



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

**HISTORIA DE LAS MUJERES DIRECTORAS EN EL
CINE MEXICANO DURANTE LA DÉCADA DEL 2008.
REPORTAJE**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ALEJANDRA VICTORIA PÉREZ ÁLVAREZ

ASESORA:

MTRA. ADELA MABARAK CELIS



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Our perception has to be tickled all the time.
The unhappiness, the chaos is everywhere
and we still have to live and make joy...
Creating films, art or whatever
and even Instagram
or something on the net
is being free”.

Agnès Varda, directora francesa

“El arte puede cambiar al mundo,
una persona a la vez, y ese poder
transformador es algo en lo que creo
con toda la fe que no le tengo a nada más”

Natalia Beristáin, directora mexicana

A mi mamá por su infinita paciencia, amor y guía.
Por ser el mejor ejemplo de honestidad, fortaleza y respeto.

A mi papá por enseñarme a trabajar duro y no rendirme.
Por tu creatividad y por todas tus historias.

A mi hermana. Lety, gracias a ti soy una mejor persona cada día.
Por apoyarme, escucharme y por siempre creer en mí.

*Dedicada a Jesús Álvarez Vázquez. Gracias por todo tu cariño,
sé que algún día nos encontraremos de nuevo.*

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mis padres por su confianza, amor y paciencia. Este trabajo no hubiera sido posible sin su apoyo, sin su trabajo duro y sin su ejemplo. Gracias a mi mamá por enseñarme a siempre querer aprender más y por contagiarme el amor a la lectura; gracias a mi papá por inspirarme y acompañarme en cada paso del camino.

Gracias Lety por toda tu paciencia y serenidad, por animarme a seguir adelante, por tu ayuda y por escucharme cada vez que me quejaba de cómo las directoras son menospreciadas por todos. Gracias por estar siempre a mi lado y por todo lo que haces por mí. Sé que vas a lograr cosas enormes y no puedo esperar para verlo.

Abue Carmen aunque ya no estés con nosotros, este trabajo es para ti por siempre impulsarme y animarme a ser mejor cada día. Nunca voy a dejar de aprender y querer superarme gracias a tus palabras y ejemplo de vida. Te abrazo hasta el cielo.

A mis abuelos y abuela por procurarnos una vida mejor y por su ejemplo de trabajo duro y disciplina. A mis tíos y tías por todo su cariño, por los buenos momentos y por su apoyo incondicional. A mis primas, primos y sobrinos, aunque no nos veamos tan seguido los quiero, gracias por todas las risas compartidas y por los hermosos recuerdos.

Siempre estaré agradecida con la UNAM por haberme hecho coincidir con personas tan maravillosas: Mayra, sin tu apoyo no hubiera terminado este trabajo, gracias por nunca dejar de creer en mí, por escucharme en mis momentos de crisis y por tu amistad. Nathaly, gracias por las pláticas de horas, por tu sentido del humor y por nuestras aventuras y por nunca rendirte, eres un gran ejemplo; Zazil, siempre he admirado lo disciplinada, dedicada y fuerte que eres, gracias por inspirarme a perseguir mis intereses y pasiones; Jonathan y Andy gracias por hacerme reír como nadie más, por sus consejos, por ser quienes son y por su inmenso corazón. Haber recorrido este camino con todos ustedes es lo mejor que me ha pasado. Les quiero demasiado y les agradezco no solo por los buenos momentos, también por estar conmigo en los peores y preocuparse por mí y mi familia. También quiero agradecerle a Andrea Ramírez, mi eterna amiga desde el kinder, por siempre impulsarme a buscar nuevos caminos, a defender en lo creo y a confiar en quien soy. Y a Alejandra Reynoso y familia, por abrirme las puertas de su hogar y de su escuela.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la invaluable guía de la Maestra Adela Mabarak. Muchas gracias por siempre encontrar un tiempo para este reportaje, por sus correcciones, consejos y regaños. Muchas gracias por ayudarme a darle forma a este proyecto y por creer en él, por su

paciencia y por su dedicación hacia la UNAM y hacia cada uno de sus alumnos. De verdad, fue todo un honor haber contado con su orientación en este proyecto.

Reconozco el esfuerzo y atención de las profesoras que fueron nombradas como sinodales: María Elena Hernández Huerta, Layla Sánchez Kuri, Magda Lillalí Rendón García y María José Pantoja Peschard. Agradezco su tiempo, su lectura, sus correcciones y todos sus consejos.

De igual manera, quiero reconocer al personal de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, Biblioteca Central, Biblioteca "Isidro Fabela" de la FCPyS, Biblioteca "Justino Fernández" del Instituto de Investigaciones Estéticas, Biblioteca Rosario Castellanos del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG). Muchas gracias por su invaluable labor y atención. En especial, le agradezco a la Mtra. Montserrat Castells Rivera, Coordinadora de Servicios Bibliotecarios y Documentales de la Biblioteca Isidro Fabela quien me ayudó en la devolución de un libro que me acompañó durante la pandemia pero que tenía que regresar a su respectivo anaquel.

Gracias a las mujeres que se tomaron el tiempo de responder las entrevistas necesarias para este reportaje: Marya E. Gates, Barbara O'Leary, Andrea Rendón y Xóchitl Enríquez. No solo por su profesionalismo, disposición y conocimiento, también por construir un mundo donde el *cine de mujeres* no tenga que nombrarse y solo sea disfrutado y reconocido. Gracias a todas las autoras que fueron la base e inspiraron esta investigación. Y por supuesto, gracias a todas las mujeres mexicanas que hacen cine, este reportaje es un homenaje y agradecimiento a todas ustedes por crear una realidad donde las mujeres seamos las protagonistas y narremos nuestras historias.

Siempre dije que cuando me titulara, le agradecería a los *puma*, el sistema de transporte que sale de Xochimilco hacia Ciudad Universitaria porque sin ese servicio no habría llegado a ningún lado. O tal vez sí, pero ellos facilitaron mucho el recorrido. Y yo cumplo mis promesas, así que muchas gracias Transporte de Pasaje Universitario Exclusivo por traerme durante toda la carrera a CU.

Finalmente gracias a la UNAM por todas las enseñanzas, por quienes he conocido, por la oportunidad de aprender de todos y en todos lados, por acercarme a la cultura. Ojalá las siguientes generaciones sigan disfrutando de todos estos beneficios pero siempre en mejores condiciones. Gracias a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por todos los buenos recuerdos y por todas las horas que pasé allí formándome y creciendo. Al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación por su atención y seguimiento a mi trámite de titulación aun en una época tan compleja como esta.

Gracias a la vida por permitirme llegar hasta aquí. Ha sido un camino muy largo en el cual mi principal enemigo era yo, mis miedos e inseguridades. Hoy termino este recorrido, con incertidumbre ante lo que sigue, pero sé que puedo seguir hacia donde quiera.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Historia general del cine en México	6
1.1. El cine antes del cine	6
1.2. La llegada del cinematógrafo a México	8
1.3. Cine mudo	10
1.4. La revolución mexicana en el cine	12
1.5. Cine sonoro	16
1.5.1. El melodrama	20
1.5.2. La comedia ranchera	21
1.6. Época de oro	23
1.6.1. Estereotipos	26
1.6.2. Divas y divos	29
1.6.3. Fin de la época de oro	32
1.7. Cine después de la época de oro	35
1.7.1. Años sesenta	35
1.7.2. Años setenta	40
1.7.3. Cine de ficheras	42
1.7.4. Años ochenta	46
1.7.5. Años noventa	48
1.8. Cine del siglo XXI	53
1.8.1. Actualidad de <i>los cines</i> mexicanos	55
1.8.2. Muestra de películas contemporáneas	60
Capítulo 2. Las mujeres en la historia del cine mexicano	62
2.1. ¿Por qué hablar de las directoras?	64
2.1.1. La mirada femenina	68
2.2. Temática ¿femenina o feminista?	71
2.3. Directoras pioneras	73
2.3.1. Años veinte	73
2.3.2. Años treinta y cuarenta	78
2.4. Época de oro	81
2.5. Años setenta	83
2.6. Años ochenta	91
2.6.1. Mención especial	96
2.7. Años noventa	98
2.8. Nuevo siglo, nuevas voces: 2000 - 2007	110
2.9. Conclusión	117
Capítulo 3. Estado actual del cine dirigido por mujeres (2008-2018)	118
3.1. Las cifras	119
3.1.1. Producción	120
3.1.2. Distribución	125
3.1.3. Apoyos estatales recibidos	126
3.1.4. Escuelas de cine	129

