



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**HACER VISIBLE LO INVISIBLE. UN ANÁLISIS DEL FILME: VICIOS EN LA COCINA,
LAS PAPAS SILBAN (BEATRIZ MIRA, 1978).**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JOCELYN LINARES ALONSO

TUTOR PRINCIPAL
JULIA TUÑÓN PABLOS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

TUTORAS
ANA LAU JAIVEN
UAM-XOCHIMILCO
MÁRGARA MILLÁN MONCAYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría comenzar agradeciendo a la Universidad Nacional Autónoma de México por acogerme y formarme desde muy temprana edad, al Posgrado en Historia del Arte y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por la beca otorgada para la realización de este trabajo.

Este ensayo académico no se hubiera escrito sin el apoyo y los cuidados de mis padres. Les agradezco de corazón todo lo que han hecho por mí, no tengo como pagarles. Los amo. ¡Gracias por trabajar tan duro!

También agradezco a mis dos hermanos por estar siempre, por crecer conmigo y por quererme.

A mis amigos de años, Lorena, Rubén, Tatiana, Irene, Adriana y Lucía, me siento afortunada de contar con su amistad por más de una década. Me da gusto ver que hemos crecido y madurado. Gracias por ablandar mi alma.

A los nuevos amigos, a los que hice en el camino y se volvieron indispensables, Sonia, Brenda, Mara, Gabriel, Matilda, Roberto, Edlín y Lucrecia. Me alegro de haber coincidido, no pude haber tenido mejores compañeros.

A mí tutora y maestra, la Dra. Julia Tuñón, a la cual agradezco todas sus enseñanzas. Ha sido muy estimulante y enriquecedor ser su asesora. Gracias por su guía certera y por mostrarme nuevos caminos para la investigación histórica.

También agradezco a mis lectoras, a la Dra. Ana Lau y la Dra. Mária Millán por todo su trabajo y observaciones que sin duda enriquecieron este ensayo.

Una mención especial para la directora Beatriz Mira y para el cinefotógrafo Mario Luna, mis dos entrevistados quienes fueron claves para este trabajo. Muchas gracias por responder pacientemente a todas mis preguntas.

In memoriam Ofelia López Cruz, mi abuela

Una mujer a la que considero un ejemplo a seguir por su enorme humanismo, bondad, rectitud, fortaleza, entrega, vitalidad y determinación, espero algún día poder igualarla.

*Recordé de pronto que el mundo real era amplio
y que un variado campo de esperanzas y miedos,
de sensaciones y de emociones esperaban
a todos los que tenían el valor de avanzar
hacia su bastedad, de buscar la sabiduría de la vida
entre sus peligros.*

Charlotte Brontë, en *Jane Eyre*.

Índice

Introducción.....	7
1. Contexto(s): Los años 70 en México.....	8
1.1 El movimiento feminista de la nueva ola.....	11
1.2 El trabajo doméstico	15
2. El contexto cinematográfico: De la estatización del cine mexicano a la generación de la crisis.....	19
2.1 La estatización del cine mexicano.....	20
2.2 La generación de la crisis y el desmantelamiento de la industria fílmica estatal.....	22
2.3 Cine universitario: el CUEC y sus primeros años.....	24
2.4 El impacto del 68 en el cine universitario.....	25
2.5 El Tercer cine y el cine militante llegan al CUEC.....	26
2.6 El Cine documental en el CUEC.....	30
2.7 Cine y feminismo	31
2.8 Un acercamiento a la teoría feministas del cine.....	34
3. <i>Vicios en la cocina, las papas silban</i>	35
3.1 Beatriz Mira, la cinéfila.....	35
3.2 El ingreso de Beatriz Mira al CUEC.....	37
3.3 Presentación de <i>Vicios en la cocina, las papas silban</i>	39
3.4 Historia de una filmación.....	40
3.5 La crítica.....	44
3.6 Desarmando el documental.....	46
4. Reflexiones finales.....	59
5. Fuentes.....	62

6. Anexos..... 68

Anexo 1. Entrevista a Beatriz Mira

Anexo 2. Entrevista a Mario Luna

Anexo 3. Cuadros de análisis cinematográfico

Hacer visible lo invisible. El problema del trabajo doméstico: un análisis del filme *Vicios en la cocina, las papas silban*, de Beatriz Mira (1978).

Introducción

El presente ensayo académico es un análisis cinematográfico y contextual del documental *Vicios en la cocina, las papas silban*, (1978) de Beatriz Mira, cineasta de origen brasileño radicada en México, ex estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y feminista, en el que se aborda el tema del trabajo doméstico. Este documental fue realizado en medio de la efervescencia del movimiento feminista mexicano de la “nueva ola”¹ en los años setenta, por lo que es fundamental atender el contexto.

En este ensayo se explora la tensión existente entre lo fílmico y lo social, es decir, la manera en que se traslada una situación social, en este caso el trabajo doméstico, a una representación fílmica, tomando en cuenta tanto la *diégesis* como la *mímesis*. El análisis se plantea de la siguiente manera: 1) la narrativa: la diégesis; la historia que cuenta el *filme*, 2) la cinematografía: la mimesis; es decir, los elementos que se utilizan para contar la historia, tales como: el tipo de encuadre, posición de la cámara, movimiento de cámara, el uso del blanco y negro y el sonido, puntualmente; el uso de la *voz off*, la voz acusmática y la música. Asimismo, pretendo comprobar que, la militancia feminista de este documental se construye tanto en la diégesis como en la mímesis.

El presente ensayo se divide en tres partes, en la primera se ofrece una serie de contextos; uno general de México durante la década de 1970, seguido de un acercamiento a las ideas del feminismo de la “nueva ola”, posteriormente, en la segunda parte se abordará el contexto del cine industrial y el cine universitario en México a lo largo de la década. Mientras que la tercera parte del ensayo se compone del análisis secuencial del documental para finalmente cerrar con un par de reflexiones cinematográficas y contextuales.

¹ Se le conoce como “la nueva ola” o “neofeminismo mexicano”, ya que difiere del feminismo de la dignidad surgido en la segunda mitad del siglo XIX y de los diferentes movimientos e idearios feministas que se gestaron durante la primera mitad del siglo XX, cuyo momento más álgido tuvo lugar durante la lucha por el sufragio femenino, el cual finalmente sería otorgado en 1953, véase Julia Tuñón, “Ochenta años de Feminismo. Las líneas generales del proceso”, en *Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953* (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011). También véase coords., Ana Lau Jaiven y Gisela Espinosa Damián, *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010* (México, UAM-Xochimilco, El Colegio de la Frontera Sur, Editorial Ítaca, 2013), 150.

1. Contexto(s): Los años 70 en México

La década de 1970 estuvo antecedida por acontecimientos internacionales de suma importancia, tales como la Revolución Cubana y los primeros años de la Guerra Fría, que dejaron una importante huella en el imaginario social mexicano, en especial la Revolución Cubana, que marcó a las generaciones más jóvenes, quienes, durante las manifestaciones estudiantiles del movimiento de 1968 retomaron la imagen de Ernesto Guevara, el Che, como la de un héroe revolucionario incorruptible.

Dentro del plano nacional, la década estuvo caracterizada por un ambiente de gran efervescencia social y de crítica al sistema político mexicano, además de una fuerte presencia de movimientos contraculturales, políticos y sociales; como la guerrilla, el movimiento estudiantil, el movimiento obrero, el movimiento sindicalista y el movimiento feminista de la “nueva ola”. A todo lo anterior, se sumó que las generaciones más jóvenes (los nacidos entre 1950 y 1960) asumieron una actitud contestataria hacia las instituciones tradicionales, como la iglesia, la escuela, la familia y el Estado.

Durante la década, los presidentes fueron Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982), ambos pertenecientes al PRI (Partido Revolucionario Institucional). Por aquellos años, la población mexicana había crecido aceleradamente y la política económica implementada por el Estado había conducido a una distribución inequitativa de los ingresos públicos. Para intentar remediar la situación, el presidente Echeverría impulsó un “proyecto renovador”, que pretendía romper la dependencia nacional y enfrentar a los sectores empresariales beneficiados por el desarrollo capitalista del país.² Un rasgo que caracterizó el sexenio de Luis Echeverría fue su retórica “progresista”, entendida en términos económicos y culturales. Concretamente, su gobierno buscó constantemente una reconciliación con los jóvenes con el fin de neutralizar los recuerdos del 2 de octubre en Tlatelolco, asimismo, pretendía convencer a la población de que su administración fomentaba el diálogo, la crítica y la autocrítica, supuestamente en “aras de la democracia”. A dicha política se le denominó de “apertura democrática”, cuyo propósito fue la reconciliación y la cooptación de los principales grupos afectados en 1968, tales como las clases medias, los estudiantes, profesores e intelectuales con la finalidad de apaciguar los ánimos, no obstante, durante su sexenio también ocurrió un importante episodio de represión a un grupo de jóvenes, puntualmente el 10 de junio de 1971, en el famoso “Jueves de Corpus”.

² Para mayor información véase coords., Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, “El sexenio de Echeverría: intento de transformación del régimen y auge de movimientos sociales”, en *Una historia Contemporánea de México. Tomo I* (México: Editorial Océano, 2005). Así como también de los mismos autores: “Echeverría: arriba y adelante”, en *Una historia contemporánea de México, Tomo II*, (México: Editorial Océano, 2005).

Por su parte, el sexenio de López Portillo estuvo marcado una fuerte crisis económica que se había precipitado a partir del descenso acelerado de los precios del petróleo a nivel mundial, derivando en la eventual devaluación del peso mexicano y la nacionalización de la banca, trayendo como consecuencia que los problemas económicos que ya aquejaban al país se agudizaran, tales como el desempleo y el incremento del 40% en el precio del pan, tortillas, energía eléctrica y otros insumos básicos.³ Dentro del plano de lo social, el gobierno de López Portillo se caracterizó por un intenso clima de movimientos obreros y sindicales que buscaban mejores condiciones de trabajo, aumentos salariales y la democratización de sus sindicatos. Iniciando así numerosas huelgas a lo largo del sexenio que incluían la paralización total de actividades en diferentes ramas de la industria, tales como la de la construcción, la petrolera, la metalúrgica y la minera, así como también, la alimentaria y de bebidas, la textil y del vestido, del transporte aéreo, terrestre y marítimo, telefónica y de telecomunicaciones, electrónica, de la radio y la televisión, de la agricultura y forestal, de la educación, de la salud y del comercio.

Cabe señalar que, aun cuando los años sesenta y setenta se distinguieron por la agitación de movimientos sociales y culturales y una actitud contestataria por parte de las jóvenes generaciones que lograron modificar las estructuras y valores arraigados en la sociedad mexicana, también existieron continuidades, pues muchos otros aspectos de la vida cotidiana no sufrieron modificaciones inmediatas, en especial los concernientes a la condición de la mujer. Dentro del *imaginario social*, prevalecía la idea de la existencia de una supuesta *esencia de lo femenino*, que se caracterizaba por ciertas “virtudes” tales como, la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación y el espíritu de sacrificio por parte de las mujeres.⁴ Asimismo, otra idea preponderante consistía en concebir como único proyecto de vida para las mujeres el convertirse en esposas, madres y amas de casa. Al respecto, Rosario Castellanos señalaba: “A las mujeres se les adiestra en las labores del hogar y se les prepara, como se ha hecho secularmente, para el matrimonio”.⁵ Y una vez casadas, las mujeres debían servir y obedecer a su esposo, además de ser fieles. Dentro de sus principales obligaciones estaba mantener el hogar limpio, cocinar, lavar, planchar, así como también, cuidar de los hijos y del marido, pues el hogar era visto para el ama de casa como el lugar que le correspondía en este mundo. Todavía durante la década de los 70, se consideraba que la mujer después de casarse y en función de su cuerpo y su sexo, debía desempeñar la tarea de la maternidad y mantenerse dentro de la esfera de lo privado. Según las cifras del

³ *Historia Ilustrada de México. Desde los orígenes hasta Vicente Fox* (México: Editorial Océano, 2001), 433-454.

⁴ Rosario Castellanos, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” (texto escrito originalmente en 1970), en *Mujer que sabe latín...*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 19.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

Censo de 1970 en México, la población de 12 años y más, económicamente activa era de 43.47%, es decir 12, 948 795 millones de la población en general, de los cuales 10, 288 089 millones eran hombres y 2, 560 706 millones eran mujeres. Dentro de la categoría de población económicamente inactiva se encuentra el rubro de *Quehaceres domésticos*, cuyo porcentaje representaba el 36.77%, concretamente, 10, 954 617 millones de personas, de los cuales 418, 264 mil eran hombres frente a 10, 536 353 millones que eran mujeres.⁶ A partir de las cifras podemos constatar los siguientes puntos: 1) la mayoría de las mujeres en México seguían relegadas de la esfera pública, 2) un gran porcentaje de la población femenina seguía desempeñándose como ama de casa, y por tanto, seguía constreñidas a la esfera doméstica, y 3) los *Quehaceres domésticos* o bien, el trabajo doméstico, no era considerado como trabajo, pues claramente vemos que aparece en la categoría de población económicamente inactiva.

Dentro de la esfera privada-doméstica, la introducción de los electrodomésticos y de los servicios de agua potable y luz en muchos hogares, principalmente de aquellos que pertenecían a la clase media, se tradujeron en cambios notables para el desempeño de las actividades dentro del hogar y la vida de muchas amas de casa. Cuando en la década de 1950 y los años posteriores, la gente comenzó a consumir electrodomésticos de un modo más generalizado y en México se adoptaron los patrones de vida del famoso *american way of life*, primero con el reemplazo de las estufas de carbón por las de gas o petróleo, para posteriormente incorporar otros electrodomésticos como la licuadora, el refrigerador, la plancha eléctrica y la lavadora, que pasaron de ser artículos de lujo a ser de primera necesidad.⁷ Rápidamente la publicidad convirtió a los electrodomésticos en una promesa de higiene y de ahorro de tiempo y esfuerzo para las amas de casa a la hora de realizar las tareas del hogar, incluso se prometía un “tiempo de ocio”, sin embargo, si bien es cierto que los electrodomésticos facilitaron las tareas domésticas, eso no se tradujo en una disminución al tiempo de dedicación de las mujeres al trabajo doméstico, por el contrario, provocó que las tareas domésticas se realizaran con más frecuencia y con mayor exigencia, pues ahora contaban con máquinas que les ayudaban a realizar mejor y en menor tiempo el trabajo.

Otro aparato que también ocupó un lugar preponderante dentro del ambiente doméstico fue la televisión, pues fungía como acompañante de la ama de casa durante el desempeño de las labores del hogar, cuya proliferación inició desde mediados de los sesenta. La influencia televisiva en la vida de las

⁶ INEGI. *IX Censo General de Población 1970*, México, Dirección General de Estadística, p. XIX.

⁷ Véase Álvaro Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V, vol. 2: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, coord., Aurelio de los Reyes (México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006), 157-176.

mujeres, sobre todo de las ciudades, fue en aumento. Las telenovelas servían de fuente de inspiración sobre patrones de vida familiar a un importante sector de la población femenina, pues en este tipo de programas se reforzaban y recreaban valores sobre los roles familiares, las relaciones de pareja y la prole numerosa, idealizando el confinamiento de la mujer a la casa, asimismo, con un propósito similar circulaban las revistas especializadas en el mundo femenino. Además, el Estado reforzaba estas visiones de la mujer y la familia frente a las inquietudes de las mujeres que empezaban a asomarse al mundo público. Con la proliferación de “Las Casas de la Asegurada”, luego de la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), se mantenía a un buen número de mujeres (derechohabientes o no) ocupadas en oficios “reditables” para los miembros de la familia (cursos de corte y confección, peluquería, cocina, tejidos y bordados, etc.) y que acentuaban su rol de madres-esposas-amas de casa.⁸

A pesar de las ideas preexistentes en torno a la esencia de lo femenino y el “deber ser” de las mujeres, los cuestionamientos a estos paradigmas no se hicieron esperar por parte de los diferentes movimientos feministas a lo largo de la historia y en diferentes latitudes. Concretamente en 1971, la mexicana Rosario Castellanos se cuestionaba sobre la abnegación femenina, en su discurso pronunciado durante el acto conmemorativo del Día Internacional de la Mujer celebrado en el Museo Nacional de Antropología: “la abnegación es la más celebrada de las virtudes de la mujer mexicana. Pero yo voy a cometer la impertinencia de expresar algo peor que una pregunta, una duda: la abnegación, ¿es verdaderamente una virtud?”⁹. Peldaño a peldaño, las mujeres mexicanas del siglo pasado se transformaron de espectadoras de la actividad política a sujetos de ella, como se verá en el siguiente apartado sobre el movimiento feminista de la “nueva ola” en México.

1.1 El movimiento feminista de la “nueva ola”

En medio del periodo de la llamada “apertura democrática” y una gran efervescencia social, se celebró en la Ciudad de México la Conferencia Mundial de la Mujer y la proclamación del “Año Internacional de la Mujer” por la Organización de Naciones Unidas (ONU), en 1975, esto llevó al gobierno mexicano a dictar una serie de reformas jurídicas tendientes a eliminar la desigualdad entre hombres y mujeres. Durante los días de la Conferencia Mundial de la Mujer, las activistas feministas organizaron un contracongreso en el

⁸ María de la Paz López, “Las mujeres en el umbral del siglo XX”, en *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas (México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2007), 104.

⁹ Rosario Castellanos, “La abnegación: una virtud loca”, *Debate Feminista*, vol. 6, (septiembre 1992): 290.

que expresaron sus diferencias con la conferencia de la ONU. Consideraban que ésta mantenía una posición política gobiernista, que su análisis sobre la condición de la mujer era superficial y que las medidas acordadas eran insuficientes. El contracongreso tuvo escasa relevancia en los sectores oficiales, ya que su labor no impactó el trabajo de las delegadas internacionales y tuvo una cobertura periodística restringida, sin embargo, jugó un papel crucial en la formación de estructuras organizativas en los sectores feministas.

Concretamente, el feminismo de la “nueva ola” se dio en medio de la búsqueda por la libertad y estuvo fuertemente influenciado por la contracultura de los ambientes universitarios. En palabras de Gabriela Cano, el feminismo mexicano de la “nueva ola” también estuvo marcado por la influencia del movimiento de liberación de la mujer en los Estados Unidos:

Las activistas pioneras, muchas de ellas antiguas participantes del movimiento estudiantil del 68, estaban al tanto de los desarrollos políticos y teóricos del feminismo estadounidense. Particular resonancia tuvo el mitin celebrado en 1970 en San Francisco, California, a propósito del quincuagésimo aniversario del reconocimiento a la igualdad de derechos políticos de las mujeres en los Estados Unidos, y que fue apareció ampliamente reseñado en la prensa mexicana.¹⁰

La “nueva ola” (en su mayoría) estuvo constituida por mujeres urbanas de clase media, particularmente aquéllas que habitaban en la Ciudad de México, que tenían acceso a la educación superior o bien, formaban parte del mundo académico. La estrecha relación de las feministas con la academia posibilitó la creación de espacios para el estudio de la condición femenina, por ejemplo; el Foro de la mujer; un programa de radio que inició sus transmisiones en 1972, a través Radio UNAM y bajo la conducción de Alaíde Foppa, se convirtió en el primer programa en América Latina que dio voz a los temas que las feministas demandaban¹¹. Posteriormente, también surgieron los primeros cursos y seminarios sobre feminismo, como la cátedra “Sociología de las minorías”, impartida por Alaíde Foppa en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en donde, al igual que en la radio, se debatían las categorías que la teoría feminista aportaba a las ciencias sociales. En 1976, comenzó a impartirse el seminario “Ideología y formación social”, por la filósofa Eli Bartra en la Escuela Nacional de

¹⁰ Véase Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, Debate feminista, vol. 14 (octubre 1996): 354.

¹¹ El programa se dividió en dos etapas; la primera de 1972 a 1980 bajo la conducción de Alaíde Foppa, mientras que la segunda, abarcó de 1982 a 1986 con Elena Urrutia tras la desaparición de Foppa el 19 de diciembre de 1980 en Guatemala. En 2019 el programa fue reconocido por la UNESCO como Memoria del Mundo y actualmente puede ser consultado en el repositorio virtual de Radio UNAM: <http://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/310>

Antropología e Historia. También se ofrecieron seminarios como el de Graciela Hierro sobre educación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el de Marcela Lagarde, “Antropología feminista”, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.¹²

Las luchas y debates que caracterizaron a la “nueva ola” del movimiento feminista mexicano, fueron la conquista de la libertad sobre el cuerpo de las mujeres, la despenalización del aborto, el libre ejercicio de la sexualidad femenina, así como también, el trabajo doméstico. La reflexión estaba centrada en el hecho de que las mujeres vivían oprimidas y relegadas a la esfera doméstica, en la cual el trabajo doméstico había sido invisibilizado, padeciendo una subordinación pautada por relaciones de poder asimétricas. Asimismo, señalaron que la biología no debía condicionar a las mujeres para ser exclusivamente madres y exigieron su derecho al libre ejercicio de su sexualidad, al control de su cuerpo y a decidir libremente sobre la maternidad, en palabras de Ana Lau:

Las feministas mexicanas buscaron ocupar un lugar tanto en la vida social y cultura como en la dimensión política. Se organizaron a partir de grupos de autoconciencia. Esgrimiendo el lema radical: “lo personal es político”, mostraron que lo que ocurre en el ámbito privado tiene consecuencias en el orden social y es ahí donde se desarrollan las relaciones de poder.¹³

Ese despertar político y social generó el clima propicio para la proliferación de grupos de debate, círculos de estudio e investigación, células de partidos de izquierda y grupos editoriales interesados en el feminismo. Algunos de los grupos y redes feministas de aquellos años fueron: Mujeres de Acción Solidaria (MAS, 1971), el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM, 1972), el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM, 1974), resultado de una escisión de MAS y el Colectivo de Mujeres (1976), por mencionar solo algunos.

En el mundo de la prensa surgieron el Colectivo La Revuelta (1975), que fue una escisión del MLM que respondía al interés de algunas integrantes por elaborar un periódico feminista concebido como una nueva estrategia militante, la revista *Fem* (1976), que fue una iniciativa de Alaíde Foppa y Margarita García Flores. A esta publicación trimestral y de dirección colectiva, se integraron posteriormente Marta Lamas, Elena Poniatowska, Carmen Lugo y Elena Urrutia, cuyo objetivo primordial era la difusión del

¹² Ana Lau Jaiven, “Feminismos”, en *Conceptos clave en los estudios de género*, Vol. 1., (coords.) Hortensia Moreno y Eva Alcántara (México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017), 144.

¹³ *Ibid.*, p. 145.

pensamiento feminista. La revista perduró prácticamente tres décadas y puede considerarse como el órgano más importante de difusión del pensamiento feminista durante los años setenta y ochenta. Respecto al tema trabajo doméstico algunas discusiones y argumentos que podían leerse en las revistas feministas de la época fueron los siguientes:

En el primer número de *Fem*, aparecido en 1976, Elena Urrutia escribía sobre el problema de la sexualización o “naturalización” de las tareas domésticas y falta de reconocimiento social y económico del trabajo doméstico.:

Ya sabemos que el trabajo doméstico como única alternativa no hace más que mantener a la mujer en el nivel de un ser de segunda clase. Que no es por naturaleza que la mujer realiza las tareas domésticas y que mucho de la devaluación del trabajo invisible está en que no arroja un producto económicamente tangible, que no es un valor de cambio y sí un valor de uso consumible inmediatamente.¹⁴

Mientras que *La Revuelta*, dedicaba el número 7 de su revista, publicado en 1977, para hablar exclusivamente del trabajo doméstico, tanto de la condición de las amas de casa como de las mujeres que se emplean como sirvientas. En sus páginas se puede leer:

El trabajo invisible (trabajo doméstico) que realizamos las mujeres es trabajo privado, por su naturaleza; no es rentable, sin embargo, es indispensable para el capital. La estructuración del trabajo por sexos a través de la unidad económica familiar es el medio de ubicación de la mujer en el sistema de explotación de la sociedad de clases. La explotación de la mujer se apoya en la coacción ideológica. Para seguir manteniendo a las mujeres confinadas en el aislamiento de la casa ha sido necesario insistir en la “naturaleza femenina”.¹⁵

En *Cihuat*, Marta Lamas reflexionaba sobre cómo la familia se había convertido en una pieza fundamental para el buen funcionamiento del capitalismo, respondiendo a la interrogante; ¿A quién sirve la familia tradicional?:

El capitalismo tiene interés en que la familia se perpetúe tal como está, sencillamente, porque sirve para la conservación de las superestructuras vigentes. El trabajador necesita sostener con ese salario

¹⁴ Elena Urrutia, “Del trabajo invisible al trabajo visible”, *Fem*, vol. 1 (n.1, 1976-12):14.

¹⁵ “SSSSSHHH!!!”, *La Revuelta*, no. 7 (octubre de 1977): 2.

a su familia, factor importante para que se vea obligado a vender su fuerza de trabajo. [...] La mujer por su parte encargada hasta ahora de la distribución de ese salario y la reproducción de la fuerza de trabajo (pues es de ella fundamentalmente el trabajo de alimentar y cuidar a los hijos) no tiene relación directa con el capital sino por medio del intermediario que la entrega el salario. Ella se vuelve, debido a esta dependencia, también un elemento conservador. El capital, entonces, paga un salario CUANDO DEBERÍA PAGAR DOS.¹⁶

También en *Cihuat*, Jasmine Aguilar, evidenciaba la importancia del trabajo doméstico para el capitalismo y el nulo reconocimiento social que tenía:

Por siglos las mujeres hemos desempeñado tareas a las que no se les da un valor social. El trabajo de la casa se considera improductivo y no se remunera. No se reconoce como trabajo. Sin embargo, la faena cotidiana de las mujeres es ardua, tediosa, repetitiva: todos los días el mismo quehacer que absorbe prácticamente todas las horas del día, para el que no existen vacaciones ni días festivos y que es invisible.¹⁷

Cabe señalar que al comenzar la década de los años ochenta vendría un viraje de intereses para algunos de los grupos feministas conformados hasta entonces y se desarrollaría en México el feminismo popular, conformado por mujeres trabajadoras, obreras, empleadas, campesinas y amas de casa de barrios urbanos pobres. Este feminismo de base popular se concentró en vincular las cuestiones de clase y de género, así como también de cuestionar la subordinación de las mujeres a los hombres, la presunción de que la agresión sexual, la violencia contra las mujeres y el control natal son temas diferenciados de los problemas femeninos de la vivienda, comida tierra y atención médica.¹⁸

1.2 El trabajo doméstico

Los fragmentos de los artículos de las revistas feministas de la época nos han permitido conocer los argumentos y las reflexiones acerca del trabajo doméstico de diferentes grupos feministas en México, los cuales estaban cimentados en la crítica feminista al marxismo y dirigidos a concientizar a las mujeres

¹⁶ Marta Lamas, “¿A quién sirve la familia tradicional?”, *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres*, año 1, no. 1 (mayo 1977): 3.

¹⁷ Jasmine Aguilar, “¿Y tú de qué te quejas, mujer, si “no haces nada”?”, *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres*, no. 3 y 4 (julio-agosto 1977): 5.

¹⁸ Lynn Stephen, “Epílogo. El activismo de base de las mujeres del campo, 1980-2000: la nación vista desde abajo”, en Gabriela Cano, et al. (comps.) *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (México: Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, 2009), 393. También puede verse Gisela Espinosa Damián, “Feminismo popular. Tensiones e intersecciones entre el género y la clase” en Ana Lau Jaiven, *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010, Op. cit.*

respecto a la “naturalización”, la “sexualización” y la importancia del trabajo doméstico para el capitalismo. Para este trabajo, resulta indispensable profundizar en las reflexiones y argumentos escritos por otras autoras respecto al tema, ya que como se mencionado desde el principio, el documental que aquí analizaremos trata sobre el trabajo doméstico, además de que la discusión respecto al tema continúa siendo relevante en la actualidad. En este sentido, comenzaremos por apuntar que el problema del trabajo doméstico atraviesa todos los ámbitos de la vida de una mujer, pasando por el plano económico, (ya que no se recibe un salario por realizarlo, sin embargo, genera plusvalía), el social (se ha naturalizado y sexualizado como un trabajo para mujeres), el político (históricamente se ha confinado a las mujeres a la esfera privada), el sexual (la mujer funge como procreadora y también se encarga de satisfacer las necesidades sexuales de su esposo), físico (el desgasta físico que implica realizar las labores domésticas una y otra vez, sin horario delimitado y sin descanso), hasta el psicológico (lo que Betty Friedan nombró “el malestar que no tiene nombre”¹⁹, es decir, un sentimiento de insatisfacción por la vida doméstica).

Abordar el problema del trabajo doméstico no es tarea sencilla debido a sus matices, por lo que a continuación se propone la siguiente subdivisión basada en tres ejes de pensamiento: 1) la naturalización y sexualización de las tareas domésticas, 2) la invisibilización del trabajo doméstico y el problema del impago, y 3) el confinamiento histórico de las mujeres a la esfera privada. Respecto a la naturalización y sexualización del trabajo doméstico, Silvia Federici explica que ha sido visto como una vocación natural de las mujeres, tanto que a menudo se etiqueta como trabajo de mujeres, tareas como cocinar y limpiar. El trabajo doméstico ha sido impuesto a las mujeres, transformándolo en un atributo natural de la psique y personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades del carácter de las mujeres.²⁰ De igual forma, la autora sostiene que no existe una supuesta vocación “natural” de las mujeres para convertirse en amas de casa, puesto que se requiere al menos veinte años de socialización y entrenamiento día a día, dirigido por una madre no remunerada, preparar a una mujer para este rol y convencerla de que tener hijos y marido es “su misión a cumplir”.²¹

En cuanto a la invisibilización del trabajo doméstico y el tema del impago, Teresita de Barbieri, apuntaba en su texto de 1978, que el objetivo fundamental e inmediato del trabajo doméstico consiste en atender el consumo individual de los integrantes de la familia, permitiendo que las mercancías adquiridas

¹⁹ Betty Friedan, *La mística de la feminidad* (Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, 5ta. Edición, 2018).

