeste norteamericano, hasta la secuencia de Lola ensimismada, bailando hawaiano al lado de una hija que le dice "Ay, ya mamá".

Momentos que aparecen como travesía hacia sí misma. El viaje onírico retratado en *Tam*, Ana interrogándose frente a su cámara de video en *Los pasos de Ana*. Momentos sorpresivos donde el personaje no se comporta como lo esperamos, donde el extrañamiento, tanto en ella como en nosotros, es lo determinante.

Momentos que no se dejan atrapar en la discursividad de lo nombrado.

CONSIDERACIONES FINALES

PLATE 10

A lo largo de este trabajo he expuesto tres dimensiones de la participación de la mujer en la construcción cultural de los géneros a través del cine: el campo cinematográfico como reflexión teórico-crítica feminista y como práctica; las mujeres como directoras en la historia del cine mexicano; el análisis de tres directoras contemporáneas de cine mexicano y de sus propuestas cinematográficas.

En ese análisis se ha puesto de relieve la función del cine en tanto "aparato", es decir, en tanto parte de las tecnologías sociales de género (De Lauretis) de la sociedad contemporánea. Gran "educador sentimental" (Monsiváis), el cine es un pilar de nuestra moderna cultura de masas: lugar de construcción y socialización de los roles de género, de una visión del mundo, de un horizonte teórico-práctico donde idea, sensación e imagen son indiscernibles. Nuevo decálogo de la moralidad moderna. Y también, por todo ello, ha resultado ser un enclave fundamental para el imaginario feminista.

La importancia radical del cine en nuestras sociedades se da por diferentes razones: en tanto aparato cinematográfico está su vínculo con la industria cultural, con el espectáculo, con el mundo del negocio a través de las películas serializadas hechas para "pasar el rato". Aspecto del Modelo de Representación Institucional que, como vimos, depaupera al espectador volviéndolo un receptor pasivo y domesticado, acrítico y conformista. El cine que surge del aparato y que no tiene autor.

Pero otro aspecto de la importancia social y cultural del cine está precisamente en su relación con el imaginario y el inconsciente sociales, con los arquetipos y la consciencia mítica moderna, con los sueños y visiones que la alimentan. En tanto obra cultural, el cine devela a la vez que crea su época. Retrata a la vez que instituye, y por ello es tanto un producto como un productor activo de la consciencia de género.

El cine es mezcla de fuerzas modernas con otras primigenias: tecnología y ciencia con libido y sexualidad, racionalismo con consciencia mítica, imagen cinematográfica con dimensión onírica.

Por este lugar estratégico que ocupa el cine en la generación de la cultura contemporánea es tan importante analizar su producción desde lugares no centrales de dicha cultura y sus formas de representación y reproducción dominantes, desde lugares marginales o de confinamiento, que por ello nos proponen un discurso otro.

La parte primera ha pretendido señalar lo que la consciencia feminista ha producido en el ámbito de la creación cinematográfica, dentro de una política de “autorrepresentación”. Los estudios de género focalizan críticamente la problemática de la constitución de la subjetividad, como fenómeno tanto psicológico cuanto socio-cultural. Dentro de este ámbito es de particular relevancia el análisis de la representación de los géneros. La representación de los géneros pone en acción todo un ordenamiento social-simbólico. La representación de los géneros ocurre como discursos instituidos, como prácticas y roles en las estructuras básicas de la vida social, familia y escuela, como normas de conducta y expectativas interiorizadas, como representaciones en la cultura massmediática y en el arte. La representación de los géneros es al mismo tiempo su producción.

La intervención femenina en la creación cinematográfica ha planteado el problema de la representación en todos sus planos: el narrativo (el relato y su estructura) y la construcción de la imagen. Tanto la historia como la mirada. Tanto la narrativa como la imagen han construido un rol o función de la mujer.

Para de(s)construir este “constructo” y generar una visibilidad diferente, los estudios feministas de las representaciones de los géneros en el cine elaboran críticamente las claves heurísticas propuestas por el psicoanálisis y la semiótica.

Por otro lado, una buena parte del cine hecho por mujeres pone en acción otra mirada, la propia, cultivando aquello que **De Lauretis** ha llamado “política de autorrepresentación”. Lo interesante es que ésta, para ser verdaderamente tal, se resiste a la institucionalidad del canon, comprometiéndose de manera radical con la particularidad. Y muchas veces, esta particularidad se aleja del “feminismo” entendido como un deber ser, como lo vimos en la discusión en torno a la propuesta de **Mulvey** sobre la mirada cinematográfica y el placer que provoca en la espectadora.

He planteado también cómo para que las mujeres pudiesen discutir y proponer, reflexionar críticamente e incidir en la creación de políticas de representación en el cine, tuvieron que ganarse el espacio y generar las condiciones de posibilidad de esta participación. Es el proceso que en palabras de **Monsiváis** significa aprender a decir “yo”. Convertirse en sujeto, salir del icono de la pantalla, del endiosamiento —a la vez distancia y objetivación— en el cual la apresa la mirada del *Modelo de Representación Institucional*, para ser las sustentadoras de la mirada. Mostrarnos el enigma que la fotografía de Robert Doisneau deja fuera: la mirada femenina, sus deseos y fantasías.

El “sujeto femenino” va madurando a la par que el cine va deviniendo en otra cosa: de espectáculo a autoconsciencia. De las primeras directoras de cine en México a las actuales hay un abismo, y no porque aquellas fueran menos radicales que las de ahora, sino porque el cine es

otra cosa. En donde sólo había gesticulaciones hoy se dejan ver las personas, y éste es un proyecto mucho más complejo y comprometedor.

En la segunda parte de este trabajo he tratado de delinear las vinculaciones de los grandes procesos macrosociales con la historia micro de las mujeres directoras en el cine nacional. Ello me permitió rescatar tanto las individualidades como el contexto, pero también los movimientos culturales que resignificaron el quehacer cinematográfico, y la presencia y participación de las mujeres en ellos. Del cine militante al cine feminista al cine de autora como partes del "nuevo cine mexicano" no se jugaban sólo opciones personales, sino también momentos históricos nacionales y mundiales. De esta forma, más que hacer un recuento de las mujeres que se han aventurado a la realización cinematográfica, me ha interesado caracterizar, en cada momento, qué significaba esta opción en términos sociales y culturales.