3.2. Una nueva ola de directoras (2008 - 2018).....	133
3.2.1. Cine racializado	168
3.2.2. Mención especial.....	183
3.2.3. Temas actuales	184
3.2.4. Documentales.....	186
3.3. Importancia de ver cine hecho por mujeres	188
3.4. Consumo y recepción del cine dirigido por mujeres	195
3.5. Experiencia de una directora actualmente	208
Conclusiones	214
Bibliografía.....	218
Índice y fuente de las imágenes.....	234
Anexos.....	243
Cuestionario	243
Entrevistas	244
1. Marya E. Gates.....	244
2. Barbara O'Leary	245
3. Andrea Rendón	247

Introducción

Jamás imaginé realizar una tesis en medio de una pandemia mundial provocada por un virus altamente contagioso. Sabía que todo este proceso iba a ser largo y cansado y con obstáculos comunes como la falta de tiempo, las dificultades asociadas con la redacción y la organización de tanta información, hasta mi propia flojera, etc. Pero nunca pensé que realizaría este proceso de escritura en absoluto confinamiento, sin poder acceder a la invaluable información que las bibliotecas tienen que ofrecer, que todos mis adelantos los revisaría con mi asesora, la Maestra Adela Mabarak, a través de video llamadas e incontables correos electrónicos a altas horas de la noche, que escribiría infinidad de solicitudes para entrevistas las cuales se perderían en bandejas de entrada saturadas por esta *nueva normalidad* y, finalmente, lo que de ningún modo pude haber anticipado es que mi titulación sería lo que menos estrés me causaría en este caótico 2020. El trabajo que se presenta a continuación fue realizado con muchísimo esfuerzo y determinación, es resultado de muchas horas de trabajo (mías, de mi asesora y de mis sinodales) y, para mí, es un logro académico y personal pues fue realizado en condiciones sumamente anormales pero con toda la dedicación y empeño que un trabajo de esta importancia requiere.



Nunca me he considerado cinéfila. Me gusta el cine sí, pero nunca he sido de las que ven más de tres películas al día, dominan toda la historia fílmica de cierto periodo o conoce más allá de las nociones técnicas básicas para hacer una película. En cambio sí soy de las personas que registran todas las películas que ven, desde 2013 hasta la fecha, y en promedio veo unas cien películas al año, lo cual es suficiente para mí. Así que en 2016 cuando conocí en Twitter la iniciativa *#52filmsdirectedbywomen* creada por la asociación Women in Film, la cual invitaba a ver por semana una película dirigida por una mujer, decidí hacerlo puesto que yo veía mucho cine y no supondría mayor esfuerzo. Pero me equivoqué. Resulta que de mis cien películas anuales, menos de diez eran dirigidas por una mujer, así que no conocía a directoras, no sabía dónde buscar sus películas y mucho menos quien

me las recomendará. Este fue mi primer acercamiento al cine hecho por mujeres: descubrir que no lo conocía. Ese año apenas y conseguí ver las 52 cintas requeridas pero desde entonces la tarea se ha vuelto mucho más sencilla y de todas las películas que veo ahora la mayoría son hechas por mujeres (en 2019 fueron 70 de 108).

Para mí fue impactante descubrir que la mayoría de las películas que veía estaban hechas por hombres y que nunca me había imaginado el siquiera cuestionarme esto. Fue hasta que comencé a pensar en quien había hecho la cinta que yo estaba disfrutando que también empecé a reflexionar sobre su significado: ¿qué implica que la mayoría de los productos audiovisuales que consumimos estén hechos por hombres, desde sus creencias, desde sus juicios, desde sus obsesiones, desde esa estructura de poder? ¿Por qué ver películas es sinónimo de ver películas de hombres, dónde estaba dejando a las mujeres en mi práctica fílmica? ¿Los demás también conocían a tan pocas directoras o era solo mi pobre cultura cinematográfica?

Comparto mi experiencia con el cine hecho por mujeres porque cuando decidí cuál sería mi trabajo de titulación, con la conciencia de todo el tiempo y esfuerzo que conlleva, quise elegir un tema que me apasionara y el cual pudiera disfrutar y seguir aprendiendo durante este proceso. Pero además de estos motivos tan personales, en mi camino por el cine hecho por mujeres descubrí que cuando compartía esta experiencia con amigas/os y conocida/os la primera reacción era sorpresa por saber que yo estaba eligiendo activamente no privilegiar las voces y visiones masculinas; la segunda era ver como se quedaban pensando unos minutos para descubrir que ellas/os tampoco recordaban a alguna directora. Estas reacciones me ayudaron a confirmar que este era el tema que quería trabajar para titularme.

El presente trabajo tiene como objetivo general visibilizar a las directoras mexicanas. ¿Por qué mexicanas y no hollywoodenses o latinoamericanas? Porque es el entorno más cercano y porque México es un país donde no se consume cine nacional, basta buscar *cine mexicano* en Google, Facebook o Twitter para conocer qué opiniones tiene la gente sobre las producciones locales. Por ejemplo, en mayo

de 2020 cuando se anunciaron los “posibles” recortes al presupuesto del IMCINE y a los apoyos económicos que opera este organismo, cientos de usuarios celebraban esta decisión porque creen que México solo se producen *churros* (producciones que en el imaginario colectivo están mal hechas, son simplonas, tontas, sin ningún mérito artístico ni argumental y protagonizadas por intérpretes de dudosa reputación) y hay mejores maneras de utilizar ese dinero. Así que si los mexicanos no ven cine nacional mucho menos cine hecho por directoras mexicanas, de ahí la importancia de un trabajo que las nombre y difunda su trabajo.

Se eligió el formato de reportaje porque es uno de los géneros periodísticos más completos. Julio del Río Reynaga escribe en *El reportaje* (1994), que este tipo de texto es informativo, narrativo, trata hechos sociales y contribuye al mejoramiento social. Con base en estas características desarrollé este trabajo el cual es **informativo** porque recopila los nombres y filmografías de decenas de directoras, además de describir el panorama actual y pasado de las mujeres en el cine; **narrativo**, gracias a los relatos de expertas y de una directora que permiten comprender mejor lo que viven las mujeres en el cine; trata **hechos sociales** porque las cineastas, como el resto de las mujeres en la sociedad, trabajan en condiciones de desigualdad y sus logros muchas veces han sido minimizados o borrados de la historia; finalmente, contribuye al **mejoramiento social** porque pretende ser el primer acercamiento de los lectores al cine hecho por mujeres e inspirarlos a ver más de sus películas, lo cual puede mejorar el consumo y aceptación de estas películas.

De esta manera, los objetivos particulares de este trabajo son tres: en primer lugar, actualizar un área de conocimiento que rara vez es desarrollada, pues aunque hay mucha bibliografía sobre cine mexicano, siguen siendo pocos los títulos dedicados a las directoras. Es necesario resaltar que este reportaje no existiría sin los trabajos previos de investigación de Margara Millán, Patricia Torres San Martín, Patricia Martínez de Velasco y Julia Tuñón, autoras que han estudiado ampliamente a diversas directoras y que han sentado precedentes fundamentales en la investigación fílmica con perspectiva de género.

El segundo objetivo es describir las condiciones del cine hecho por mujeres en México: cómo ha sido el proceso de incorporación de las mujeres a la dirección y cómo es el entorno en el que trabajan actualmente. Para lograr esto, se recurre a la investigación documental para recopilar relatos de las directoras pioneras y a métodos cuantitativos para averiguar cuántas películas hoy en día son dirigidas por mujeres, si reciben apoyos del Estado y, a partir de la aplicación de un cuestionario, qué tan difundido está su trabajo entre la población, lo cual se refleja en los hábitos de consumo de los encuestados.