²⁰ Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2018), 37-39.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

con el salario del trabajador puedan ser consumidas a partir del trabajo que el ama de casa desempeña. Es así como la familia entera puede comer, dormir, asearse, usar ropa limpia, etc., pues el trabajo doméstico permite que el trabajador pueda mantenerse en condiciones de vender su fuerza de trabajo y facilita el que alguien lo sustituya cuando él muera o se retire, en síntesis, el trabajo doméstico asegura el mantenimiento, la reposición y la reproducción de la fuerza de trabajo. Sin embargo, el ama de casa no vende su fuerza de trabajo, ni recibe un salario, debido a que el trabajo doméstico es un trabajo que atiende al consumo individual y no se oferta en el ámbito del mercado, situación que automáticamente la coloca en desventaja y trae como consecuencia que el trabajo doméstico sea invisibilizado como trabajo.²²

En cuanto al confinamiento histórico de las mujeres a la esfera privada, es preciso decir que, la dicotomía entre espacio público y espacio privado tiene como referente el pensamiento político grecolatino que estableció una división entre la *polis* como espacio de los iguales y el *oikos* como ámbito de la familia. La *polis* fue el ámbito de los varones nobles y libres, un espacio considerado para la igualdad y la base del gobierno democrático, mientras que el *Oikos* estaba destinado a las mujeres, las niñas y los niños, la servidumbre, las esclavas y los esclavos.²³ Durante siglos, el espacio público ha sido identificado como un espacio propio del hombre, mientras que el espacio privado como un espacio idóneo para la mujer, en el cual pudiera cuidar de los hijos y realizar las tareas del hogar. Esta construcción dicotomía se reforzó en Occidente durante la Ilustración, en especial, tras la Revolución Francesa y el establecimiento de un nuevo orden burgués bajo las consignas de “libertad, igualdad y fraternidad”, en la cual la burguesía establecería una distinción sexualizada cada vez más marcada de las funciones de hombres y mujeres, resumida en hombres políticos y mujeres domésticas.²⁴

Bajo esta concepción, los hombres podían combinar las preocupaciones, inquietudes y satisfacciones de la vida pública con los encantos privados del hogar, pero en lo referente a las mujeres no solía existir esta dualidad, el hogar era su “todo”, el escenario “natural” de su feminidad”.²⁵ De igual manera, se reforzó la distinción del empleo del tiempo entre hombres y mujeres, basada en la consideración de que el tiempo de los hombres estaba determinado por la vida pública y su empleo se hallaba dictado por el ritmo de los negocios, mientras que el tiempo de las mujeres estaba marcado por la

²² Teresita de Barbieri, “Notas para el estudio del trabajo doméstico de las mujeres: El problema del trabajo doméstico”, *Demografía y economía*, vol. 12 (no. 1, 1978, El Colegio de México): 130.

²³ Myriam Brito Domínguez, “División sexual del trabajo: espacio público, espacio privado, espacio doméstico”, en *Conceptos clave en los estudios de género*, Vol. 1., *Op. cit.*, pp. 72-73.

²⁴ Catherine Hall, “Sweet Home”, en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Tomo IV, dirigido por Michelle Perrot (Barcelona: Taurus, 2005), 81-87.

²⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

escena de la vida privada y dictado por los manuales para el ama de casa, en los cuales se les solía aconsejar la buena gestión del tiempo y el dinero.²⁶

No obstante, la construcción del ama de casa a tiempo completo ocurriría a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en Inglaterra y Estados Unidos, cuando se realizó una reforma laboral que terminaría por transformar la fábrica, la comunidad, el hogar y, por encima de todo, la posición social de las mujeres, dicha reforma consistió en sacar a las mujeres de las fábricas -especialmente a las que eran madres- y al mismo tiempo aumentar los salarios de los obreros con el propósito de que sus esposas ya no tuvieran la necesidad de trabajar y fungieran como amas de casa de tiempo completo, asimismo, se instituyeron formas de educación popular para enseñar a la mano de obra femenina las habilidades necesarias para el trabajo doméstico.²⁷

Después de haber planteado un breve recorrido histórico sobre el confinamiento de las mujeres a la esfera privada, es preciso regresar a los 70's, -que es en donde se sitúa este trabajo- y señalar que con el lema: *lo personal es político*, los grupos feministas buscaban dejar en claro que las divisiones entre público y privado eran ilusorias, ya que ambas esferas se encuentran completamente interrelacionadas. Ahora es tiempo de pasar a la segunda parte de este ensayo, en donde abordaremos el contexto cinematográfico de los años setenta con el propósito adentrarnos cada vez más en los terrenos de la imagen en movimiento, la sala oscura y la pantalla grande.

²⁶ Anne Martin-Fugier, "Los ritos de la vida privada burguesa" en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Tomo IV, *Ibid.*, pp. 199-202. También durante la Ilustración se puso gran atención en la familia, pues se le consideró pieza clave del orden social y administradora de los intereses privados, cuya buena marcha resultaría esencial para la fuerza de los Estados y el progreso de la humanidad.

²⁷ Silvia Federici, "La construcción del ama de casa a tiempo completo y del trabajo doméstico en la Inglaterra de los siglos XIX y XX", en *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2018), 69-80.

2. El contexto cinematográfico:

De la estatización del cine mexicano a la generación de la crisis.

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría se sumaron esfuerzos para revivir la industria cinematográfica nacional que había caído en crisis durante la década de 1950. Esta crisis fue consecuencia de los múltiples problemas de producción, distribución y exhibición que la industria había experimentado varios años atrás, además de que, la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), mantenía una política de “filas cerradas”, que no permitía el ingreso de nuevos cineastas o técnicos, provocando que la realización del cine mexicano quedara en manos de un grupo pequeño que agotó las fórmulas temáticas que en el pasado habían asegurado el éxito en taquilla, tales como la comedia-ranchera o el melodrama. En un intento por recuperar al público de la clase media que había ido perdiendo se abrió paso a nuevos filmes con temáticas juveniles.²⁸

En medio de la crisis, apareció el grupo *Nuevo Cine*²⁹ en 1961, y su revista del mismo nombre, concretamente, este grupo se dedicó a la crítica cinematográfica y a demandar una mejora en la calidad del cine mexicano. En el manifiesto aparecido en su revista, solicitaban el debut de jóvenes directores, argumentistas y fotógrafos, respeto a la libertad de expresión de los directores, el apoyo estatal para la realización y exhibición de cortometrajes y documentales, la fundación de un instituto de enseñanza cinematográfica, el establecimiento de más cineclubes en todo el país, así como la creación de una cinemateca nacional.³⁰

Algunas de las demandas plasmadas en el manifiesto del grupo resonaron fuertemente en el ámbito cinematográfico mexicano y lograron cristalizar años más tarde. Por ejemplo, en 1963, se creó la primera escuela de realización cinematográfica en el país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), -una institución de la cual hablaremos más adelante-, también se llevó a cabo la promoción de nuevos directores, concretamente, con la convocatoria al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje realizado en 1965, así como la creación de la Cineteca Nacional en 1974.

²⁸ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* (México: Ediciones Mapa, 1998).

²⁹ El grupo *Nuevo Cine* estuvo integrado por: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens, quienes estuvieron fuertemente influenciado por la Nueva Ola francesa, el cine de autor y la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin, prueba de ello son las críticas cinematográficas realizadas por el grupo que aparecieron en su revista.

³⁰ El Manifiesto del *Nuevo Cine* puede verse completo en: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II (México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación de cineastas mexicanos, Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 1988), 33-35.

2.1 La estatización del cine mexicano

Iniciando la década de 1970, el entonces presidente junto con su hermano; Rodolfo Echeverría, quien se desempeñó al frente del Banco Nacional Cinematográfico, intentaron convertir al cine mexicano en una verdadera industria del entretenimiento de la cual la economía del país pudiera beneficiarse. Por lo que se destinó parte del erario para subsidiar el llamado “nuevo cine mexicano” y crear compañías productoras paraestatales que permitieran consolidar la industria cinematográfica nacional y al mismo tiempo, incorporar jóvenes talentos al cine mexicano. Todo en aras de “reconciliarse” con los jóvenes del país.

El 21 de enero de 1971, se echó a andar el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, cuyos objetivos estaban dirigidos al financiamiento de cintas estrictamente comerciales, a la promoción de la calidad artística de las películas, al estímulo y financiamiento del cine experimental, así como también, a la conservación y extensión de los mercados de exhibición nacional e internacional.³¹ Si bien con la aplicación del *Plan de Reestructuración* se pretendió apoyar la capacidad, el talento y las nuevas ideas de los jóvenes cineastas, así como también, combatir al denominado “cine hueco”, no significó un apoyo para aquellos directores que tenían interés en realizar un cine de contenido político, mucho menos para aquellos que incursionaban en el cine militante.

A partir de 1971, la participación del Estado en la producción cinematográfica se fue incrementado, primero a través de los Estudios Churubusco-Azteca y posteriormente cuando optó por crear sus propias productoras y confiar las películas a los directores que consideraba capaces. Las productoras creadas fueron; Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica) en 1974 y al año siguiente, Conacite 1 y Conacite 2, no obstante, resulta importante señalar que Rodolfo Echeverría también echó mano de las productoras privadas invitándolas a participar en la creación de un cine diferente, algunas de ellas fueron: Cinematográfica Marco Polo, Alpha Centauri y Producciones Escorpión, quienes también contribuyeron en el debut de nuevos directores. Respecto al cine realizado durante los años 70's, Álvaro Vázquez Mantecón³², plantea que el movimiento estudiantil de 1968, marcaría un antes y un después en la cinematografía, pues considera que con anterioridad a esa fecha, el cine mexicano había mostrado un carácter más bien apolítico -con excepción de la cinematografía realizada en los años treinta como es el

³¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 15 (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Cinematografía, Gobierno de Jalisco y Secretaría de Cultura, 1994), 184.

³² Álvaro Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, en (coord.), Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política* (Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016), 285-286.

caso de la trilogía sobre la Revolución Mexicana realizada por Fernando de Fuentes³³-, ya que la generación de cineastas de los años sesenta había aspirado a realizar un cine distinto al industrial, en términos generales, filmaron películas inspiradas en el neorrealismo italiano o la *Nueva Ola francesa*, enfocadas desde la experiencia del cine de autor:

La aspiración a un cine diferente al industrial en los años sesenta fue acompañada por la aparición de revistas como *Nuevo cine* (1960-1961), y por la creación de espacios para la formación de cineastas como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963), dependiente de la UNAM. Si uno revisa los números de la revista o las primeras películas realizadas por los estudiantes se puede dar cuenta de que las principales preocupaciones de esa nueva generación estaban puestas en las vanguardias y en la apuesta por un cine de autor. Es una actitud que podría hacerse extensiva a otros ámbitos de la cultura mexicana del momento, en donde la búsqueda de renovación de lenguajes artísticos y el interés por lo que sucedía en el mundo constituían una actitud beligerante en contra del largo dominio de una cultura oficial nacionalista.³⁴

Para 1970 la historia sería distinta y traería consigo un viraje en los intereses temáticos por parte de los cineastas mexicanos, -tanto del cine industrial como del cine universitario-, para dar paso a la realización de películas cuyas temáticas centrales estaban marcadas por la crítica social y la preocupación política. Algunos de los directores más destacados, tanto debutantes como experimentados que encontraron en el Estado el apoyo para realizar su mejor cine fueron: Alberto Isaac, Arturo Ripstein³⁵, Felipe Cazals, Jorge Fons³⁶, Jaime Humberto Hermosillo y Julián Pastor.

Las películas realizadas por estos cineastas abordaron temáticas novedosas que oscilaban entre la crítica social y la denuncia, sin llegar a la tendencia militante, no obstante, trataron temas sociales y políticos controvertidos para la época, tales como, la represión de la sexualidad y las repercusiones sociales de la familia patriarcal y el machismo, como es el caso del *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972) y *El esperado amor desesperado* (Julián Pastor, 1975), de igual forma, criticaron el

³³ Las películas son: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936).

³⁴ *Ibid.*, p. 287.

³⁵ En realidad, Arturo Ripstein tuvo su debut un par de años antes, en 1965 con la película *Tiempo de morir*, de la productora Alameda Films, y con ayuda de sus productores César Santos Galindo y Alfredo Ripstein, padre del director. Sin embargo, durante el periodo de Echeverría su filmografía despegó considerablemente y a lo largo de la década de los 70's realizó sus películas más reconocidas a nivel nacional e internacional.

³⁶ Jorge Fons, pertenece a la primera generación de directores egresados del CUEC, por lo que estuvo activo durante la década de los 60's, mientras que su debut en el cine industrial fue con la película *Los Cachorros* (1971), con el apoyo de la Cinematográfica Marco Polo.

fanatismo religioso y denunciaron a los “padrotes en nombre de la fe”³⁷ en *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972) y *La venida del Rey Olmos* (Julián Pastor, 1974), asimismo, mostraron la desigualdad social del país en *Fe, Esperanza y Caridad* (Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, 1972) y *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), mientras que, en cintas como *Canoa* y *El apando* (ambas de Felipe Cazals y realizadas en 1975), se apostó por la crítica al sistema político mexicano, incluso por aquellos años, los directores varones comenzaron a realizar películas con temáticas femeninas como; *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976) y *El esperado amor desesperado* (1975), *Los pequeños privilegios* (1977) y *El vuelo de la cigüeña* (1977), todas dirigidas por Julián Pastor, por mencionar algunos ejemplos.

2.2 La generación de la crisis y el desmantelamiento de la industria fílmica estatal

Por otro lado, el sexenio encabezado por José López Portillo traería grandes cambios para la industria cinematográfica, que consistiría básicamente en echar atrás la política de “estatización” que había manejado el sexenio de Echeverría. Al respecto, Alejandro Pelayo ha dicho: “así se iniciaba la conclusión de un ciclo en el que la industria fílmica había sido controlada por el Estado y se daba paso a una nueva época de bonanza y facilidades para la producción privada”.³⁸

El hecho que resulta crucial para el periodo que ahora nos atañe es la decisión que tomó el presidente López Portillo de designar a su hermana Margarita, al frente de la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). La RTC se creó a inicios de 1977 para diseñar y operar desde una sola dependencia toda la política oficial de los medios masivos de comunicación. Desde su inicio, la RTC se convirtió en la herramienta ideal para divulgar los logros del gobierno y acallar las críticas.³⁹

Durante el primer año de su gestión, Margarita López Portillo, no realizó cambios en la política cinematográfica dictada por el sexenio anterior y permitió que la producción estatal siguiera funcionando. Esta inercia dio como resultado que, en 1977, se hicieran 45 películas con producción estatal, sin embargo, para el año siguiente la cifra disminuiría considerablemente sumando únicamente 28 películas estatales. Algunas de las películas de producción estatal más destacadas durante 1977 y 1978 fueron: *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977), *Los pequeños privilegios* de Julián Pastor (1977), *Naufragio* de Jaime

³⁷ Las comillas son mías.

³⁸ Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012), 64.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

Humberto Hermosillo (1977), *Llovizna* de Sergio Olhovich (1977), *En la trampa* de Raúl Araiza (1978), *El año de la peste* de Felipe Cazals (1978), *Amor libre* de Jaime Humberto Hermosillo (1978) y *Cadena perpetua* de Arturo Ripstein (1978).

Para 1978, la titular de RTC conformó un cuerpo de asesores que la convencieron de cortar de raíz la política cinematográfica del anterior sexenio e iniciar una nueva, emprendiendo así el despido de la gran mayoría de los funcionarios del gobierno anterior para evitar cualquier intento de continuidad. Durante el año siguiente, Margarita López Portillo emprendería una alianza con los productores privados, convocándolos a un proyecto estatal para filmar por lo menos sesenta películas al año. Su objetivo era lograr convenios con los diferentes sectores de la industria y sus respectivos sindicatos, con el propósito de reducir los costos y aumentar la producción de películas.

La RTC y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas establecieron una sólida alianza en 1979, esta relación se fincó en varias reglas no escritas, la más importante consistió en relajar el rigor de la censura cinematográfica, lo que facilitó la proliferación del cine violento, vulgar y de ínfima calidad. Los huecos que se generaban debido a la falta de apoyo al cine estatal los aprovechó la iniciativa privada, de tal manera que la empresa Televisine, propiedad de Televisa, se convirtió en la productora más poderosa del país. Finalmente, el hecho que marcaría el fin la llamada “estatización” del cine mexicano, sería el desmantelamiento de Conacine que había sido el principal soporte del cine estatal en la administración anterior.

El tipo de películas realizadas por los productores privados y en algunas ocasiones coproducidas por el Estado, reflejaban el interés que se iría repitiendo a lo largo de la década de los ochenta por cintas de acción, algunas de ellas ubicadas en la frontera norte del país como *Persecución y muerte de Benjamín Argumedo* (1979) y *Como perros rabiosos* (1980); igualmente predominaron las películas de la picaresca que combinaban el humero negro con temáticas sexuales en donde aparecían las famosas “ficheras”, tales como *La vida difícil de una mujer fácil* (1977), *El sexo me da risa* (1979) y *Las tentadoras* (1980), también estaban los filmes que reiteraban temas de luchadores, tipos del cine mexicano de los años sesenta; *Santo en la frontera del terror* (1979) o *Látigo contra las momias asesinas* (1980), de igual manera se sumaron las películas de comedia producidas por Televisine como *El Chanfle* (1978) y *Lagunilla mi barrio* (1979).

No obstante, fuera de los circuitos del cine industrial estaba el cine universitario y un importante movimiento de cine-clubes en la Universidad Nacional Autónoma de México desde los años sesenta,

cobijado por Manuel González Casanova. Algunos de los cine-clubes organizados por los alumnos de diferentes facultades fueron el Cine Club Ciencias y el Cine Club Economía, sin embargo, tras los acontecimientos de 1968, comenzó a operar la organización de la Asociación de Cine Clubes Universitarios que agrupaba estudiantes de las facultades de Ciencias, Filosofía y Letras, Arquitectura, Química, Ciencias Políticas y Economía, así como un representante de la Sección de Actividades Cinematográficas⁴⁰, en estos cine-clubes la dinámica consistía en organizar un debate tras la proyección de las cintas. Durante los años sesenta y setenta, el campus universitario y por supuesto el CUEC, se convirtieron en espacios idóneos para explorar nuevas formas de hacer, mirar y entender el cine, fuera de los límites del cine industrial.

2.3 Cine universitario: el CUEC y sus primeros años

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se fundó en junio de 1963, resultado del esfuerzo colectivo de un grupo de universitarios encabezados por Manuel González Casanova, quien comentaba al respecto:

[...]En México no había una escuela de cine, ni siquiera teníamos antecedentes válidos en los que apoyarnos; teníamos que hacernos el camino. Y así, en 1960, organicé las “50 lecciones de cine”, primer intento en la UNAM de enseñanza sistemática de la técnica cinematográfica, y en 1962 las “lecciones de análisis cinematográfico”, para, en 1963, echar a andar el CUEC.⁴¹

El Centro surgió como una sección subordinada a la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, al principio no contaba con suficientes recursos para su financiamiento, por lo que la enseñanza permaneció en un nivel teórico. Con el paso de los años logró enriquecerse tanto académica como materialmente y en 1970, bajo la rectoría de Javier Barrios Sierra, el Consejo Universitario reconoció la existencia del CUEC, dándole carácter de Centro de Extensión Universitaria del que hasta ese entonces carecía.⁴² Tras lograr dicho reconocimiento el CUEC definió como su objetivo principal:

⁴⁰ Gabriel Rodríguez Álvarez, “Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario”, *Cine Toma*, no. 32 (enero-febrero): 2014. Para mayor información sobre los cineclubes universitarios véase del mismo autor: *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario* (México: Universidad de Guadalajara, 2009).

⁴¹ Manuel González Casanova, “El CUEC: un sueño imposible”, en *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, coord., Marcela Fernández Violante (México: Textos de Humanidades, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), 32.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

Formar profesionistas poseedores de una concepción crítica del cine y del video, en particular el papel que estos medios desempeñan dentro de la sociedad mexicana: a través de una práctica académica basada en la investigación de los sistemas de producción, del ejercicio del lenguaje fílmico y de la confrontación social del producto cinematográfico, de tal manera que ejerzan la actividad profesional de forma creativa y útil a la sociedad, principalmente en las áreas de guion, cinefotografía, producción, realización, edición, sonido, análisis del lengua cinematográfico, docencia, teoría e investigación en cine y video.⁴³

A continuación, se presenta un breve recuento de los planes de estudio del CUEC: en 1963, se concibió un programa intensivo con una duración de 1 año. Posteriormente, en 1964, se armó propiamente un plan de estudios que constaba de 2 años. Para 1965, el plan se componía de 3 años, y para 1966-67, ya constaba con una duración de 4 años, sin embargo, en el mapa curricular aún no se ofrecía una especialización para los alumnos, sería hasta el plan de 1968-69, que figuraría la especialización como parte de los 4 años de formación. Entre las especializaciones ofrecidas estaban: Fotógrafos, Editor-Director de Televisión, Escritor y Teórico de Cine y Director de Producción.⁴⁴

En 1970, se efectuaría una modificación sustancial en el plan de estudios del CUEC, que daría prioridad a hacer cine y no solamente a hablar de cine, como se había hecho en el pasado, de tal manera que, la primera asignatura que aparecería en el mapa curricular de ese año sería el *Taller de realización* y por primera vez, se especificaría el número de pies de película de los que dispondría cada alumno para las diferentes etapas académicas.⁴⁵ Asimismo, se decidiría extender el plan a 5 años con el propósito de que, en el último año de estudios, los alumnos optaran por una de las especializaciones antes mencionadas. Las modificaciones realizadas a los planes de estudios del CUEC a lo largo de sus primeros años, permitieron que la formación de los jóvenes cineastas fuera cada vez más completa, en especial la realizada en 1970, la cual permitiría que los alumnos pasaran de la teoría a la práctica cinematográfica, como se verá en los siguientes apartados.

2.4 El impacto del 68 en el cine universitario

El movimiento estudiantil de 1968 ha significado un antes y un después en la historia contemporánea de México, especialmente porque marcó el inicio de un camino hacia la democratización y la libre expresión

⁴³ Marcela Fernández Violante, "Objetivos y funciones del Centro", en *La docencia y el fenómeno fílmico*, *Op.cit.*, pp. 10-11.

⁴⁴ *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos 1974-1980* (México: UNAM, CUEC, 1981), 16-17.

⁴⁵ Alfredo Joskowicz, "Algunas reflexiones sobre el área de realización", en *La docencia y el fenómeno fílmico*. *Op. cit.*, p. 43.

en este país. De igual manera, el 68 reconfiguró la manera de hacer, ver y entender el cine para algunos cineastas, sin embargo, generó un impacto inmediato y de mayor fuerza entre los estudiantes del CUEC, pues durante la huelga se dieron a la tarea de usar los equipos de filmación de la escuela y el material virgen disponible para sus ejercicios para documentar los sucesos más importantes del movimiento.

Mediante la conformación una asamblea estudiantil se tomaron decisiones de carácter cinematográfico acerca de lo que se debía registrar, durante los debates se resolvió que debían concentrarse en lo que sucedía en las manifestaciones y acción de las brigadas en la ciudad –la relación con el pueblo– y no filmar discursos de los dirigentes. A partir de la organización colectiva que generó el movimiento estudiantil, se fracturó la noción de autoría individual, y la aparición de una preocupación por lo social terminaron por reubicar la posición del arte en relación con lo cinematográfico.⁴⁶

El material filmado por las brigadas comenzó a editarse en 1969, dando como resultado el largometraje documental *El grito*, bajo la dirección de Leobardo López Aretche, edición de Ramón Aupart y la colaboración Alfredo Joskowicz que se dedicó a la búsqueda de audios y materiales adicionales. Su realización, marcaría un hito en la manera de *hacer cine* y de *concebir al cine* para las siguientes generaciones del Centro, que incluso lo considerarían emblema del cine militante.

2.5 El Tercer Cine y el cine militante llegan al CUEC

El inicio de la década de los setenta en el CUEC estaría marcado por una división político-generacional entre aquellos que consideraban que el Centro debía optar por la realización de un cine abiertamente militante y político, y quienes pensaban que ésa no era la vía a seguir y cuyas preferencias estaban orientadas al cine de ficción.⁴⁷ Respecto al cine militante en México, Álvaro Vázquez considera que su práctica es un producto directo del movimiento estudiantil de 1968, que a su vez, creó las condiciones para establecer un vínculo de la cinematografía mexicana con los nuevos cines latinoamericanos que antes era prácticamente inexistente.⁴⁸ A partir de entonces, para los estudiantes de cine los llamados desde Argentina de Octavio Getino y Fernando Solanas a hacer un “Tercer Cine”⁴⁹, o el de Julio García Espinosa

⁴⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, *Op. cit.*, p. 294.

⁴⁷ Para más información acerca de esta discusión véase la tesis de Israel Rodríguez Rodríguez, “El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”. Tesis de Maestría en Historia (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

⁴⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, *Op. cit.*, p. 285.

⁴⁹ El Tercer Cine fue un movimiento de cine político militante que surge en Latinoamérica en los años 60s y que pronto se extendería a diversas partes del Tercer Mundo. Es un cine que se opone al cine comercial de Hollywood (Primer Cine) y al cine de autor europeo (Segundo

en Cuba, a realizar un “cine imperfecto”⁵⁰, y la proyección de *La hora de los hornos* se convirtieron en materia habitual.⁵¹

A lo largo de los años setenta surgieron en nuestro país grupos como la Cooperativa de Cine Marginal, el grupo Cine Testimonio, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo de la Universidad de Puebla, el Grupo Canario Rojo⁵² y el Colectivo Cine Mujer⁵³ (al que perteneció Beatriz Mira), cuyo cine se caracterizó por su tendencia militante y por realizarse de manera colectiva. Esto último, transformó de manera radical la concepción del cine, pues se probó que también podía realizarse de forma colectiva y no simplemente como una obra adjudicada a un autor, como se había hecho anteriormente con el cine de autor.

Resulta importante señalar que, de los grupos de cine militante mencionados, únicamente el Taller de Cine Octubre,⁵⁴ (formado en 1973) y el Colectivo Cine Mujer (formado en 1978), estuvieron integrados por alumnos del CUEC. Concretamente, el cine realizado por el Taller de Cine Octubre se caracterizó por estar fuertemente influenciado por las ideas de Getino y Solanas, hecho que puede constatarse tanto en sus producciones como en su revista *Octubre*. Desde la aparición del primer número de la revista, el grupo se encargó de dejar en claro sus objetivos cinematográficos:

En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas, (se refieren a las producciones hechas por el cine industrial) nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación.⁵⁵

Cine), en tanto que busca romper con la tradición del espectador-consumidor pasivo para generar un espectador activo. El Manifiesto puede verse completo en: Octavio Getino y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencia para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. 1, (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988).

⁵⁰ Respecto al “cine imperfecto”, García Espinosa se refería a que la tarea principal de los cineastas consistía en hacer un cine revolucionario, el cual no suponía hacer un “cine perfecto”, acorde con los modelos industriales y estéticos de las grandes potencias, sino un “cine imperfecto”, en el que el cineasta no es autor, sino artífice de una expresión artística en función de la revolución.

⁵¹ *Ibid.*, p. 303.

⁵² Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)* (Buenos Aires: Altamira, 2002), 85.

⁵³ Algunas autoras que han escrito sobre el Colectivo son: Mágina Millán, en *Derivas de un cine en femenino*, Patricia Torres San Martín, en *Mujeres y cine en América Latina*, Coral López de la Serna, en “Cine de mujeres, hecho por mujeres. Colectivo Cine- Mujer” y recientemente Isabel Jiménez con sus tesis de licenciatura; “De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”.

⁵⁴ El Taller de Cine Octubre estuvo conformado por Alfonso Graf, Abel Hurtado, Armando Lazo, José Luis Mariño, José Rodríguez (Rolo), Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Tellez, Jaime Tello, José Woldenberg, Trinidad Langarica y Lourdes Gómez, véase Israel Rodríguez Rodríguez.

⁵⁵ *Octubre*, núm. 1 (agosto de 1974): 2.

Dentro de las producciones del grupo Octubre están: *Explotados y explotadores* (1974), *Los albañiles* (1974), *Chihuahua, un pueblo de lucha* (1974), *San Ignacio Río Muerto* (1976-1979) y *Mujer, así es la vida* (1975- 1980), sería su último trabajo pues a inicios de los años ochenta el Taller de Cine Octubre se disolvería.

Mientras que el Colectivo Cine Mujer, comenzó a formarse entre 1978 y 1979, por iniciativa de Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira, posteriormente, se fueron integrando otras compañeras del CUEC como Odile Herrenschmidt, Guadalupe Sánchez, María Eugenia Támez y Mari Carmen de Lara, así como también, mujeres provenientes del ámbito académico como Pilar Calvo, Amalia Attolini, Laura Rosetti, Sybille Hayem, Sonia Fritz, Maripí Sáenz de la Calzada y otras compañeras de cine como Ángeles Necochea y María Novaro, concretamente, el grupo tuvo como propósito realizar un cine de corte militante y explícitamente feminista. Asimismo, una actividad recurrente para el Colectivo -y que estaba en sintonía con las ideas del Tercer Cine- fue la organización debates tras las proyecciones de sus filmes en facultades, prepas de la UNAM, CCH's, sindicatos o fábricas.⁵⁶ Entre las producciones del Colectivo están: *¿Y si eres mujer?* (1979) de Guadalupe Sánchez, *Rompiendo el silencio* (1979) de Rosa Martha Fernández, *No es por gusto* (1981) de María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara, *Es primera vez* (1981) con el crédito a nombre de Colectivo Cine Mujer, *Vida de ángel* (1982), *Yacaltecas* (1984) y *Bordando la frontera* (1986).

Ahora bien, resulta de suma importancia para los propósitos de este ensayo intentar definir el concepto de *cine militante*, el cual ha tenido varias disputas, algunas surgidas en el seno mismo del movimiento latinoamericano, otras, en los estudios recientes sobre el tema, concretamente para este trabajo nos apegaremos a los escritos de Getino y Solanas, debido a la notable influencia que los autores tuvieron en los alumnos del CUEC durante los años setenta. Desde su manifiesto *Hacia un tercer cine*, escrito en 1969, existe ya un intento por delimitar tal concepto, pues los autores se percataron que dentro del cine Latinoamericano convivían una amplia gama de prácticas fílmicas, por lo que comenzaron a postular hipótesis sobre las particularidades del *cine militante*, sin embargo, no sería hasta 1971, cuando escribirían: *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine*⁵⁷, en donde ampliarían el concepto y

⁵⁶ Comentado por la propia Beatriz Mira en la entrevista realizada por Jocelyn Linares, el 6 de junio de 2019.