Así, de los inicios del cine mexicano, no es casual que las figuras que retratan la época sean Mimí Derba, musa, diva del espectáculo, aventurera y empresaria, y las hermanas Ehlers, maderistas comprometidas, mujeres independientes que, en el contexto revolucionario y fundante de la nueva nación, pasan a construir una imagen de la mujer donde la actividad se desarrolla en el ámbito público.

Como contraparte, Matilde Landeta nos muestra el camino que el cine nacional recorrió: su institucionalización. El cine como industria funciona a partir de la gremialización del quehacer y la burocratización de la gestión de ese quehacer. Landeta va en contra del aparato, que discrimina asignando capacidades a los géneros. Es más claro, tal vez porque contamos con sus testimonios, lo problemático en términos de las relaciones de género que fue su "hacerse" directora. También su proyecto fue más ambicioso: no sólo hacer cine, sino "hacer el otro cine", el propio. Sus tres películas ofrecen un vasto campo para analizar cómo el solo hecho de que la mujer sea retratada como sujeto y no como el objeto de la acción tiene consecuencias radicales en un cine marcado por la victimización de la imagen femenina. Landeta inicia y anticipa así preocupaciones fundamentales del "cine en femenino".

Frente a este "hacerse directora" de manera salvaje, la época de las escuelas marca la irrupción social de las mujeres en el quehacer profesional. Los años sesenta establecen cambios que se irán generalizando a lo largo de los setentas. Desde que se abren las escuelas de cine en México (CUEC, 1963 y CCC 1975) la matrícula de mujeres aumenta hasta llegar en 1987 a ser mayoritario; es en este ambiente que se desarrolla el cine feminista en las escuelas, con mucha influencia del movimiento de cine independiente, denunciativo y militante de esos años. De los setentas a los ochentas se perfila el tránsito de un cine feminista a un cine de autora.

Las directoras que he elegido para entrevistar y analizar su obra comparten el definir su cine como un "cine de mujer" en relación al proyecto de un "cine feminista" y también la intención de realizar un cine de autora pero *comercial*, entendiendo esto como la aspiración a realizar un

cine para el gran público y no un cine elitista o de vanguardia. De diferente manera, en las tres está presente la inquietud por recuperar al cine mexicano en tanto parte de la “cultura popular”. Me ha interesado analizar precisamente en este horizonte si la visión propuesta por ellas altera las figuras y las funciones establecidas de los géneros.

El resultado es muy sugerente, en tanto las propuestas son distintas y nos hablan no de un “canon” que se pudiera establecer, sino de distintas maneras de desestructurar la visión dominante. Contrariamente a lo que podríamos suponer, las representaciones diegéticas, las historias y su cercanía a o alejamiento de las temáticas convencionales, no siempre corresponden a un tratamiento igualmente convencional de la imagen. Es el caso del trabajo de Busi Cortés, donde las historias y el personaje femenino se construyen a partir de una serie de simbolismos y contenidos atávicos; y sin embargo, la imagen propone transiciones y metáforas que hacen que la temática efectivamente vaya construyendo un mundo mágico-onírico. Como dice la propia autora, si sus historias estuviesen *filmadas*, es decir, narradas cinematográficamente, de la manera convencional, serían telenovelas. Pero es aquí donde encontramos con mayor radicalidad la unidad entre forma y contenido. Por ejemplo, el cine de Novaro plantea temáticas menos convencionales pero con un tratamiento en imagen no tan recurrente a los elementos anti-ilusionistas.

En realidad, las palabras, los diálogos, pesan poco en el cine realizado por las tres autoras. Importan más las intensidades de la imagen. Es la imagen lo que se constituye en el vehículo narrativo esencial.

Y es a través de esta construcción cinemática que se van desestructurando los elementos que sostienen la imagen de la mujer en el cine mexicano. En la tercera parte de este trabajo he expuesto con detenimiento algunos de los nudos temáticos que están presentes en los trabajos de las tres realizadoras, así como el análisis de su construcción de la imagen, para, en conjunto, definir su “imaginario cinemático”.

Se trata de un imaginario que no rompe de manera tajante con las temáticas presentes en el cine mexicano: la virginidad (*El secreto de Romelia*), el adulterio (*Serpientes y escaleras*), la maternidad sin pareja (*Lola, Los pasos de Ana, Danzón*), sino que se plantea como un “ajuste de cuentas” en relación a cómo esos temas han sido abordados, y más precisamente, cómo ha sido caracterizada la mujer en dichas situaciones.

Existe más cercanía temática y propositiva en el cine de Novaro y Sistach. En su propuesta la función de La madre ha sido trastocada radicalmente; la maternidad aparece como una situación compleja pero básicamente lúdica, el varón se plantea como un deseo no cumplido, es su ausencia la que es retratada. Existe un interés por retratar mujeres jóvenes, autónomas, autosuficientes económicamente aunque a veces de manera precaria, que experimentan todas las dificultades de la subjetividad moderna: no hay pareja, no hay familia, no hay más orden ni

más armonía sino las que ellas sean capaces de generar. Mujeres que asumen sus condiciones, y por tanto no pueden funcionar en la trama como víctimas de un destino adverso, presas del masoquismo y del lamento. Situación de transgresión del rol de género tradicional, por lo cual se ubican en extrañamiento en relación al varón y en cercanía y solidaridad con el homosexual y con otras mujeres. Mujeres modernas que no encuentran bien su lugar, lo cual no les priva de gozar su "ser": la relación con los hijos, su trabajo, su sexualidad.

En la propuesta de Busi Cortés encontramos un mundo dominado por un orden falocéntrico. Las mujeres giran en torno al varón, el padre ausente domina a través de la Ley del Padre (*Las Buenromero*), la familia inunda el horizonte, las relaciones conllevan el engaño y la falsa moral. De alguna manera, los personajes mujeres se encuentran atrapados en estas historias, como si estuviesen suspendidos en el tiempo, recreando ciertos rituales sustanciales para que ese mundo permanezca. Pero esta "sumisión" (a los tejidos y los encajes, a las escuelas de monjas, a la familia y al hogar, al campo y a la provincia) es sublimada a través de los poderes mágicos que las mujeres evocan. Las supersticiones y las metáforas refuerzan una idea de destino que los personajes sufren. Las mujeres jóvenes y las niñas que aparecen en estas películas no pueden salir de este mundo, pero sí pueden jugar con las fuerzas profundas que lo mueven, mientras que el varón sólo puede ser objeto de él, es decir, de ellas. Se trata de un círculo que los encierra a todos, la trama que los sujeta y los vuelve oscuros objetos del deseo. Más cercano al discurso de la mujer como misterio, en el cine de Cortés hay una libido desbordante contenida en las formas rituales, pero que atestigua la injusticia de la androcracia.