Finalmente, el tercer objetivo es invitar al lector a reflexionar sobre el cine que consume y lo que ve en pantalla, a través un breve análisis de las temáticas del cine hecho por mujeres y la importancia de la voz y mirada femenina en el cine.

Estos objetivos se desarrollan en tres capítulos. El capítulo 1 “Historial general del cine en México” es un recuento breve desde la llegada del cine a México hasta su estado actual, en el cual se analizan por décadas las producciones realizadas, los géneros más populares y los periodos de crecimiento y crisis que ha atravesado la industria.

En el capítulo 2 “Las mujeres en la historia del cine mexicano” se narra de nuevo la historia del cine en el país pero haciendo énfasis en las directoras que ha habido en el país, desde los primeros años de cine hasta el 2008, año en que se realizó en la UNAM la última tesis dedicada a directoras y una de las razones por las que se deseó contribuir a actualizar este campo de conocimiento. En esta sección se habla también de la importancia de visibilizar a las directoras y si se puede encontrar una temática en común en el cine hecho por mujeres.

Por último, en el capítulo 3 “Estado actual del cine dirigido por mujeres (2008-2018)” se presenta una extensa lista de directoras contemporáneas y su filmografía, además de analizar las nuevas corrientes filmicas en las que participan y la importancia de ver sus películas. Además se ofrece información en cuanto a la producción y recepción del cine hecho por mujeres, basado en el análisis de datos oficiales difundidos por el IMCINE y de la aplicación de un cuestionario para descubrir si la gente conoce y consume el trabajo de directoras, con el propósito de

contextualizar los avances que ha tenido la industria en términos de inclusión y diversidad. En ambos capítulos se presenta una lista amplia pero en ningún momento final de directoras, quienes fueron seleccionadas con base en la relevancia de su obra y/o carrera.

Con este reportaje se invita al lector a cuestionarse sobre lo que ve en pantalla, el contexto en el que surgen estas producciones y por qué es importante apoyar otro tipo de cine además del que domina los espacios de difusión y la cartelera. Para los estudiantes, colegas y profesionales que lleguen a este documento, espero que encuentren en él la inspiración e información necesaria para continuar con este tema de investigación tan amplio y necesario, el cual puede contribuir a la apertura de más espacios para las creadoras en todos los ámbitos. Hasta que la categoría “mujeres directoras” no sea necesaria porque ser mujer y realizadora sea de lo más normal, no serán suficientes los trabajos dedicados a este tema; mientras, es necesario seguirlas nombrando y generando redes que compartan este conocimiento y reconozcan los logros de estas mujeres creadoras.



1.1. El cine antes del cine

Si bien durante el Porfiriato (1876 – 1911) el país creció y se modernizó, el precio por estos avances fue muy alto puesto que las injusticias y la desigualdad social también aumentaron a la par en este periodo. Diego Castañeda señala en el artículo *¿Cómo era la desigualdad en México antes de que estallara la Revolución mexicana?* (2019) que al mismo tiempo que las elites comenzaban a aglomerarse en las nacientes ciudades, el resto de la sociedad vivía alrededor de estas zonas en la miseria y explotación. Así como se buscó mantener la paz para atraer las inversiones extranjeras y dar una buena imagen al mundo, se reprimían violentamente los levantamientos indígenas en el norte y sur. En tanto las clases altas y medias adquirían los más finos productos importados de Francia, los campesinos se endeudaban y condenaban a una vida de pobreza y maltrato al comprar en las tiendas de raya.

En este panorama repleto de claro oscuros e injusticias, había una necesidad que todos, sin importar la clase social, tenían en común: la diversión y el entretenimiento.

En el Porfiriato las diversiones públicas estaban diseñadas para romper la cotidianidad en la vida de la clase media y alta pero rara vez se incorporaba en estas actividades a las clases bajas. Alicia Ziccardi, citada por Nexos en el artículo *Entretenimientos porfirianos* (2011), relata que las clases altas podían ir al Casino Nacional, a bailes, conciertos o al circo. Susan Bryan menciona en el ensayo *Teatro popular y sociedad durante el porfiriato* (1992) que los fanáticos del teatro, podían disfrutar de una obra de Shakespeare, una tragedia griega, una ópera de Verdi o una zarzuela española.

Bryan también menciona en *Teatro popular y sociedad durante el porfiriato* (1992) que a las clases populares les gustaba ir a los jacalones, los cuales eran teatros provisionales donde se presentaban obras frívolas y eróticas, que por las noches se convertían en sitios reservados para hombres y prostitutas.

A finales del siglo XIX los empresarios bajaron los precios de las entradas y popularizaron la cartelera, de tal forma que la clase baja pudo entrar a los teatros que hasta ese momento habían sido exclusivos para los sectores altos. Entre las obras que se presentaban estaban las comedias, basadas en temas cotidianos como el matrimonio y las relaciones familiares, y la zarzuela interpretada por compañías nacionales.

Es en este contexto, que en enero de 1895 comenzó a anunciarse por las calles de Ciudad de México la presentación del kinetoscopio, un aparato importado de Estados Unidos y fabricado por Thomas Alva Edison. Este aparato es descrito por Leal, Flores & Barraza en el libro *Anales del cine en México, v.1. 1895: el cine antes del cine: el kinetoscopio* (2005, pág. 71) como un aparato de visión individual que funcionaba mediante una lente iluminada frente a la cual “pasaban sucesivamente 1,380 imágenes cada medio minuto, de tal suerte que entre una y otra, había una solución de continuidad, haciendo tornar a la vida cualquier escena real y pasada”. Para disfrutar de las vistas, la persona tenía que inclinarse por la parte superior de una enorme caja vertical de madera y observar por una mirilla que le cubría prácticamente las cuencas de los ojos e impedía la entrada de luz del exterior.



EL KINETOSCOPIO DE EDISON

Fuente: TeleSur

El 20 de enero se realizó una presentación privada de este aparato ante el entonces presidente de México Porfirio Díaz y una comitiva, de la cual salieron “profundamente interesados en el invento y plenamente complacidos”, tal como lo relatan Leal, Flores y Barraza en *Anales del cine en México, v.1. 1895...* (2005, pág. 177).

Las funciones abiertas al público se realizaron a partir del 21 de enero hasta mediados de agosto de 1895 en el número 6 de la Profesa, una de las principales vías de acceso del Centro Histórico, hoy conocida como la calle de Madero. Leal, Flores & Barraza reseñan en *Anales v. 1* que por 25 centavos los asistentes podían ver una “vista” —así se les llamaba originalmente a los cortometrajes— las cuales eran filmadas por la Edison Manufacturing Company y retrataban asuntos comunes a las carpas, los circos, los deportes y, en general, a las diversiones populares y había títulos como *Pelea de gallos*, *Bertoldi: la maravillosa mujer contorsionista y acróbata*, *Billy Edwards* y *el desconocido, combate de box en 5 asaltos*.

El kinetoscopio carecía de dos elementos que hacen del cine lo que es: proyección de las imágenes en una pantalla y la visualización colectiva. Esta última característica era de suma importancia para los empresarios de esa época quienes deseaban aumentar el número de espectadores por una sola vista, lo cual influiría también sus ganancias. Tal vez a la gente tampoco le gustaba mucho el no poder disfrutar de este espectáculo de manera colectiva, como sí lo hacían con diversiones ya conocidas como el teatro, el circo o los toros y por esta razón el kinetoscopio no fue más exitoso y pronto dejó atraer a la gente. Por ello, la proyección colectiva sería la siguiente etapa de las imágenes en movimiento.