⁵⁷ Octavio Getino y Fernando Solanas, "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine" (marzo de 1971), en *Cine, cultura y descolonización* (México: Siglo XXI, 1979). Un autor que ha trabajado a profundidad la categoría de cine militante en los escritos de Getino y Solanas es Mariano Mestman, en su artículo: "La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación" en *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (Buenos Aires: CLACSO, 2009).

construirán una primera definición, la cual aclaran no pretende ser tajante, sino todo lo contrario, intenta estimular la búsqueda y provocar la problematización de un camino ya iniciado:

Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...]Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación.⁵⁸

Posteriormente, - Getino y Solanas- detallan la forma en la cual debía operar la práctica del cine militante, consideraban que esta siempre debía ser una práctica política colectiva, en la que se discutiera, investigara, elaborara y realizara el hecho político a procesar cinematográficamente.⁵⁹ Asimismo, dividieron la práctica del cine militante en dos grandes momentos: **I. Elaboración-realización y II. Difusión-instrumentalización**. Concretamente, en el apartado correspondiente a **Difusión-instrumentalización**, vuelve aparecer el término *cine-acto*, el cual es pensado como clave en la instrumentalización del cine militante:

Corresponde a los compañeros organizadores estimular y facilitar la participación de los destinatarios y protagonistas del actor. Ir más allá de ser un simple espectador. Hay que ayudar al dialogo colectivo, a la reflexión colectiva. [...] El espacio de reflexión y concientización de un *cine-acto* se logra previendo su desencadenamiento e incorporando- si es preciso- algunos compañeros en el ámbito de la discusión para que estimulen el debate reflexivo de los participantes. Importa que cada compañero participe realmente y pueda asumir y transmitir su experiencia, sus dudas, sus interrogantes, sus proposiciones.⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 129-133.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 168-169.

Para Getino y Solanas, la ejecución del *cine-acto*, es decir, el debate organizado tras una proyección perseguía que los asistentes no fueran unos simples espectadores, en actitud pasiva, sino que, a través del debate y el intercambio de ideas, se volvieran protagonistas del *acto*, en síntesis, que el filme se convertirá en un pretexto para el dialogo. Finalmente, podemos concluir que la definición de cine militante dada por los autores, coincide con la práctica cinematográfica del Colectivo Cine Mujer, basada en gran medida en la ejecución del *cine-acto*.

2.6 El cine documental en el CUEC

Como ya hemos visto, la influencia del Tercer Cine y el cine militante tuvieron gran impacto entre los estudiantes del CUEC durante los años 70's, prueba de ello fueron la formación del Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer. Asimismo, durante esos años, la producción de los trabajos escolares en el CUEC se inclinó fundamentalmente hacia el documental socio-político, esta tendencia, se vio reflejada -según el profesor Alfredo Joskowicz-, en el plan de estudios de 1974-1975, en la que el Centro ofrecía cursar la especialidad en cine documental a partir del tercer año. Las materias impartidas de esa rama fueron el Taller de documental (dos horas semanales), Análisis del documental (dos horas semanales) y Curso intensivo de sonido (dos horas semanales).⁶¹

Respecto a la tendencia documental José Rovirosa -también profesor del Centro-, señaló que, en la primera etapa del CUEC, la cual fija de 1963 a 1972, la producción de cine documental fue casi el doble de la de cine de ficción. Posteriormente, de 1973 a 1980, la elaboración de películas documentales se mantuvo como la tendencia dominante en el Centro, sin embargo, a partir de los años ochenta comenzó a decrecer la producción de cine documental.⁶² En palabras de Marcela Fernández Violante, la producción documental de los 70 poseía:

“una tendencia marcadamente política, que abordaba la realidad social del país desde diversos ángulos: el problema del desempleo, la corrupción de los líderes sindicales, la crisis del petróleo y sus consecuencias social, los desaparecidos políticos, la represión policíaca, el derecho de huelga, la liberación femenina con sus respectivos temas: violación, el aborto, la prostitución, etc.”⁶³

⁶¹ Alfredo Joskowicz, *Op. cit.*, p. 44.

⁶² José Rovirosa Macías, “Cine documental”, en *La docencia y el fenómeno fílmico*, *Op.cit.*, pp. 57-58.

⁶³ Marcela Fernández Violante, “1986. El Cine Universitario”, en *Hojas de cine. Testimonio y documental del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II, *op. cit.*, p. 85.

Dada la significativa influencia del cine documental en el Centro, no resulta extraño que el ejercicio fílmico que analizaremos, también se rigiera por dicha tendencia, en consecuencia, es probable que el Colectivo Cine Mujer haya optado por el cine documental para la mayoría de sus producciones debido a su efecto de veracidad al representar la realidad⁶⁴, pues buscaban seriedad y profesionalismo al abordar temas importantes para el feminismo de la "nueva ola".

En ese sentido, habría que añadir que también durante los años setenta comenzó a desarrollarse un vínculo -hasta antes prácticamente inexistente-, entre cine y feminismo del cual derivaron múltiples experiencias como: la producción de películas o documentales explícitamente feministas, la formación de colectivos cinematográficos integrados únicamente por mujeres, la formulación de análisis fílmicos desde la perspectiva feminista, experimentación audiovisual realizada por mujeres y para mujeres, así como también, un impulso en la formación técnica y teórica de las mujeres en el cine, sobre todo desde centros y escuelas especializadas donde las mujeres comenzaron a ocupar más espacios que durante años habían sido exclusivos de los hombres. Este clima sería propicio para que las mujeres comenzaran a explorar desde su propia perspectiva los temas e inquietudes que los debates feministas habían suscitado, no cabe duda de que, el vínculo entre cine y feminismo se volvió crucial, "ya que la lucha de las mujeres por ganar derechos sobre sus cuerpos no podría separarse de las cuestiones de la imagen".⁶⁵

2.7 Cine y feminismo

El vínculo entre cine y feminismo contribuyó a que las mujeres cineastas se iniciaran en la exploración de una perspectiva fílmica propia y a que decididamente abordaron temas concernientes a la condición de la mujer. Esta etapa de exploración podría dividirse en dos grupos, por un lado, las realizadoras y por el otro, las teóricas. A continuación, se ofrece un breve recuento filmográfico de realizadoras a lo largo de los años sesenta y setenta, más una breve pero obligada mención a las pioneras del cine mexicano:

Dentro del grupo de las pioneras del cine mexicano están: Adela Sequeyro Haro (1901-1992), la primera directora de cine sonoro en 1937 con la película; *La mujer de nadie*, también está, Matilde Soto

⁶⁴ Mari Carmen de Lara en entrevista con José Rovirosa en 1992, define al cine documental de la siguiente manera: "como parte del análisis de la realidad. Como un punto de vista de la gente que esté filmando, en un momento dado, una parte de la realidad con muy variados enfoques. Me parece uno de los géneros más importantes del cine desde los Lumière hasta el cine actual". p.85, en *Miradas a la realidad, Vol. II, Entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: Coordinación de Difusión Cultural, CUEC, UNAM, 1992).

⁶⁵ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (New York: Routledge, 2006), 7.

Landeta (1910-1999), con películas como; *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), y por último, Marcela Fernández Violante (1941-), con; *Azul* (1966), *Frida Kahlo*, (1971), y *De todos modos, Juan te llamas* (1975), en 1978 la formación el Colectivo Cine Mujer del que ya hemos dado los pormenores. Dentro de las directoras Iberoamericanas encontramos a: Sara Gómez de Cuba con *De cierta manera* (1974-77); Martha Fernández en Colombia con *Chircales* (1972) y Helena Lumbreras con la formación del Colectivo Cine de Clase con quienes realizó; *El cuarto poder* (1970), *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976), *A la vuelta del grito* (1977), cabe señalar que las tres realizadoras nunca se asumieron como feministas, sin embargo, su cine es explícitamente político y de corte militante. Mientras que, en Colombia, en 1978, se fundó el colectivo Cine Mujer por iniciativa de Sara Bright, mismo que logró por más de una década desarrollar una vasta producción de cortometrajes y largometrajes con temas femeninos: *¿Y su mamá qué hace?* (1980) de Eulalia Carriozosa y *Por la mañana* (1979) de Patricia Restrepo. En Venezuela se organizó oficialmente, en 1978, el Grupo Feminista Miércoles, con el fin de difundir “los derechos de la mujer” a través del cine, lo integraron Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola, quienes filmaron *Las alfareras de lomas bajas* (1981). Respecto a estas cineastas latinoamericanas, Patricia Torres San Martín ha dicho:

En la persistencia de buscar la mirada femenina desde lo femenino, no siempre ligado a lógicas feministas, las cineastas latinoamericanas optaron, ya no por una reconquista del espacio laboral y social, sino por una búsqueda de enriquecimiento de ellas misma.⁶⁶

En Europa y Estados Unidos algunas directoras que se reconocieron como feministas fueron: Agnès Varda con algunas películas como; *Cléo de 5 à 7*, (1961), *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (1971) y *L'une chante, l'autre pas* (1977), Chantal Akerman con *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) y *Le Rendez-vous d'Anna* (1978), Delphine Seyrig⁶⁷ junto con la vídeo-realizadora Carole Roussopoulos y la traductora Ioana Wieder, produjeron una serie de vídeos bajo el nombre colectivo de *Les Insoumuses*⁶⁸, entre sus trabajos están; *Sois belle et tais-toi* (1976), *SCUM*

⁶⁶ Patricia Torres San Martín, “Los escenarios filmicos de lo femenino: cineastas latinoamericanas”, en Juan Andreo García y Sara Beatriz Guardia, (comp.), *Historia de las mujeres en América Latina, Centro de Estudios de la Mujeres en la Historia de América Latina* (Murcia: CEHMHAL, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia, Fundación SENECA, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2002), 301.

⁶⁷ En 1982 también fundó junto a Carole Roussopoulos y Ioana Wieder el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir en París.

⁶⁸ El 25 de septiembre de 2019, el Museo Reina Sofía inauguró al público la exposición: *Musas insumisas: Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80*, la exposición exploraba la intersección entre las historias del cine, el vídeo y el feminismo en Francia.

Manifiesto (1976) y *Maso et Miso vont en bateau* (1976), por otro lado, la alemana Ulrike Ottinger con *Madame X - Eine absolute Herrscherin* (1977), Christina Pericoli con *The Power of Men in the Patience of Women* (1978), Sally Potter con *Thriller* (1979), Sue Clayton y Jonathan Curling con *Song of the Shirt* (1979), Jan Worth con *Taking A Part* (1979), y *Daughter Rite* (1979) de Michelle Citron.

Como puede verse la producción de cine feminista durante los setenta vivió un momento de gran auge, cuyas producciones oscilaron entre cine de ficción y el cine documental. Algunas autoras se han dado a la tarea de identificar un conjunto de recursos cinematográficos empleados repetidamente en los documentales feministas de eso años; destacando el uso de la voz en primera persona, el uso de la *voz off* y la *voz over*, como parte de la narrativa, asimismo, han aludido al término “documental autobiográfico feminista”, para identificar a los que han adoptado una perspectiva personalista para narrar, y por último, la aparición de las “películas domésticas”, cuyo tema principal era el espacio doméstico. Respecto al uso de las voces femeninas para narrar y el uso de la voz en primera persona, Sophie Mayer ha comentado al respecto:

Si la autoridad de los documentales clásicos, en mayor o menor medida descansa en un narrador masculino y este es un rasgo que persiste todavía hoy en los documentales políticos o en los comerciales, esta autoridad fue subvertida por la voz femenina que hablaba personalmente. El uso de la primera persona también identificaba al hablante con la directora, subrayando la presencia de la mujer que se sitúa detrás de la cámara y de la que está delante de ella.⁶⁹

Cabe señalar que, algunos documentales feministas desafiaron la primacía del campo visual en el cine poniendo en primer plano el significado de la *voz* y del cuerpo del que emana. Concretamente, el documental autobiográfico feminista recurrió a la veta introspectiva y reflexiva para expresar los sentimientos más íntimos e inarticulables de las mujeres, que con anterioridad habían empleado el cine de Antonioni o Goddard, para personajes masculinos, burgueses y de raza blanca, sin embargo, el uso del documental autobiográfico supone una apropiación para hablar de vidas que previamente no se habían considerado dignas de interés, como las amas de casa, las madres o las esposas. Como refiere Mayer: “las

⁶⁹ Sophie Mayer, “Cambiar el mundo, film a film”, en *Lo personal es político: feminismo y documental* (Pamplona, Gobierno de Navarra, INAAC, 2011), 13-14.

vidas que documentan las películas de Chantal Akerman, por ejemplo, no sólo presentan los sentimientos más íntimos de un individuo, sino los de un individuo excluido de la esfera pública”.⁷⁰

Para las cineastas feministas, el espacio doméstico en las denominadas “películas domésticas”, se convirtió en un espacio al cual podían cuestionar, descomponer o incluso delimitar a través de sus cámaras, a partir de planos secuencias en los que aparecían la cama, el baño, el refrigerador o la cocina, es decir, lugares cotidianos y de trabajo para las mujeres. Las cineastas retomaron estos espacios íntimos como tema y los volvieron públicos.

2.8 Un acercamiento a la teoría feminista del cine

Durante la década de los setentas en Europa y Estados Unidos la teoría feminista se interesó por el problema de la representación de las mujeres en el mundo del arte, los trabajos de las teóricas como Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, se abocaron principalmente a la representación de las mujeres en el cine, ambas autoras escribieron textos de gran importancia que iniciaron la discusión respecto al denominado “cine de mujeres”. Concretamente, el trabajo de Laura Mulvey; *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁷¹, es considerado un punto de partida en la historia de la crítica de cine feminista, la tesis desarrollada por Mulvey, está basada en la escopofilia; bajo la cual las mujeres son utilizadas como meros objetos para provocar el placer visual del espectador masculino, para la autora, el cine clásico de Hollywood estaba regido en función del placer de la mirada masculina.

Por otro lado, los trabajos de Teresa de Lauretis acerca de cine y feminismo; *Alice Doesn't* (1984) y *Technologies of Gender* (1987), parten de la crítica a la conceptualización del género como diferencia sexual. En *Technologies of Gender*, adopta la teoría de Michel Foucault sobre la sexualidad como una "tecnología del sexo",⁷² asimismo, afirma que la construcción del género no es sólo una consecuencia de los "aparatos ideológicos del estado", sino que también se transmite través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y discursos institucionales (por ejemplo, la teoría) con poder para controlar el campo de la significación social y así producir, promover e implantar la representación de género.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷¹ Su ensayo fue escrito en 1973 y publicado en 1975 en la revista de teoría cinematográfica británica: *Screen*.

⁷² Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (Madrid: Editorial Horas y Horas, 2000), 35.

El desarrollo teórico de los trabajos de Mulvey y Laurotis, y de otras teóricas sobre el denominado “cine de mujeres”, otorgaron una dimensión conceptual al término más ligada con el pensamiento feminista, la semiótica y el psicoanálisis. Es decir, estudiaron al “cine de mujeres” como una actividad productora de significados, como una representación de la mujer como texto, refiriéndose sobre todo a las películas hechas por hombres en las cuales privilegiaba una mirada dominante patriarcal. En un primer momento, el término “cine de mujeres” hacía referencia a un género del cine hollywoodense producido desde la época silente (los años veinte) y hasta la década de los 1950. Estas películas tenían que ver con protagonistas y temas ligados a problemas definidos como “femeninos”, es decir, problemas que aludían a la vida doméstica, la familia, los niños, el sacrificio y la relación entre la mujer y la reproducción, la maternidad.⁷³ Asimismo, el trabajo emprendido por la teoría feminista del cine sería determinante para que muchas realizadoras comenzaran a cuestionarse sobre su cine y la pertinencia de emplear una estética feminista.

En resumen, podemos concluir que si bien la formación del Colectivo Cine Mujer no puede considerarse un caso aislado, dado que a lo largo de los 70 el cine feminista vivió un momento exponencial, sí se le puede considerar como único en su tipo, pues hasta la fecha no se tiene noticia de algún otro grupo que durante la época realizara un cine abiertamente feminista, además de que, en el cine mexicano -como ya hemos visto- el campo para el punto de vista femenino era bastante reducido.

3. Vicios en la cocina las papas silban

En este capítulo se desarrollará la presentación y el análisis cinematográfico del documental realizado por Beatriz Mira en 1978, mientras cursaba sus estudios en el CUEC, a continuación, se ofrece una breve semblanza de la cineasta.

3.1 Beatriz Mira, la cinéfila

Beatriz Mira Andreu es originaria de Rio de Janeiro, Brasil, en donde realizó estudios superiores en Comunicación Visual. En 1969 salió de su país en calidad de exiliada tras el golpe militar de Humberto de Alencar Castelo Branco⁷⁴ y se dirigió a Europa en donde pasó varios años viviendo en Francia e Inglaterra, en donde aprovechó para continuar con su pasión por el cine, la cual había iniciado desde muy joven en su natal Brasil, al respecto comentó: “pues yo siempre fui muy cinéfila, en Brasil tomé un curso

⁷³ Patricia Torres San Martín, “Los escenarios filmicos de lo femenino: cineastas latinoamericanas”, *Op.cit.*, pp.285-286.

⁷⁴ El 31 de marzo de 1964 se implantó la dictadura militar extendiéndose hasta 1985.

de cine en el Museo de Arte Moderno, ya en Francia iba mucho al cine. [...] mi experiencia de ir al cine era así muy espontánea en ese sentido”. Asimismo, aseguró que en fue en Brasil donde vio por primera vez las películas de la nueva ola francesa:

[...] En Brasil había una época muy cinéfila, entonces íbamos al cine y había, por ejemplo, una película de Goddard había unos cines con este tipo de películas en los que veíamos la *nueva ola* francesa. Yo me acuerdo de que un amigo me llevó a ver *Mouchette* de Bresson y era como una cosa muy nueva para mi ver ese tipo de cine, yo era chica, tendría 17 años. Entonces vivíamos en el cine noche y día, en las inauguraciones de las películas de la *nueva ola*, no sé... veíamos mucho cine, claro que al llegar a Francia y poder ir a la Cinemateca o a los Estudios fue maravilloso.⁷⁵

La fuerte atracción de Mira por el cine y su admiración por los autores de la *nueva ola* francesa, resultan evidentes, sin embargo, también se interesó rápidamente en las mujeres que por aquellos días debutan en el cine con temáticas feministas, al respecto dijo: “yo andaba como sedienta de ver películas feministas, me gustaban las de Agnès Varda, Chantal Akerman, aunque también me gustaban mucho las alemanas y otras, como Márta Mészáros que hizo *Nueve meses*, una película muy bonita.”⁷⁶

De igual manera, Beatriz Mira, se interesó por la literatura producida por la teoría feminista durante los setentas, -a la cual ya nos hemos referido- como la revista *Camera Obscura*,⁷⁷ publicada por Duke University Press, o el periódico *Jump Cut*, acerca del tema explicó:

Pues aquí en México, las mujeres no estaban para nada interesadas en la discusión teórica, yo leía esas cosas y me gustaban, porque además en Inglaterra yo leía; *Sight & Sound o Film Comment*. [...] Ya en México el *Jump cut* que era un periódico que me encantaba porque hacían análisis totalmente psicoanalíticos, semiológicos... por ejemplo, analizaban la película *Tiburón* y explicaban que el hocico abierto del tiburón simulaba una vagina dentada. Yo leía todo ese tipo de cosas y me interesaban, pero las mujeres aquí en México no estaban interesadas, las del Colectivo no estaban muy interesadas en leer esas cosas semiológicas y psicoanalíticas o del lenguaje.⁷⁸

⁷⁵ Entrevista con Beatriz Mira, 6 de junio de 2019.

⁷⁶ *Ibid.* Aunque Beatriz Mira se reconoció como admiradora de Chantal Akerman, tuvo a bien esclarecer en la entrevista que, cuando realizó *Vicios en la cocina, las papas silban*, aún no había visto *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), de Akerman, por lo que sería un error atribuirle al documental de Mira cierta influencia de la película realizada por la cineasta de origen belga.

⁷⁷ Fue fundada en 1976 por cuatro estudiantes de la Universidad de California en Berkeley: Janet Bergstrom, Sandy Flitterman, Elisabeth Lyon y Constance Penley, las cuatro socias fundadoras se habían conocido mientras trabajaban en la revista *Women and Film*.

⁷⁸ Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.*

Después de su paso por Francia e Inglaterra, Beatriz Mira conoció a Gilberto Macedo, también de origen brasileño, documentalista y montajista, con quien decidió venir a México en 1973. Una vez instalados en el país, él consiguió empleo como profesor de edición en el CUEC, mientras que Mira, se decidió a ingresar al Centro para iniciar su formación como cineasta.

3.2 El ingreso de Beatriz Mira al CUEC

El ingreso de Beatriz Mira al CUEC se vio marcado por un ambiente politizado tanto al interior del Centro como en toda la Universidad tras el 68 -que como ya hemos explicado-, se reflejaba en el interés de los estudiantes por realizar cine documental, al respecto, Mario Luna⁷⁹, un compañero y colaborador de Beatriz Mira en *Vicios en la cocina, las papas silban*, comentó:

Bueno, pues estaba muy reciente 68 y todavía había muchos movimientos, había huelgas sobre todo en la UNAM. Había mucho movimiento político y en el CUEC todavía quedaba mucho rescoldo del movimiento del 68, obviamente había mucha inquietud y ahí fue una de las partes donde se desarrolló mucho el documental.⁸⁰

Asimismo, durante los años 70, en el CUEC se dio un incremento en el número de mujeres que ingresaron con la intención de especializarse tanto en el área de dirección como en la de fotografía, áreas que por mucho tiempo se consideraron exclusivas para los compañeros varones, sobre esta cuestión, Mario Luna opinó:

El asunto está en cuántas mujeres había en ese tiempo, Matilde Landeta, Marcela Fernández y las que iban saliendo de las escuelas, ahora sí que tuvieron que abrirse camino a machetazos de talento, igual con las mujeres fotógrafas, como siempre fue un trabajo de hombres fornidos, rudos y todo eso, quién iba a aceptar que una mujer les diera órdenes; de donde poner una luz o una cámara, era muy difícil, sin embargo, muchas de las mujeres directoras y fotógrafas de cine del CUEC y del CCC, abrieron ese camino con su trabajo y con su talento, y con su fortaleza de espíritu también, porque había que aguantar leña para poder mantenerse en el medio, pero bueno, creo que rindió

⁷⁹ Mario Luna García es un cinefotógrafo egresado del CUEC que también realizó estudios de Diseño Gráfico en la ENAP-UNAM. Ha colaborado como director de fotografía en instituciones como el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa, La Unidad de Televisión Educativa y el Instituto Nacional Indigenista, también ha realizado múltiples trabajos como fotógrafo en documentales y programas de televisión. Asimismo, Mario Luna fue un colaborador muy cercano al Colectivo Cine Mujer y desde hace 40 años imparte la clase de Cinefotografía en el CUEC.

⁸⁰ Entrevista con Mario Luna, 16 de abril de 2020 (vía Skype). En opinión de Mario Luna, durante los 70, en el CUEC imperaban tanto la tendencia documental como la de ficción, sostiene que la balanza se mantuvo equilibrada entre la realización entre ambos géneros.

frutos porque ahora vemos a muchas directoras con gran talento expresándose y también muchas fotógrafas.⁸¹

Incluso en entrevista, la propia Beatriz Mira comentaría que, durante aquellos años: “las mujeres dedicadas al cine generalmente se desempeñaban como productoras o editoras de sus compañeros o esposos, pero no como directoras”⁸², hecho que la motivó aún más para ingresar al CUEC y formarse como directora. Concretamente, Marcela Fernández Violante, brinda los siguientes datos acerca del número de ejercicios fílmicos en lo que las alumnas se desempeñaron como directoras: en la década de los sesentas, se realizaron sólo 2 ejercicios de alumnas del CUEC, en los años setenta, 24, y en los años ochenta, 80 ejercicios, un total de 106 de los cuales 83 fueron ficciones y 23 documentales.⁸³

Respecto a la recepción de las ideas feministas al interior del Centro, Mario Luna reconoció que, durante aquellos años, el movimiento feminista comenzó a tomar fuerza al interior del CUEC, con el ingreso de más mujeres:

Bueno, en ese tiempo como que se abrió, aunque el feminismo viene de mucho más atrás, pero comenzó a cobrar cierta fuerza dentro de la escuela, a raíz de la entrada de Beatriz, de Mari Carmen de Lara, Rosa Marta Fernández, María Novaro, Lupita Sánchez en animación, también llegaron chicas de Puerto Rico que desarrollaron este tipo de cine. Ya había una fuerza importante de cineastas femeninas en la escuela y también ellas formaron parte del Colectivo.⁸⁴

En relación al mismo punto, Beatriz Mira comentó en entrevista con Isabel Jiménez, que las ideas feministas en el CUEC no siempre fueron bien recibidas: “con nosotras yo creo que sí había una actitud nada feminista y de nada de apoyo... hasta persecutoria, pero ya no me acuerdo bien cómo estaba la cosa”.⁸⁵ En la opinión de Mario Luna, quien se convirtió en un compañero y colaborador cercano del Colectivo Cine Mujer, el ambiente en el CUEC era muy libre y los estudiantes podían elegir temas para sus ejercicios fílmicos sin ninguna restricción:

⁸¹ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

⁸² Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.*

⁸³ Marcela Fernández Violante, “Las Directoras de la Industria Cinematográfica Nacional”, en *La mujer en los medios Audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987, p. 147.

⁸⁴ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

⁸⁵ Entrevista a Beatriz Mira, 2 de marzo 2017, en Isabel Jiménez Cacho, “De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

Por fortuna en la escuela jamás ha habido represión, ni limitación de pensamiento, se hacían las cosas como este tipo de documentales con compromiso (se refiere a los de Cine Mujer) hasta cosas loquísimas de experimentación, se hacía cualquier tipo de cine, el cine que ellas hacían se practicaba mucho en esa época, lo que sí era muy restringido era en los laboratorios, si veían algún desnudo o alguna escena escabrosa detenían la película, porque pues no sé, lo consideraban como pornografía, que no era tal, eran escenas que ahora son de lo más cotidiano, pero en ese entonces hacer una escena así era escandaloso y a veces teníamos problemas con los laboratorios. Pero no, la escuela nunca fue restrictiva, no hubo limitación de pensamiento.⁸⁶

Sin duda, el feminismo había llegado a las aulas del CUEC, para instalarse durante ocho años con las producciones realizadas por el Colectivo Cine Mujer, que inició actividades en 1978 y hasta 1986, cuando el grupo se desintegró debido al cambio de intereses en la forma de hacer cine de algunas de sus integrantes, así como también, el deseo de emprender proyectos propios.⁸⁷

3.3 Presentación de *Vicios en la cocina, las papas silban*

Beatriz Mira, realizó su ejercicio fílmico en 1978 para el *Taller de realización* impartido por Alfredo Joskowicz, por lo que resulta importante mencionar que, *Vicios en la cocina, las papas silban*, es un documental realizado previamente a la formación del Colectivo Cine Mujer, por lo que no se le puede considerar como parte de la filmografía del grupo, ya que así lo aclaró la realizadora en la entrevista.⁸⁸

Para su realización, Mira contó con la colaboración de sus compañeros, Rosa Martha Fernández, Alberto de la Rosa, que hizo iluminación y cámara en mano, Mario Luna, quien realizó la fotografía y Gilberto Macedo, apoyando en el trabajo de edición. Como recursos sonoros utilizó los boleros: “Aunque me cueste la vida” y “Dos gardenias para ti”, así como audios de radionovelas. El ejercicio fue filmado con una cámara Bolex, en formato 16mm blanco y negro, con una duración de 25 minutos. En ese mismo año, recibió el premio Ariel otorgado al mejor cortometraje documental.⁸⁹

⁸⁶ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

⁸⁷ Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.* Durante la entrevista, Beatriz explicó que con el Colectivo se hacía un cine en conjunto, muy colectivo, pues en su opinión, eso también formaba parte de la militancia. También comentó que los intereses del Colectivo en la forma de hacer cine cambiaron, ya que algunas integrantes estaban interesadas en realizar un cine enfocado en registrar a las mujeres de las luchas populares, obreras, sindicalistas, etc., mientras que otras, deseaban continuar con los temas clásicos del feminismo como el aborto, el trabajo doméstico, la violación, etc.

⁸⁸ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

⁸⁹ Datos retomados de la ficha técnica del catálogo *Filmografía Mexicana* de la Filmoteca de la UNAM (versión en línea). Consultado por última vez el 2 de noviembre de 2019. <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=7196&incremento=0>

Concretamente, el ejercicio fílmico aborda el tema del trabajo doméstico, que como ya vimos, fue uno de los ejes de las luchas y demandas de la “nueva ola” del feminismo en México. Lo que se cuenta en el documental es un día en la vida de una ama de casa citadina de clase media, por lo que podríamos decir que el tiempo en el documental es cronológico, pues se muestra desde que ella despierta (la mañana), hasta lo que suponemos es el anochecer (mientras espera en el comedor a que su marido llegue a casa), también se muestra el medio día y la tarde, cuyas secuencias abarcan los momentos en lo que la protagonista realiza las labores domésticas, tales como, barrer y trapear los pisos, tender la ropa, hacer la comida y cuidar de los hijos.

3.4 Historia de una filmación...

El ejercicio fílmico de Beatriz Mira fue pensado inicialmente como un documental que abordaría el tema del aborto y que además, se realizaría junto a sus dos compañeras; Rosa Martha Fernández y Odile Herrenschmitd, en un ejercicio que contara tres historias acerca del aborto.⁹⁰ Bajo ese supuesto, Rosa Martha Fernández se encargaría de filmar un fragmento sobre una joven a la que le practicaban mal un aborto y se infectaba⁹¹, Odile Herrenschmitd filmaría sobre una mujer de creencias católicas que se practicaba un aborto sin ningún contratiempo y sin sentir algún tipo culpa por su decisión⁹², mientras que, Beatriz Mira filmaría sobre una mujer muy tradicional que no se practicaba ningún aborto. Finalmente, las tres optarían por hacer diferentes ejercicios fílmicos, en este sentido, es importante aclarar que *Vicios en la cocina, las papas silban*, es un documental previo a la formación del Colectivo Cine Mujer, por lo que no⁹³

Por su parte, Beatriz Mira, que había iniciado el trabajo de entrevistas con la protagonista de *Vicios en la cocina, las papas silban*, decidió seguir con ese proyecto dirigido al tema del trabajo doméstico y eliminando el argumento sobre el aborto. Al respecto dijo: “Yo con esa señora me apasioné y dije voy a hacer la película con ella, ya no voy a hacer lo del aborto. Me apasioné porque, pues ella, no sé, lo que decía para mí era tan escalofriante.”⁹⁴

⁹⁰ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

⁹¹ Dicho fragmento se convertiría en la historia del filme *Cosas de mujeres* de la propia Rosa Martha Fernández.