Los estudios sobre feminismo, semiótica y cine de **De Lauretis** (1984, 1987) proponen la distinción entre *mujer* como construcción ficcional donde convergen diversos discursos occidentales, congruentes entre sí, como el crítico y el científico, el literario y el jurídico; y *mujeres*, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores.

Cuestionar las formas en que se dan las relaciones entre MUJER como construcción ficcional y mujeres, y descubrir o trazar los modelos epistemológicos, los presupuestos y la jerarquía valorativa implícita puestos en acción en cada discurso y cada representación de la mujer son algunas de las claves que ha querido seguir esta investigación. La intención del trabajo es abrir un ámbito para una reflexión que permita ir profundizando en los contenidos integrales presentes en la representación cultural de los géneros.

ANEXO A
FILMOGRAFÍA Y FICHAS TÉCNICAS

APPENDIX

APPENDIX I. *Continued*

BUSI CORTES

- 1979 **Las Buenromero**
- 1981 **Un Frágil Retorno**
- 1981 **Hotel Villa Goerne**
- 1984 **El lugar del corazón**
- 1988 **El secreto de Romelia**
- 1991 **Serpientes y Escaleras**

MARIA NOVARO

- 1982 **Conmigo la pasarás muy bien**
- 1982 **7 AM**
- 1983 **Querida Carmen**
- 1985 **Una Isla Rodeada de Agua**
- 1987 **Azul Celeste**
- 1989 **Lola**
- 1991 **Danzón**
- 1992 **Otoñal**
- 1993 **El Jardín del Edén**

MARYSE SISTACH

- 1977 **Ajusco**
- 1977 **Zelda**
- 1978 **Habitación 19**
- 1980 **¿Y si platicamos de agosto?**
- 1982 **Conozco a las tres**
- 1988 **Los pasos de Ana**
- 1991 **Anoche soñé contigo**

FICHAS TÉCNICAS ***BUSI CORTES****Las Buenromero, cm 16 mm, byn**

D: Busi Cortés

P: CCC

A: 1979

G: Busi Cortés

F: Fernando Pardo

E: Fernando Pardo

M: José Amozurrutía

I: Eduardo López Rojas, Alma Levy, Rubén Cristiano,
Cecilia Pérez Grovas, Gonzalo Celorio, Teresa Alvarez Malo.

Dur: 30 min.

Ejercicio de segundo año

En una vieja casona tres hermanas celebran un extraño rito al padre. Invitan a sus pretendientes y después de tener relaciones sexuales los matan, enterrándolos en el jardín.

Un Frágil Retorno, cm 16 mm, byn

D: Busi Cortés

P: CCC

A: 1981

G: Bussi Cortés

F: Fernando Pardo

E: Fernando Pardo

I: Julieta Egurrola, Angeles Castro y Luis Rábago

Dur: 20 min

Ejercicio tercer año

Ella, que padece del corazón, espera a su marido de un viaje. Su hermana se adelanta para avisarle del accidente y muerte del marido. Ella se repone, pero la muerte ronda por ahí. Se presenta cuando él, que no ha muerto, aparece.

Hotel Villa Goerne, mm 16 mm, color

D: Busi Cortés

P: CCC

* cm, cortometraje; mm, medimetraje, formato, byn o color

D: Dirección; P: Producción; A: Año de producción; G: Guión;

F: Fotografía; E: Edición; M: Música; I: Intérpretes; Dur: duración; Dist: Distribución.

A: 1981

G: Busi Cortés, adaptación libre del cuento "Historia de una hora" de Kate Chopin

F: Antonio Díaz de la Serna

E: Sonia Fritz

M: José Amozurrutia

I: Luis Rábago, Rosa María Bianchi, Judith Arciniega, Mari Carmen Cárdenas

Dur: 53 min.

Película de tesis de la tercera generación del CCC

Un profesor de literatura llega a un viejo hotel provinciano a escribir. Se ve envuelto en la magia y las supersticiones de dos mujeres y una niña que lo atienden.

El lugar del corazón, cm 16 mm, color

D: Busi Cortés

P: CCC-UIA

A: 1984

G: Consuelo Garrido, basado en el cuento homónimo de Juan Tovar

F: Marcelo Iaccarino

E: Fernando Pardo

M: José Amozurrutia

I: Mari Carmen Cárdenas, Valentina Leduc, Berenice Manjarrez y Manuel Lubezki.

Dur: 30 minutos

Tres muchachas de secundaria hacen una brujería a su maestro de historia. El maestro se enferma y muere.

El secreto de Romella, 35 mm, color

D: Busi Cortés

P: CCC-IMCINE-Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica-Conacine-Coordinación de Cine, Radio y Televisión de Tlaxcala-Universidad de Guadalajara

A: 1988

G: Busi Cortés, basado en la novela **El Viudo Román** de Rosario Castellanos

F: Francisco Bojórquez

E: Federico Landeros

S: Miguel Sandoval

M: José Amozurrutia

I: Diana Bracho, Dolores Beristain, Arcelia Ramírez, Pilar Medina, Pedro Armendariz,

Dur: 100 minutos

Ariel y Diosa de Plata a la Opera Prima, 1989.

Premio Mejor Película Latina por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, 1989.

Tres generaciones de mujeres en torno a la virginidad y el misterio de un secreto que oculta una historia de amor.

Serpientes y Escaleras, 35 mm, color

D: Busi Cortés

P: IMCINE-Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica-Producciones Romelia

A: 1991

G: Busi Cortés, Carmen Cortés, Alicia Molina

F: Francisco Bojórquez

E: Federico Landeros

M: José Amozurrutia

I: Héctor Bonilla, Diana Bracho, Lumi Cavazos, Arcelia Ramírez, Bruno Bichir, Ernesto Rivas, Josefina Echánove, Pilar Medina, Luis de Tavira.

Dur: 95 min

Dist: IMCINE

La vida de Valentina y Rebeca, dos jóvenes de provincia y de clase acomodada, quienes a través de sus vidas nos muestran la manera de amar de otra generación. Juego de seducción e infidelidad, melancolía y sobre todo amistad.