1.2. La llegada del cinematógrafo a México

En 1895 los hermanos Auguste y Louis Lumière construyeron con éxito un aparato, compuesto de una caja y una película de 35 mm, capaz de grabar y proyectar imágenes en movimiento al cual bautizaron como cinematógrafo. El 28 de diciembre de ese año, los Lumière realizaron en París la primera proyección pública y comercial de cine en el sótano del Grand Café, en la que por un franco la audiencia disfrutó del corto *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, según relata Irene Hernández Velasco relata en la crónica *Así empezó todo* (2015). En cuestión de semanas se realizaban funciones diarias para dos mil quinientas personas.

Leal, Barraza y Flores narran en *Anales del cine en México, v.2. 1896: el vitascopio y el cinematógrafo en México* (2006) que en agosto de 1896, Gabriel Veyre y Claude Bon Bernard –dos enviados de los Lumière para promover y vender el invento– llegaron a México con el cinematógrafo para realizar una función en el Castillo de Chapultepec donde proyectaron vistas como *El zar y la zarina yendo a la coronación de Moscú, Comitiva imperial en Budapest, El general Saussier, generalísimo del ejército francés* y otras que retrataban a personajes políticos en todo su esplendor, esto con el fin de animar al presidente a posar ante la cámara de Veyre. Y funcionó. Díaz quedó tan fascinado con el cinematógrafo que al día siguiente permitió que Gabriel Veyre lo retratara mientras paseaba a caballo por el Bosque de Chapultepec. En el ensayo en línea *El cine como propaganda* (2014), Rebeca Ferreiro argumenta que desde un inicio, Díaz vio que el cinematógrafo era un medio de propaganda política perfecto para “ofrecer al interior del país una imagen idílica y al exterior una impresión de estabilidad político-social” y lo aprovechó para llevar su discurso político a todos los mexicanos, sobre todo a los analfabetas para quienes las imágenes del cine representaban una fuente importante de información.



VISTA DE PORFIRIO DÍAZ
EN EL BOSQUE DE
CHAPULTEPEC

Fuente: MXCITY

Aurelio de los Reyes en el libro *Miradas al cine mexicano* (2016) narra que el cinematógrafo fue presentado ante los periodistas el 14 de agosto de 1896 quienes resaltaron el realismo y belleza de las imágenes; además de expresar su preferencia por este aparato que permitía estar sentado (y no inclinado como con el kinetoscopio).

Las funciones para el público comenzaron el 15 de agosto de 1896 en el número 9 de la calle de Plateros, hoy conocida como Madero, centro de reunión de la sociedad porfiriana. La entrada costaba 50 centavos, las proyecciones empezaban a las 5:30

pm y las vistas exhibidas eran *Disgusto de niños, Las Tullerías de Paris, Carga de Coraceros, Demolición de una pared, El regador y el muchacho, Jugadores de ecarté, Llegada del tren y comida del día*, según lo relatado por Leal, Flores & Barraza en *Anales del cine en México, v.2*.

Desde agosto hasta noviembre de 1896 se realizarían las proyecciones en el mismo local; a partir del 27 de noviembre las funciones serían en la calle de Espíritu Santo no. 4 y se proyectaron vistas tomadas en México por Veyre, incluidas algunas de Porfirio Díaz. El 30 de diciembre de 1896 se anunció que los enviados de Lumière se iban y se invitó a la sociedad a asistir

a las últimas funciones que darían; pero como explica *García Riera en Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997 (1998)*, su material filmico seguiría siendo proyectado por diversos empresarios que habían adquirido los aparatos de proyección y un catálogo de vistas, tales como Ignacio Aguirre y Salvador Toscano quienes establecieron sus salas en la calle Plateros.



FUNCIÓN DEL CINEMATÓGRAFO EN MÉXICO

Fuente: Morelia Film Festival

1.3. Cine mudo

En el tomo tres de *Anales del cine en México, v.3. 1897: los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales (2006)* se cuenta que en 1897 diversos empresarios llevaron el cinematógrafo a diferentes puntos al interior del país: al Teatro Guerrero en Puebla, a la capital de Tabasco, Orizaba, Yucatán, San Luis Potosí y Sinaloa. La mayoría de estas proyecciones se acompañaba de otro tipo de espectáculo como música en vivo, espectáculos de zarzuela o cualquier otra actividad de entretenimiento. Al mismo tiempo, en Ciudad de México funcionaban cuatro locales de cine: el de Plateros núm. 9, uno en Espíritu Santo núm. 4 y dos más en las calles de las Escalerillas núm. 7 y la Profesa núm. 6.

Hasta ese momento, en todas las salas de cine se exhibía el material filmado por los Lumière y sus socios en México, pues cuando estos se fueron del país se llevaron con ellos la película virgen y los ingredientes químicos para revelarla, dice Aurelio de los Reyes en *Medio siglo de cine mexicano* (1987); por esta razón la producción nacional fue muy escasa en esta época. A partir de 1898 comienza a filmarse con regularidad, aunque no se sabe exactamente dónde conseguían los cineastas el rollo virgen. La más notable de estas nuevas producciones nacionales sería *Don Juan Tenorio*, filmada por Salvador Toscano, la cual es considerada la primera película con argumento, así lo afirma Gabriel Ramírez en *Crónica del cine mudo mexicano* (1989).

Cuenta Gustavo García en el libro *El cine mudo mexicano* (1982) que a finales de 1899 ya funcionaban veintidós locales cinematográficos en la capital del país, de los cuales veinte cerrarían el siguiente año debido a la poca diversidad de las vistas. De acuerdo con Gabriel Ramírez en *Crónica del cine mudo mexicano* (1989, pág. 17), las vistas que los exhibidores compraban a los Lumière eran monótonas, “simples registros de incidentes sin importancia, con la cámara en una sola posición, estática y poco imaginativa”. Pasada la sorpresa del cinematógrafo, la sencillez e invariabilidad de las vistas empezó a alejar a la gente de los espacios de proyección.

El panorama pareció mejorar en 1905, año en que, según Gabriel Ramírez autor de *Crónica del cine mudo mexicano* (1989), se afianzó la exhibición cinematográfica: en primer lugar, se superó la presentación de 200 películas cortas en 2 o 3 salas que aun operaban de manera regular en la ciudad; en segundo lugar, cada vez era más común que estas vistas fueran grabadas en México y por camarógrafos mexicanos, aunque siguieran con la tradición de filmar escenas domésticas. No obstante, de acuerdo con Ramírez, esta tradición documental no impidió que poco a poco los cineastas fueran más selectivos con la realidad que mostraban a la sociedad puesto que preferían ignorar sucesos desagradables o incómodos para la dictadura porfirista.

En 1910, los preparativos para la celebración del centenario de la Independencia fue el tema predilecto por los cineastas, entre ellos Salvador Toscano, Enrique

Rosas, Guillermo Becerril, los hermanos Alva y Guillermo Becerril; se estrenaron *Centenario de México, Fiestas del Centenario, El desfile histórico del centenario, el desfile del 16 de septiembre* las cuales registrarían los últimos días de un México en paz. Pronto, esos reportajes tan amables y costumbristas serían sustituidos por imágenes de las revueltas armadas que azotaban a la nación.

1.4. La revolución mexicana en el cine



LA REVOLUCIÓN EN EL
CINE

Fuente: México Desconocido

Hasta este punto de la historia del cine mexicano es posible distinguir en él dos funciones: al llegar a México este era documental, pues se buscaba reproducir la realidad de la manera más fiel posible; luego fue utilizado como instrumento político en manos de la clase dominante.

El cine de la Revolución fue una combinación entre documental y reportaje: cada bando o facción tuvo su camarógrafo de planta que lo

acompañaba a todos lados para capturar las batallas, victorias, acuerdos y otras acciones importantes, como señala García Riera en *Medio siglo de cine mexicano* (1987). De esta manera, los Hermanos Alva viajaban con Francisco I. Madero; Jesús Abitia con Álvaro Obregón y Venustiano Carranza y camarógrafos de Mutual Corp iban con Francisco Villa. El poder del cine fue reconocido y explotado por los caudillos para exaltar su propia imagen, conseguir adeptos o fondos para sus luchas y para difundir su imagen en territorios alejados de las batallas como Estados Unidos, como expresa Juan Manuel Aurrecochea en *El cine y la Revolución Mexicana* (2009).