⁹² Finalmente, Odile Herrenschmitd, haría otra película, titulada *Triste alborada*, junto a su compañero Guillermo Palafox, véase Entrevista a Beatriz Mira, 2 de marzo de 2017, en Isabel Jiménez Cacho, “De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”, *Op. cit.*

⁹³ Finalmente, el fragmento filmado por Odile Herrenschmitd, terminaría convirtiéndose en el documental *Triste Alborada* (1976).

⁹⁴ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

Respecto al género en el que se podría ubicar a *Vicios en la cocina, las papas silban*, la propia Beatriz Mira comentó que considera a su ejercicio como una película:

Borderline, o sea, fronteriza entre el documental y la ficción, porque la señora que estoy filmando está actuando su vida. No sé cómo explicarlo, está actuando su propia vida, pero ella no dirige la película. Entonces yo primero grabé con ella porque era más fácil grabar sin cámara, sólo con grabadora todo lo que ella cuenta. Cuando filmamos, filmamos un poco como documental, más o menos teníamos que cacharla porque ella hacía todo tan rápido porque como eran sus acciones cotidianas de preparar la salsa para el arroz, o sea, la íbamos siguiendo, pero, por ejemplo, le dijimos que se maquillara y ella se maquilló como lo hacía siempre, cotidiano.⁹⁵

En relación con el título del documental⁹⁶, Mira comentó, que fue retomado del poema *Lesbos* de Sylvia Plath, el cual le fue sugerido por algunas feministas como Martha Acevedo e Isabel Vericat durante una proyección del documental, así que se decidió a utilizar el poema, pues le pareció un título muy interesante para su ejercicio, además de reconocerse como una admiradora de la prosa de Plath.⁹⁷ Puntualmente, el título del documental retoma los dos primeros versos del poema de Sylvia Plath:

Viciousness in the kitchen!

The potatoes hiss.⁹⁸

Dejando de lado la elección del título del documental, Beatriz Mira también habló acerca de la dinámica de planeación para realización de su ejercicio fílmico, explicando que el primer paso había consistido en realizar una investigación sobre el trabajo doméstico, posteriormente se dio a la tarea de concretar una serie de entrevistas con la protagonista para conocer su día a día, y así finalmente poder dedicarse a armar el guion.⁹⁹ Sobre la misma cuestión, Mario Luna agregó:

⁹⁵ Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.*

⁹⁶ Existen numerosas definiciones sobre el cine documental, sin embargo, para este trabajo recuperamos la definición de John Grierson, pues consideramos que es la más adecuada para el ejercicio fílmico que aquí se analiza. El autor definió al documental como una película que hace “un tratamiento creativo de la realidad”, asimismo, precisó al cine documental como una plasmación en película de “cualquier aspecto de la realidad interpretado mediante la filmación de hechos reales o mediante una reconstrucción sincera y justificable, que apela a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo de conocimiento y de expandir el saber y la comprensión humanos, planteando honestamente problemas y proponiendo soluciones. Véase la entrada sobre documental en el *Diccionario técnico Akal de cine* (Madrid: Ediciones Akal, 1997), 175.

⁹⁷ Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.*

⁹⁸ Sylvia Plath, “Lesbos” en *Ariel* (España: Hiperión, 2019), 80.

⁹⁹ Entrevista con Beatriz Mira, *Op. cit.*

Como siempre, aunque no con la metodología que existe ahora, las películas se planteaban a partir del guion fundamentalmente, de la investigación propiamente en el caso del documental y también de la ficción se requiera investigación, pero en el caso del documental la investigación era sobre el tema preciso que querían desarrollar. A partir de ahí era muy simple, la cuestión no era tan complicada como es ahora. [...] Beatriz por su parte, tenía muy claro el tema que quería desarrollar, y la participación de nosotros como fotógrafos era en función a esto que ella nos platicaba o nos exponía.¹⁰⁰

Respecto al tiempo de la filmación, Mario Luna explicó que no tardaron mucho tiempo, ya que dependían de dos factores; el primero, la disponibilidad de la cámara que les prestaba el CUEC, y el segundo, ajustar horarios entre sus demás compañeros y la familia que aparece en el documental:

No recuerdo exactamente cuánto tiempo, pero no filmábamos seguido, filmábamos el fin de semana a veces, o cuando la gente tenía tiempo (la protagonista y su familia), o cuando conseguíamos la cámara, porque en la escuela si no filmabas, pues le tocaba usarla otro compañero y tenías que esperar por la cámara, o bien, conseguirla otra por otro lado. No fue muy seguido y no fue un periodo de tiempo largo.¹⁰¹

Por otro lado, la realización de este documental cumplió con dos propósitos, el primero; consistió en realizar un ejercicio para cumplir con lo demandado en el plan de estudios del Centro, mientras que el segundo, tenía que ver con la convicción personal de Beatriz Mira por realizar películas feministas de corte militante, que sirvieran para ser exhibidas a grupos.¹⁰² Acerca del primer propósito, Mario Luna, habló sobre la manera en que se evaluaban los ejercicios fílmicos en el CUEC:

Nos evaluaban con la visualización de los ejercicios, en realización fundamentalmente. [...] Teníamos una salita de cine, un salón para 30 gentes era pequeñito, con una pantalla de metro y medio o dos metros cuando mucho y ahí visionábamos todo. Estaba todo el grupo presente en la evaluación, cada quién exponía por qué la había hecho, cómo la había hecho, en fin, se analizaba la lectura, si se leía la imagen, lo que estábamos tratando de decir, si estaba bien comunicado, si se oía bien, si la fotografía estaba bien, pues lo básico de un análisis de imagen. [...]Se evaluaban los

¹⁰⁰ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

trabajos con la participación de cada uno de los profesores del área y cada uno exponía dentro de su área la problemática, los aciertos o los errores que tenía el corto.¹⁰³

En este sentido, también comentó que al interior el Centro no existió rechazo por la realización de documentales feministas como *Vicios en la cocina* o bien, las producciones realizadas por el Colectivo Cine Mujer, en términos generales los trabajos fueron bien recibidos al interior del CUEC:

Pues era un cine documental y como documental era asimilado por todos alumnos sin mayor escándalo de nada, ahí no había escándalo, simplemente se analizaba la película, pero no causaba reacciones adversas en ningún sentido que yo recuerde, incluso la película del aborto y todas estas que hicimos, tampoco causaban escándalo, causaban por fuera, la sociedad hipócrita pero en la escuela había una apertura hacia la temática, podían gustar o no gustar pero no había esa crítica mordaz y menos como compañeros de cine sino dónde quedaba nuestra libertad.¹⁰⁴

Otro punto importante por tratar tiene que ver con la exhibición y distribución de este documental, y los que posteriormente se realizaron con el Colectivo, los cuales fueron distribuidos por Zafra¹⁰⁵, una compañía dedicada a la distribución del cine independiente. Respecto a los lugares a los que la distribuidora lleva las películas, Mira comentó:

Las películas que hicimos fueron proyectadas por Zafra, que era una distribuidora de ese entonces, muy importante porque proyectaba las películas del grupo Octubre y nuestras películas. Las llevaban a cárceles, escuelas, a CCH's, a todos lados y esas películitas como eran las primeras películas feministas, como *Cosas de mujeres*, *Vicios en la cocina*, *Rompiendo el silencio*, eran caballos de batalla, o sea, se pasaban y se pasaban en todos lados. Te estoy hablando de los 70's – 80's, y la otra “ola de películas” ya del Colectivo, también. La película se movía en circuitos alternativos. Una vez pasaron la película en Chapingo con todos los chavos, también en sindicatos, era realmente una cosa muy grande. En sindicatos independientes, escuelas, fabricas, donde se pudiera se pasaba y a veces íbamos y a veces no. Yo no estaba en todas las exhibiciones, ni proyecciones, pero en general cuando estábamos les echábamos unas aburridoras totales y hacíamos discusiones. Ahí sí en una militancia muy feminista, hacíamos discusiones, hablábamos

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Zafra Cine y Video fue fundada en 1977 por José Rodríguez (miembro del Taller de Cine Octubre) y por Jorge Sánchez (egresado del CCC).

con la gente, no sé... casi dábamos cátedra de feminismo de todas las películas. Pienso que era una recepción buena de las películas.¹⁰⁶

En resumen, podemos decir que el resultado del ejercicio fílmico de Beatriz Mira fue exitoso, ya que pudo exhibirse fuera del CUEC y cumplir con las intenciones personales de la directora, las cuales estaban claramente orientadas a realizar un cine explícitamente feminista y de corte militante. No obstante, también nos interesa conocer lo que la crítica cinematográfica opinó sobre el trabajo de Mira, por lo que en el siguiente apartado se incluirán las opiniones de Jorge Ayala Blanco, crítico y profesor del CUEC, así como también la crítica de Eduardo de la Vega.

3.5 La crítica

En su libro *La condición del cine mexicano 1973-1985*, publicado en 1986, Jorge Ayala Blanco dedica un apartado para hablar sobre el cine feminista que se había estado realizando hasta ese entonces, en donde retoma el ejercicio fílmico de Beatriz Mira, al que considera pionero en abordar el tema del trabajo doméstico:

Vicios en la cocina, primer intento de abordar el tema del trabajo doméstico no pagado en el cine nacional. Es un panfleto feminista en tono menor, un sencillo retrato de mujer. No mezcla ficciones didácticas con tomas documentales, entrevistas o alusiones iconográficas. La cámara de Mira mira simplemente, en torno suyo, a la vecina de junto de cualquier indiferenciada unidad habitacional.¹⁰⁷

Respecto a la parte técnica, considera que los puntos fuertes del documental se deben al montaje y los contrapuntos sonoros que se logran con la implementación de los boleros:

[...] la trivialidad deliberada del filme se trasciende a veces gracias a algunas buenas ideas de montaje y contrapuntos sonoros. La balada romántica tradicional “Dos gardenias para ti” funciona como leit-motiv sarcástico y parece tanto burlarse de la protagonista hiperaburrída como abrirle espacios de evocación de antemano clausurados.¹⁰⁸

Asimismo, considera que del uso del poema de Plath es un gran contrapunto: “es sobre todo la lectura en voz femenina del rabioso poema de Silvia Plath, *Las papas vuelan*, lo que da una mayor

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano, 1973-1985* (México: Editorial Posada, 1986),454.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.455.

apariencia de significación al no relato estancado. Y otra vez el tedio frustrante de esa mujer dedicada exclusivamente a las labores hogareñas”.¹⁰⁹

Posteriormente, el crítico cierra con un comentario muy desafortunado acerca de la “extinción” del cine feminista mexicano:

. [...] Después de permear con sus ideas ciertas costumbres atávicas de la sociedad capitalista, el feminismo radical va de salida, sin que haya surgido ninguna Cultura Feminista. Acaso el feminismo era sólo una ideología más, incluso muy sui generis y socialmente indispensable, de la Modernidad en su ocaso. Desabrido y gratuitamente denigratorio, el cine feminista mexicano se extinguió como llegó. Por más que retumbaran los montes feministas, su parto dio como resultado un escuálido y asustadizo ratoncito.¹¹⁰

Considero que la crítica de Jorge Ayala Blanco es desmedida, en especial la aseveración sobre la “extinción” del cine feminista mexicano, la cual resulta equivocada, pues tras la separación del Colectivo Cine Mujer, algunas de sus integrantes permanecieron activas en el cine feminista, como la misma Mari Carmen de Lara o Ángeles Necochea, y en años más recientes, podríamos señalar una nueva generación de realizadoras de cine documental como Lucía Gajá, egresada del CUEC, con *Mi vida dentro* (2009) y *Batallas íntimas* (2016), y también a Tatiana Huevo, egresada del CCC, con *El lugar más pequeño* (2011) y *Tempestad* (2016).

Por otro lado, la crítica de Eduardo de la Vega coincide con la de Ayala Blanco, al considerar el trabajo de Beatriz Mira como pionero: “por primera vez el cine mexicano abordó el tema de como el rutinario trabajo doméstico oprime a las mujeres”. Asimismo, considera que “pese a los defectos técnicos, el resultado es meritorio e ilustrativo” y que los recursos sonoros empleados en el documental, como el uso de la *voz off*, las radionovelas y el poema de Sylvia Plath resultan excelentes contrapuntos con las imágenes de la protagonista desempeñando diversas labores domésticas:

Como contrapunto a las imágenes, se escucha el relato en *off* de una mujer entrevistada que alude no sólo a sus actividades en el hogar con algunos momentos aprovechados para oír radio o ver televisión, sino a su vida familiar con un marido que quizá la engaña con otra, cuatro hijos todavía

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 456.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp.460-462.

pequeños, escasas amistades, etc., y termina delatando la pobre visión que tiene de sí misma. A manera de colofón, se muestra con detalle cómo el ama de casa se maquilla para recibir al esposo mientras se oyen los versos de un poema de la escritora estadounidense Sylvia Plath, texto que guía las intenciones del filme. Así, la breve duración de la cinta parece suficiente para mostrar la frustración tras las apariencias de una vida que oscila entre lo convencional y lo rutinario, sin fuga querida o posible.¹¹¹

Finalmente, después de conocer la crítica al documental es tiempo de pasar al análisis cinematográfico, a partir del “desarmado” del documental secuencia por secuencia.

3.6 Desarmando el documental

En este documental la narración se encuentra a cargo de la *voz en off* de la protagonista, elemento que dota de un nivel intimista, sin embargo, existe un toque de impersonalidad ya que nunca se nos revela el nombre de la protagonista, debido a la decisión de la directora por proteger la identidad de esta mujer.¹¹² Asimismo, se puede apreciar el uso de dos *voces en off* femeninas, la primera *voz* como ya se mencionó, corresponde a la protagonista, que nos cuenta sus pensamientos y sentimientos, mientras que la segunda —que se puede apreciar casi al final documental—, se encarga de recitar el poema de Sylvia Plath. Resulta preciso mencionar que el origen o la procedencia de esa segunda voz se desconoce, por lo que hemos decidido denominarla *voz acusmática*, la cual será desarrollada más adelante.

La utilización de la *voz en off* de la protagonista va marcando a lo largo del documental un contraste entre lo que se narra y lo que se muestra. Asimismo, habría que añadir que esta *voz* no se emplea en un sentido clásico, es decir, no es aquella que cuenta desde un lugar retirado, desde fuera, sino todo lo contrario, es una voz implicada, que se compromete con la imagen en una relación viva y dramática.¹¹³ Concretamente, esta *voz en off* se instala desde una *voz yo* —o en primera persona— que narra lo que piensa y siente la protagonista. Respecto al propósito del uso de esta *voz en off*, la cineasta comentó:

Yo creo que era muy difícil hacerla decir esas cosas frente a cámara, entonces, yo quería usar ese material, que incluso me sentía algo culpable porque era como si lo hubiera robado, no sé, en fin...

¹¹¹ Eduardo De la Vega Alfaro, coord., *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978* (México: Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2005), 360-361.

¹¹² Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

¹¹³ Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid: Editorial Cátedra, 2004), 57-58.

era un material que a lo mejor sirve como un desahogo, porque después volver a decir eso frente a cámara, creo que no funcionaría. Creo que la película sin esa *voz en off* no existe.¹¹⁴

A lo largo del documental, Beatriz Mira realiza una combinación de recursos sonoros que dan como resultado un paisaje fascinante, que tiene como base el empleo de la *voz en off* de la protagonista y de la *voz acusmática*, el uso de sonidos extradiégéticos, tales como el manejo de los boleros y el uso incidental de una radionovela. Puntualmente, el uso de los boleros y la radionovela; agregan una capa más al imaginario construido en torno a la feminidad en los medios de comunicación masiva, -radio, cine, televisión- en donde el amor es concebido como sinónimo de sometimiento, además de estar regido por modelos de mujeres sumisas y abnegadas que perdonan todo y esperan en silencio por la atención de la pareja. Al realizar el análisis de planos y secuencias¹¹⁵ he identificado que el documental está compuesto por once secuencias que a continuación enlisto¹¹⁶:

Sec. 1. Comienza el día

Sec. 2. Desayuno de los hijos

Sec. 3. Cuidando al bebé

Sec. 4. Un desayuno solitario

Sec. 5. ¡A barrer y a trapear! Las labores domésticas.

Sec. 6. La llamada de una amiga

Sec. 7. Preparando la comida

Sec. 8. Los hijos regresan de la escuela

Sec. 9. ¡A comer todos juntos!

Sec. 10. Lavar los trastes y tender la ropa

Sec. 11. Sylvia Plath y la espera por Carlos...

¹¹⁴ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

¹¹⁵ Véase el anexo con los cuadros de análisis secuenciales.

¹¹⁶ Los títulos de las secuencias fueron asignados por mí con la intención de distinguir con facilidad cada una de ellas.

Por cuestiones de extensión de este texto no se tomarán en cuenta todas las secuencias, únicamente se retomarán aquellas que resultan más destacables por sus elementos a analizar. Aclarado lo anterior, vayamos a la secuencia 1, que inicia con el bolero: *Aunque me cueste la vida*¹¹⁷, como música de fondo. Este bolero ya comienza a marcarnos la tesitura que envuelve a la protagonista, pues es una canción que evoca las ideas construidas socioculturalmente en torno al amor romántico, en especial para las mujeres, tales como: sacrificarte por el ser amado, el amor como sinónimo de sufrimiento, estar incompleto hasta encontrar a tu alma gemela, concebir al ser amado como única fuente de felicidad y validación, y finalmente, la máxima de que el amor lo puede todo y dura para siempre.¹¹⁸ Ahora bien, durante la primera toma se nos muestra el interior de un edificio a partir del uso de una cámara en mano que sube las escaleras hasta llegar a la puerta del departamento para mostrarnos a la protagonista. Después de un corte directo, la vemos levantarse de la cama y dirigirse a la habitación de sus hijos a despertarlos y que se alisten para ir a la escuela.



Fotograma 1.



Fotograma 2.

Posteriormente, en la secuencia 2, a partir de planos medios y de una angulación lateral, vemos a la protagonista preparando el desayuno de sus hijos para después ver a cuadro a los niños tomando el desayuno. A lo largo de la secuencia hay un uso de sonido directo, así como también de sonido incidental que permite que se escuche de fondo una radio novela que viene a reforzar la atmósfera doméstica en la que la directora busca adentrar al espectador. Concretamente, Mira comentó sobre el uso de la radionovela:

“Tuvo un uso como si fuera un sonido incidental pero no fue un sonido incidental, fue una cuestión de edición de sonido como para meternos un poco más en su mundo de escuchar radionovelas. Ella dice que no lee. Que sólo lee novelitas de amor, o sea, dentro de lo que es su clase social, es una

¹¹⁷ Canción interpretada por Alberto Beltrán grabada con la Sonora Matancera en 1954.

¹¹⁸ Véase a Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor* (Managua: Puntos de Encuentro, 2001), 15-16.

clase media baja pero su nivel cultural es muy bajo. Ella no lee nada, ella no ha estudiado realmente, ve telenovelas y escucha radionovelas.”¹¹⁹

Sobre el mismo punto, Mario Luna comentó en entrevista:

[...] Formaban parte de la vida cotidiana de las amas de casa mexicanas, estaban en la agenda de muchas señoras, estaban barriendo y escuchando la radionovela, o estaban cocinando y las que tenían televisión estaban escuchando la novela por acá. Son formas culturales que las películas de ellas (se refiere a las integrantes del Colectivo Cine Mujer) querían hacer notar.¹²⁰

Asimismo, en la secuencia y en general a lo largo del documental, se observa poca profundidad de campo, espacios fraccionados, en los que la mirada no alcanza a diferenciar donde comienza un espacio y donde termina otro. Tanto la angulación de la cámara como la poca profundidad de campo y los espacios fraccionados interpelan al espectador de tal manera que van generando una sensación de constreñimiento. Sin embargo, cabe señalar que las intenciones de la directora no estaban encaminadas a tal resultado. Al respecto explicó:

“Bueno, el departamento era chiquito y no había mucha luz, entonces no podíamos iluminar. Concretamente no tenía ninguna intención pues era departamento multifamiliar chiquitito en la colonia Portales, muy chiquito, no hay más.”¹²¹



Fotograma 3.



Fotograma 4.

¹¹⁹ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*

¹²⁰ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

¹²¹ *Ibid.*

Otra secuencia que resulta interesante es la número 4, en la que vemos a la protagonista desayunando desde un plano medio con angulación lateral. No hay dialogo, ni sonido directo, no obstante, extradiegéticamente se escucha “*Dos gardenias para ti*”¹²², respecto al uso de este bolero la cineasta comentó:

Sí, tenía una connotación su uso porque no creo que ella escuche esos boleros. Son boleros del imaginario mexicano de cómo hemos sido educados con ese tipo de ideas románticas y todo. Pero para mí el de “*Dos gardenias para ti*”, es como una especie de declaración de amor hacia a ella, en ese sentido. Yo siento que la película la hace como trapeador [...] Entonces, yo creo que para mí es el momento en que rescato esa parte de querencia.¹²³ Al respecto Mario Luna agregó: “Es una canción de amor que se contrapone a una imagen, es decir, que se contrasta. Y esas son decisiones ya de la directora y de la época en que esté filmándose”.¹²⁴



Fotograma 5.

Es quizá la secuencia 5, la más emblemática de todo el documental, pues vemos a la protagonista a partir de planos laterales desempeñar las tareas domésticas como barrer y trapear. Durante toda la secuencia no se percibe algún sonido diegético derivado de las acciones que realiza, sino que se recurre a la *voz en off* de la protagonista, que va relatando sobre las dificultades de su vida marital, en especial acerca de la sospecha que guarda respecto a la infidelidad de su marido y de las demandas que éste le hace en relación a su arreglo personal. La yuxtaposición entre imagen y *voz en off* resultan evidentes, mientras observamos las actividades domésticas que lleva a cabo la protagonista también tenemos acceso a sus

¹²² Canción interpretada por Daniel Dos Santos con la Sonora Matancera.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Entrevista con Mario Luna, *Op. cit.*

pensamientos y sentimientos, en síntesis, a su psique. Asimismo, la secuencia es toda una declaración acerca de la ambivalencia que experimenta esta mujer (y muchas mujeres) respecto a ser esposa y madre.



Fotograma 6.



Fotograma 7.

De igual forma, la secuencia 7, resulta emblemática y de gran relevancia, pues a partir de un plano lateral que recorta su cuerpo hasta la cintura vemos a la protagonista frente a la estufa colocando un par de ollas para comenzar a cocinar y observamos a cuadro algunos electrodomésticos como el refrigerador y la licuadora, posteriormente en un plano picado se muestra la manera en la que prepara una sopa. De nueva cuenta nos topamos con la ausencia del sonido diegético de lo que podría ser el uso de la licuadora o las ollas al cocinar, en su lugar tenemos a la *voz en off*, contando que en algún momento pensó en dejar a su esposo y también a sus hijos, ella cuenta que terminó desistiendo:

[...] Pensé que económicamente, yo como no soy una mujer que tenga una carrera. Que diga; yo de esto voy a vivir, ¿para qué me llevo a los niños?, ¿para qué alejarlos de él y que se desobligue de ellos?, pensé, pues no, ¡se los dejo! Para que vea que realmente que pues, les hago falta [...]

Asimismo, a lo largo de la secuencia observamos el uso de electrodomésticos que no poseen sonido diegético, sin embargo, sabemos que forman parte fundamental del ambiente doméstico en el que se encuentra inmersa la protagonista. Posteriormente, la *voz en off* deja de escucharse y se abre paso el sonido diegético- que había estado ausente-, en un anuncio sobre curitas, seguido de los diálogos de una radionovela, en este punto, Mira refuerza el ambiente doméstico que ya nos había mostrado en imágenes, echando mano del sonido diegético.



Fotograma 8.



Fotograma 9.



Fotograma 10.

Mientras que la secuencia 8, resulta bastante sintomática pues muestra la introyección del patriarcado en la psique de la protagonista, que sin darse cuenta reproduce la estructura patriarcal con su hija. Concretamente, en esta secuencia los niños entran al departamento y se dirigen a la cocina con su madre. Ella le pide a su hija mayor que vaya por un “mandado”, en tanto la hija réplica: - “¿Y por qué no mandas a Adrián?”-, la protagonista responde; - “¡porque te estoy mandando a ti !”-, mientras sostiene a la bebé en brazos y revisa la comida que ha puesto en la estufa. La protagonista reproduce las normas socioculturales asociadas con lo femenino, pues está entrenando a su hija en las labores del hogar mientras que los hijos varones que aparecen a cuadro nunca se les ve desempeñando alguna tarea doméstica.



Fotograma 11.

En la secuencia 10, tenemos la ejecución de un *travelling* que muestra el único espacio al exterior a lo largo del documental, puntualmente se ve el patio en donde protagonista tiende la ropa, mientras se escucha la *voz en off*, que relata sobre sus expectativas iniciales respecto al matrimonio: “Piensas voy a tener mi casa, una casa grande y muy bonita y voy a tener a mis hijos y voy a ser muy feliz como en los cuentos, ¿no?”, posteriormente cuenta sobre la convivencia con su marido del que dice que tiene un carácter violento mientras que ella un carácter muy pacífico: -“cuando él grita, yo me callo... la mayoría de las veces procuro callarme, no discutir. Y así he aguantado 12 años”-. Más adelante, en otro dialogo la protagonista nos hace saber lo que su esposo le dice respecto a su arreglo personal “¡Negra, ya te dejaste, mira cómo andas! Yo no quiero en la casa nada más una sirvienta que me haga el quehacer, tú te ves muy bonita arreglada, quiero que te arregles.” La secuencia finaliza con la *voz en off* de la protagonista dándonos a conocer que durante su tiempo libre le gusta leer “novelitas de amor”.



Fotograma 12.



Fotograma 13.

Para cerrar este análisis, resulta de suma importancia referirnos a la secuencia final la más *sui géneris* de todas, en especial porque se hace uso de una segunda *voz off* femenina, de carácter *acusmático*¹²⁵ que recita el poema *Lesbos*. A partir de un plano lateral vemos a la protagonista abrochándose la camisa frente al ropero, después en un plano frontal la vemos sentarse frente al tocador, mirarse en el espejo y comenzar a peinarse, paralelamente la *voz acusmática* continúa enunciando los rabiosos versos de Sylvia Plath, mientras se observa a la protagonista tomar un espejo de mano, levantarse de la silla y comenzar a maquillarse, después observamos una serie intercalada de primeros planos y planos detalle al rostro y a las manos de la protagonista, algunos de ellos enfocando al anillo de bodas que porta,

¹²⁵ Michael Chion retoma la definición de *acusmático*: «se dice de un sonido que se oye sin ver la causa de donde procede». Según define el propio Michel Chion en *Attdio-Vision*, el *Acousmétre*, palabra inventada a partir de *acousmatique* (acusmático) y *être* (ser), que aquí se traduce por “acusmase”, es una especie de personaje voz específico del cine, cuyos poderes misteriosos se deben al hecho de que se le oye, pero no se le ve. Véanse páginas 30-32.

posteriormente, ella voltea al tocador para tomar un labial y mientras se pinta los labios la *voz acusmática* dice: “¡Todas las mujeres son putas! No me puedo comunicar [...]”, seguido de algunos planos detalle de sus labios. Hacia el final de la secuencia y antes de que la *voz acusmática* termine de recitar el poema de Plath, irrumpe la canción *Dos gardenias* que se superpone a la *voz acusmática* que cierra diciendo: “Ni siquiera en tu paraíso zen nos podremos encontrar”. Acto seguido, la música extradiegética del bolero *Dos gardenias* inunda por completo el ambiente, mientras se observa a la protagonista en un plano medio mirándose al espejo y colocándose unos aretes para después acomodar su cabello con las manos.

A continuación, hay un corte directo y en el siguiente plano, ella aparece sentada en el comedor con una revista sobre el regazo esperando a que su marido cruce por esa puerta, pero nunca lo vemos llegar. Durante la secuencia podemos apreciar algunos primeros planos al rostro de la protagonista y es así como podemos percatarnos que su mirada está dirigida a la nada y en ningún momento mira directamente a la cámara.

El cierre de la secuencia se da a través de una serie de primeros planos a las fotografías de la boda de la protagonista. La presencia de la *voz acusmática* o del *acusmaseo* en esta última secuencia tiene un tono diferente al de la *voz en off* de la protagonista, pues esta *voz acusmática* habla en tercera persona, desde fuera, descarnada y desde el tono de la declamación, no obstante, interpela de forma directa al espectador, por su fuerza y tono al recitar el poema de Plath, sumado a la yuxtaposición de las imágenes, los planos y la edición de la secuencia. En cuanto al uso del poema la directora dijo en entrevista:

[...] La poesía le da otra dimensión, espero que la gente vea otra dimensión, el poema dice: ni siquiera en tu paraíso zen nos podemos encontrar, no sé, algo así... entonces yo creo que esa poesía de Sylvia Plath es muy definitoria para que la película tenga un matiz. [...] Silvia Plath habla como si fueran dos; una mujer y ella. La mujer es su hermana, o sea, es de un modo de decir que *todas* estamos en este relajado, *todas* estamos en este boletito, por ejemplo, mi mamá que estuvo como una señora que no trabajaba, que no salía porque entonces mi papá iba a llegar y ella tenía que darle de comer.¹²⁶

¹²⁶ Entrevista con Beatriz Mira, *Op.cit.*



Fotograma 14.



Fotograma 15.



Fotograma 16.



Fotograma 17.

Ahondado más en la utilización del poema, no resulta extraño que Beatriz Mira haya elegido los versos de Plath para cerrar un documental en el que se aborda como tema principal las labores domésticas, pues basta recordar que gran parte de la obra de la escritora- en especial la producida en los últimos años de su vida- como el poema *Tres mujeres*¹²⁷, que habla sobre la maternidad o su novela *La campana de cristal*, por mencionar algunos, tenían como preocupaciones constantes la vida doméstica y la maternidad, temas que para Plath resultaban totalmente asfixiantes. La autora manifestaba a través de su prosa la relación compleja y ambivalente que mantenía personalmente con el matrimonio, la vida doméstica y la maternidad, incluso en su poema *The Stones* alude a la maternidad como algo monstruoso.¹²⁸ Puntualmente, el poema *Lesbos* seleccionado por la cineasta, es un texto que Sylvia Plath¹²⁹ escribió durante la separación de su esposo Ted Hughes, tras descubrir una de sus múltiples infidelidades con Assi Wevill,¹³⁰ el poema es largo, crudo, potente y devela los sentimientos de asfixia antes referidos que Plath

¹²⁷ Es un poema largo a tres voces sobre la maternidad en donde figuran tres mujeres, la primera de ellas tiene un ferviente deseo de convertirse en madre, la segunda sufre por no poder ser madre y la tercera, una mujer que rechaza totalmente la idea de convertirse en madre.