MARIA NOVARO

Conmigo la pasarás muy bien, cm, byn, 16 mm.

D. y F: María Novaro y María Cristina Camus

P: CUEC

A: 1982

Dur: 3 minutos

Una ama de casa agobiada por el trabajo doméstico compra en el mercado una varita mágica, hace el aseo con ella sin cansarse. Al final de la jornada llegan su esposo e hijo, ella los desaparece.

7 AM, cm, byn, 16 mm

D: María Novaro
 P: CUEC
 A: 1982
 Dur: 10 min

6.30 AM, suena el despertador. Una joven sueña con un paisaje bucólico donde se ve un tren, una anciana, un rebaño de borregos, el corredor de un vagón de tren. Suena otro despertador, se ven muchos pies caminando al metro, ella descubre que va pies desnudos. Suena otro despertador. A las 7 a.m. ella se levanta y se da un baño...

Querida Carmen, cm, byn, 16 mm

D: María Novaro
 P: CUEC
 A: 1983

Carmen se piensa por momentos Calamity Jane, una heroína del lejano oeste.

Una Isla Rodeada de Agua, cm 16 mm, color

D: María Novaro.
 P: CUEC, UNAM
 A: 1985
 G: María Novaro.
 F: María Cristina Camus.
 E: María Novaro.
 S: Silvia Otero y Luis Schroeder.
 I: Mara Chávez, Silvia Otero, Conchis Arroyo, Carolina, Yolanda Ocampo,
 Chenchá y Alejandro Marín.
 Dur: 30 minutos

Amanece a la orilla del mar cuando a Lucía le avisan que su marido no va a regresar. Ella deja a su pequeña Edith con una vecina y se pierde río arriba. Edith ha crecido sin saber que fue de su madre. En Playa Azul se burlan de ella, dicen que todo lo ve cambiado porque tiene los ojos azules, dicen que su madre anda de puta en Acapulco. Edith encuentra razones para viajar a la sierra donde dicen, todavía hay gente armada. El viaje de Edith, entre imaginario y real, la llevará a la celebración de sus quince años.

Azul Celeste, cm 35 mm, color

D: María Novaro

P: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM

G: María Novaro, Beatriz Novaro

F: Santiago Navarrete

E: Luis Manuel Rodríguez

I: Gabriela Roel, Cheli Godínez, Carlos Chávez, Gerardo Martínez, Gina Morett, Damián Alcázar, José Antonio Estrada.

Dur: 28 minutos

Episodio del largometraje **Historias de Ciudad**

Premio 1990, Danzante de Oro y Quinto Centenario en el Festival de films cortos de Huesca, España.

Una joven mujer embarazada llega a la ciudad en busca de su irresponsable seductor. Por toda información sabe que vive en una colonia llamada Ampliación que está pintada de azul y que trabaja en una fábrica. Aún así, lo encontrará. Retrato entrañable de una joven ingenua que viaja a la capital en busca del esposo perdido.

Lola, 35 mm, color

D: María Novaro

P: Jorge Sánchez-Macondo Cine Video-Conacite II- Cooperativa José Revueltas-Televisión Española.

A: 1989

G: Beatriz Novaro, María Novaro

F: Rodrigo García

E: Sigfrido Barjau

S: Carlos Aguilar

M: Alberto delgado y Octavio Cervantes

I: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Martha Navarro, Cheli Godínez, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, Javier Torres, Gerardo Martínez.

Dur: 92 minutos

Dist: IMCINE

Ariel y Diosa de plata a la mejor opera prima, Ariel al mejor guión cinematográfico, 1990.

Premio Coral 1989 a la mejor opera prima del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Mejor opera prima Festival de San Sebastián, 1990; en el Festival de Berlín, 1990, y en el de Biarritz, 1990.

Lola es una mujer joven que vende ropa en un puesto callejero. Tiene una difícil relación con Omar, rockero, con el cuál tiene una hija de seis años, Ana. Omar se va a los Angeles. La película retrata la relación de Lola con su pequeña hija y con el mundo, en una asfixiante entorno.

Danzón, 35 mm, color

D: María Novaro
 P: Jorge Sánchez-IMCINE-Macondo-Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica-Televisión Española-Tabasco Films-Gobierno del Estado de Veracruz
 A: 1991
 G: Beatriz Novaro, María Novaro
 F: Rodrigo García
 E: Nelson Rodríguez y María Novaro
 M: canciones varias
 I: María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Víctor Carpintero, Margarita Isabel.
 Dur: 100 minutos
 Dist: IMCINE

Julia es una mujer madura, telefonista y madre de una quinceañera. Su vida tiene una pasión ritual, bailar danzón cada semana con Carmelo, su compañero de baile. Un día, Carmelo desaparece. Ella inicia una búsqueda que la lleva a encontrar una parte de sí misma.

Otoñal, cm 35 mm, color

D: María Novaro
 P: IMCINE-DIDECINE
 A: 1992
 G: Dharma Reyes basado en una idea de Quino
 F: Lucía Olguín
 E: Sigfrido Barjau
 M: Adalberto Ayala Martínez y Gerardo Grijalva Juárez
 I: Delia Casanova, María Rojo, Alicia del Lago, Miguel Angel Rodríguez
 Dur: 6 min.

Pequeño cortometraje que muestra las fantasías y recuerdos de una mujer representadas por unos fantasmas.

El Jardín del Edén, 35 mm, color

D: María Novaro
 P: Coproducción México-Canadá-Francia, Macondo Producciones, IMCINE, Macondo Cine-Video, Les Productions du Verseau, FFCC.
 A: 1993
 G: Beatriz Novaro, María Novaro
 F: Erick Edwards
 E: Javier López

M: Raúl Lavista y selección de melodías
I: Renée Coleman, Andrés Cianhgerotti, Bruno Bichir, Gabriela Roel, Ana Ofelis Murguía, Rosario Guzmán.
Dur: 105 min.

Retratos de personajes que llegan a la frontera México Estados Unidos por diferentes motivos. Las identidades son parte sustantiva de estos entrecruzamientos.

MARYSE SISTACH

Ajusco, 16 mm, color

D: Marysa Sistach
P: CCC
A: 1977
Dur: 20 min

La vida de una colona de la colonia Ajusco.