Durante la Revolución, las películas fungieron principalmente como un medio informativo porque a pocos días de haber ocurrido algo importante, la gente podía ver ese suceso tal cual había sido, es decir, no tenían que confiar en apreciaciones o relatos ajenos puesto que la cámara había registrado el suceso real para ellos.

Adicionalmente, como las vistas provenían de todas las facciones, estas se complementaban entre sí y ofrecían un panorama más o menos completo del conflicto. Para Ana Laura Lusnich, autora de *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico-industrial: Argentina, Brasil y México* (2012, pág. 108), es importante recordar que a pesar de ser documentales, estos no eran al cien por ciento objetivos pues cada cineasta explotaba la capacidad del cinematógrafo “como medio de comunicación de masas y como herramienta de construcción de imaginarios sociales, políticos y culturales” y lo empleaba para legitimar la causa del personaje a quien acompañara.

Fue tal el auge de los documentales que entre 1911 y 1916 se rodaron aproximadamente veinte películas de más de media hora de duración y más de medio centenar de cortos acerca de las luchas revolucionarias. Por este record en la producción, Ángel Miquel en *Acercamiento al cine silente mexicano* (2005) se refiere a esta etapa como la “edad de oro” del documental y en ellos se mostraría por primera vez el lado desconocido de México y a personajes, comúnmente, ignorados que ahora se encontraban luchando por el país. Algunos de los títulos de este periodo son: *Asalto y toma de Ciudad Juárez* (1911), *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México* (1911), *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (1911) y *La revolución zapatista* (1914).

En 1914 durante la presidencia de Venustiano Carranza se vislumbra el surgimiento de un nuevo género cinematográfico: las películas nacionalistas. De acuerdo con Aurelio de los Reyes en *Medio siglo de cine mexicano* (1987) esta tendencia fue una respuesta a los estereotipos que los norteamericanos mostraban del mexicano –salvajes, ladrones, celosos, holgazanes y demás adjetivos despectivos– a partir de la mala imagen que el país se había ganado durante la Revolución. Esta ola de películas patrias también significó un respiro para los espectadores que, a estas alturas, ya estaban hartos de escuchar, leer, ver y vivir la Revolución. Sin embargo, hubo una cinta que alcanzó a escapar de este hartazgo y fue *La historia completa de la revolución* (1915-1916), intento de Salvador Toscano de establecer una línea

de continuidad histórica entre todos los conflictos armados que surgieron contra Porfirio Díaz hasta la lucha contra Victoriano Huerta. Para Ángel Miquel, autor de *Acercamiento al cine silente mexicano* (2005), el lanzamiento de este documental representa el fin de la edad de oro del documental mexicano porque a partir de esta época el cine de argumento con tintes nacionalistas gozaría de alta popularidad y sería el género más explotado por los directores.

En el libro *Medio siglo de cine mexicano* (1987), De los Reyes sugiere que para 1917 ya se pueden identificar los primeros filmes nacionalistas y las diversas formas –o corrientes– que este género fue adoptando; Ángel Miquel describe otra corriente en el libro *Acercamiento al cine silente mexicano* (2005). Estos géneros se encuentran resumidos en la Tabla 1:

Tabla 1.
Tipos de películas nacionalistas

Corriente	<i>Nacionalismo cosmopolita</i>	<i>Verdadero nacionalismo</i>	<i>Nacionalismo “prehispánico”</i>	<i>Nacionalismo oficial, descrito por Miquel</i>
Características	Adaptación de historias y divas italianas a un contexto local. Se incluyen títulos como <i>En defensa propia</i> , <i>La Tigresa</i> , <i>La soñadora</i> , <i>Alma de sacrificio</i> y <i>En la sombra</i> , todas producidas en 1917 por Azteca Films.	Mostraba paisajes, costumbres y escenas típicas y populares.	Enaltecer la belleza y valores indígenas, tales como la abnegación, entrega, heroísmo y sacrificio.	Patrocinado por el gobierno y dependencias oficiales, los cuales promocionaban su trabajo en ellas. Por ejemplo, la Secretaría de Industria, el turismo en Guerrero con <i>Las Grutas de Cacahuamilpa</i> (1922), etc.

Elaboración propia

Fuente: De los Reyes, 1987 & Miquel, 2005.

En la Figura 1 se presentan algunos datos acerca de las últimas películas mudas producidas en el país.

Figura 1.
Últimas películas mudas



SANTA (LUIS PEREDO, 1918)

Esta cinta sentó las bases de un arquetipo femenino que se repetiría en películas posteriores: “la buena prostituta”. Julia Tuñón en el artículo La Santa de 1918: primera versión fílmica de una obsesión explica que el director no presenta a Santa como una prostituta banal y criminal (como en la novela de Gamboa), sino como una chica “pobre caída en la prostitución, que logra separar los actos de su cuerpo y mantener la pureza de su alma para redimirse por el amor”. En esa época, las autoridades estaban preocupadas por la influencia del cine en el comportamiento de la audiencia, pero con Santa y su carácter indudablemente moralista no había nada que temer ya que decretaba el sufrimiento, el sacrificio y la espiritualidad como la redención a todos los actos malos e inmorales.



EL AUTOMÓVIL GRIS (ENRIQUE ROSAS, 1919)

El automóvil gris conjunta los dos géneros más importantes de la época silente: el documental y el argumental. Esta cinta está basada en hechos reales ocurridos en 1915 cuando una banda de criminales, vestidos de policía y con órdenes de cateo falsas, entraba a las casas a robar y huía en su automóvil gris. La película fue protagonizada por un policía de verdad e incluyó video real del fusilamiento de los ladrones. Si actualmente, es recordado y homenajeado es porque representó la máxima expresión del documental y la ficción, al combinar escenas e historias de la vida real con una edición impecable que dio como resultado la creación de una obra llena de tensión que logró capturar la atención del espectador durante sus 12 episodios.



¡QUE VIVA MÉXICO! (SERGUEI EISENSTEIN, 1930)

Eisenstein llegó en 1930 para grabar ¡Que Viva México! como un homenaje a la cultura y tradiciones mexicanas, pero no tenía una idea concisa de lo que quería hacer así que durante meses solo filmó horas y horas de fiestas, paisajes, rostros populares y todo lo que le pareciera mexicano. Finalmente, en 1931 después de financiar por un año un proyecto que no tenía pies ni cabeza, los inversionistas retiraron su dinero y Eisenstein no pudo concluir el documental. No obstante, los productores buscaron como recuperar su dinero y con el material que ya tenían estrenaron dos películas: *Tormenta sobre México* (1933) y *Día de Muertos* (1933). De esta forma, el que hubiera sido el último largometraje silente filmado en territorio nacional nunca se terminó.

Elaboración propia

Fuentes: Julia Tuñón (2002, pág. 86), Aurelio de los Reyes (1987, pág. 81) y Ángel Miquel (2005, pág. 68).

Imágenes de IMDB, El Occidental y Cultura Colectiva. Recuperadas el 14 de agosto de 2020.

1.5. Cine sonoro

Hay quienes creen que el cine nunca fue mudo, aunque no se pudiera escuchar. Laurent Jullier explica en el libro *El sonido en el cine* (2007) que la palabra *mudo* connota una falsa inferioridad puesto que el cine siempre ha estado rodeado de todo un universo sonoro en las salas: el piano, la orquesta, el fonógrafo, los órganos y, en Estados Unidos, los efectos de sonido que acompañaban las funciones como cilindros con guisantes secos para simular la lluvia, el choque de dos cáscaras de cocos que simulaban el galopar de los caballos o los carritos de ruedas que creaban la ilusión de truenos. El gran cambio del cine sonoro es que incorporó al interior de la cinta los elementos que antes eran externos a ella, como la música y los diálogos.