¹²⁸ Jeannine Dobbs, "Viciousness in the Kitchen": Sylvia Plath's Domestic Poetry, *Modern Language Studies*, vol. 7 (no. 2, 1977): 11-25.

¹²⁹ Sylvia Plath se suicidó en la madrugada del 11 de febrero de 1963. Se sabe que hasta una semana antes de su muerte había estado escribiendo nuevos poemas a un ritmo intenso que alcanzó tres diarios. Al parecer, el poema "Lesbos" fue escrito el 18 de octubre de 1962.

¹³⁰ Fue la segunda esposa de Ted Hughes que curiosamente también se suicidó abriendo la llave del gas y llevando consigo a la hija que había procreado con el poeta.

experimentaba, en especial cuando en alguno de los versos se refiere al humo de la cocina, como el humo del infierno, más adelante, Plath continúa plasmando sus emociones en los siguientes versos:

[...] Mientras tanto, huele a grasa y a cagada de niño.

[...]

Ahora estoy callada, con el odio

hasta la barbilla,

espeso, espeso.

No hablo.

Estoy recogiendo las duras patatas como si fueran ropa de vestir,

estoy recogiendo a los bebés,

estoy recogiendo a los gatos enfermos.¹³¹

Podemos establecer cierta relación entre el pensamiento ambivalente de Sylvia Plath respecto al matrimonio, la vida doméstica y la maternidad y lo que la protagonista del documental expresa mediante la *voz en off*. Ambas convergen en la ambivalencia que experimentan al desempeñarse como esposas y madres, sin embargo, lo que las separa es el hecho de que la protagonista a pesar de esa velada ambivalencia sigue cumpliendo con su rol de madre y esposa, en algo que incluso podríamos llamar un estado de enajenación, aludiendo al término marxista, pues nunca se apropia del “producto”¹³² de su trabajo, ni dispone de un tiempo de ocio. El patriarcado está tan introyectado en su psique que continúa lavando, barriendo, preparando la comida, cuidando a los hijos, esperando al esposo, una y otra vez, sin reparar en ello. Otra coincidencia entre Plath y la protagonista del documental, es la sombra de la infidelidad de sus maridos, pues ambas estaban sumidas en relaciones desiguales marcadas por los ideales del amor romántico.

Algunas otras particularidades que encierra el trabajo de Beatriz Mira, consisten en el empleo del tiempo y la aparición de objetos simbólicos¹³³ en las distintas secuencias, tales como; la licuadora, el refrigerador, las ollas, la estufa, un labial, los labios y las manos de la protagonista, un espejo y las

¹³¹ Sylvia Plath, “Lesbos”, *Op. Cit.*

¹³² Véase, Sol Arguedas, “Actualidad de la teoría de la enajenación”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 39 (no. 155, 1994):195-201. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcyps.2448492xe.1994.155.50640>

¹³³ Entendidos como una imagen en la que el realizador ha asociado un significado más amplio y profundo que su sólo contenido material, véase Marcel Martín, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 2002): 107-109.

fotografías de boda que se muestran al final. Respecto al empleo del tiempo es importante señalar que en el cine se introduce una triple idea del tiempo, Marcel Martín lo explica de la siguiente manera: “el tiempo de la proyección (la duración de la película), el tiempo de la acción (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la percepción (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador)”.¹³⁴ Todos estos efectos, que tratan de dar una imagen de la duración (y, por consiguiente, una transcripción espacial), materializan el tiempo sin que por eso den una impresión subjetiva de la duración. En definitiva, el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida es el montaje, ya que la lentitud del montaje (es decir, el uso de planos largos y muy largos) es el medio más eficaz para expresar el estancamiento del tiempo, o la duración.¹³⁵

Ahora bien, en el documental de Mira, el tratamiento del tiempo del relato que se maneja es el del *tiempo condensado*, el cual consiste en narrar procesos que, en la realidad tendrían una larga duración, sin embargo, se hacen en segundos o minutos¹³⁶, ya hemos mencionado antes que el ejercicio fílmico utiliza como medida del tiempo, un día en la vida de la protagonista, que abarca desde el amanecer hasta el anochecer, lo cual logra hacer mediante el uso del tiempo condensado, el cual está basado en la técnica de montaje. Al realizar el análisis secuencial se evidenció que las secuencias con mayor duración son aquellas en donde vemos a la protagonista realizando labores domésticas, asimismo, estas secuencias brindan al espectador la sensación de que el tiempo transcurre con mayor lentitud, este efecto se logra gracias al uso de planos largos, el empleo de la *voz en off* y la técnica de montaje. En cambio, las secuencias en las que ella aparece sola o con sus hijos, tienen una duración menor y dan la sensación de que el tiempo transcurre con fluidez, gracias al empleo planos de menor duración y el uso del sonido directo.

Ahora hablemos sobre los objetos simbólicos que aparecen a lo largo del documental, en especial aquellos que destacan por los planos utilizados, como el primer plano a la licuadora y el plano picado a las ollas, que, junto al refrigerador y la estufa, conforman visualmente el espacio privado-doméstico que Beatriz Mira quiere transmitir. Los electrodomésticos figuran como las herramientas de las que se vale esta ama de casa para realizar las tareas domésticas y de paso reproducir la fuerza de trabajo. Asimismo, la directora pone gran énfasis en mostrar la cocina, no sólo para exponerla como un espacio históricamente asociado a lo femenino, sino también, para mostrar lo que sucede en la cotidianidad de la protagonista, para mostrar la rutina que desempeña diariamente y toda hora, la directora quiere que el espectador perciba

¹³⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 237-239.

lo que representa dedicar tiempo a esos oficios invisibles. En síntesis, Beatriz Mira otorga a las imágenes del trabajo doméstico una jerarquía que generalmente no tienen, lo que Chantal Akerman llamó la jerarquía de las imágenes, refiriéndose a lo que habitualmente se exhibe en un filme y lo que no:

Por ejemplo, un accidente automovilístico o un beso en primer plano están más alto en la jerarquía que lavar los platos, que está en lo más bajo, sobre todo si lo vemos desde detrás [del personaje]. Y no es accidental, se relaciona con el lugar de la mujer en la jerarquía social.¹³⁷



Fotograma 18.



Fotograma 19.

De igual forma, la directora nos muestra un recoveco más del espacio doméstico-privado; el dormitorio de la protagonista, un espacio destinado entre otras cosas, a la faceta erótica-sexual del ama de casa, la cual vemos durante la última secuencia cuando la protagonista comienza a arreglarse para esperar a su marido. Durante la secuencia aparecen una serie de primeros planos al rostro, ojos, labios y manos de la protagonista, así como también, primeros planos de los artículos que utiliza para su arreglo personal, tales como un labial, un espejo y un anillo, mientras se escuchan los rabiosos versos de Sylvia Plath que le advierten lo que ya sabe: la vida de ama de casa no es en ningún cuento de hadas, ni tampoco el matrimonio. De ahí el uso de las fotografías de boda en las que por fin vemos al marido ausente, en contraste con la canción: *Dos gardenias para ti*, que habla del amor romántico frente a la realidad de un matrimonio ensombrecido por la infidelidad y ausencia del esposo.

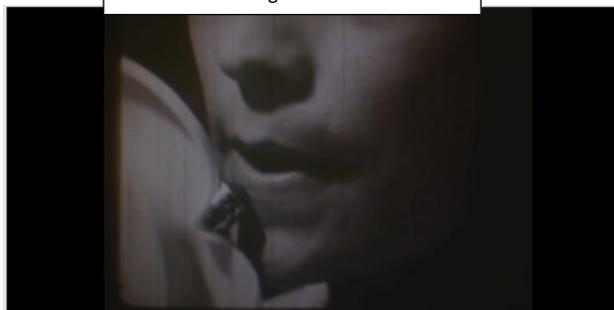
¹³⁷ Chantal Akerman, en Angela Martín, “Chantal Akerman’s Films: A Dossier,” *Feminist Review*, no. 3,(Palgrave Macmillan Journals, 1979) reproducido en Juan Carlos González A., “Tres días en la vida de una mujer”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 325, publicado el 02/09/2016. Consultado por última vez el 31 de mayo de 2020: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/325323>



Fotograma 20.



Fotograma 21.



Fotograma 22.



Fotograma 23.



Fotograma 24.



Fotograma 25.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo hemos visto como el cine -al igual que otro objeto cultural o artístico-, es capaz de transmitir ideas de diverso orden y puede ser usado como instrumento político, basta con revisar la historia del cine para encontrar numerosos ejemplos de ello. El documental aquí analizado es prueba fehaciente de la manera en que se ha recurrido a la instrumentalización del cine para la difusión de ideas, en este caso particular, de ideas feministas.

Considero que el trabajo de Beatriz Mira se inscribe dentro del cine feminista de corte militante, cuyo propósito es la visibilización del trabajo doméstico para que se le reconozca como trabajo, a lo largo del documental, Mira utiliza contrapuntos visuales y sonoros, además el montaje, para que el espectador

perciba el tiempo y el esfuerzo que implica la realización de las tareas domésticas. Asimismo, considero que, *Vicios en la cocina, las papas silban*, es un documental de corte militante, cuyos objetivos estaban encaminados a generar un cambio de conciencia respecto a la importancia del trabajo doméstico y a mostrar el punto de vista de una ama de casa. El ejercicio de Mira se apega en muchos sentidos a los postulados de Getino y Solanas sobre el cine militante y el *cine-acto*, en especial, a este último concepto, pues sabemos por medio de la entrevista con la directora que después de las proyecciones se solían organizar debates en escuelas, fábricas, sindicatos, etc., con la intención de construir un diálogo con los espectadores, es decir, la militancia entendida como práctica cotidiana. En síntesis, el ejercicio fílmico Beatriz Mira puede ser clasificado como un documental de denuncia, inserto en las preocupaciones del cine feminista y militante.

Otro punto que merece nuestra atención tiene que ver con el uso de la *voz off* de la protagonista, la cual es empleada como una voz “narradora” que termina por subvertir la autoridad de los documentales clásicos, en los cuales, en mayor o menor medida, hay un narrador masculino, en *Vicios en la cocina*, la protagonista posee una voz que representa sus propios puntos de vista y habla en primera persona. Es por ello, que podemos ubicar al documental en el realismo psicológico, ya que, gracias al empleo de la *voz off*, la directora logra transmitir el estado interno de la protagonista de manera plausible y convincente, de tal manera que los espectadores tenemos acceso a la psique de la protagonista y podemos conocer los sentimientos y pensamientos de un individuo excluido de la esfera pública. De igual forma, resulta interesante la manera en que Beatriz Mira mediante un personaje que naturaliza las labores domésticas y los mandatos del patriarcado logra denunciar la problemática del trabajo doméstico.

Asimismo, es necesario apuntar que el documental de Mira se inscribe en las denominadas “películas domésticas”, pues utiliza los espacios domésticos y la vida cotidiana de la protagonista como materia prima para su ejercicio fílmico, en concreto, busca resaltar dos espacios; la cocina y el dormitorio, los cuales históricamente han sido asociados a la esfera privada y a lo femenino, no obstante, la directora descompone ambos espacios a través de la cámara, dotando de jerarquía a las imágenes del trabajo doméstico. Espacios como la cocina o el dormitorio, concebidos como espacios cotidianos, privados, e íntimos al ser retomados como tema central del documental se convierten en espacios de lo público. Por otra parte, me gustaría señalar la vigencia del ejercicio fílmico de Beatriz Mira y también de los realizados propiamente por Colectivo Cine Mujer, pues sus temáticas en torno al trabajo doméstico, el aborto, la

violación o el trabajo sexual, siguen presentes en la lucha de los diferentes feminismos, de ahí la importancia de acercarnos y rescatar este tipo de ejercicios fílmicos.

Por otro lado, resulta interesante apuntar el contraste dado a finales de los setentas entre el cine universitario mexicano y el cine industrial; pues mientras en el cine universitario - concretamente en el CUEC- se realizaba un cine explícitamente feminista y de corte militante, en el cine industrial se realizaban las famosas “películas de ficheras”, en las cuales los personajes femeninos figuraban como simples objetos sexuales, es decir, parecería que la industria cinematográfica nacional se mantuvo totalmente ajena a la discusión teórica feminista del cine que se había dado internacionalmente, ignorando completamente las ideas de Mulvey (y otras teóricas) sobre la mirada masculina en el cine.

Finalmente, considero que si bien es cierto que con la creación de las escuelas de cine en México; el CUEC y el CCC, se incrementó el número de directoras en el cine mexicano, los espacios para las mujeres en la industria cinematográfica siguen siendo limitados. Este trabajo ha tenido como uno de sus muchos objetivos, la visibilización y revalorización de la participación femenina en el cine nacional, no podemos seguir excluyéndolas de una historia que también les pertenece. Extiendo mi reconocimiento y gratitud a todas las mujeres pioneras del cine mexicano.

Fuentes

Película

Vicios en la cocina las papas silban, de Beatriz Mira (1978).

Entrevistas realizadas por la autora

- Entrevista con Beatriz Mira, 6 de junio de 2019, (comunicación personal).
- Entrevista con Mario Luna, 16 de marzo de 2020, (comunicación vía Skype).

Otras entrevistas

- Beatriz Mira por Isabel Jiménez Cacho, 2 de marzo de 2017, (incluida como parte del Anexo en su tesis de licenciatura: “De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

Bibliografía

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*. México: Coordinación de Difusión Cultural, CUEC, Dirección de Literatura, UNAM, 1988.

Ariès, Philippe y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Tomo IV, (Dirigido por Michelle Perrot). Barcelona: Taurus, 2005.

Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano, 1973-1985*. México: Editorial Posada, 1986.

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. México: Ediciones Debolsillo, 2012.

Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer, (coord.). “El sexenio de Echeverría: intento de transformación del régimen y auge de movimientos sociales”. En *Una historia Contemporánea de México. Tomo I*. México: Editorial Océano, 2005.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2010.

Cano Gabriela, Jocelyn Olcott y Mary Kay Vaughan (comps.) *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, 2009.

Castellanos, Rosario, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” (texto escrito originalmente en 1970). En *Mujer que sabe latín...*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos 1974-1980. México: UNAM, CUEC.

Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge, 2006.

Chion, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen, 2004.

Collaizzi, Giulia. *Feminismo y Teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.

Dalla Costa, Mariarosa y Selma James. *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

Espinosa Damián, Gisela y Ana Lau Jaiven (coords.). *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. México: UAM-Xochimilco, El Colegio de la Frontera Sur, Editorial Ítaca, 2013.

Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2018.

—, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.

Fernández Violante, Marcela (coord.). *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*. México: Textos de Humanidades, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

—, “Las Directoras de la Industria Cinematográfica Nacional”. En *La mujer en los medios Audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987.

Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, 2018.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa, 1998.

—, *Historia documental del cine mexicano*, t. 15. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Cinematografía, Gobierno de Jalisco y Secretaría de Cultura, 1994.

Getino, Octavio y Fernando Solanas. “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” (marzo de 1971). En Octavio Getino y Fernando Solanas, *Cine, cultura y descolonización*. México: Siglo XXI, 1979.

Getino, Octavio y Susana Velleggia. *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

Historia Ilustrada de México. Desde los orígenes hasta Vicente Fox. México: Océano, 2001.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II. México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación de cineastas mexicanos, Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 1988.

Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. I, México: Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Jiménez Cacho, Isabel, “De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

Lau, Ana y Eli Bartra, et al., *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 2002.

Lauretis, Teresa de. “La tecnología del género”. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Editorial horas y Horas, 2000.

López de la Serna, Coral. “Cine de mujeres, hecho por mujeres. Colectivo Cine- Mujer”. En Ninive García, Nora, Mágina Millán, et al., (coord.). *Cartográficas del feminismo mexicano 1970-2000*. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.

López, María de la Paz, “Las mujeres en el umbral del siglo XX”, en Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2007.

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Matute Aguirre, Álvaro. “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”. En Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V, vol. 2: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 157-176.

Mayer, Sophie y Elena Oroz. *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, INAAC, 2011.

Millán, Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990.

—, “Feminismo(s) y producción cultural. De la denuncia programática a la exploración del deseo femenino en la cinematografía femenina mexicana”. En Griselda Gutiérrez C. (coord.), *Feminismo en México. Revisión histórica-crítica del siglo que termina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.

Moreno, Hortensia y Eva Alcántara. *Conceptos clave en los estudios de género*, Vol. 1., (coords.). México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. En Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México: UNAM, 2013.

Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Plath, Sylvia. *Ariel*. Traducción y notas de Ramón Buenaventura. Edición Bilingüe. España: Hiperión, 2019.

Prammagiore, Maria y Tom Wallis. *Film a Critical Introducción*. China: Laurence King, Pearson, 2005.

Rodríguez Álvarez, Gabriel. *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario*. México: Universidad de Guadalajara, 2009.

Rodríguez Rodríguez, Israel, “El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”. Tesis de Maestría en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

Rovirosa, José. *Miradas a la realidad, Vol. II, Entrevistas a documentalistas mexicanos*. México: Coordinación de Difusión Cultural, CUEC, UNAM, 1992.

Sánchez Olvera, Alma Rosa. *Derechos sexuales y reproductivos en México: feminismo y construcción de la ciudadanía para las mujeres*. México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009.

Sau, Victoria. *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: ICARIA, 1987.

Torres San Martín, Patricia. “Los escenarios fílmicos de lo femenino: cineastas latinoamericanas”. En Juan Andreo García y Sara Beatriz Guardia (comp.), *Historia de las mujeres en América Latina, Centro de Estudios de la Mujeres en la Historia de América Latina*. Murcia: CEHMHAL, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia, Fundación SENECA, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2002, pp. 285-303.

Tuñón, Julia, (comp.). *Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011.

—, *Mujeres. Entre la imagen y la acción. Historia ilustrada de México*, (coord.) Enrique Florescano. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, Editorial Penguin Random House, 2015.

Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. México: UNAM, Filmoteca, 2012.

—, “La visualidad del 68”. En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, (ed.) Olivier Debrouse. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 2006.

—, “México. El 68 cinematográfico”. En Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, pp. 285-310.

Vega Alfaro, Eduardo de la, (coord.). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*. México: Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2005.

Vilches Manterola, Lorenzo. *Diccionario de teorías narrativas. Cine, televisión y transmedia*. España: Caligrama Ediciones, 2017.

Hemerografía

S/A, “SSSSSHHH!!!”. *La Revuelta* no. 7 (octubre de 1977): 2.

S/A, “El trabajo doméstico implica la producción de bienes y servicios necesarios para la reproducción de la fuerza de trabajo”. *La Revuelta* no. 7 (octubre de 1977): 5.

S/A, “La trampa”. *La Revuelta* no. 7 (octubre de 1977): 6.

Aguilar, Jasmine. “¿Y tú de qué te quejas, mujer, si “no haces nada”?” *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres* no. 3 y 4 (julio-agosto 1977): p. 5.

Barbieri, Teresita de. “¿Cuándo y por qué trabajan las mujeres?” *Fem* vol. 1, n.4 (1977-09): 66-72.

—, “Notas para el estudio del trabajo doméstico de las mujeres: El problema del trabajo doméstico”. *Demografía y economía* vol. 12, no. 1. El Colegio de México (1978).

Cano, Gabriela. “Más de un siglo de feminismo en México”. *Debate feminista* vol. 14 (octubre 1996): 345-360.

Castellanos, Rosario. “La abnegación: una virtud loca”. *Debate Feminista* vol. 6 (septiembre 1992): 287-292.

Foppa, Alaíde. “¿Salario para el trabajo doméstico?” *Fem* vol. 1, n.3 (1977-06): 13-17.

Lamas, Marta. “¿A quién sirve la familia tradicional?” *Cihuat. Voz de la Coalición de Mujeres* año 1, no. 1 (mayo 1977): 3.

Urrutia, Elena. “Del trabajo invisible al trabajo visible”. *Fem* vol. 1, n.1 (1976-12):14-15.

—, “El trabajo de los ángeles caseros” *Fem* vol. 1, n.3 (1977-06):10-12.

Fuentes electrónicas:

Página web del Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI). *IX Censo General de Población 1970*, México, Dirección General de Estadística <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1970/> (Consultado el 28 de noviembre de 2019)

Filmografía Mexicana de la Filmoteca de la UNAM (versión en línea). <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=7196&incremento=0>, (Consultado por el 2 de noviembre de 2019)

Arguedas, Sol. “Actualidad de la teoría de la enajenación”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* Vol. 39, no. 155, (1994): 195-201. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1994.155.50640>, (Consultada el 5 de noviembre de 2019)

Bryant, Marsha. “Plath, Domesticity, and the Art of Advertising”. *College Literature* vol. 29, no. 3, *Literature and the Visual Arts* (Summer, 2002): 17-34, Published by: The Johns Hopkins University, Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25112656> (Consultado el 23 de octubre de 2018)

Dobbs, Jeannine. “Viciousness in the Kitchen”: Sylvia Plath’s Domestic Poetry. *Modern Language Studies* vol. 7, no. 2 (attumn 1977): 11-25. Published by: Modern Language Studies, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3194361> (Consultado del 23 de octubre de 2018)

Mestman, Mariano. “La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”. *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO, 2009. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229050511/09mest.pdf> (Consultado el 9 de mayo de 2020)

Rodríguez Álvarez, Gabriel. “Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario”. *Cine Toma*, no. 32, (enero-febrero 2014) <https://revistatoma.wordpress.com/2013/12/31/cine-toma-32-los-otros-ojos/> (Consultada el 15 de mayo de 2020)

Rodríguez, Israel. “Cine documental y feminismo en México (1975-1986). Notas para la escritura de una historia, *Movimiento* no. 12, (marzo 2019): 197-218, https://www.academia.edu/38574447/Cine_documental_y_feminismo_en_M%C3%A9xico_1975-1986_.Notas_para_la_escritura_de_una_historia, (Consultado el 10 de julio de 2020)

ANEXOS

ANEXO 1. Entrevista a Beatriz Mira, el 6 de junio de 2019, Ciudad Universitaria, CEPE.

Jocelyn Linares: Le comentaba que yo estoy analizando su documental *Vicios en la cocina*. Me gustaría saber, ¿en qué género podría usted catalogar su obra?

Beatriz Mira: Pues mira, yo creo que... Estoy pasando muchas películas a mis alumnos que entran en una categoría que yo llamo “borderline”, o sea fronteriza. Entre el documental y la ficción. Yo creo que la señora que estoy filmando en *Vicios en la cocina*, está actuando su vida. No sé cómo explicarlo, está actuando su propia vida, pero ella no dirige la película. Entonces, primero yo grabé con ella porque era más fácil grabar sin cámara sólo con grabadora todo lo que ella cuenta. Cuando filmamos, filmamos un poco como documental, más o menos teníamos que cacharla porque ella hacía todo tan rápido porque como eran sus acciones cotidianas de preparar la salsa para el arroz, o sea, la íbamos siguiendo, pero, por ejemplo, le dijimos que se maquillara y ella se maquilló como lo hace siempre, cotidiano. Yo no le decía vente para acá o para allá.

Luego, la escena de la televisión es quizá la más actuada porque no hay ninguna televisión. Fue nada más con la luz, una luz que pareciera de televisión y ella estaba sentada y veía revistas, miraba la tele y creo que bostezaba. Estaba esperando al marido que no llega. Pero por qué es una película que yo digo de ficción, porque uno escoge que cosas va a filmar, por ejemplo, sería muy diferente que, eso también lo dije en la presentación de la Cineteca, si filmáramos en Chapultepec un domingo con sus hijos y su marido, como una imagen de familia feliz.

El marido no aparece, ni lo conocí. Casi todo es dentro del edificio, del departamento. Esa es una opción... también la tomo afuera tendiendo. Pero evidentemente, otra cosa sería que después de maquillarse llegara el marido, le diera un beso, le dijera hola ¿cómo estás?, bonita, ¡qué bien te arreglaste!, pero no, no lo hacemos porque yo quería recargar bastante la pintura hacía unos tonos sombríos. Unos tonos que son mi visión, y yo creo que en el documental siempre va a haber eso, qué tomas y qué no tomas porque la vida de la gente es muy compleja y polifacética, entonces tú decides cómo voy a grabar eso, si voy a grabar aquello. Ya desde dónde decides que vas a poner la cámara, por ejemplo, si la cámara tomara en contrapicada desde arriba que la persona queda disminuida y queda chiquitita, y queda como sometida, eso es una decisión. Y ahí ya estás diciendo mucho. Entonces, yo pienso que es una película con una mujer que no es actriz y que está viviendo su vida, pero evidentemente que está construido con la poesía. La poesía le da otra dimensión yo creo, espero, que la gente vea otra dimensión. La poesía dice: ni siquiera en tu paraíso zen nos podemos encontrar, no sé, algo así... entonces yo creo que esa poesía de Silvia Plath es muy definitoria para que la película tenga un matiz. Yo no tuve valor de enseñársela, yo dije, yo le enseñé y esta señora a la mejor se suicida o entra en una visión de sí misma tan negativa de su rol y de su estilo de vida que se puede poner mal. Y en esa época no había ningún grupo al que tu pudieras llevarlas y creo que tampoco hay ahorita. Un grupo para amas de casa que puedan trabajar juntas, un grupo de ayuda mutua, que puedan trabajar juntas sus problemas, sus necesidades. Porque hay una amiga que le

habla y ella le dice: no puedo, ya sabes que fulano viene a comer creo que dice el nombre del marido, no del hijo, pero el asunto es que él no viene a comer. Entonces, ella no puede ver amigas, no puede salir, ¡no puede nada!

NOTA: en adelante solamente aparecerán las iniciales de la entrevistadora y la entrevistada.

JL: Entonces, por ejemplo, ¿cómo surge la idea de hacer este como podríamos llamarlo, “docu-ficción”?

BM: Sí, docu-ficción está bien. Bueno, la idea surge de un largo camino es que íbamos a hacer una película sobre aborto. Y entonces cada quién iba a filmar un tipo de situación. Yo iba a filmar una mujer muy tradicional y que no hacía ningún aborto. Rosa Martha Fernández iba a filmar una muchacha joven que se hacía un aborto mal hecho y se infectaba y eso se llama Cosas de mujeres y Odile Herenschmidt digamos éramos como las tres en el grupo, iba a filmar una mujer que, se hacía un aborto bien hecho sin ningún problema, hasta era católica pero no le entraba ninguna culpa, no le pasaba nada, pero Odile hizo otra película. Y yo con esa señora me apasioné y dije voy a hacer la película con ella, ya no voy a hacer lo del aborto. Me apasioné porque pues ella, no sé, lo que decía para mí era tan escalofriante. Cuando decía que si lo iba a dejar o no lo iba a dejar al marido uno lo siente tan lejano, o sea, el que realmente ella tomara esa decisión. Ella estaba tan enquistada en su rol de ama de casa con sus hijitos, que yo no veía mucha salida para su situación.

JL: ¿Entonces fue por eso por lo que prefirió hacer esta docu-ficción de la vida doméstica, de la vida de una ama de casa?

BM: Sí, y años después, muchos años después, ¿Tú viste *Jeannie Dielman*?, yo después vi esa película que es bastante dramática porque se mata o mata a alguien, no me acuerdo. Que yo lo vi y dije ah bueno. Yo lo hice sin conocer esa película. ¿De quién es? ... es una película posterior. * En el Colectivo Cine Mujer tocamos el tema de la vida doméstica después en *Vida de ángel*, fue una película con mucho trabajo de todas, con mucha animación. Lupita Sánchez filma una mujer planchando y tendiendo camas.

JL: Ok, y ¿el título de su filme de dónde surge?

BM: El título es parte de la poesía. La poesía tiene el título de Lesbos de Silvia Plath, pero la poesía dice: *Vicios en la cocina, las papas silban*, y a mí se me hizo interesante ponerlo como título.

JL: ¿Y usted de dónde retomó el texto de Plath?, ¿usted lo encontró?, ¿se lo dieron o se lo sugirieron?

BM: Hicimos una proyección con varias feministas con Isabel Vericat y Martha Acevedo, ¡varias feministas y ellas lo propusieron porque se había publicado en el suplemento del Siempre!, y entonces yo de ahí lo tomé. Y bueno, también porque me gusta Silvia Plath.

JL: Bueno, ¿y esta docu-ficción fue parte de un trabajo escolar para el CUEC?

BM: Sí, teníamos derecho a hacer películas cada año. Entramos las tres chavas al segundo año. Porque ya habíamos hecho un poco de cien antes, entonces yo creo que fue un trabajo de tercer año o de segundo, no sé.

JL: ¿Era un trabajo en el que recibían alguna calificación?

BM: Teníamos derecho a un poco de material y a hacer una película cada año. Era muy increíble, ¿no?

JL: ¿Cuántas mujeres había en su generación?

BM: Esas tres (se cuenta a ella). No, creo que había más, había unas cuantas, pero las tres nos unimos por una cosa feminista, eso fue en 75.

JL: ¿Y cómo armó el guion de Vicios en la cocina?, ¿con ayuda de quién?

BM: No, yo primero hice entrevistas con ella y después vi cómo era su quehacer, su día y yo lo armé.

JL: Entonces es una idea de usted. Y, ¿cuál fue el propósito de la docu-ficción en ese momento?

BM: Pues en principio, hacer un ejercicio personal y en segundo, nosotros queríamos hacer películas que sirvieran para digamos, ser exhibidas a grupos. Un poco como si fuera una militancia feminista.

JL: Justamente eso me lleva a la siguiente pregunta, ¿considera que es militante esta docu-ficción, este trabajo que hizo?

BM: Sí.

JL: ok, y, ¿quiénes colaboraron con usted en la producción y en la edición?

BM: La edición la hizo el papá de mi hija que es brasileño y Rosa Martha también colaboró, pero yo creo que fue genial contar con Arturo de la Rosa. Ahora que la volví a ver, porque él hace cámara en mano, porque ilumina con una o dos lámparas. Fue muy bueno contar con él y con Mario Luna.

JL: Hay un uso de *voz en off* y en algunos fragmentos también hay sonido directo ...

BM: Qué por cierto se escucha horrible porque la cámara hacía mucho ruido y por más que le pusiéramos cosas no podíamos evitar el sonido del motor de la cámara.

JL: Ok, ¿entonces fue por eso por lo que decidieron usar la *voz en off*?

BM: No.

JL: ¿Cuál era el propósito del uso de la *voz en off*?