Zelda, 16 mm, color

D: Marysa Sistach
P: CCC
A: 1977
Dur: 10 min

Inspirada en la vida de Zelda Fitzgerald

Habitación 19, 16 mm, color

D: Marysa Sistach
P: CCC
A: 1978
Dur: 20 min

Adaptación de un cuento homónimo de Doris Lessing que trata de una mujer casada, con hijos y aparentemente feliz, que sin embargo busca un espacio privado, la habitación 19.

¿Y si platicamos de agosto? 16 mm, color

D: Maryse Sistach
P: CCC

A: 1980
 G: Maryse Sistach
 F: Juan López Reyes
 E: José Buil y Maryse Sistach
 I: Dora Guerra, Armando Martín, Ernesto Gómez Cruz, Evangelina Martínez, Salvador Sánchez, Salvador Pineda.
 Dur: 30 min.

Película de tesis de la segunda generación del CCC.

Ariel al mejor cortometraje ficción 1981.

Seleccionada para el segundo festival de Films de Femmes de Sceaux, Francia, 1982.

Crónica sobre unos adolescentes que despiertan a la vida amorosa y a la conciencia política en el entorno del 68 mexicano.

Conozco a las tres, 16 mm, color

D: Marisa Sistach
 P: Sonia Valenzuela y Jesús Fernández
 A: 1982
 G: Marisa Sistach
 F: Mari Pi Saenz, Alejandro Gamboa, Enrique Escalona
 E: José Buil
 I: Valdiri Durand Sistach, Chela Cervantez, Laura Ruiz, Irene Martínez, Jaime Guerra, Pfa Buil Sistach.
 Dur: 53 min.

Nominada al Ariel 1984 por el mejor documental ficción.

Fragmentos de la vida de tres mujeres que comparten su espacio físico y emocional, enfrentando situaciones difíciles con solidaridad y humor.

Los pasos de Ana, 16 mm, color

D: Maryse Sistach
 P: Canario Rojo-Feeling-Tragaluz-IMCINE
 A: 1988
 G: Maryse Sistach y José Buil
 F: Emanuel Tacamba
 E: José Buil
 S: Susana Garduño
 M: Alberto Delgado, Carlos Matute
 A: Guadalupe Sánchez

I: Guadalupe Sánchez (Ana), Emilio Echavarría (Vidal), Clementina Otero (Clementina), David Beuchot (Carlos), Roberto Cobo (Teporocho I), Valdiri Durand Sistach (Juan), Pía Buil Sistach (Paula), Andrés Fonseca (Andrés), Enrique Herranz (Luis).

Dur: 90 minutos

Ana es una mujer joven, divorciada y con dos hijos, Juan, entrando a la adolescencia y Paula, una niña. El papá de los niños que vive en Tijuana se los lleva por las vacaciones y propone que Juan se vaya a vivir con él. Juan acepta, Ana enfrenta una etapa de su vida donde cuestiona su vida, su fantasía y sus relaciones íntimas y de trabajo, auxiliada por una cámara de video. Diario íntimo de una mujer en transición.

Anoche soñé contigo, 35 mm, color

D: Maryse Sistach

P: Clasa Films Mundiales-Producciones Tragaluz-Francisco y Pablo Barbachano

A: 1991

G: José Buil basado en el cuento *La venganza creadora* de Alfonso Reyes

F: Alex Phillips

E: Sigfrido García

M: Alberto Delgado y Alejandro Cruicshank

I: Leticia Perdigón, Socorro Bonilla, Moisés Iván Mora, Patricia Aguirre, Martín Altomaro, José Alonso

Dur: 85 minutos

Dist: CLASA films

Ganadora de "Clásicos de México" del IV Concurso de Cine Experimental, 1991.

"En una etapa donde la moral sexual es cada día más oscura, quisimos ver la iniciación amorosa de un adolescente clasemediero capitalino de un modo particular y optimista, sin juzgar a los personajes y dejándolos ejercer su sexualidad sin los prejuicios y la procacidad que tanto han agobiado al cine mexicano".

ANEXO B

ESTRUCTURA DE LA ENTREVISTA

190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

I

Quiénes son

De dónde vienen, origen del interés por el cine, dónde estudian, a que edad, forman parte de algún movimiento estético, político, cultural, qué es la imagen para ellas, el cine para qué...

II

Qué tipo de cine

Definirían su cine de alguna manera, esto es, cine de hollywood, cine de mujer, cine feminista, cine independiente, cine comercial, cine marginal, cine europeo, cine latinoamericano...

Ficción o documental, y por qué o para qué

Cuáles son sus referencias en términos de dirección; con quién se formó, con quiénes trabajó, y qué aprendió de ahí.

Lectura, qué le gusta leer, reconoce o no que eso influye su trabajo, o reconoce otras influencias o motivos.

Cómo rompe, si lo hace, con el lenguaje cinematográfico institucional o tradicional, respeta las reglas de la academia o busca alterarlas persiguiendo algún objetivo.

III

Intertextualidad

Cómo se estructura el relato (la historia, lo propiamente narrativo, diégesis) con la imagen (encuadre, planos, movimientos de cámara, formas de la secuencia, valores de los planos, medidas que predominan, uso de elipses, metáforas, metonimias, el fuera de campo, la luz, el color, la música, la voz en off, el incidental...) Si esta relación historia-imagen, forma parte del problema de la representación en su trabajo.

Importancia de la historia, importancia de la imagen, importancia de la banda sonora. Apoyos, subrayados, entretrejo.

IV

Diégesis

El lenguaje narrativo como tal, el género, el estilo, el tiempo y el espacio de lo narrado, el tema y sus orígenes.

Protagonistas, quién y desde dónde se narra lo narrado. Es siempre una visión femenina o se ensaya una visión masculina, o una visión feminista, o neutra o autobiográfica.

Esta visión es sólo relato o se plasma también de manera consciente en la forma de la imagen.

V

Cine como proposición de gestos genéricos, cine como educación sentimental, cine como forma

Construcción de la representación de los géneros, el ser hombre o el ser mujer. Se sirven de los ejemplos hechos, estereotipos, o inventan y trastocan los roles...qué imagen de hombre, qué imagen de mujer... carne, cuerpo, sexualidad, fantasía de los géneros, relación con la imagen de la madre, con los grandes mitos, especie de acción del inconsciente en el discurso narrativo...