La primera compañía en incorporar sonido y diálogo a las cintas de una manera viable fue Warner Bros con un aparato llamado *vitaphone* o vitáfono, en el cual las imágenes y el audio se grababan por separado y posteriormente se sincronizaban al proyectar la película. Warner estrenó *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) y cambiaría la forma de hacer películas cuando el protagonista rompió el silencio en la pantalla con la siguiente línea: “Espera un minuto, espera un minuto. Todavía no has escuchado nada”. De acuerdo con el artículo *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México* (2008) escrito por Rosario Vidal Bonifaz, en 1929 se produjeron quinientos largometrajes en Hollywood de los cuales más de la mitad ya eran sonoros, tendencia que se repetiría en todo el mundo.



VITÁFONO DE WARNER BROS

Fuente: Warner Bros

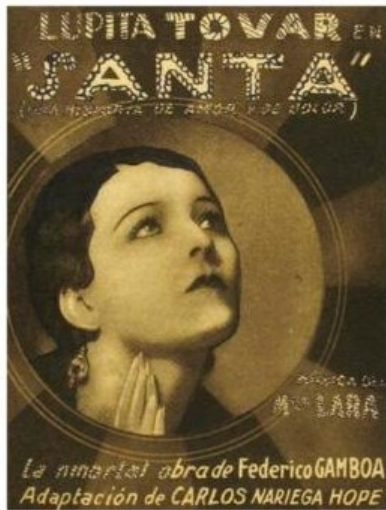
Federico Dávalos Orozco narra en el artículo *El cine mexicano en 1920* (1979, pág. 81) que la historia oficial del cine sonoro en México comienza la noche del 26 de abril de 1929 cuando se proyectó en el Teatro Imperial de Ciudad de México la cinta *Submarino* (1928) dirigida por Frank Capra. La función costó dos pesos y el Teatro Imperial estaba abarrotado de gente ansiosa de conocer este nuevo invento. Uno pensaría que la audiencia se sintió cautivada por la increíble hazaña de poder escuchar a esas imágenes en movimiento, pero no, según Dávalos “a la mitad de la película, el público comenzó a pedir a gritos que se suprimieran los ruidos y volviera el acostumbrado dulce silencio de siempre, roto solo por las notas melancólicas de una pianola ejecutando lánguido blues”. La reacción de desconcierto y molestia de la gente era de esperarse, llevaban más de treinta años viendo las películas, no escuchándolas. Es claro que el silencio en el que nació el cine influía en su comportamiento: podían hablar sin parar, aplaudir o abuchear sin tapujos y, conociendo a los mexicanos, no es raro pensar que también hacían uno que otro comentario mordaz o picante. Así, el tener que prestar plena atención a la pantalla,

ajenos a toda distracción, no es algo que el público de estos tiempos estuviera acostumbrado a hacer.

Desde el estreno de la primera película sonora importada comenzó una ardua campaña en contra de ellas, la cual fue organizada por diversos sectores sociales. Por un lado, Luis Reyes de la Maza sostiene en el libro *El cine sonoro en México* (1973, pág. 13) que buena parte de los intelectuales mexicanos creían que las películas habladas en inglés eran “el arma más poderosa” de la invasión pacífica yanqui porque si todas las películas estaban en otro idioma, los latinoamericanos estarían obligados a aprender dicha lengua y el español caería en desuso. Por otro lado, miembros de la industria mexicana aprovecharon estos aires de nacionalismo para abogar por un impulso a la cinematografía local. Rosario Vidal Bonifaz revela en el artículo *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México* (2008) que a principios de la década de los 30, en todo el país existían 830 salas de exhibición, de las cuales 136 contaban con equipos para proyectar películas sonoras y las cintas eran distribuidas por 16 empresas, la mayoría de origen estadounidense. Esto significaba que había una sala de cine por cada 20,115 habitantes, lo que nos indica que era un negocio bastante redituable.

Con la llegada de las películas habladas hollywoodenses, tal vez muchos empresarios creyeron que todas las ganancias serían para otros y exigieron a las autoridades una medida proteccionista ante esta supuesta invasión. Por ello, en 1931 el presidente Pascual Ortiz Rubio decretó una elevación de aranceles de importación a las cintas extranjeras como parte de la “Campaña Nacionalista”. Sin embargo, esta medida no solo no funcionó, sino que creó una crisis para los empresarios nacionales: ante el aumento de los impuestos, los estadounidenses se negaron a pagar un centavo más y sencillamente dejaron de enviar las películas a nuestro país; el problema fue que la mayoría de las cintas que se exhibían en México eran adquiridas a los Estados Unidos y pronto no hubo nada que proyectar. Para intentar solucionar esta crisis, el presidente Ortiz Rubio se retractó del aumento a

los impuestos tres meses después y las películas hollywoodenses volvieron a las salas.



LUPITA TOVAR COMO SANTA (ANTONIO MORENO, 1931)

Fuente: Al momento

En México urgía consolidar una industria filmica pero esta no tenía ni pies ni cabeza. Como explica de los Reyes en su libro *Medio siglo de cine mexicano* (1987): primero se organizó la exhibición —como se puede constatar con la gran cantidad de salas que existían en esa época—, luego la distribución —de la que se dependía casi por completo de Estados Unidos— y hasta la etapa sonora se inició la producción masiva de películas. La primera, sería una nueva adaptación de *Santa*, la novela de Federico Gamboa. La versión sonora fue dirigida en 1931 por Antonio Moreno quien utilizó un sistema que permitía la

integración de la banda sonora a la imagen, lo cual prevenía cualquier desfase entre audio-imagen. La cinta fue estrenada en 1932 en el Cine Palacio, donde se mantuvo durante tres semanas en cartelera, lo cual era un éxito para la época.

Rosario Vidal Bonifaz afirma en el artículo *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México* (2008, pág. 163) que *Santa* marcaría “el inicio de un proceso de centralización de la producción filmica mexicana, con todo lo que ello habría de implicar en el futuro: deformación de la vida provinciana, férreo control por parte de la censura y los sindicatos, monopolización de los estudios cinematográficos, etc.”. Esta *Santa* no solo cambiaría la forma de ver y escuchar películas, sino también de realizarlas por cuestiones técnicas, sindicales y porque los actores y actrices comenzarían a ser determinantes en el éxito de un proyecto.

Kurt Hahn, colaborador del libro *Clásicos del cine mexicano. 31 Películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (2016, pág. 51) dice que con cada “innovación tecnológica, incluidas las del cine, se favorecen los clichés, los mecanismos de exclusión y los roles de género rígidos” y eso hizo *Santa*, que

apeló al gusto de las masas y explotó estereotipos machistas lo que derivó en la imagen de la “sufrida mujer mexicana”. Este símbolo serviría para transmitir mensajes acerca de las buenas costumbres, el ideal de una sexualidad femenina controlada, los buenos valores católicos y el sufrimiento como único camino para la salvación.

A pesar del éxito de *Santa*, al año siguiente el cine mexicano aun no alcanzaba el nivel industrial ni creativo deseado. Solo dos directores se destacarían en los próximos años: el ruso Arcady Boytler y Fernando de Fuentes, quienes popularizaron los géneros del melodrama y la comedia ranchera respectivamente.

1.5.1. El melodrama

En 1933 se estrenó *La mujer del puerto* dirigida por Arcady Boytler. En esta historia, Rosario cae en la prostitución después de la muerte de su padre y el engaño de su novio y, después de muchos más conflictos, termina suicidándose.

De acuerdo con el artículo *El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano* (1997, pág. 122) escrito por Nery Sellaera, en el melodrama de los años treinta la trama comienza cuando se rompe la armonía familiar y los protagonistas son lanzados a entornos hostiles donde tienen que luchar por sobrevivir; además en estos “se proponen, de manera binaria, conflictos entre mundos opuestos, como la lucha del bien contra el mal, el contraste entre extremos u opuesto morales y el triunfo público de la virtud”. Es decir, el bien siempre gana sobre el mal, pero antes los héroes y heroínas tienen que sortear un sinfín de obstáculos que, casi siempre, son resultado del azar o de maquinaciones malignas en su contra. Pero estas dos protagonistas no tendrían un final feliz pues tanto el Estado como la Iglesia abogaron por que a las prostitutas se les condenara dentro y fuera de la pantalla por sus faltas a la moral y a la salud pública, así lo plantea Jacqueline Ávila en el libro *Clásicos del cine mexicano. 31 películas*



Fuente: Film Affinity Mx

emblemáticas desde la *Época de Oro hasta el presente* (2016). La figura de la prostituta fue explotada por su atractivo visual pero convertida en una moraleja que advertía de los peligros de atentar contra el buen comportamiento y la decencia.