BM: Yo creo que era muy difícil hacerla decir esas cosas frente a cámara. Entonces, yo quería usar ese material, que incluso yo me sentía algo culpable porque era como si lo hubiera robado, no sé, en fin, era un material que a lo mejor uno lo dice como un desavaho o un desahogo, porque después volver a decir eso frente a cámara creo que no funcionaría. Pero yo creo que la película sin esa *voz en off* no existe.

JL: Justo es uno de los elementos que yo destacó en el análisis. La voz es todo en ese trabajo, tanto por lo que dice y por cómo se utiliza la voz.

BM: Y yo creo que lo que ella cuenta, donde se adjudica toda la culpa de que no se arregla o de que no pone las cosas en su lugar, yo creo que eso es muy importante. Porque ella se echa la culpa de los problemas de la relación y luego la cuestión de que ella cree que él siempre está siendo infiel, eso también es muy terrible porque ella vive en ascuas de que si él es fiel o no es fiel. Esa es una inseguridad total.

JL: ¿Y por qué se recurrió al uso del blanco y negro?

BM: Pues porque era lo que nos daban. No nos daban color, nos daban material blanco y negro.

JL: Entonces supongo que pasa lo mismo con el formato de 16mm, ¿ese era el material que les daban?

BM: Sí, ese era el material.

JL: Ok, entonces, respecto al departamento que aparece en pantalla, notaba que las tomas no vemos el espacio completo, sino más bien fragmentos. Entonces, ¿esto a qué se debe?

BM: Bueno, el departamento era chiquito y no había mucha luz, entonces no podíamos iluminar.

JL: Entonces las tomas se dan por una condición del espacio del mismo departamento o tenía alguna intención hacer las tomas fragmentadas.

BM: No, no tenía ninguna intención es un departamento multifamiliar chiquitito en Portales, muy chiquito, no hay más.

JL: Y bueno, esta señora a la que entrevistó ¿a qué clase social pertenecía?

BM: Pues es una clase media baja.

JL: Ok, bueno pues retomo lo del poema de Silvia Plath, ¿se buscó hacer un contraste entre el poema y la imagen de ella maquillándose?

BM: Bueno, el poema es cuando ella se maquilla y yo creo que se buscaba dar una intención de lectura de toda la película con ese poema.

JL: Utiliza dos boleros en la película, inicia con el bolero “Aunque me cueste la vida” y después cierra con “Dos gardenias para ti”, ¿tenía alguna connotación el uso de estos boleros?

BM: Yo creo que tenía una connotación, porque no creo que ella escuche esos boleros, son boleros del imaginario mexicano de cómo hemos sido educados con ese tipo de ideas románticas y todo. Pero para mí el de “Dos gardenias para ti”, si es como una especie de declaración de amor hacia a ella en ese sentido. Yo siento que la película la hace como trapeador, un poco como Silvia Plath también hace al decir: mi hermana, o sea, Silvia Plath habla como si fueran dos; una mujer y ella. La mujer es su hermana, o sea, es de un modo decir todas estamos en este relajó, todas estamos en este boletó. Por ejemplo, mi mamá. Mi mamá estuvo como una señora que no trabajaba, que no salía porque entonces mi papá iba a llegar y ella tenía que darle de comer. Entonces, yo creo que para mí es el momento en que rescato esa parte de querencia.

JL: Ok, escuchamos en la película dos voces. Una es la de la protagonista y la segunda es la que está declamando el poema de Plath, ¿de quién era la segunda voz?

BM: Sí, de una amiga, de Antonia Guerrero que es pintora, inclusive que tiene un error.

JL: Hace ratito comentaba acerca de la relación de la protagonista con su esposo que es otro de los subtemas que aparece en la película.

BM: Sí, pero que sólo aparece en su relato y al final en la foto de ellos dos.

JL: Otra de las cosas que notaba es que nunca se menciona el nombre de ella y que a pesar de que nos cuenta algo tan íntimo, tan personal, no conocemos su nombre.

BM: Eso no aparece en ningún momento, cuando ella hace una especie de dialogo con el marido que dice: ¡negra, ya te dejaste!, Yo creo que yo quería proteger un poco su identidad.

JL: Ella nunca mira directamente a la cámara, ¿por qué?

BM: Este es un elemento que es muy interesante para apoyar la idea de ficción. Si tú ves en el cine de ficción hay la ilusión de realidad y la incredulidad suspendida. Entonces es muy importante que ella no mire a la cámara, entonces en ningún momento se rompe la cuarta pared. No sé, podría ser que al final ella dijera ¡estoy harta! y que me mirara a la cámara. Entonces, yo creo que es la parte que funciona, porque los niños sí miran a la cámara, pero ella no. No creo que le hayamos dicho que no mirara a la cámara.

JL: Otro de los elementos que notaba es el uso de una radionovela, ¿qué implicaciones tuvo su uso?

BM: Pues como si fuera un sonido incidental, pero no fue un sonido incidental, fue una cuestión de edición de sonido como para meternos un poco más en su mundo de escuchar radionovelas. Ella dice que ella no lee que ella sólo lee novelitas de amor, o sea, dentro de lo que es su clase social, es una clase media baja pero su nivel cultural es muy bajo. Ella no lee nada, ella no ha estudiado realmente, ve telenovelas, escucha radionovelas.

JL: Por momentos me parecía que tenía alguna influencia del texto de Betty Friedan...

BM: No, no lo he leído. Bueno, yo he leído sobre trabajo doméstico cualquier cantidad de cosas, compré muchos libros, leí muchas cosas feministas, entonces no creo que haya pensado en Betty Friedan. Sí leí mucho sobre trabajo doméstico y me interesaba, textos marxistas.

JL: Por otro lado, ¿hubo lugares en dónde se proyectó *Vicios en la cocina*?

BM: Muchísimos, mira te voy a explicar una cosa, las películas que hicimos y que llamábamos del Colectivo, aunque esta película la hicimos al principio y todavía no había ese nombre de “colectivo”. Las películas que hicimos fueron proyectadas por Zafra, que era una distribuidora de ese entonces, muy importante porque proyectaba las películas del grupo Octubre y nuestras películas. Las llevaban a cárceles, escuelas, a CCH’s, a todos lados y esas peliculitas como eran las primeras películas feministas, como *Cosas de mujeres*, *Vicios en la cocina*, *Rompiendo el silencio*, sobre violación., esas películas eran caballos de batalla, o sea, se pasaban y se pasaban en todos lados. Te estoy hablando de los 70’s – 80’s y la otra ola de películas ya del Colectivo, también. Aunque Zafra ya no existe, entregó todas sus películas a la Filmoteca de la UNAM.

JL: Entonces, ¿digamos que la película se movía en circuitos universitarios?

BM: Pues yo creo que más que circuitos universitarios en circuitos alternativos. Una vez, pasaron la película en Chapingo con todos los chavos, en sindicatos, era realmente una cosa muy grande, en sindicatos independientes, escuelas, fabricas, donde se pudiera se pasaba y a veces íbamos y a veces no. La película *Es primera vez*, la fuimos a filmar un encuentro de mujeres creo que, a Coatzacoalcos, no sé, bien lejos...

JL: ¿Qué recepción tenía?

BM: Pues yo no estaba en todas las exhibiciones, ni proyecciones, pero en general cuando estábamos les echábamos unas aburridoras totales, entonces hacíamos unas discusiones. Ahí sí en una militancia muy feminista, hacíamos discusiones, hablábamos con la gente, no sé... dábamos cátedra casi de feminismo de todas las películas, pero yo creo que era una recepción buena, no sé.

JL: Por ejemplo, en Chapingo, qué recepción tuvo. ¿Fue a esa proyección?

BM: No, no fui a esa, pero fue interesante. Qué fue horrible porque cuando se levantaron, todos los chavos hicieron un ruido y se subieron hasta adelante pero que estuvo bien la discusión.

JL: Retomando otros aspectos, ¿en qué año entró al CUEC?

BM: No me acuerdo, fue antes de 75, porque en 75 filmamos, fue el año de la Mujer y vinieron varias mujeres de Europa y estuvimos filmando todas. Nos filmábamos y decíamos: yo soy “fulana” y me he hecho un aborto. Bueno, quizá en 74.

JL: Ok, entonces 74, por otro lado, ¿cuáles fueron las razones por las que le interesó estudiar cine?

BM: Pues yo siempre fui muy cinéfila, en Brasil tomé un curso de “Cine, en el Museo de Arte Moderno, en Francia iba mucho al cine y empecé a estar junto con el papá de mi hija que era muy cinéfilo. Una vez en Inglaterra se pegó en una chimenea y aun así me llevó del otro lado de la ciudad a ver *Crónicas de Ana Magdalena Bach*, de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, entonces fue increíble porque estaba todo lastimado y él se echaba todas las películas de Ozu, es un cineasta japonés, toda la filmografía. Y, él había hecho una película en Brasil que no la había terminado por la dictadura se había tenido que salir y había traído un poco de la película que se acabó aquí en México. Y yo le dije: Ay por qué no filmamos y él me dijo: ¿Tú quieres filmar?, yo dije: Sí, yo quiero filmar la Victoria Station, y bueno, nos vamos a la Victoria Station y no nos dejan filmar porque no teníamos permiso. Porque me dijo sí, pues Lumière y los trenes, está bien. ¡Vamos a filmar la Victoria Station! Después yo le dije: ¿y por qué no sigues filmando tu película aquí? No, cómo, si su película la había empezado en color en Brasil, con un carnaval con una súper foto y me dijo, está bien, vamos a hacerla aquí. Y conseguimos camarógrafo y conseguimos todo, yo actúo en la película, estuvimos haciéndola, todo. Y, en esa época, en Inglaterra estaban muchos cineastas brasileños que se habían autoexiliado o estaban exiliados y ahí entonces empezaron a filmar también con nuestro camarógrafo, bueno, el que habíamos encontrado, hicieron como 4 o 5 películas. Él las editó y luego nació mi hija y nos vinimos a México. Y aquí llegando, él empezó a dar clases den el CUEC de edición y yo veía que todas las señoras eran las productoras de sus maridos (entre risas), ¡en serio!, Y dije: Ah no, yo quiero dirigir. Y entonces yo entré al CUEC.

JL: ¿Cuántos años tenía en aquel entonces?

BM: 20... 20 y pico.

JL: ¿Qué tipo de cine les interesaba en ese momento a profesores del CUEC y a los alumnos filmar?, ¿documental o ficción?

BM: No sé, estaban también los de Cine Octubre.

JL: Respecto a Cine Octubre, ellos eran mayores a ustedes, generaciones arriba de ustedes, ¿hubo alguna similitud entre Cine Mujer y Cine Octubre, en la forma de organización?

BM: Yo creo que las películas de Rosa Martha un poco más, pero yo me acuerdo de que tomamos un curso sobre Bertolt Brecht con Armando Lazo que era de Octubre y estuvo bien ese curso, pero pues a la mejor sí o había una búsqueda.

JL: Por otro lado, ¿en dónde nació usted?

BM: En Río de Janeiro.

JL: ¿Con quién vivía en Brasil?

BM: Vivía con mis papás y mi hermano, pero después viví sola, y después viví con un compañero.

JL: ¿Cuáles fueron las escuelas a las que asistió en Brasil?

BM: Asistí a una escuela de diseño industrial, pero yo hice Comunicación Visual.

JL: ¿Y en qué año salió de Brasil?

BM: En el 69

JL: ¿Por la dictadura?

BM: Sí

JL: ¿Y quiénes la acompañaron en estos países en los que estuvo además del papá de su hija?

BM: No, al papá de mi hija lo conocí en Francia. Ahí yo me fui con mi cuñada, mi compañero y estuve en Francia con la familia de mi compañero, después yo conocí al papá de mi hija y nos fuimos a vivir a Inglaterra donde estaban muchos cineastas y músicos brasileños.

JL: Y durante ese periodo, ¿realizó algunos estudios?

BM: Estudié grabado en metal

JL: ¿Cuál consideraría que fue su primer acercamiento al cine?

BM: Bueno, te voy a explicar una cosa, en Brasil había una época muy cinéfila, entonces íbamos al cine y una película de Goddard se estrenaba en Francia y a la semana siguiente estaba en Brasil había unos cines de ese tipo de películas, entonces veíamos la nueva ola. Yo me acuerdo de que un amigo me llevó a ver *Mushets* de Bresson me acuerdo de que me llevó a ver Bresson y era como una cosa muy nueva para mí ver ese tipo de cine, y yo era chica, tendría 17 años. Y, entonces, vivíamos en el cine noche y día. No tanto en el Museo de Arte Moderno donde tomé el curso sino en las inauguraciones de las películas de la nueva ola, no sé... veíamos mucho cine, claro que llegar a Francia y poder ir a la Cinemateca o a los Estudios, que me encantaba porque podías llegar a la hora que fuera y ver la película y volver a ver el principio. Estaba muy acostumbrada en Brasil a que entrábamos y había permanencia voluntaria, tu podías llegar a la hora que fuera, entrar, claro veías el final de la película y después el principio, pero digamos que ir al cine no era como ir al teatro que tienes que llegar a tal hora y no sé qué. Y en Francia también

era así, no sé ahora pero tu llegabas y decías aquí hay una película y entrabas. Mi experiencia de ir al cine era así muy espontánea en ese sentido.

JL: ¿A qué directores o directoras son las que más le gustaban en esos días?

BM: Pues me gustaba Agnès Varda, me gustaba Goddard, Bresson que después conocí las otras películas, me gustaba todo.

JL: ¿Considera que tiene influencia de alguno de ellos?

BM: No, no tendría esa presunción.

JL: Bueno, voy para otra parte, acerca del feminismo, ¿usted se considera feminista?

BM: Sí

JL: De cine feminista, ¿a quién o quiénes consideraba usted un referente en ese entonces?

BM: Pues yo creo que Agnès Varda, Chantal también pero no sé... me gustaban las alemanas mucho, ¡ya no me acuerdo, todas, ¡Yo andaba como sedienta de ver películas feministas, Márta Mészáros que hizo *nueve meses*, una película muy bonita!

JL: ¿Usted consideraría que existe una estética del cine feminista?

BM: Yo creo que toda esa discusión de lenguaje y de estética feminista yo no le creo mucho porque hay cineastas que filman con un detenimiento en detalles y con una capacidad de detenerse y que yo creo que podría ser llamada una estética feminista. Entonces hay hombres que también hacen ese tipo de cine. Entonces, yo no estaría tan segura para extrapolar esa idea de estética del lenguaje.

JL: ¿A usted no le interesaba esa discusión?

BM: Sí me interesaba esa discusión, pero tú ves que hay como diferentes. Bueno, yo una vez di un curso en el Colegio de México y puse un poco de esas ideas, que hay una tendencia del feminismo, que era la tendencia sajona, americana e inglesa que tenía más que ver con la cosa del documental y la tendencia más europea, que estaba más metida en esa cuestión de romper estructuras, de que la mirada es fálica, un montón de cosas. ¿Tú has leído la revista inglesa que publicaban las feministas en Inglaterra, Cámara oscura? Yo leía mucho esa revista, tenía suscripción. En ella estaba Laura Mulvey, inclusive pasó una cosa chistosa, Laura Mulvey, hizo una película sobre Tina Modotti y sobre Frida Khalo y mandó a su marido Peter Wallen a filmar acá y tenía que ser una camarógrafa. Y, entonces Peter Wallen vino y me contactaron y yo tenía que hacer la cámara en súper 8 en la casa de Frida, como si fuera una sola toma. Y es que yo creo que si Peter Wallen llegara a Londres y digiera: Laura no encontré camarógrafa, es un hombre el que filmó. Y la película yo la vi porque era una película que acompañaba una exposición de las dos y la película se me hizo totalmente dicotómica, totalmente idiota porque era Frida la interioridad, Tina la exterioridad, y dices, ¡pues qué es eso!, qué manera tan escatológica de ver el mundo. Pero bueno, hicieron su película que acompañaba la exposición, en la que yo hice mi toma de súper 8. Pues aquí, las mujeres no estaban para nada interesadas en la discusión teórica, yo leía esas cosas y me gustaba, porque además en Inglaterra yo leía; *Sigth and sound, Filmen and comment* y además leía aquí en México un periódico llamado *Jump Cut*. El *Jump cut*, fue algo que empezaron a hacer los cineastas para romper la idea de continuidad. Ese periódico me encantaba porque era un análisis, era gringo, era un análisis

totalmente psicoanalítico, semiológico y entonces analizaban Tiburón y Tiburón era la vagina dentada. Y, leía todo ese tipo de cosas y me interesaba, pero las mujeres aquí en México no estaban, las del Colectivo no estaban muy interesadas en leer esas cosas semiológicas y psicoanalíticas, y del lenguaje.

JL: Y usted, ahorita que menciona eso, ¿trato de implementar algunas de esas ideas en *Vicios en la cocina*?

BM: No, no. Yo cuando filme *Vicios...* era una especie de bebé inocente. ¡Sí, en serio! Tú ves que Maricarmen de Lara y Maru, filmaron con prostitutas, pero ellas veían todo, tenían que aprobar todo. Difícil, ¿no?, y filmaron con situaciones así, pero yo en ese entonces, yo realmente a la hora que filme no estaba pensando le voy a enseñar la película, no. No tenía esa experiencia y no tenía mucha experiencia en eso del lenguaje.

JL: Digamos que fue un trabajo más espontáneo, ¿no?

BM: Sí, sí. En realidad, yo quería hacerlo con cine directo, pero no teníamos los elementos, no teníamos una cámara silenciosa.

JL: Bueno, por otro lado, la influencia del feminismo en esa década obviamente marcó su cine, ¿qué más me podría decir del contexto, del ambiente de la década para el feminismo?

BM: Pues yo creo que estábamos muy metidas y el trabajo, para mí el trabajo en el Colectivo era muy militante. Yo hice algunas animaciones en las películas y sí hacíamos un tipo de trabajo... por ejemplo, nos íbamos todas con hijos a Tlayacapan, donde yo viví un tiempo, nos íbamos todas y ahí estábamos trabajando el guion de la película sobre violación *Rompiendo el silencio*, entonces teníamos millones de reuniones y para editar pasábamos todo a transcripción y entonces, editábamos con los papeles. Lo hacíamos bastante colectivo y yo creía en empezar en hacer un cine colectivo, me parecía que eso era parte de la militancia. Hoy en día pienso que es una cosa que puede ser o no, que puedes hacer tu película individual y no tener que hacerla con otras personas, pero, en fin. Hicimos una película que se llama *Es primera vez*, yo creo que no tuvo una dirección, que fue realmente muy colectiva en el sentido de que teníamos que filmar un encuentro. Me acuerdo de que yo hice cámara y entonces, esa película no habíamos hecho ninguna copia y hubo un encuentro en Holanda. Entonces, yo me fui con la película y el sonido, o sea negativos y nos fuimos con nuestra compañera Lupita que estaba embarazada, nos quedamos en Francia en la casa de una compañera que su hijo tenía rubéola, regresando teníamos rubéola en México, la embraza, yo, todos, ¡mi hija!

Entonces nos fuimos a Holanda en tren, desde Francia y allá llegando las de *Cinemien* querían pagar una copia y me dijeron: te vas para allá, en fin, me enseñaron como tenía que ir y era un laboratorio lejos, que había vacas, era en molino y entonces ahí yo tenía que decir: sí, eso está bonito así, no un poco más azul, me enseñaban en una cosa digital. Esa copia salió más bonita que hasta la décima copia en México. Y en las proyecciones yo me ponía a traducir las películas, ni disfrutaba nada de ver las películas, porque yo pensaba que en las proyecciones yo tenía que explicar porque no tenían subtítulos. ¡Eso era mucha militancia, de veras demasiada! porque podía estar viendo películas diferentes y realmente era muy bonito, porque las chavas tenían pelo verde y pelo azul. Y nos quedamos Lupita y yo, en un barco que tenía un piano blanco adentro, en un canal. Entonces, yo creo que sí, que había una idea de militancia que implicaba ir a hacer la copia, traducir, hacer todo lo que fuera necesario.

JL: Digamos que el Colectivo si estaba comprometido con la idea de militancia...

BM: ¡Y de feminismo!

JL: Entonces de militancia feminista, ¿su objetivo era hacer un cine de militancia feminista?

BM: Sí, pero cambió bastante con la entrada de María Novaro porque María ya había trabajado mucho con mujeres de extracto popular, que sindicalistas, que mujeres que vivían en colonias populares, y entonces, nosotras las que habíamos empezado estábamos como en los temas clásicos del feminismo; el aborto, el trabajo doméstico, la violación. Y María estaba más en el mundo de registrar las mujeres en las luchas populares. Y entonces, filmamos *Vida de ángel* y ahí filmamos en la Martín Carrera, en donde las mujeres echan unos cuetes para avisar que las van a desalojar y el humo de los chiles, y también, aquí en Santo Domingo, lo del agua y todo eso. Y, *Es primera vez*, sí era un encuentro de mujeres sindicalistas, de colonias populares, estaban juntas. Entonces, era un mundo que realmente yo sentía que no conocíamos, que no estábamos en eso y que era muy válido porque una señora que fuimos a filmar a Coatzacoalcos, ella dijo que estaba en contra de la zona de tolerancia tan cerca del pueblo y entonces hicieron un borlote y la metieron a la cárcel y traían a su hijo para que le diera de mamar. Y fuimos a filmarla y filmamos la cárcel y cuando llegamos al pueblo estaban todos con lentes oscuros y con unos colores de ropas increíbles, que parecían cuadro de Gauguin por los colores. Yo creo que sí, eso de filmar con mujeres populares era como todo un mundo porque eran indígenas.

JL: ¡Muchas gracias por la entrevista!

ANEXO 2. Entrevista a Mario Luna, por Jocelyn Linares Alonso,

16 de abril de 2020, vía SKYPE.

Jocelyn Linares: Quiero iniciar agradeciéndole por concederme la entrevista. Voy a iniciar con par de preguntas referentes a su formación.

Mario Luna: Sí, muy bien, a ver cuánto me acuerdo de 40 años atrás.

Nota: En adelante se utilizarán las iniciales de la entrevistadora y el entrevistado.

JL: No importa, de lo que se acuerde es muy bueno.

ML: Ok.

JL: ¿En qué año ingreso al CUEC?

ML: Hijos, no me acuerdo exactamente el año. Tengo 42 años como profesor, más 4 años de carrera, pues como hace 46 o 47 años.

JL: Recuerda ¿qué tan difícil era entrar al CUEC en aquellos años?

ML: Sí, desde siempre ha sido muy difícil ingresar al CUEC. La carrera de cinematografía es muy demandada y con muy poca aceptación de alumnos. Por lo caro que es la carrera y lo complicado que es tener equipo, pues es una carrera que es práctica y teórica, aunque más práctica. Nosotros éramos 30, pero como no había un plan de estudios conciso o tan conciso como lo hay ahora, no había protocolos de la Universidad que ahora nos delimitan semestres o la duración de la carrera que (actualmente) son 8 semestres, pues no había, antes la escuela era como más abierta eso favorecía de alguna manera que, aunque hubiera más alumnos no todos tenían la persistencia de realizar películas o hacer trabajos anualmente, salvo unos cuantos. Por eso la escuela se podía mantener con el material que nos daban que era una dotación personal por año. Entonces se podía mantener porque no todos terminaban, había gente que se iba 5 años con una película y sólo los que éramos más persistentes, más apasionados, estábamos constantemente, entre ellas las compañeras. Comenzaron a ingresar muchas mujeres, mujeres cineastas y esto le fue dando una diversidad muy padre a la escuela en nuestros tiempos.

JL: Ok, ¿cómo describiría su experiencia cómo estudiante?, ¿cuál era el ambiente que se vivía en esos días?

ML: Bueno yo creo, incluso aún sigue siendo, pero en aquellos tiempos era como más “romántico” el asunto...

JL: ¿Por qué “romántico”?

ML: Pues porque eran más abiertos los cursos y éramos una familia en un espacio muy reducido que teníamos. Había mucha intimidad entre nosotros, dado el espacio tan corto que teníamos en la escuela, ¡era una casa! Cuando yo empecé en la calle de California, era una casa y ahí estábamos todos

amontonaditos. Y aunque al mismo tiempo hubo ideas diferentes en torno al cine no impidió que tuviéramos entre todos una relación más cercana. Por eso te digo que era más cálido, más romántico...

JL: Más cercanos ¿no?

ML: Sí, para lo que es ahora la escuela, una escuela grande con mucha participación. Nosotros éramos una octava parte de lo que es la escuela ahora.

JL: Entonces, ¿es usted de las primeras generaciones en ingresar al CUEC?

ML: No, no, había como 4 o 5 generaciones antes que mí.

JL: ¿Recuerda quiénes fueron sus profesores fundamentales?

ML: Fundamentales fueron 3, el maestro Ayala Blanco, Alfredo Joskowicz y Alejandro Parodi.

JL: ¿Qué curso le impartían cada uno?

ML: El maestro Ayala Blanco análisis del cine, el maestro Joskowicz daba realización y el maestro Parodi daba fotografía.

JL: Retomando lo de la fotografía, dentro de las diferentes ramas del CUEC, ¿por qué le interesó la fotografía?

ML: Bueno, yo venía de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que estaba en San Carlos, ahí hice la carrera de diseño gráfico. Ya estando trabajando en la publicidad, tomaba yo cursos de fotografía en el Club Fotográfico de México. Me metí por la necesidad de desarrollar fotografía dado que la publicidad me exigía tener conocimientos a profundidad de fotografía. Entonces, me metí y ahí fue donde conocí al profesor Parodi. Y él, y otras compañeras me animaron a hacer mi examen al CUEC y así fue como ingresé ahí.

JL: Muy bien, ahora me gustaría preguntarle sobre el ambiente del CUEC durante los 70, ¿usted ya era profesor durante esos años?

ML: Yo gané un Ariel, en el segundo año de escuela por realización, con una película, bueno con un guion de Pepe Revueltas que se llamaba "Preferencias". A raíz de eso y mi actividad en la fotografía el profesor Casanova me invitó a dar clases y de ahí me quedé ya como profesor.

JL: ok, ¿más o menos en qué año fue?

ML: Uy, te digo que yo ando con las fechas tergiversadas, pero bueno, yo todavía era alumno cuando empecé a dar clases.

JL: Ah, ok, entonces lo combino, estudiar y ser docente.

ML: Sí, desgraciadamente tuvimos un maestro Julio Arquette, una eminencia, que falleció y entonces nos quedamos sin profesor, poco después entró el maestro Parodi a sustituir, después se fue el maestro Parodi y fue cuando nos quedamos sin profesor de fotografía. Fue en ese momento cuando el profesor Casanova me invitó a que yo siguiera con los cursos, a partir de ahí fue que mi inicié en la escuela y hasta ahora todavía sigo ahí.

JL: Gracias, y respecto al ambiente ideológico que se vivía en los 70's en el CUEC, ¿qué me podría contar, eran de izquierda, marxistas?

ML: Bueno, pues estaba muy reciente 68 y todavía había muchos movimientos, había huelgas sobre todo en la UNAM. Yo participé en la huelga del profesor Chávez que era el rector de la UNAM cuando yo estaba en San Carlos, ahí había mucho movimiento político y en la escuela (se refiere al CUEC) todavía había mucho rescoldo del movimiento del 68, obviamente mucha inquietud y ahí fue una de las partes donde se desarrolló mucho el documental.

JL: Claro, y respecto a la forma de hacer cine, ¿qué tipo de cine usted considera que se hacía más durante la década (70's), documental o ficción en el CUEC?

ML: Había las dos cosas, había las dos tendencias... la tendencia documental la representaba el grupo Octubre. Yo, por ejemplo, participaba más de la parte de ficción, aunque esa afinidad o más bien esa diversidad que había en la escuela, se hacía también documental. Entonces, yo como fotógrafo era muy solicitado para hacer también documental.

JL: ¿Y entre los profesores existía alguna tendencia a que los alumnos realizaran cine documental o cine de ficción?

ML: Era libre, completamente libre pero sí había esas dos tendencias, era un poco más la tendencia hacia la ficción de alguna manera, pero documental era muy sólido en la escuela, en esos años se hicieron grandes documentales.

JL: Claro, yo tengo entendido que había una presencia de Colectivos, Cine Octubre por ejemplo y había una tendencia en el CUEC encaminada a realizar un cine documental militante y político, ¿qué importancia tenía para ustedes hacer este tipo de cine?

ML: Sí, pues vivíamos el momento, le digo que la gente que tenía esa tendencia política a hacer un cine participativo, hacer un cine que reflejara problemas de la actualidad de México que estaba muy convulsionado, había esa gente, pero no solamente había eso, también había gente que hacíamos otro tipo de documental y había la gente que hacía ficción, era muy variado el asunto, pero sí las dos tendencias fundamentales era ficción y documental.

JL: ¿Usted recuerda qué tipo de cine veían en sus clases del CUEC?

ML: Pues era todo Goddard, la escuela alemana, la nueva ola, eso era lo que estaba en boga, obviamente también gente que se acercaba mucho hacia al cine norteamericano, John Husse, era sobre grandes, grandes directores de cine norteamericano, era muy abierto.

JL: Había diversidad

ML: Mucha diversidad

JL: Ok, por otro lado, ¿a qué libros tenían acceso en el CUEC?

ML: Pues teníamos una biblioteca, incluso la escuela generó su propia línea editorial tratando la problemática tanto teórica como practica de cine que se hacía en la época. Teníamos una biblioteca

limitada, pero había, y la carencia de materiales didácticos hizo que en la escuela empezaran a crearse investigaciones y a editar libros con temas didácticos con relación a la cinematografía.

JL: ¿Y qué revistas les llegaban al CUEC?

ML: Pues obviamente *Cahiers du Cinéma*, era uno de los que más se leían ahí, el *American Cinemathographer* y varios otras que se hacían aquí, que abordaban toda la problemática del cine nacional. Entonces ahí también era como nuestro lanzamiento nacional, porque cuando exhibíamos una película o estrenábamos algún corto éramos entrevistados y se publicaban y se hablaba de teoría del cine y de directores, en fin. Había dos o tres revistas de cine aquí en México, más aparte las que llegaban del extranjero.

JL: Y respecto a cine feminista, ¿se proyectaba algo de ese cine en el CUEC, es decir el cine que se estaba haciendo en Europa o en Estados Unidos?

ML: Sí, bueno, en ese tiempo como que se abrió, bueno el feminismo viene de mucho más atrás, pero comenzó a cobrar cierta fuerza dentro de la escuela, a raíz de la entrada de Beatriz, de Mari Carmen de Lara, Rosa Marta Fernández, María Novaro, llegaron chicos de Puerto Rico que también desarrollaron este tipo de cine, Lupita Sánchez en animación. Ya había una fuerza importante de cineastas femeninas en la escuela y también ellas formaron el Colectivo.