El guión lo hacen ellas, y si no, cómo lo eligen, lo cambian o no. Filmar es para ellas inventar la historia desde la historia o sólo como imagen...

VI

Construcción de la imagen

Uso de metáforas muertas o vivas (detalles que no tienen nada que ver con entender la historia, o con la explicación de la historia), de metonimias, caracterización de su retórica cinematográfica, retórica de los ejes, del movimiento, de los planos. Hay una contrarretórica que obliga a pensar al espectador, hay otra que deja que la película fluya...

Hay o no censura o autocensura en la imaginación visual...

Utilización consciente de lo simbólico, en qué consiste...

(lo simbólico no consciente)

Luz, música, voz en off como recurso afirmativo de la imagen.

VII

Cómo dirigen

Cómo ven a los actores, cómo los eligen, cómo les hablan, cómo los dirigen, en ese plano, nuevamente, cine como proposición de gestos genéricos. Cómo le hablan a los divos, reproducen o no esta imagen de divos, y de que manera...

VIII

Desarrollo de su cine

Evolución en el tiempo de su cine, es decir, de su manera particular de representación.

Evolución o transformación de su manera de considerar al cine.

Cómo ha sido posible que filme.

Hace lo que quiere cuando filma, o su trabajo se va conformando con una serie de concesiones, de qué tipo y a quiénes. Reconoce censura y/o autocensura en su trabajo. Distancia entre lo que hace y lo que le gustaría hacer.

IX

Espacios

Los límites de la historia, de los temas: público o privado, urbano o rural, objetivo o subjetivo, ficción o documental ... los afueras y adentros, los territorios reconocidos como propios o habitables y los extraños.

X

Actores

Hay un nosotros y un ellos? Instituciones, Estado, público, comunidad, género...

Consideraciones críticas de otras directoras, de otros directores del cine mexicano. De quién se está cerca, y de quién se toma distancia. Igual en relación al cine internacional. Cuál es la referencia última: cine nacional, latinoamericano, europeo, norteamericano...

XI

El espectador

Quién es el espectador, cómo se relaciona con su público.

Se trata de hablarle a la mujer, o a todos, o a una clase... Esto se reflexiona o no.

194

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

194

... ..
... ..
... ..

194

... ..
... ..
... ..
... ..

194

194

... ..
... ..

BIBLIOGRAFÍA

196

- Abruzzese, Alberto (1974) *La imagen fílmica*. Ed. Gustavo Gilli, Col. Comunicación Visual, Barcelona, 1978.
- Adorno Theodor W. y Eisler Hanns, (1969) *El Cine y la Música*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.
- Almoyna Helena, *Bibliografía del cine mexicano*. Filmoteca UNAM, 1960-1985.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (1980) *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*. UNAM.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (1982) *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, UNAM.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (1985) *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, UNAM.
- Aronowitz, Stanley (1981) "Film, the art form of late capitalism" en *The crisis in historical materialism*. Praeger Publishers, N.Y.
- Auerbach, Erich (1942) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, México, 1988.
- Ayala Blanco, Jorge (1968) *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era, México.
- Ayala Blanco, Jorge (1968) *La búsqueda del cine mexicano*, Ed. Posada.
- Ayala Blanco, Jorge (1986) *La condición del cine mexicano*, Ed. Posada, México.
- Ayala Blanco, Jorge (1988) *Falaces fenómenos fílmicos*. Ed. Posada, México.
- Ayala Blanco, Jorge (1991) *La disolvencia del cine mexicano*, Ed. Grijalbo, México.
- Barthes, Roland (1972) *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1973.
- Bell, Daniel (1976) *Las contradicciones culturales del capitalismo*, CNCA y Alianza Editorial Mexicana, 1989.
- Benjamin, Walter (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, 1973, Ed. Taurus, Madrid.
- Berger, John (1972) *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books, London.
- Berger, John (1980) *About Looking*, Pantheon Books, New York.
- Bergstrom, Janet (1979) "Enunciation and sexual difference", Camera Obscura.
- Bettetini, Gianfranco (1975) *Cine: lenguaje y escritura*. FCE, México.
- Cámara, Madeleine "Luce Irigaray desde Derrida", Revista *La Jornada Semanal*, nueva época, n. 166, 16 de agosto de 1992.
- Cerroni, Umberto. (1975) *La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa*. Ed. Akal, España, 1976.
- Chodorow, Nancy (1978) *The reproduction of mothering. Psychoanalysis and and the Sociology of gender*. Berkeley, University of California Press.
- Chodorow, Nancy J. (1989) *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Yale University Press, U.K.
- Chodorow, Nancy, "Maternidad, dominio masculino y capitalismo", en: Einsenstein, Zillah R. compiladora, *Patriarcado Capitalista y Feminismo Socialista*. Ed. Siglo XXI, 1980.
- Cigarini, Lia, et al. Dossier "Feminismo: entre la igualdad y la diferencia". Revista Viejo Topo, n. 73, marzo 1994.

- Cixous, Hélène (1986) *Entre l'écriture*. Edition des femmes, Francia.
- Cixous, Hélène et al. *La venue de l'écriture*. Ed. Christian Bourgois.
- Conway, Jill; Bourque, Susan y Scott, Joan (1987) "The concept of gender", *Daedalus* n. 4, Massachussets.
- Cook, Pam and Claire Johnston (1974) "The place of women in the cinema of Raoul Walsh", ed. Philip Hardy, Vineyard Press, England, en Erens, Patricia ed. *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, 1990.
- Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano 1906-1931*.
- De la Colina, José (1972) "Situación de los nuevos cineastas", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI, n. 10, junio 1972.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press, Bloomington, U.S.A.
- De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press, U.S.A.
- De los Reyes, Aurelio (1977) *80 años de cine en México*. UNAM, Imágenes 2.
- De los Reyes, Aurelio (1983) *Cine y Sociedad en México. 1896-1930*. IIE, UNAM, México, 271 pp.
- De los Reyes, Aurelio (1984) *Los orígenes del cine en México*. Lecturas Mexicanas 61, FCE, 248 pp.
- De Luna, Andrés (1987) "Imágenes del Alba. La mujer en el cine mexicano", en Varios Autores, *La Mujer Mexicana en el Arte*, Bancreser, México.
- Deleuze, Gilles (1982) *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós Comunicación.
- Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Comunicación, 1987.
- Des femmes de Musidora (1976) *Parole...elles tournent!* Ed. des femmes, París.
- Du Bois, Ellen Carl y Gordon Linda: "La búsqueda del éxtasis en el campo de batalla: peligro y placer en el pensamiento sexual feminista norteamericano del siglo XIX", en: Vance, Carole, S. (compiladora) *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución, S.A.L., Madrid, 1989.
- Duby, Georges *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Ed. Petrel, 1980, Barcelona.
- Echols, Alice "El Ello domado, la política sexual feminista entre 1968 y 1983", en *Placer y Peligro*, op.cit.
- Erens Patricia (1990) *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergei (1942) *El sentido del cine*, Siglo XXI Editores, México, 1986.
- Espinasa, José Ma. "Matizar a la mujer. Notas sobre el personaje femenino en el cine mexicano" revista de cine *Nitrato de Plata*, n. 7, septiembre 1991.
- Espinoza, Irma. "Primer Plano". Nocturno amor que te vas, en revista *Pantalla*, verano 87, n. 7.
- Flax, Jane (1987) "Postmodernism in gender relations in feminist theory", *Signs*, n. 4.
- Foucault, Michel (1969) *La arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI, México, 1970.
- Foucault, Michel (1976) *Historia de la sexualidad*. 1. La voluntad de saber. Siglo XXI, México, 1977.