Nery Sellera señala en *El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano* (1997, pág. 122) que el melodrama es el género que más atrae a los espectadores y que más influencia tuvo en el público latinoamericano durante las décadas de los treinta y cuarenta porque le dan una oportunidad al público “para sufrir en el hombro ajeno, de no reparar en límites ni observar medidas, para ahogarse en el frenesí y la cursilería y además unirse a la adoración de millones de seres que lloran de emoción en las salas oscuras”. En pocas palabras: para sufrir y llorar a gusto por tragedias ajenas que se quedan en el cine al cabo de dos horas.

1.5.2. La comedia ranchera



ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE (FERNANDO DE FUENTES, 1936)

Fuente: UCLA Library

El otro género que se convertiría en un emblema de la época de oro fue la comedia ranchera, cuyo máximo exponente es *Allá en el rancho grande* dirigida en 1936 por Fernando de Fuentes. Debido a su éxito tanto a nivel nacional como internacional, México se convertiría en el productor de cine más importante de habla hispana, de acuerdo con Jacqueline Ávila y Sergio de la Mora en el ensayo *Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande* (2016, pág.152). Citado por los mismos autores, Rafael Aviña expresa que

La comedia ranchera es la muestra de un cine exageradamente mexicano, como el tequila y sus machos bravíos. Su universo es el del mezcal y el mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los sarapes, las trenzas arregladas y el repertorio de trajes típicos; los sones del mariachi, las canciones autóctonas y las coplas populares...

Este uso, casi abuso, de elementos y símbolos nacionales fue un intento de contrarrestar todos los estereotipos negativos construidos por la industria

hollywoodense a inicios del siglo XX. Pero al mismo tiempo que combatía unos estereotipos, construía otros. Alma Zamorano Rojas explica en el texto *Ensayos de un género: el melodrama y la comedia rancheros en el cine mexicano de los años treinta* (2016, pág. 189) que la comedia ranchera se situaba usualmente en las haciendas e idealizaban una época pasada: “el hacendado bueno, generoso y hasta débil; los peones serviles; las canciones alegres a toda hora del día y el caporal dependiente de la figura paternalista de patrón –por el cual incluso, daría la vida–...”. A través de estas historias se difundía un discurso posrevolucionario basado en la conciliación y aceptación de las diferencias de clase, en la defensa de la jerarquía y la obediencia al patriarcado situados en un escenario de provincia casi utópico.

El protagonista por excelencia de las comedias rancheras era el charro, emblema tradicional del nacionalismo cultural y símbolo por excelencia de la masculinidad. En él convergen cualidades como la simpatía, el carisma, el honor, una personalidad paternalista, el gran corazón y la voz de oro; pero también algunos rasgos y comportamientos problemáticos, tales como los celos, el abuso del alcohol, la violencia y el machismo. Entre los charros también había clases: los charros hacendados, vinculado a las clases políticas y profesionales, y charros de clases bajas y trabajadoras; estas dos clases de charros existían como antagonistas naturales, perpetuando así una lucha de clases y la competencia entre hombres en donde la masculinidad tenía que defenderse en la cantina (averiguando quién podía beber más), en duelos (armados o cantados) y en obtener la máxima recompensa: a una mujer.

María Luisa López Vallejo y García opina en el ensayo *Los treinta: las primeras obras maestras del cine mexicano* (2016) que las películas de los años treinta trascienden porque sientan las bases argumentales del futuro cine nacional, en el cual se repetirían una extensa gama de personajes, elementos, género y subgéneros. Algunas películas representativas de esta época son *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1936), *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1938) y *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938)

En la década de los treinta parecía que por fin la industria mexicana había encontrado su camino hacia el crecimiento y el éxito, lo cual no hubiera ocurrido de no ser por *Allá en el rancho grande*, película que inició la tradición de comedias rancheras en el país y que consolidó a México como el productor más importante de Latinoamérica –de acuerdo con De los Reyes en *Medio siglo de cine mexicano* (1987)–. Así comenzaría el mejor periodo que la cinematografía nacional haya vivido: la época de oro.

1.6. Época de oro

Quizá este periodo que tantos anhelan y del que tantas maravillas se dicen sea más una ilusión que una realidad. Gustavo García y Rafael Aviña autores del libro *Época de oro del cine mexicano* (1997, pág. 8) no están seguros de que haya existido de verdad:

con el paso del tiempo, al cine mexicano le brotan épocas legendarias. La más nebulosa y llena de misterios es la etapa silente: la más espectacular y controvertida es la que terminó conociéndose como la **época de oro**. Aún se discuten los años que abarca e incluso si realmente existió.

Para estos autores la época de oro comienza en 1936 tras el éxito internacional de *Allá en el rancho grande*, se consolidó durante la Segunda Guerra Mundial y comenzó a decaer a principios de los años cincuenta. En cambio Emilio García Riera propone en el libro *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* (1998) que si la época de oro existió, abarcó el mismo periodo que la Segunda Guerra Mundial, de 1941 a 1945. Durante este conflicto bélico, la industria mexicana se vio favorecida por la relación con Estados Unidos ya que como su aliado realizó varias películas propagandísticas que EE. UU. distribuyó por toda Latinoamérica, lo que favoreció a la imagen de México como gran productor de cine; además, Hollywood se comprometió a colaborar en la refacción de maquinaria para los estudios, ayudar económicamente a los productores y asesorar a los trabajadores técnicos.

Debido a esta relativa estabilidad y crecimiento, Juan Pablo Silva Escobar afirma en el artículo *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social* (2011) que entre 1941 y 1942 se tomaron varias medidas para mantener esta tendencia a la alza: el gobierno de Manuel Ávila Camacho ratificó en 1941 un acuerdo que hacía obligatoria la exhibición de películas nacionales en todas las salas; en 1942 se creó el Banco Cinematográfico, única institución financiera en el mundo que proveía de fondos para la producción, lo cual facilitó el proceso para que los productores consiguieran financiamiento. Del mismo modo, México era uno de los pocos países latinoamericanos con una infraestructura cinematográfica de carácter industrial, la cual se reflejaba en la cantidad de foros que cada empresa poseía: los Estudios Churubusco tenían más de 180 mil metros cuadrados de terreno y 12 foros; los Estudios Tepeyac tenían once foros de filmación equipados con tecnología de última generación; los Estudios San Angel Inn contaban con nueve foros y la Nacional Productora y México Films eran dueños cada uno de tres estudios.



ESTUDIOS TEPEYAC EN
1946

Fuente: Mediateca INAH (via López
Doriga Digital)

Aunque el punto fuerte era la potente infraestructura, esta naciente industria aún se encontraba segmentada de manera vertical entre los productores, distribuidores y exhibidores lo cual causaba que el flujo de capital fuera inestable y que el financiamiento estuviera concentrado en muy pocas manos. De acuerdo con Emilio García Riera en el libro *Medio siglo de cine mexicano* (1987), esta concentración dio como resultado la estandarización de todo el proceso y la composición genérica de las películas producidas. Es decir, si el cine de esta época prosperó es porque una vez que un filme triunfaba en cartelera, el resto de las producciones copiaban esa fórmula, por lo que todas parecían la misma y todas estaban inspiradas en las formulas narrativas y personajes hollywoodenses.