JL: Me refería también si en sus clases del CUEC proyectaron como maestro o como alumnos, proyectaron algunas películas feministas de la época, por ejemplo, de Chantal Akerman

ML: Yo no recuerdo mucho de eso, yo participaba más bien en el hacer, pero dentro de los grupos feministas si tenían sus reuniones y tenían exhibiciones, y tenían mucho conocimiento del cine que se estaba desarrollando en otros países.

JL: Entonces, podemos decir, que esto se daba más dentro del Colectivo, dentro de los grupos feministas ...

ML: Sí.

JL: De acuerdo, ahora quisiera que habláramos sobre la filmación de *Vicios en la cocina*, ¿me podría platicar cuál era la dinámica de planeación y realización de los ejercicios fílmicos?

ML: Como siempre, aunque no con la metodología que existe ahora, las películas se planteaban a partir del guion fundamentalmente, de la investigación propiamente en el caso del documental y también de la ficción se requiera investigación, pero en el caso del documental la investigación sobre el tema preciso que querían desarrollar. A partir de ahí era muy simple, la cuestión no era tan complicada como es ahora, que es más metódico todo. En ese tiempo era un poco más abierto, más diría hasta cierto punto, más espontáneo sin carecer del cuidado necesario para hacer las cosas porque se fundamentaba en la investigación. Por ejemplo, en el caso de Rosa Martha Fernández había unas investigaciones muy fuertes, muy sólidas que hacía Rosa Marta de su tema. Beatriz por su parte tenía muy claro el tema que quería desarrollar y la participación de nosotros como fotógrafos era en función a esto que ellas nos platicaban, nos exponían. Entonces, prácticamente uno hacía de todo, de productores, fotógrafos, etc., por eso insisto en que no había esa metodología que existe ahora de la división precisa de cada cosa (se refiere a la especialización o hiperespecialización), yo no llevaba staff, llevaba cuando mucho un asistente de cámara

y nosotros hacíamos todo, participábamos colectivamente al hacer el ejercicio porque no teníamos esa perspectiva industrial o metodológica que existe ahora que llevamos nueve personas, una para cada área. Era más sencillo la manera de hacer cine entonces, era filmar, revelar, recoger roshes, editar en la moviola, supervisar, repetir, hacer los cambios necesarios, las bandas de sonido no eran tan complicadas como ahora, grabábamos el sonido directo que no era sincrónico a veces, llevábamos una cámara que hacía ruido y la teníamos que envolver en cobijas para matar el ruido, era una odisea prácticamente filmar, iluminación con lo que podíamos, la escuela no tenía iluminación, entonces no lo inventábamos, por fortuna ya existían foto lámparas y con esas iluminábamos, con cazuelas, con botes de chiles, en serio, con botes de chiles hacíamos nuestras lámparas, iluminábamos con lo que pudiéramos y en el caso de documental todavía más, en ficción todavía conseguíamos lámparas, pero incluso en ficción trabajábamos equipos de 5 gentes, los actores y ya. En el caso del documental íbamos el director, unos dos asistentes y ya, nos arreglábamos como podíamos, entonces era una manera mucho más libre de filmar, pero también era resolver todo de la nada y nos guiábamos por lo que habíamos aprendido en la escuela. Esa fue la ventaja de filmar, filmar, filmar, usar el negativo, era toda una escuela y una disciplina porque nosotros empezamos a aprender con super 8, que la película de super 8 era de un rigor de exposición que si nos pasábamos de stopa de un lado o de otro se arruinaba. Trabajábamos mucho el negativo y creo que esa posibilidad de usar el negativo, ya que no teníamos la cantidad de materiales que puedes trabajar ahora con lo digital, nos daban 5 rollos o lo que nos tocarán y con eso teníamos que sacar todo, por tanto la planeación que hacía un director, el análisis y la investigación era mucho más profunda porque teníamos que ser muy precisos, pues no teníamos más que una o dos tomas y ya, y pues con eso trabajar todo.

JL: Muy bien, respecto a estos ejercicios fílmicos que hacían y siguen haciendo, ¿tenían alguna importancia académica?

ML: Efectivamente, creo que una de las cosas buenas que tuvimos con el maestro Ayala nos enseñó a diseccionar una película, a analizar una película, aprendimos el gusto de ver el cine, creo que el maestro lo ha mantenido en sus 54 años que tiene en la escuela, es de los principales bastiones. A él le agradecemos mucho toda esa parte de cómo ver una película y todo lo que nos enseñó. A el maestro Joskcowicz, su pasión por la gramática, el lenguaje cinematográfico que eso era fundamental para nosotros en los primeros años y hacíamos ejercicios que siguen haciéndose todavía, de lenguaje, de montaje, puesta en escena, que en mi caso yo lo aplicaba en las clases de fotografía para desarrollar la improvisación fotográfica en el *set* o en la locación, porque cuando nosotros íbamos a filmar como contábamos con poco material nos obligaba a analizar muy bien lo que íbamos a hacer. Y entonces las clases que recibimos, la información que recibimos en ese sentido nos fue de gran utilidad porque fue nuestra defensa para poder crear algo, para poder contar algo, para poder narrar a través del aprendizaje del lenguaje cinematográfico, fotográfico y realización.

JL: ¿Y se les evaluaba con estos ejercicios fílmicos?

ML: Sí, ¡cómo no!

JL: ¿Tenían alguna calificación?

ML: Sí, teníamos una evaluación. Por ejemplo, en primer año que era lo más sólido, primer y segundo año eran lo más sólido, después había mucha libertad. Nos evaluaban con la visualización de los ejercicios, realización fundamentalmente.

JL: ¿Estos ejercicios se proyectaban en el CUEC?

ML: Sí, teníamos una salita de cine, un salón para 30 gentes era pequeñito, con una pantalla de metro y medio o dos metros cuando mucho y ahí visionábamos todo. Por fortuna la escuela poco a poco fue adquiriendo equipos, teníamos proyector de 35mm, proyector de 16 mm, proyector de super 8, y nuestras moviolas con los cuales realizábamos todo el montaje.

JL: Entonces, ¿está proyección la veía todo el grupo?

ML: Sí, estaba todo el grupo presente en la evaluación, cada quién exponía por qué la había hecho, cómo la había hecho, en fin, se analizaba la lectura, si se leía la imagen, lo que estábamos tratando de decir, si estaba bien comunicado, si se oía bien, si la fotografía estaba bien, pues lo básico de un análisis de imagen.

JL: ¿Y la crítica de los ejercicios se daba entre los compañeros o sólo los profesores?

ML: Fundamentalmente los profesores, había un profesor por cada materia, como sigue siendo. Se evaluaban los trabajos con la participación de cada uno de los profesores del área y cada uno expone dentro de su área la problemática, los aciertos o los errores que tiene el corto.

JL: ¿Y por aquel entonces quién era el profesor del Taller de realización?

ML: Alfredo Joskowicz, generalmente, después de Alfredo pasábamos a otra etapa que me tocó a mí, en la que la escuela estaba abriéndose a encontrar su forma propia de educación, de instrucción. Entonces se probaron nuevas formas, una de esas formas que me tocó a mí previó a filmar el ejercicio del segundo año que era filmar en 16 mm, entonces dividieron el grupo en 3, en un grupo creo que estaba Jaime Humberto Hermosillo, en otro Sergio Olhovich y en otro Pepe Estrada, a mí me tocó con el “Perro Estrada”, cada uno tuvo su propia experiencia, cada maestro improvisó su taller de acuerdo con su forma de enseñanza o de experiencia en la industria. Y por fortuna digo que me tocó Pepe Estrada, porque él hizo un taller muy didáctico, con Pepe nos reuníamos en su casa para la clase de realización y en su casa íbamos los 6 o 7 que estábamos en el taller y cada uno iba leyendo su guion, entonces se iba analizando y criticando en el taller, pero al mismo tiempo, Pepe Estrada propuso filmar una película que se llamó *Recodo de purgatorio*, en esa película todos participamos, desde la crítica al trabajo de Pepe que él presentaba y todos una vez aprobados los guiones, participamos cubriendo cada uno el área que le correspondía, por ejemplo, yo participé en el área de iluminación, la teoría de Pepe era aprender a cocinar el cine, la cocinita, cómo se cocina el cine, qué ingredientes tiene, cómo dar ese sabor al cine, a la película. Entonces prácticamente cada uno de nosotros cubría un área del quehacer cinematográfico y de ahí salió esa película que fue clásica en su tiempo porque era algo medio autobiográfica de la vida de Pepe Estrada, de alguna manera estaba mezclado ahí la Santa Marí la Ribera y las neverías, toda una época que estaba mezclada ahí, también la problemática intrafamiliar. Y ahí fue cómo nosotros aprendimos esta parte teórica de la gramática, del lenguaje, con Pepe lo desarrollamos de una manera más práctica, ya no había rollo, ya no había nada, ya era enfocado al problema que teníamos enfrente. Y de ahí salió la película con la que gané el Ariel, que se llamó Preferencias, de ese taller. Entonces creo que olvidé mencionar a Pepe Estrada como otro de los maestros en vida así cruciales.

JL: También me mencionaba sobre los materiales que tenía el CUEC, ¿cuáles eran los que les proporcionaba cuando hacían sus ejercicios?

ML: Pues en mi grupo comenzamos a hacer largometrajes dentro de la escuela, por ejemplo, el grupo Octubre hacia largometrajes documentales..., entonces la gente de la parte de ficción, nosotros éramos más aferrados a la ficción, siempre formábamos un grupo de amigos cercanos, afines a algo, entonces Rafael Montero, Raúl Busteros, eran muy entusiastas de esto. Rafa hizo uno de los primeros largometrajes en la escuela, la que yo hice con él se llamó: *Adiós, David*, un largometraje que hicimos y que recientemente la Cineteca la restauró y la subió a 4K, está en Cineteca esa película como una película de hace 40 años, por eso te estoy diciendo que de repente para mí recordar esto es difícil. Bueno, cuando vimos la película dije: ¿qué vamos a ver?, ¿qué hicimos hace 40 años? Hacía 40 años que no la veíamos, esa película la hicimos y la vimos 1 o 2 veces en pantalla y nunca más la volvimos a ver. Entonces, 40 años después la Cineteca la rescata y la vemos en pantalla y había algo muy especial en ese cine, era un cine diferente a lo que vemos ahora, era un cine más de estómago, más sencillo si tú quieres, con menos recursos, pero con narrativa. Tuvo éxito en la Cineteca, tuvimos sala llena a la gente le pareció una cosa como que ya no se veía ahora, pero pues era otra época, era otra forma narrativa. Estaba basado en título creo que de Césaire Pavese, y bueno, fue muy agradable ver que no hacíamos mal las cosas hace 40 años, que todavía es rescatable, que se puede ver y se puede leer, y es comprensible para toda la gente después de tanto tiempo. Y yo creo que los documentales que se hicieron en esa época en el caso de Rosa Marta con la que participé mucho y con Beatriz, creo que son documentales que no van a pasar, porque son problemáticas universales, como la violencia contra las mujeres que se ha vuelto a rescatar, el feminicidio, el aborto, pues ahí estaban, ya estaban tratados hace 40 años. La parte de *Vicios en la cocina*, toda la parte de sometimiento de la mujer, el sometimiento doméstico, ya estaban ahí. Yo creo que esa es la importancia que tienen ahora, rescatar esos temas que son vigentes pero que ya los tratábamos hace 40 años. Y lo mismo con los documentales que hacíamos, los documentales del Taller Octubre siguen vigentes, no han cambiado mucho las cosas, han evolucionado los problemas, pero en el fondo ahí están y lo estamos viendo con todos estos movimientos de mujeres. En el caso de nosotros, de Beatriz, Mari Carmen, Malena Velasco y todas las mujeres que hicieron cine en el CUEC en ese momento que son bastantes, pues ahí están y vale la pena retomarlos. Creo que es interesante que se rescaten porque además es memoria, afortunadamente la fotografía y el cine ahí están, siempre fuimos un espejo de nuestra realidad de alguna manera. En ese caso, creo que el gran valor de las escuelas sigue siendo ése, rescatan, son un espejo de su momento, podemos identificar la ideología, las costumbres, nada más con ver películas de cada año. Van marcando una época, van haciendo historia, lo que fuimos y lo que somos.

JL: ¡Claro!, bueno y sobre *Vicios en la cocina*, ¿por qué lo eligieron a usted para colaborar?

ML: Mira, pues como te comentaba, yo trabajaba mucho con las mujeres cineastas, me acomodaba muy bien a trabajar con ellas. Entonces, incluso hace poco, como un año Lupita Sánchez me invitó a una comida y ahí me reencontré con las compañeras de esa época porque vino una chava a hacer una película sobre mujeres cineastas en México. Y pues ellas me consideran como de los que más apoyaban para hacer cine desde la fotografía con las mujeres cineastas.

JL: ¿O sea que ustedes podían elegir quiénes colaboraban o les ayudaban en estos ejercicios fílmicos?

ML: Sí. Generalmente cuando estábamos en la escuela participábamos los del grupo esencialmente, ya por fuera se podía hacer lo que quisiera, había cierta libertad. Colaborábamos con compañeros, egresados y también invitamos a compañeros del CCC, que también ya estaba en ese tiempo, de ahí la gran amistad que tenemos con muchos de los egresados del CCC, colaboramos con ellos y ellos con nosotros.

JL: Muy bien, usted me comentaba que Beatriz ya tenía pensado el tema del trabajo doméstico para *Vicios en la cocina*, la decisión de comenzar a filmar, de elegir la locación quién la tomaba, ¿Beatriz o se tomaba colectivamente?

ML: Generalmente Beatriz, me refiero a que ellas hacían las investigaciones y cuando nosotros llegábamos, llegábamos a conocer la locación y muchas veces llegábamos al lugar directamente. No teníamos esa dinámica actual de búsqueda de locaciones, scautin, todo lo que se hace ahora que favorece mucho a la producción. En ese entonces era más impulso y si ella ya tenía la locación, nosotros llegábamos y nos platicaba como era y lo único que nosotros llegábamos a preguntar era: ¿dónde puedo conectar una lámpara? Era muy espontáneo, por ejemplo, con Rosa Marta Fernández, en el Hospital General de México filmar abortos a escondidas francamente, disfrazados ahí de médicos y de enfermeros y la cámara escondida, ¡nos metíamos y pues era pescar lo que podíamos!, obviamente teníamos gente adentro que nos ayudaba, que nos daba entrada, pero todo era así. Incluso con los largometrajes que hacíamos que sí había locación y obviamente el director elegía las locaciones, dónde quería y dónde podíamos filmar. Era como otra manera más libre, aunque con muchas limitaciones pero que de ninguna manera nos limitaba. Eran unas limitaciones para brincarse la cerca.

JL: Siempre buscaban la manera de resolverlo.

ML: Siempre.

JL: Entonces eran ellas las que tomaban las decisiones respecto a la locación, cómo se iba a hacer, ya fuera Beatriz, Rosa Marta o Mari Carmen.

ML: Sí, con Mari Carmen lo que me tocó es que yo fui su maestro, la generación de Mari Carmen fue mi primera generación como profesor y era yo como tutor de ellos, era responsable del grupo. Entonces me tocó compartir clase, compartir fiesta, cada viernes era fiesta, baile, por eso te digo que había esta cercanía que propiciaba otro tipo de relación, por eso es que hay tantos recuerdos porque sí, vivimos muchas experiencias y buenas generalmente todas.

JL: ¿Y de Beatriz era compañero o maestro?

ML: Era compañero.

JL: ¿Alguna vez, Beatriz les hizo saber cuáles eran sus intenciones con este ejercicio que fue *Vicios en la cocina*?

ML: Pues tenía muy arraigadas sus convicciones en el grupo de mujeres en el que ella participaba, obviamente nos platicaba que era lo que quería hacer con el documental, y nacía el entendimiento entre fotógrafo y realizador, siempre fue así pero había una determinación muy particular entre cada realizadora y qué era lo que cada una quería, por ejemplo, en el caso de Mariana Velasco cuando estaba la huelga de la UNAM, pues salíamos 3 a filmar, tanto a las huelgas como a entrevistar a los líderes huelguistas y ella tenía muy claro en su cabeza que quería hacer.

JL: Entonces, ¿podríamos decir que el propósito de Beatriz era hacer un cine feminista de corte militante?

ML: Sí, feminista, creo que ellas nunca se apartaron de esa rama, también hicieron otras cosas, por ejemplo, Rosa Marta trabajaba en Televisión Universitaria antes de que fuera TV UNAM, ahí también

trabajamos algunos de la escuela, cuando alguno conseguía un trabajo. Rosa Marta nunca se apartó de su línea, aunque también hacía otras cosas, Beatriz, por ejemplo, la última vez que la vi estaba haciendo creo que diseño. Alguna vez nos juntamos hace unos 8 o 10 años, todavía vivía el maestro Alfredo (Joskowicz) y volvió a ver a Beatriz ahí. Pero francamente, Rosa Marta creo que no está en México, Malena no está haciendo mucho, Mari Carmen, bueno, ella sigue activa y María sigue activa, Lupita Sánchez también sigue activa, pero pues muchas de ellas como que hicieron otras cosas después. Y es que le medio no era muy propicio para las mujeres en ese tiempo, era muy agresivo. Ahora, por ejemplo, tengo muchas alumnas fotógrafas que era inconcebible, pero ahora las mujeres se han desarrollado de una manera maravillosa, hacen un trabajo esplendido y no se detienen, ha crecido mucho el nivel de las mujeres en ambas ramas.

JL: Bueno, ahorita que comentaba eso, ¿y entre los profesores que tan aceptadas fueron las ideas que plantearon Beatriz o Rosa Marta sobre el feminismo?

ML: Por fortuna en la escuela jamás ha habido represión, ni limitación de pensamiento, se hacían las cosas como este tipo de documentales con compromiso hasta cosas loquísimas de experimentación, se hacía cualquier tipo de cine, el cine de ellas se practicaba mucho en esa época, lo que sí era muy restringido era en los laboratorios si veían algún desnudo o alguna escena escabrosa detenían la película, porque pues no sé, lo consideraban como pornografía, que no era tal, eran escenas que ahora son de lo más cotidiano, pero en ese entonces hacer una escena así era escandaloso y a veces teníamos problemas con los laboratorios. Pero no, la escuela nunca fue restrictiva, no hubo limitación de pensamiento.

JL: Y entre los alumnos cuándo se proyectó *Vicios en la cocina*, ¿qué reacciones suscitó?

ML: Lo que pasa es que había otra manera de ver, otra forma de pensamiento, pues era un cine documental y como documental era asimilado por todos alumnos sin mayor escándalo de nada, ahí no había escándalo, simplemente se analizaba la película, pero no causaba reacciones adversas en ningún sentido que yo recuerde, incluso la película del aborto y todas estas que hicimos, tampoco causaban escándalo, causaban por fuera, la sociedad hipócrita pero en la escuela hay una apertura hacia la temática, puede gustar o no gustar pero no hay esa crítica mordaz y menos como compañeros de cine sino dónde quedaba nuestra libertad.

JL: ¿O sea que fueron bien recibidas las ideas feministas?

ML: Pues cualquier película que se lograra era bien recibida, era un éxito, era lograr una película y realmente era una aventura, pero gracias a la escuela se pudo hacer eso, ese cine y de ahí que la escuela haya trascendido hacía todo México, incluso hasta Centroamérica, porque vinieron muchas personas de Centroamérica. La escuela aceptaba gente del Sindicato, casi digamos que entraban libres y también se tenía la consigna de aceptar dos o tres centroamericanos o latinoamericanos, también europeos, tuvimos holandeses, generalmente franceses. Era muy abierta la escuela y sigue siéndolo, aunque ahora es más difícil ingresar, el que entra tiene que pasar dos exámenes; el de la Universidad y el de la escuela. Me acuerdo de que, cuando fueron nominados al Oscar Lubezki y Cuarón, tuvimos una cola que le daba vuelta a la manzana de puros aspirantes y nada más quedaron 15., entonces era muy restringido y sigue siéndolo. Y es que es un muy difícil impartir una carrera de cine con demasiados alumnos. Entonces la garantía que se tiene con las escuelas de cine es gente inteligente, de que tienen conciencia la tienen.

JL: Hace un momento comentaba que los documentales como *Vicios en la cocina*, despertaron más inquietudes o controversia fuera de la escuela...

ML: Sí, dentro de la escuela, al contrario, eran bienvenidas las películas como cualquier trabajo que se terminara, el trabajo era aceptado y trabajamos todos los que podíamos, por eso te digo que esa pequeña escuela permitió que se diera un contacto humano muy valioso, o sea tenemos 40 años de conocernos y muchos seguimos viéndonos.

JL: ¿Usted estuvo en alguna de las exhibiciones de *Vicios en la cocina* que se hicieron fuera de la escuela?

ML: No recuerdo bien, sí debí haber estado, te digo que tiene 40 años, pero yo la vi dos o tres veces, y no había como ahora para que exhibieran, se proyectaban en cineclubes generalmente pues era casi imposible que te las exhibieran en la pantalla salvo en caso de que ganara el Ariel o algo, sí se organizaban funciones pero más bien se distribuían por interés de la gente o de los cinecluberos de exhibir un cine diferente, pero no había una difusión como tal y sigue sin haberla. Por ejemplo, hace 2 años se filmaron 5 cortos hechos por mujeres que financió la Ciudad de México y quién sabe cuántos se vieron, porque yo no los vi. Sigue siendo un obstáculo muy fuerte la distribución y la exhibición de un cine diferente, de un cine que no se apega a lo comercial, aunque también es importante que se haga ese cine, pues si no de qué vivimos.

JL: Usted mencionaba hace rato que en ese entonces era difícil para las compañeras hacer cine...

ML: Sí, el asunto está en que cuántas mujeres había en ese tiempo, Matilde Landeta, Marcela Fernández y las que iban saliendo de las escuelas, ahora sí que tuvieron que abrirse camino a machetazos de talento, igual con las mujeres fotógrafas, como siempre fue un trabajo de hombres fornidos, rudos y todo, quién iba a aceptar que una mujer les diera ordenes de donde poner una luz o una cámara, era muy difícil, sin embargo, muchas de las mujeres fotógrafas de cine del CUEC y del CCC, abrieron ese camino con su trabajo y con su talento, y con su fortaleza de espíritu también, porque había que aguantar leña para poder mantenerse en el medio, pero bueno, creo que rindió frutos porque ahora vemos a muchas directoras con gran talento expresándose y también muchas fotógrafas, de hecho ahorita hay un movimiento de fotógrafas en México de excelencia, muy buenas fotógrafas. En el CCC, el año pasado tuvimos 4 mujeres y 2 hombres para el área de fotografía, o sea, ¡se volteó de repente!

JL: Entonces, ¿usted le adjudicaría a la industria del cine el haber limitado el acceso a las mujeres directoras?

ML: En un tiempo sí, ahora ya no pues se han ganado su lugar por sus propios méritos, nadie les ha regalado nada, al contrario, la mujer sigue ganando espacios con una capacidad creativa y de esfuerzo y de talento muy propios de cada una. Es logro de ellas. El año pasado vimos varias películas dirigidas por mujeres de gran éxito en cartelera y con temas muy propios de mujeres, aunque tampoco tiene que ser un cine únicamente con estos temas, creo que el asunto ya es más abierto, las mujeres ya pueden tratar temas de cualquier tipo a parte de los muy propios. Hay una gran evolución y creo que parte de estas escuelas (se refiere a la de cine), se lo atribuyo, además de la capacidad de las mujeres que se han desarrollado y han ocupado los lugares que ocupan ahora, y creo que va a seguir y muy fuerte, además.

JL: ¿Recuerda qué cámara usaron para *Vicios en la cocina*?

ML: Sí, una BOLEX, la mítica y legendaria BOLEX, con esa filmábamos en la escuela pues no teníamos otra cámara, toda la carrera filmamos con esa cámara. Llegamos a tocar una cámara de 35mm después de la escuela, todo nuestro trabajo en la escuela fue desarrollado en super 8 o en 16mm., en blanco y negro, generalmente, y que en ese entonces tenía gran predominio el uso del blanco y negro. Ahora no te aprendes los nombres de todas las cámaras que hay, hay una, otra y otra y cada 6 meses cambian una, etc.

JL: Aprovecho para preguntarle ¿por qué se recurrió al blanco y negro y al formato en 16mm?

ML: Pues porque era lo más económico, teníamos color creo que hasta tercer año y pues aprendimos a filmar en blanco y negro, que también era una forma democrática de hacer cine porque filmar en super 8, si se nos acababa la película mandábamos al asistente de dirección a la farmacia a comprar un rollo de super 8, así pasaba, metíamos el rollo y seguíamos filmando. Ya cuando usamos el 16mm era más restringido porque nada más teníamos las cámaras que nos daba la escuela y bueno, ahora ya todo el mundo tiene una cámara o un iphone.

JL: Además tengo entendido que utilizaban blanco y negro y formato 16mm porque era el material que les brindaba la escuela...

ML: Sí, era el que nos brindaba la escuela, pero mira, por ejemplo, la película de Montero, las hacíamos en sociedad, qué es eso de en sociedad; como a mí me tocaba una dotación de material, a Rafa, otros tantos rollos, y al productor, otros tantos rollos, pues juntábamos nuestro material, uno dirigía, uno fotografiaba y otro producía, y hacíamos un largometraje esa era nuestra capacidad, la escuela no gastaba de más, aprovechábamos todo. A la escuela no le iba costar nada más, al contrario, la escuela ganaba un largometraje y nosotros también ganábamos la experiencia de filmar un largometraje. Ahora en las dos escuelas se hace, hacen sus óperas primas, las escuelas junto con el IMCINE les ofrecen la posibilidad de filmar un largometraje a través de un concurso de guiones, pero en aquel tiempo nosotros decidíamos si hacíamos el largometraje o no. O si no, filmábamos a cachitos, porque también teníamos una interrelación con maestros, por ejemplo, el maestro Ramón Apart, ya fallecido, editor de muchos años en la industria, muy reconocido, con él empezamos a hacer una película sobre zapatistas, sobre los últimos zapatistas, y durante años íbamos cada fin de semana, cada 15 días, cada mes a Morelos a filmar, conseguíamos la cámara prestada y el maestro conseguía película de donde pudiera y metíamos esa película. Alguna vez yo le dije: maestro, esta película está vencida y él decía: ¡está vencida pero no derrotada, métela! Esa era en ocasiones nuestra manera de filmar. Eso es lo valioso del documental, que es memoria.

JL: ¡Así es!, respecto a los encuadres de *Vicios en la cocina*, los noto muy fragmentados, ¿hubo alguna razón o intención para hacerlo de esta manera?

ML: No, a veces era la ocasión, el espacio era tan reducido que no había de otra, además no teníamos el lente angular que abriera demasiado, teníamos 3 lenticitos, de éste tamañito y con eso lo hacíamos, nos sujetábamos a las condiciones. En ocasiones para resolverlo lo que hacíamos era un paneo, si no puedo abrir el gran angular muevo la cámara, la recorro y ya tengo todo, te digo, siempre había soluciones, buscábamos la manera de hacer las cosas.

JL: Entonces, ¿tenía más que ver con resolver algo técnico la razón por la que se hizo así?

ML: No, pues era de las dos maneras, como te diré, cuando te encuentras en un lugar con problemas de espacio, cuando ya tienes delimitada tu visión de que va a ser con encuadres cerrados pues hasta ahí, pero

cuando te encuentras en un lugar adverso tienes que desarrollar tu creatividad y ver cómo vas a narrar con lo que tienes ahí y no es limitación, tiene que salirte de la cabeza para ver qué vas a hacer con eso y que voy a logra de esto, no está nada hecho a como caiga. Aprovechas el recurso mínimo que tienes y cómo usarlo para que siga sirviendo a la escena. Es que tienes que acomodarte, casi nunca tienes la locación ideal y menos en documental.

JL: ¿Usted recuerda cuál fue la reacción de esta familia que filmaron en *Vicios en la cocina*?

ML: Pues mira, una vez que estás adentro te aceptan, a veces para las familias es un poco contraproducente... se debe tener mucho cuidado en el documental, porque tú te vas, tú filmas, ¿y qué dejas? Ahí entra mucho la responsabilidad de uno, acerca de qué vas a contar del personaje, qué vas a sacar del personaje, porque ese contexto en el que tú lo pongas después puede ser malo para ellos, pueden haberte dicho algo y tú le das un cambio de contexto y arruinas una relación. Porque te digo, tú llegas, filmas, convences, extraes información y te vas, y ellos se quedan. Entonces, la responsabilidad de un documentalista es grande y en el caso de ellas no creo que hubiera nada problemático, porque ellas estaban muy conscientes, esa es la ventaja del cine que ellas hacían, sabían lo que estaban haciendo, tenían perfectamente ubicados a sus personajes, sabían lo que iban a sacar de ellas, sabían lo que querían hacer y yo no creo que hayan pasado más cosas con ellas. En el caso de Rosa Marta era muy claro lo que ella estaba haciendo, estaba denunciando, y esta Beatriz igual, hace un planteamiento fuerte. Resulta peligroso cuando no se tiene conciencia, pero por suerte nunca me tocó. Por eso yo destaco mucho el trabajo de las mujeres con las que me tocó participar porque eran personas muy conscientes de lo que estaban haciendo, yo jamás sentí que quisieran sacar provecho de lo que estaban haciendo. Estaban perfectamente conscientes, participan de algo en lo que creían y en lo que pensaban y fue lo que hicieron, y yo creo que eso es lo que ha perdurado.

JL: OK, ¿y cómo se decidió que iban a usar la *voz en off* de la protagonista de *Vicios en la cocina*?

ML: Pues eso fue un ejercicio de estilo de la directora, a veces te funciona más, eso ya es una forma de montaje, depende de cómo quieras filmar la acción sin que haya dialogo y después una narrativa, o que haya entrevista. Ese es un estilo propio de cada quién.

JL: Entonces ¿eso lo decidió Beatriz?

ML: Sí.

JL: ¿Y acerca del uso de los boleros *Dos gardenias para ti* y *Aunque me cueste la vida*?

ML: Acuérdate que, en ese tiempo, por eso te digo que era medio romántico, a nosotros nos gustaba bailar y esa música había permeado en nosotros, éramos muy jóvenes, pero esa era la música que todavía se escuchaba en la radio, también éramos afines a la música cubana, venía una orquesta cubana e íbamos a la rumba. Entonces, esa música es muy afín a la época, incluso más atrás, viene de los 40's.

JL: Sí, de hecho, son de esa época.