- Freud, Sigmund (1925) "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica", (1931) "Sobre la sexualidad femenina" y (1927) "Fetichismo" en *Obras Completas*, Vol. III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- Freud, Sigmund (1918) "Introducción al psicoanálisis" y (1932) "Nuevas aportaciones al psicoanálisis" en *Obras Completas*, Vol. II, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- Gaines, Jaine (1984) "Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?", *Jump Cut* 29, en Erens, Patricia Ed. *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, 1990.
- García Canciani, Nestor: "Cine documental, histórico, de ficción, de entretenimiento: caminos de un cine popular" en *Revista Arte Sociedad Ideología* n. 1, junio-julio 1977.
- García Riera, Emilio (1975) *Historia Documental del Cine Mexicano*, 12 volúmenes, Ed. Era.
- García Riera, Emilio, "Cuando el cine mexicano se hizo industria", en *Revista de la Universidad de México, El cine mexicano ayer y hoy*, Vol. XXVI, n. 10, junio 1972.
- García, Gustavo, "Enemigos de las promesas. Decadencia y caída del cine mexicano", en *Revista Intolerancia*, n. 1, enero-febrero 1986.
- García, Gustavo, "Suave patria. Hacia una estética del cine mexicano", en *Revista Intolerancia*, n. 1, enero-febrero 1986.
- Garmendia, Arturo, "1968, el movimiento estudiantil y el cine." *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI, n. 10, junio 1972.
- Gauthier, Guy (1986) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Ed. Cátedra, Madrid.
- Gordon, Linda; "La lucha por la libertad reproductiva: tres etapas del feminismo", en: Eisenstein, Zillah R. *op cit*.
- Gorlero, José Enrique, "La pionera silenciada, entrevista con Matilde Landeta", en *Revista Cine*, Vol. 2, n.22, enero-febrero 1980, México.
- Hernández Reyes, Ma. Adela y Mendiola, Salvador (1993) *Manual de apreciación cinematográfica*. UNAM, ENEP Aragón.
- Homenaje a las pioneras del cine en América Latina*. IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, diciembre 1987.
- Homenaje a los iniciadores del cine mexicano (1896-1938)*. Cuadernos de la Cineteca Nacional n. 9, segunda época, México, 1979.
- Horkheimer Max y T.W. Adorno (1944) *Dialéctica del Iluminismo*. Ed. Sudamericana, Argentina, 1969.
- Illich, Iván (1982) *El Género Vernáculo*. Joaquín Mórtiz, Planeta. México, 1990.
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum, de l'autre femme*. Editions du Minuit, Francia.
- Irigaray, Luce (1977) *Ce sexe qui n'en est pas un*. Editions du Minuit, Francia.
- Irigaray, Luce (1985) *Parler n'est jamais neutre*. Editions du Minuit, Francia.
- Irigaray, Luce (1989) *Le temps de la différence*. Ed. Librairie Générale Française, Brodard et Taupin, France.
- Jitrik, Noé (1987) *Temas de Teoría*. Premiá Ed., La red de Jonás, México.
- Jitrik, Noé (1988) *El balcón Barroco*. UNAM.
- Jitrik, Noé (1990) *Lectura y Cultura*. UNAM.
- Kaplan, Ann E. (1983) *Women & Film. Bothsides of the camera*. Routledge, New York and London.
- Kofman, Sarah (1980) *L'enigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*. Paris, Ed. Galilée.

- Kristeva, Julia (1976) "Signifying practice and the mode of production", *Edinburgh Magazine*, n. 1.
- Kristeva, Julia (1980) "Woman can never be defined" ("La Femme, ce n'est jamais ça"), en Isabelle de Courtivron and Elaine Marks eds. *New French Feminisms*, Amherst, Mass. Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1985.
- Kuhn, Annette (1985) *The power of the image, essays on representation and sexuality*. Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1985.
- Kuhn, Annette, (1988) *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. Routledge, London and New York.
- Kuhn, Annette. (1982) *Women's Pictures: Feminism and cinema*. Routledge & Kegan Paul, New York.
- Kuhn, Annette. (1991) *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Ed. Cátedra, España. Traducción de Women's Pictures.
- Lacan, Jacques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en *Escritos I, Siglo XXI*, México.
- Lainé, Pascal (1974) *La femme et ses images*, Ed. Stock, París.
- Lamas, Martha (1986) "La antropología feminista y la categoría género", en: *Nueva Antropología*, revista de Ciencias Sociales, n. 30, Numero especial de Estudios sobre la Mujer, Vol. VIII, México, Nov. 1986.
- Lamas, Martha y Saal, Frida, ed.(1991) *La Bella (in)diferencia*. Editorial Siglo XXI, México.
- Lebel, Jean-Patrick (1971) *Cine e Ideología*, Ed. Granica, Argentina, 1973.
- Mahieu, José Agustín. "Feminine types and stereotypes in mexican and latinamerican cinema", en *Women from witch-hunt to politics*, selection of articles reproduce from Culture-Dialogue between the people of the world. Unesco, 1982.
- Marcuse, Herbert (1953) *Eros and civilización. Una investigación sobre Freud*. Ed.Polémica, La Habana, 1968.
- Marcuse, Herbert (1974) "Marxismo y feminismo", *La cultura en México*, n. 1149, 2-VII-75.
- Martíneau, Monique ed. Dossier: Le cinéma au féminisme. *CinémaAction* n. 9, Otoño 1979.
- Martínez de Velasco Velez, Patricia (1991) *Directoras de cine, proyección de un mundo oscuro*. Imcine, Coneicc, México, 120 pp.
- Mast, Gerald and Cohen, Marshall (1979) *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press. New York.
- Metz, Christian (1977) *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*, Ed. Gustavo Gilli, 1979.
- Metz, Christian, "Más allá de la analogía, la imagen" en *Communications* n.15, 1970.
- Millet, Kate (1970) *Sexual Politics*. Doubleday & Co. Inc. New York.
- Mitry, Jean (1963) *Estética y Psicología del cine*. Siglo XXI, México, 1978.
- Monsiváis, Carlos et al. "Amnistía para el Cine", Revista *El Buscón*, año 1, nov-dic 1982, n. 1, México.
- Monsiváis, Carlos. "Las mitologías del cine mexicano" en Revista *Intermedios* n. 2, junio 1992, RTC.
- Monsiváis, Carlos. "Las responsabilidades del rostro", en *Dolores del Río*, Jorge Ayala Blanco, Gustavo García y Carlos Monsiváis, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva, España, diciembre 1983.
- Morin, Edgar (1956) *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