ML: Es una música que perduró, así que se buscó una música afín que refuerce, bueno la música es muy clara, dice: te quiero, te adoro, mi vida. Es una canción de amor que cómo la contraponen con una imagen que se contrasta. Esas son decisiones ya del director y de la época en que esté filmándose.

JL: Entonces, ¿supongo que el uso de las radionovelas también estuvo encaminado a reforzar el argumento del documental?

ML: Sí, también. Yo desde que era niño me acuerdo de las radionovelas, por ejemplo, de *Corona de lágrimas* y no sé qué tantas cosas.... es que permearon mucho, toda esa música al igual que las películas mexicanas de bohemia, de balazos, de rancheros o musicales, fue una época que forjó o conformó el pensamiento y la forma de ser de los mexicanos, al igual que esas radionovelas.

JL: Y que además formaban parte de la vida cotidianas de las amas de casa mexicanas.

ML: ¡Claro!, esa la agenda de muchas señoras, estaban barriendo y escuchando la radionovela, o estaban cocinando y las que televisión estaban escuchando la novela por acá. Son formas culturales que las películas de ellas (se refiere a las integrantes del Colectivo Cine Mujer) querían hacer notar.

JL: ¿Usted recuerda cuánto tiempo o cuántos días tardaron en filmar *Vicios en la cocina*?

ML: No recuerdo exactamente porque no filmábamos seguido, filmábamos el fin de semana a veces, o cuando la gente tenía tiempo (la protagonista y su familia), o cuando conseguíamos la cámara, porque en la escuela sino filmabas pues le tocaba usarla otro compañero y tenías que esperar por la cámara, o bien, conseguirla otra por otro lado. No fue muy seguido y no fue un periodo de tiempo largo.

JL: ¿Hubo material de descarte?

ML: Sí, siempre había.

JL: ¿Y qué les hacían a esos descartes?

ML: Generalmente se guardaban hasta que se regrabara la película, el cachito más pequeño de película, los cuadros los tenías que guardar porque si brincaba algo o no se terminaba alguna frase tenías que buscar ese cachito entre todo el rollo y volver a pegar, era quitar y poner, quitar y poner. Yo guardé material de mi película, no sé si ellas las tengan, generalmente se pierden.

JL: ¿Ese material no se quedaba en la escuela?

ML: No, lo que se queda es la película terminada. Y bueno, ahora menos, todo se queda en un disco o en una computadora. A veces ese material (los descartes) lo utilizábamos de relleno, para colas. Yo guardé algunas cosas de mi película, pero no todo, porque también es material que después ya no puedes usar porque el material se va pudriendo si no estaba bien guardado, se va desprendiendo. Lo mismo el material de sonido, el que nosotros utilizábamos en grabadoras de carrete de cinta magnética, también se desprende el óxido, se echa a perder, por más que no quieras terminas tirándolo.

JL: ¿Usted recuerda que partes se descartaron de *Vicios en la cocina*?

ML: No, calcula tres cuartas partes de lo que estás viendo, tres cuartas partes quedaron fuera.

JL: ¿Entonces era como una hora de filmación?

ML: Posiblemente más, no me acuerdo precisamente, es que juntamos material, si alguien más aportó material pues ya había crecido la dotación. Por lo general, filmábamos con relación a proporción 3 a 1, 2 a 1, así filmábamos en ese tiempo.

JL: Ok, bueno, ya casi para cerrar, ¿me podría compartir cuál era la opinión que se tenía del trabajo de Beatriz en ese entonces?

ML: Pues era aceptado el trabajo de Beatriz, incluso llegó a los Arieles, eso te da una idea del nivel de aceptación que tenía el trabajo, un trabajo importante. Ya cuando llegas a los Arieles, sales del ámbito escolar o de cuates y te enfrentas a críticos, algunos severos y si entras ahí es que algo dejaste, algo vieron en ti.

JL: ¿Me podría dar su opinión acerca del trabajo de Beatriz y en general del trabajo del Colectivo Cine Mujer?

ML: Pues tengo una opinión completamente favorable al trabajo de ellas, era un trabajo completamente responsable en todos los sentidos, no era un trabajo banal, era un trabajo de conciencia que al igual que el trabajo que hicimos con Rafael Montero, son trabajos rescatados actualmente, son visibles, se mantienen en el tiempo, yo creo que el trabajo de Beatriz y de las demás mujeres que hicieron sus trabajos en el CUEC, siguen vigentes, con otra visión obviamente, incluso ahora se filma diferente pero ahí está un trabajo que perdura en el tiempo y lo que perdura en el tiempo es que algo tenía, algo hizo bien.

JL: ¿Le parecería que marcaron alguna diferencia, es decir, un antes y un después en la forma de hacer cine en el CUEC?

ML: Pues lo interesante es que empezó a despegar el trabajo de las mujeres, a tomar fuerza, abrieron camino, todo ese movimiento abrió camino y creo que ahí radica el interés fundamental. Porque el tener acceso a una parte expresiva, creativa y sobre todo de compromiso social, creo que tiene una fuerte importancia. Ya que es un cine muy personal, que tiene la conciencia de quien lo hace, su posición política y social, yo creo que estaban muy claras en lo que querían y eso se refleja en el trabajo, se siente la posición personal, política, social y creativa de quien lo hace y por eso perduran, porque tienen esa fuerza. Todo lo que se hace desde adentro no muere, queda impregnado en el trabajo que haces. Creo que esa es la venta de hacer las cosas con pasión y las escuelas de cine te brindaban eso, no había límites, eras tú y tu trabajo. Me gustaría verla de nuevo y ver qué hicimos.

JL: ¿Le parece que esa conciencia social a la hora de hacer cine fue un rasgo distintivo de los estudiantes del CUEC?

ML: Pues yo creo que se tiene todavía, pero obviamente, los tiempos son diferentes. La formación que nosotros tuvimos con la cercanía de tantos movimientos sociales que hubo era una, la condición que tienen los estudiantes actuales es otra, ellos tienen sus propias problemáticas. Sobre todo, en el documental hay un gran compromiso y los chicos lo siguen haciendo en ambas escuelas (ENAC y CCC).

JL: Bueno, pues le agradezco nuevamente por concederme esta entrevista y por todas sus atenciones.

ML: De nada y mucha suerte con esa tesis.

ANEXO 3

Beatriz Mira, Vicios en la cocina, las papas silban (1978)

Secuencia 1: Comienza el día

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
0:026	02:32	Ella despierta y la observamos acostada sobre la cama. Suena el despertador, se levante y se dirige a la habitación de sus hijos a despertarlos para que se preparen para ir a la escuela. Despierta a su hija. Se toca la cabeza y regresa a su habitación	Protagonista: ¡Levántate mi reina, tienes que estudiar! Hija: ¡ay, ahorita ¡ Protagonista: ¡Ya, párate, ándale!	Inicia con el bolero "Aunque me cueste la vida" desde los créditos. Se deja de escuchar el bolero en el minuto 2:19.	La cámara en mano que sube las escaleras hasta llegar a la puerta. La cámara es un receptor.	Las escaleras del edificio. La habitación de la protagonista y la de sus hijos. Camas, mesa, despertador.

Secuencia 2: Desayuno de los hijos

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
02:33	04:27	La hija está acostada, se levanta de la cama y prende una lámpara que está junto al escritorio. Abre un libro y comienza a hojearlo. Lee mientras se toca el rostro con la mano. La vemos comenzar a estudiar.	<p>Voz off de la protagonista: Pues la mayor parte del tiempo que estás en tu casa todo es puro hacer quehacer. El quehacer normal de que tiendes camas, barres, sacudes, trapeas, y detallitos, se ensució aquí, se ensució allá. Pues en sí, casi todo el día hace uno quehacer. No sé si sea yo desorganizada pero la mayor parte del día hace uno quehacer.</p> <p>Televisión o Radio novela: 2 personajes se escuchan 1) ¿Por qué no me dejas sola? 2) Escúchame 1) ¿Yo cuándo me voy a meter a tu cuarto para estarte molestando? 2) Si por lo menos quisieras oírme 1) Ya oí más de la cuenta, Olivia. (O quieres contarme palabra por palabra lo que hablaste con Roberto en el café).</p>	<p>Voz en off de la protagonista.</p> <p>No escuchamos a la niña.</p> <p>Se escucha una radio-novela -o la televisión- mientras enciende el boiler.</p>	<p>Encuadre frontal. Plano Americano</p> <p>La cámara sigue a la hija</p>	<p>Cama/ lámpara/ cuaderno/escrito/silla</p>
03:01	03:13	Ella aparece a cuadro de espaldas, encendiendo un fósforo y luego prende el boiler.	<p>Radionovela: 1) O quieres contarme palabra por palabra lo que hablaste con Roberto en el café. 2) ¡Leticia! 1) ¡Pues cállatelo porque no quiero saber nada, no me interesa! 2) Es lamentable que te hagas sufrir...</p> <p>Radionovela 2) sufrir a ti misma 1) Yo no me azoto</p>	<p>La radio novela se escucha</p>	<p>Encuadre frontal Plano Americano</p>	<p>Boiler, fósforos- parece ser la cocina</p>

03:14	03:24	La niña y el niño están desayunando. La niña imita o repite el dialogo que dice la televisión o radio-novela	<p>2) Lo más triste es que lo haces deliberadamente, como si te estuvieras castigándote a ti misma por lo que hiciste.</p> <p>1) ¡No vuelvas a mencionar eso! 2) El caso es que lo logras muy bien. 2)...logras muy bien tu finalidad de castigarte a ti misma. No tienes por qué hacer sufrir a todos.</p> <p>1) ¡No me digas! Y a los demás por qué si ellos ni saben. 2) ¿Y acaso no tenemos que estar soportando tus desplantes?</p>	La radio novela es lo único que se escucha	Encuadre (frontal) Plano (americano) Aparecen los niños y ella atrás	Mesa/sillas/platos
03:25	03:32	Ella preparando unos sándwiches en la cocina.		Se escucha la radionovela.	Encuadre (frontal) Plano (americano)	Alacena/pan /jamón/queso –la cocina en general- un segmento de la cocina.
03:34	03:38	Los niños siguen desayunando. Ella atrás preparando el lunch para sus hijos. La niña sigue jugando a repetir los diálogos de la radio/tele/novela	<p>Sonido directo</p> <p>Protagonista: ¡Ya!, ¡ya es tarde, ya váyanse a la escuela! Pregunta el niño ¿Ya? Protagonista: ya váyanse mijito. ¿No se tomaron la leche verdad? Hija: ¡No, no me gustó! Protagonista: Luego tienes hambre. Hija: Traigo dinero... Protagonista: te comes la torta Hija: Adiós</p>	Se escucha la radio-novela	Encuadre (frontal) Plano americano Como si fuera una especie de campo /contra campo mostrando lo que ella hace y luego sus hijos.	Comedor, cocina, mesa, vasos, cucharas.

03:39	03:43	Ella continúa preparando los sándwiches, está a punto de terminar.	Protagonista: Y tú bonito ven acá, despídete Hija: Hoy hay junta			Cocina
03:44	03:47	Los niños siguen desayunando.		Directo de las voces de la señora y sus hijos durante toda la secuencia	Encuadre frontal Plano Americano Campo contra campo	Comedor
03:48	03:50	Ella está guardando los sándwiches en una bolsa.				
03:51	04:27	Los dos niños están en el comedor, desayunando. Ella atrás secando o preparando el lunch para sus hijos. Ella se dirige hacia sus hijos para ver si han terminado de desayunar. Levanta los platos, los niños se levantan para irse. La niña le da un beso en la mejilla y después el niño. Salen.			Primer plano Plano Americano	Comedor, mesa, dos sillas, platos, vasos, cucharas.

Beatriz Mira, Vicios en la cocina, las papas silban (1978)

Secuencia 3: Cuidando a la bebé

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
04:28	05:43	La protagonista aseando a la bebé sobre el lavabo. La carga, la seca y la lleva en brazos hasta una de las habitaciones donde la coloca en la cama y le pone un pañal. Después la pone en la cuna, le da su biberón y la recuesta.	Protagonista: ¡Fuchi, fuchi, niña!	El sonido es directo y se escucha la risa de la bebé y la voz de la protagonista.	Primer plano, plano americano. Uso de una cámara que sigue en todo momento a la protagonista.	Baño/ lavabo/ litera/cuna/toalla/ Biberón.

Beatriz Mira, Vicios en la cocina, las papas silban (1978)

Secuencia 4: Un desayuno solitario

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
05:44	06:43	<p>La protagonista está sentada en el comedor desayunando sola.</p> <p>Bebe algo de una taza mientras come un pan.</p>	Sin dialogo	<p>Se escucha de fondo durante toda la secuencia la canción: <i>Dos gardenias para ti.</i></p>	<p>Plano lateral en donde vemos a la protagonista.</p> <p>Plano medio.</p> <p>Primer plano a la taza y al plato.</p> <p>Primer plano al rostro de la protagonista.</p>	<p>El comedor/ Mesa/ sillas/plato/taza/radio</p>

Secuencia 5: ¡A barrer y a trapear! Las labores domésticas

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
06:44	09:04					
06:45	06:50	La protagonista está barriendo la sala.	La voz off la protagonista: No, no enojada, ando sentida. No sé qué le pasa a él, porque yo pienso que él realmente no piensa dejarme, ni quiere, pero quizás muchas insatisfacciones más le calen, porque quizá él se haya hecho a la idea de tener a un cierto tipo de mujer y aunque yo soy su esposa, y ya tenemos tiempo todavía no lo llevo a satisfacer.	Voz off de la protagonista durante toda la secuencia.	Plano lateral se le ve de cuerpo entero a la protagonista.	mesa/ silla/ escoba/jerga/ cubeta/recogedor/ventana
06:51	07:02	Sale un momento de cuadro para ir a la cocina por el recogedor y la escoba.			Plano lateral	
07:03	07:07	Permanece en la cocina.			Plano lateral	
07:08	07:12	Reaparece en la sala con una cubeta y una escoba.	Si me he dado cuenta yo, que lo quiero mucho y quisiera estar con él, pero a la vez lo rechazo y yo creo que todo viene a consecuencia de que siento que anda con alguien y es lógica mi reacción, ¿verdad?		Plano lateral	
07:13	07:18	Exprime la jerga dentro de la cubeta.				
07:19	07:38	Comienza a trapear el pasillo.	Yo estoy casi segura... nunca le he encontrado nada, ni un retrato, nunca le he encontrado nada, pero estoy plenamente segura.		Plano lateral	
07:39	07:45	Vuelve a exprimir la jerga.				
07:46	07:54	Comienza a trapear de nuevo.	No hay nada que le haya encontrado, pero yo estoy segurísima de que él anda con alguien... y es con una persona preparada.		Plano lateral	

07:55	08:05	Trapea la sala y se hinca para limpiar debajo de los sillones.	Pues ya él es así, y aunque a mí me duela no va a cambiar, cuando deje a una, va a andar con otra.		Plano lateral	
08:06	08:28	Toma la jerga y se pone de rodillas para secar el piso.	Otra de las cosas que me molesta es que me diga: ¡jarréglate! No sé si yo haga mal o él haga mal en decirme: ¡jarréglate!, porque es uno de los indicios que a mí me dicen que él anda con alguien. Que me reproche que no me arreglo, como diciéndome: ¡tú tienes la culpa de que yo ande por allá, porque tú no te arreglas! A él moralmente lo destruye si yo, digamos, hiciera lo mismo que él. Sabe que soy incapaz de hacerlo, en un caso desesperado... o simplemente que le dijera yo que pagar es corresponder, que lo hiciera yo también. Cuando se lo he dicho, bueno, si tú lo haces pues yo también, él me dice: no, tú bien sabes que el día que llegues a hacer algo te vas de aquí, y entonces sí, entonces sí se acaba todo.		Plano frontal	
08:29	08:42	Continúa de rodillas secando el piso.			Plano frontal	
08:43	09:04	Vemos el exterior del edificio y a ella a través de la ventana limpiando los vidrios de la misma.			Plano panorámico vemos a la protagonista de arriba hacia abajo limpiando la ventana.	

Secuencia 6: La llamada de una amiga

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
09:05	10:14					
09:06	9:19	La protagonista tiende las camas de sus hijos, mientras la bebé está en la cuna.		Sonido directo	Plano lateral (vemos la mitad del cuerpo de la protagonista)	Camas/sábanas/cobijas
09:20	10:14	Suena el teléfono y la protagonista se dirige a la sala para contestar. Se sienta junto al teléfono y conversa brevemente con una amiga.	<p>Sonido directo la voz de la protagonista:</p> <p>Bueno, ¿qué tal, gorda?, ¡buenos días! ¿Cómo estás?, yo, haciendo el quehacer, ya sabes, tendiendo camas.</p> <p>¡No, manita, gracias! De veras no puedo. No, de veras, no soy apretada, no te enojas, no puedo. Tú sabes que Carlos viene a comer. Bueno, discúlpame, ándale pues, otro día, de veras, no te enojas. ¡Chao!</p>			Cuna/teléfono, mesa, silla

Secuencia 7: Preparando la comida

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
10:15	13:05		Voz off de la protagonista:	Voz en off de la protagonista	Uso de plano lateral y plano americano durante toda la secuencia.	Estufa/licuadora/ Refrigerador/fregadero/ Dos ollas/cuchillo
10:16	10:23	La protagonista frente a la estufa, colocando dos ollas para comenzar a cocinar.	Fíjate que uno va cambiando de modo de pensar. Es muy variable eso, cuando piensas en separarte de ellos. Pues antes decía yo... cuando eran menos, se me hacía más fácil. Decía yo: ¡nos dejamos!, todavía vivía mi mamá y decía yo; que mi mamacita me ayude a cuidarlos, porque es en lo primero que uno piensa, en amolar a la madre. Pensaba, que mi mamacita me los cuide y yo me pongo a trabajar.	Voz en off de la protagonista		
10:24	10:39	Pone un poco de agua en una olla, toma lo cerillos y prende la lumbre.	Fíjate que ya después, ya no, porque hay muchas cosas para divorciarse, hay que pensarlo muy bien, y eso es cuando de veras ya es una vida insoportable, porque lo peor que puede suceder es que un matrimonio se disuelva. Claro que, te digo, yo hace poco pensé: ¡pues nos dejamos! Y le dejo a los niños, a los tres grandecitos, a la chiquita no, porque necesita de mí, y en ese momento pensé	Voz en off de la protagonista		
10:40	11:19	Abre el refrigerador, saca un par de jitomates, los lava, los corta por la mitad y los deposita en el vaso de la licuadora, les agrega agua.				

11:20	11:54	Pone aceite a una de las ollas y después le vacía una bolsa de sopa y comienza a mezclar.	<p>que, económicamente, yo como no soy una mujer que tanga una carrera, que diga yo, de esto voy a vivir, ¿para qué me llevo a los niños?, ¿para alejarlos de él y se desobligue de ellos?, pensé, ipues no!, se los dejo, para que vea realmente que... pues les hago falta. Pues nadie se muere, ¿no?, nadie se muere, lo malo es que yo no soy una mujer preparad. Si es que él realmente nos va a mantener, pues dedicarme única y exclusivamente a mis hijos.</p> <p>Porque es mi responsabilidad y son cuatro. Y ahora... sin hijos, no, no concibo la vida sin mis hijos y realmente tampoco sin él, aunque sea como sea. Claro que en el momento en que te arrebatas dices, no sí... yo me voy a pasear y me voy aquí y me voy allá, ¡mentira! y menso yo, no, no, a mí no me llama mucho la atención la calle. Pues porque ya te dejas, te dedicas exclusivamente a tus hijos y a la casa y ya te da inercia adquirir cultura.</p>	Voz en off de la protagonista		
11:55	12:25	Pone el vaso de la licuadora sobre el motor para licuar los jitomates, la vemos apretar los botones del aparato.		Voz en off de la protagonista (no se escucha el sonido del motor de la licuadora)	<p>Primer plano donde aparece parte del brazo de la protagonista y la licuadora, desde una angulación lateral.</p> <p>Plano detalle a los dedos de la protagonista que aprietan los botones del motor de la licuadora, en angulación lateral.</p> <p>Primer picado</p>	

12:26	12:31	La protagonista continúa cocinando. Toma una botella de aceite y vierte un poco en la segunda olla.	La televisión, un comercial: curando curitas...	Sonido diegético. Se escucha un comercial en la televisión.	sobre la estufa y las dos ollas.	
12:32	12:54	La protagonista deposita en la segunda olla un par de bistecs.	La televisión, una telenovela: Si no me pongo en acción enseguida se me casa con la sirvienta, jeso no, eso no!, ¡Rosa, Rosa... fuera del baño!	Sonido diegético. El fragmento de una telenovela.	Plano americano que muestra a la protagonista cocinando, con angulación lateral.	
12:55	13:05	La protagonista se agacha para sacar una tapa para una de las ollas. Limpia la tapa y se la pone a la olla.				

Secuencia 8: Los hijos regresan a la escuela

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
13:06	14:11	<p>Corte directo (ella tapando las ollas y vemos la puerta del departamento que se abre).</p> <p>Entran los hijos legan de la escuela. Van a la cocina a saludar a su mamá.</p> <p>Ella le pide a la hija mayor que vaya por un mandado, le da la bolsa del mandado y en envase de refresco. También cuida a la bebé mientras habla con la mayor.</p> <p>Carga a la bebé y se acerca a la estufa para ver la comida.</p>	<p>Hijo: ¡Ya llegué, mamá!</p> <p>Protagonista: Qué bueno, ¿cómo te fue mi amor? ¿Y tu hermanita?</p> <p>Hijo: Ahí viene</p> <p>Hija: Saqué 10 en la prueba</p> <p>Protagonista: Ya ves, porque estudiaste</p> <p>Hija: ¿Me dejas acostarme?</p> <p>Protagonista: No, mijita me vas a hacer un mandado</p> <p>Hija: ¿Por qué?</p> <p>Protagonista: Porque me urge...</p> <p>Hija: Ay, ¿y por qué no va Adrián?</p> <p>Protagonista: No porque te estoy mandando a ti, nunca quieres hacer nada</p> <p>Hija: ¡Ay, mamá!</p> <p>Protagonista: Vas a ir por el refresco y por aceite</p> <p>Protagonista: Ay mamá, que vaya Adrián...</p> <p>Protagonista: Ten ándale te estoy mandado, rapidito ahí hay dinero en la mesa</p>	<p>Sonido diegético- las voces de la protagonista y sus hijos</p>	<p>Plano lateral es el que domina.</p> <p>Picada en la vemos el contenido de las ollas en las que prepara la comida</p> <p>Cámara que sigue a los hijos y a la protagonista</p> <p>Plano frontal</p> <p>Primer plano a la cazuela con sopa</p>	<p>Estufa/Bolsa Envase /Ollas</p>

Secuencia 9: ¡A comer todos juntos!

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
14:12	16:32	Los hijos y ella se sientan a comer (4 hijos) Todos comen.	Sonido directo. Protagonista: ¡Con la mano no, cariño, con la mano no!	Sonido directo. Sonido diegético- niños riendo y hablando entre sí	Plano lateral Plano frontal, al rostro del hijo (Adrián), seguido de un primer plano a su rostro Primer plano al rostro de la bebé Primer plano al rostro de ella Plano Holandés Cámara que se mueve en picada para tomar los platos Plano lateral Primeros planos a los rostros – corte en la toma picada en un plano	Mesa /Sillas Platos/Cucharas Vasos/ Jarra

Secuencia 10: Lavar los trastes y tender la ropa

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
16:33 16:34	19:48 18:17	La protagonista lavando los trastes después de haber comido con los hijos. Exprime los trapos. Limpia la estufa. Lava un tapete.	Voz en off de la protagonista: No tenía yo cierto criterio como para pensar. Yo nada más pensaba que me iba a casar con quién yo quisiera, así que tuviera yo cierta meta, pues piensas voy a tener mi casa, una casa grande y muy bonita, y voy a tener a mis hijos y voy a ser muy feliz como en los cuentos, ¿no? Digo, porque sobre todo en la vida de casada hay muchos, muchos problemas, infinidad que tienes que sobrellevar, a mí me ha ayudado mucho, hasta cierto punto, quizá es bueno y es malo, yo tengo un carácter muy pacífico, muy calmado y Carlos tiene el carácter violento, y entonces, nos hemos compensado, porque cuando él grita, yo me callo. Qué grite y que se enoje a gusto. Claro que cuando llegas al clímax, pues nadie se calla, ¿verdad? Pero la mayoría de las veces procuro callarme, no discutir. Y así he aguantado doce años.	Voz off de la protagonista durante toda la secuencia.	Plano lateral Plano medio Plano detalle picado a las manos de la protagonista. Plano americano, de ella limpiando la estufa.	Cocina, /fregadero/platos/ Escobetilla/tapete/

18:18	19:48	La protagonista tendiendo la ropa, se muestra el edificio, después aparece a cuadro.	<p>Me encanta, yo agarro mis tiempos, a veces me arreglo por una temporada, pero a poquito vuelvo a mis andadas y llega y yo, pues no ando arreglada y así duro otro tiempo hasta que me vuelve a decir: ¡Negra, ya te dejaste, mira cómo andas!, yo no quiero en la casa una sirvienta que me haga el quehacer, tú te ves muy bonita arreglada, quiero que te arregles.</p> <p>Vuelvo a arreglarme y al poco tiempo (entre risas), vuelvo a las mismas y yo creo que realmente no debería ser así, si a él le gusta verme arreglada, ver qué hago yo, levantarme media hora antes y realmente arreglarme siempre.</p> <p>Ahora si a él no le gusta que cierta cosa se quedé aquí pues que me cuesta estarme acordando. Yo creo que es desidia también mía agarrar y poner las cosas en su lugar.</p> <p>Fíjate que soy floja para leer, este lo único que me llama la atención y sé que no está bien son las novelas, y no creas que leo mucho, no, pero como que me relajo, descanso un poco leyendo novelitas de esas de amor, de fotos.</p>		<p>Travelling que muestra el edificio y el patio.</p> <p>Plano completo lateral, aquí la cámara está detrás de la protagonista.</p>	<p>Se ve el edificio</p> <p>Tendederos/ cubeta/ropa</p>
-------	-------	--	---	--	---	---

Secuencia 11: Sylvia Plath y la espera por Carlos...

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
19:49	23:32	La protagonista se abrocha una blusa frente al ropero. Se sienta frente al espejo del tocador y se peina.	Inicia el poema de Sylvia Plath.	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano holandés a los productos que están en el tocador.	Habitación/ tocador/espejo/silla/ropero
19:54	20:19				Travelling a la protagonista. Ella frente al tocador.	
20:20	20:46	Toma un espejo de mano y se aplica maquillaje sobre el rostro. Se levanta de la silla y voltea para seguir maquillándose a contraluz.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano frontal	
20:47	20:52	Continúa maquillándose.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath	Primer plano al rostro de la protagonista.	
20:53	20:56	Toma un poco más de maquillaje con la esponja y lo distribuye sobre su rostro.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano detalle a las manos de la protagonista.	
20:57	21:04	Sigue maquillándose y mantiene el espejo de mano.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Primer plano al rostro de la protagonista.	

Time in	Time out	Acción	Dialogo	Sonido	Cinematografía (encuadre, color, plano)	Puesta en escena
21:05	21:07	Toma con la mano una esponja para continuar maquillándose.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano detalle a la mano y al anillo de casada.	Tocador y cosméticos.
21:08	21:20	La protagonista sigue maquillándose y en una de las manos porta un espejo.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Primer plano al rostro de la protagonista.	Espejo de mano y maquillaje.
21:21	21:37	La protagonista voltea con dirección al tocador para tomar más maquillaje y continuar maquillándose a contraluz, usando el espejo de mano. Posteriormente toma un estuche de sombras y se pinta ambos párpados.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Primer plano al rostro de la protagonista está vez el plano se concentra en su rostro. Plano detalle del rostro y de los párpados.	Espejo de mano, maquillaje.
21:38	21:42	La protagonista se arregla el maquillaje de los párpados. Posteriormente voltea al tocador para tomar más sombra.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath	Primer plano al rostro de la protagonista.	Tocador y maquillaje.

21:43	21:45	La protagonista toma con ambas manos el estuche de la sombra y pone un poco más sobre una brocha.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano detalle a las manos de la protagonista mientras toma la brocha.	Maquillaje y una brocha pequeña.
21:46	21:50	La protagonista continúa maquilandose y usa el espejo de mano.	Poema de Plath: ¡" Todas las mujeres son putas! ¡no me puedo comunicar!"	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath. En tono enérgico.	Plano medio, se muestran los hombros, el rostro de la protagonista, así como el espejo de mano.	Maquillaje y espejo de mano.
21:51	21:52	La protagonista toma un labial.	Poema de Plath	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath.	Plano detalle a la mano de la protagonista con la cual toma el labial y porta un anillo.	Labial.
21:53	22:25	La protagonista se pinta los labios y utiliza el espejo de mano. Repite el pintarse los labios.	Poema de Plath: "Ni en tu paraíso zen nos podremos encontrar".	Voz acusmática recitando el poema Lesbos de Sylvia Plath. Al terminar el poema, irrumpe el bolero "Dos gardenias para ti".	Plano detalle a los labios de la protagonista. Fuera de foco (22:18) toma al espejo y la cara de ella no se ve. Se vuelve a enfocar en plano detalle los labios y la mano con el labial.	Labial, espejo de mano.
22:26	22:46	La protagonista se mira frente al espejo mientras se pone un par de aretes. Acomoda su cabello hacia atrás con la mano y después con la ayuda de un cepillo.		Bolero "Dos gardenias para ti".	Plano medio y frontal al espejo. La protagonista nunca mira directamente a la cámara.	Espejo, aretes, cepillo.

22:47	23:08	La protagonista está sentada en el comedor leyendo una revista de cocina. La vemos con la mirada baja y esperando a que su marido llegue.		Bolero “Dos gardenias para ti”.	Plano medio frontal, seguido de un primer plano al rostro de la protagonista. Ella nunca mira directamente a la cámara.	Comedor, silla, revista.
23:09	23:17	La protagonista está sentada en el comedor leyendo la revista con la cabeza agachada. Alza la mirada con dirección a la puerta para ver si su esposo ha llegado, pero no aparece. Ella bosteza y continúa leyendo su revista.		Bolero “Dos gardenias para ti”.	Plano medio frontal.	Comedor, silla, revista.
23:18	23:32	Aparece a cuadro una fotografía de su boda, en la que parecen ella su esposo.		Bolero “Dos gardenias para ti”.	Primer plano a la fotografía de boda.	Fotografía