- Mulvey, Laura (1975) "Visual pleasure and narrative cinema" en *Screen* 16 n. 3, Autumn 1975, en Erens, Patricia Ed. *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, 1990.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image*, Indiana University Press, Bloomington.
- Paranagua, Paulo Antonio, "Cineastas Pioneras de América Latina", primera parte, en *DICINE*, n. 36, septiembre 1990.
- Paranagua, Paulo Antonio, "Cineastas pioneras de América Latina", segunda parte, en *DICINE* n. 37, noviembre 1990.
- Radkau, Verena; "Hacia una historiografía de la mujer", en: *Nueva Antropología*, revista de Ciencias Sociales, n. 30, Numero especial de Estudios sobre la Mujer, Vol. VIII, México, Nov. 1986.
- Ramón, David, "Aves sin nido, o la apasionante historia de Anita Montemayor y un cine nacional siempre de espaldas a su realidad", en *Revista de la Universidad de México*, El cine mexicano ayer y hoy, Vol. XXVI, n. 10, junio 1972.
- Reséndiz, Rafael, *Semiótica, Comunicación y Cultura*. UNAM, FCPyS, s.f.
- Rich, B. Ruby (1978) "In the name of feminist film criticism" *Jump Cut* 19, en Erens, Patricia ed. *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, 1990, U.S.A.
- Rubin, Gayle "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", en Vance, Carole, S. Comp. (1984) *Placer y Peligro*, Ed. Revolución, S.A.L., Madrid, 1989.
- Rubin, Gayle; "The traffic in women: Notes on the 'Political Economy' of sex", en Reiter Rayna, Comp., *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, N. Y., 1975. También en *Nueva Antropología*, revista de Ciencias Sociales, n. 30, Número especial de Estudios sobre la Mujer, Vol. VIII, México, Nov. 1986.
- Salcedo Romero, Gerardo. "El cine segun televisa", en *La Cultura en México*, n. 1303, 26 de marzo de 1987.
- Salles, Vania (1992) "Las familias, las culturas, las identidades" en Varios Autores, *Decadencia y auge de las identidades*, Colegio de la Frontera Norte y Programa cultural de las fronteras, Tijuana, México.
- Salles, Vania (1993) "Nuevas miradas sobre la familia" en Tarrés, comp: *La voluntad de ser*, Colegio de México, México.
- Sánchez Bringas, Angeles "Marxismo y feminismo: mujer-trabajo", en *Nueva Antropología*, revista de Ciencias Sociales, n. 30, Número especial de Estudios sobre la Mujer, Vol. VIII, México, Nov. 1986.
- Sánchez, Francisco (1989) *Crónica antisolemne del cine mexicano*. Universidad Veracruzana, México.
- Santos Zunzunegui (1989) *Pensar la imagen*. Cátedra, Universidad del país vasco, signo e imagen.
- Scott, Joan (1988) "Genre: une catégorie utile d'analyse historique", en *Le genre de l'histoire. Le cahier du griff*, n 37, ed. Tierce, París.
- Solis, Teresa. Cineastas Mexicanas, revista *Pantalla* n. 12, México, UNAM.
- Torres, Patricia. Matilde Landeta, en revista *Pantalla* n. 16, México, UNAM.
- Traba, Marta, "Hipótesis sobre una escritura diferente" *Revista Quimera*, n. 13, noviembre 1981.
- Trelles Plazaola, Luis (1991) *Cine y Mujer en América Latina. Directoras de largometraje ficción*. Ed. Universidad de Puerto Rico, 200 pp.

- Trelles Plazaola, Luis (1992) *Nostalgias y Rebeldías: cinco directoras latinoamericanas de cine en europa*. Ed. Plaza Mayor, Puerto Rico, 157 pp.
- Vance, Carole S. "El placer y el peligro, hacia una política de la sexualidad", en *Placer y Peligro*, Vance, Carole, S. Comp. (1984) Ed. Revolución, S.A.L., Madrid, 1989.
- Villegas, Paloma. "El feminismo devastador", en *La Mesa Llena* n. 2, México, septiembre 1981.
- Weeks, Jeffrey. (1977) *Coming Out: Homosexual politics in Britain*. Quartet, London.
- Weeks, Jeffrey. (1981) *Sex, Politics and Society: the regulation of sexuality since 1800*. Longman, New York.
- Woolf, Virginia (1931) *Las Olas*, Premiá Editores, México, 1986.
- Woolf, Virginia (1954) *A Writer's Diary*, Harcourt, Brace and Co. New York.
- Woolf, Virginia (1929) *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Zavala, Lauro (1994) *Permanencia voluntaria*. El cine y su espectador. Universidad Veracruzana-UAM Xochimilco. Jalapa, Veracruz.
- Zimbalist Rosaldo, Michelle (1974) "Women, culture and society: a teoretical overview", en Zimbalist R.M. y Lovise Lamphere, *Women, culture and society*, Standford University Press.