Un género que seguiría gozando de popularidad, aunque no por mucho, fue la comedia ranchera pues a finales de 1938, el público estaba saturado de películas sobre charros y pronto comenzó a rechazarlas. Por eso en 1939, solo se producirían 37 largometrajes, 20 menos que el año pasado, y solo 1 sería sobre charros; en 1940, se estrenarían 29 largometrajes y 4 serían de charros. El cine mexicano había agotado demasiado rápido esa fórmula tan exitosa.

Al mismo tiempo que lo ranchero iba perdiendo popularidad, Gustavo García y Rafael Aviña señalan en el libro *Época de oro del cine mexicano* (1997) que otros géneros fueron ganando terreno y se encuentran resumidos en la Figura 2:

Figura 2.

Otros géneros cinematográficos de la época de oro

Películas de época

Este género surgió debido a la nostalgia de la clase media que veía al régimen porfirista como un gobierno más consolidado y menos agitado. La cinta representativa fue *En tiempos de Don Porfirio* (1940) dirigida por Juan Bustillo Oro, una comedia de enredos que mostraba al Porfiriato como un periodo idílico, libre de todo conflicto político y donde se respiraba una tranquilidad y cotidianeidad ahora irrecuperable.

Adaptaciones de obras literarias

En este periodo se adaptaron 85 obras de autores y novelas extranjeras. Entre ellas *El conde de Montecristo* escrita por Alejandro Dumas y adaptada por Chano Urueta en 1941; *Los miserables* de Victor Hugo y dirigida por Fernando A. Rivero en 1943 y *Doña Bárbara*, novela de Rómulo Gallegos y llevada al cine por Fernando de Fuentes en 1943.

Melodrama familiar

Surgieron películas que defendían al núcleo familiar, como *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936) y *Mater Nostra* (Gabriel Soria, 1936). García y Aviña (autores de *Época de oro del cine mexicano*) aseguran que en estas representaciones de la familia, quedó claro el rol de cada miembro: "la madre con una capacidad de amar y de sacrificarse y una abnegación sobrehumanas; el padre autoritario, a veces injusto pero al final arrepentido; hijos inconscientes, rebeldes, que aprenden la lección dolorosamente" Algunos directores instauraron un género de contracorriente, el cual desmitifica la perfección de este núcleo e inserta a personajes tóxicos, por ejemplo *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948) y *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949)

Comedia - Cantinflas

Famoso por películas como *Aquí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), *El padrecito* (Miguel M. Delgado, 1964), *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1960). Héctor Ruiz Rivas ha estudiado la figura y el éxito de Cantinflas y en el artículo *Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle* (2012) y sostiene que el personaje de “el peladito” representaría a los desposeídos o parias y que cada uno de los triunfos del cómico en pantalla es especial para el público que disfruta de este personaje tan cercano a ellos se ha superado personalmente, objetivo que a ellos se las ha negado por el “hieratismo social, la falta de oportunidades y una identidad borroneada”.

Comedia - Tin Tan

El pachuco fue esencial para la construcción simbólica y cultural de la identidad mexicoamericana y puso el foco en este grupo social que comenzaba a crecer de manera importante debido a los fenómenos migratorios entre México y EE. UU. Tin Tan filmó más de cien películas –entre ellas *Los tres mosqueteros... y medio* (1956), *El gato sin botas* (1956), *Las aventuras de Pito Pérez* (1956)–, dos cortometrajes, grabó once discos y realizó dos doblajes para Walt Disney (*El libro de la selva*, 1967 y *Los Aristogatos*, 1970, ambas dirigidas por Wolfgang Reitherman).

Cine urbano

En la época de oro se hicieron comunes los escenarios urbanos debido al enorme crecimiento demográfico producto de las migraciones tras la Revolución. Algunas películas representativas son *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945). Julia Tuñón postula en el artículo *El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel* (2003) que la ciudad se convertiría “en un símbolo de la modernidad, que romería bonanza y bienestar a las masas de campesinos que llegaban a la urbe cada día y que, en los hechos, engrosaron los sectores de la miseria urbana”.

Elaboración propia

1.6.1. Estereotipos

Es innegable la influencia que Hollywood tuvo en el fortalecimiento y crecimiento de la industria durante la época de oro por cuatro razones:

1. La asesoría técnica y material que brindaron a la industria mexicana.
2. Al disminuir las producciones estadounidenses, las mexicanas dominaron la cartelera.
3. Se reprodujo el modelo empresarial de Hollywood lo cual resultó en una distribución y producción más eficiente.
4. Las películas mexicanas imitaban sin disimulo la narrativa clásica hollywoodense, así lo afirma Juan Pablo Silva Escobar enfatiza en el artículo *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social* (2011, pág. 18).

En esta narrativa se incluyen los géneros cinematográficos y la construcción de personajes, los cuales respondían a determinados estereotipos que tenían la

función de generar identificación con el público y servir como modelos de comportamiento, de lenguaje, de costumbres y de prácticas culturales. Silva Escobar manifiesta en *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social* (2011) que anclar este recién creado imaginario en determinados espacios y personajes simbólicos como el campo, el rancho, el hacendado, el charro, el revolucionario, la hacienda o la cantina (símbolos típicos de la comedia ranchera) era ignorar la amplia diversidad cultural e impulsar la construcción de una imagen de lo “típicamente mexicano”. Las películas de esta época también legitimaban la dominación de una clase social sobre otra utilizando una mezcla de binarismos jerárquicos tales como: hombre-mujer, cultura-naturaleza, público-privado, élite-popular, campo-ciudad, bien-mal, moral-inmoral; así que la construcción de la mexicanidad estaba basada en las visiones e intereses de la clase dominante, pues eran ellos quienes tenían los medios para producir cine.

Por su parte, Samanta Ordóñez plantea en su tesis de doctorado *The contemporary body of mexican masculinities* (2015) que el cine de la época de oro, especialmente el melodrama, jugó un rol clave en la transmisión y conformación de las normas modernas y hegemónicas de género. El cine de este tiempo fue utilizado para construir y propagar la figura del macho mexicano: viril, valiente, soberbio, sexualmente potente y agresivo. Este “ideal masculino” “fue promovido por el estado postrevolucionario que implantó el machismo como un rasgo definitorio de la identidad mexicana... casi tan importante como la devoción a la Virgen de Guadalupe”, compara Ordóñez. El macho fue encarnado por Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, o cualquier otro galán, quienes en mayor o menor nivel exhibían las características típicas de este sujeto. El solo hecho de decir *típico macho mexicano* normaliza la existencia de esta figura y ayuda a descubrir que tan interiorizadas están estas actitudes en el comportamiento, creencias y tradiciones de la sociedad.

La representación de las mujeres también estaba plagada de machismo, por ello las cintas de esta época “son prodigas en mostrar la condición femenina al reiterar esquemas de la mujer como madre virtuosa y sufrida, de jóvenes seducidas y

abandonadas, o de irredimibles malas mujeres”, de acuerdo con Joanne Hershfield autora de *La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro* (2001, pág. 128). Y, debido al alcance masivo del cine, estas imágenes y estereotipos llegaron a todo público y legitimaron estas ideas sobre la familia, la nación y la diferencia sexual. Hershfield establece varios grupos en los que las mujeres de la pantalla grande fueron encasilladas: mujer buena/mujer mala, madre/puta, mujer virtuosa/mujer caída. Algunas de estas categorías se encuentran en la Figura 3:

Figura 3

Tipos de mujeres en la época de oro

<p>1. Mujer buena</p> <p>María Candelaria, 1944 Río Escondido, 1948</p>	<p>Son veneradas por su bondad, pureza y sacrificio personal, cuya función era ser la conciencia moral de nuestro país a través de la feminidad y la espiritualidad para lograr cambios sociales y económicos.</p>
<p>2. La prostituta con corazón de oro</p> <p>Las abandonadas, 1944 Salón México, 1948</p>	<p>Ejerce la prostitución como un sacrificio, porque "necesita" hacerlo. Es de buen corazón, pero el destino siempre juega en su contra.</p>
<p>3. Las devoradoras</p> <p>La mujer sin alma, 1943 La devoradora, 1946</p>	<p>Son mujeres crueles, utilizan su sexualidad sin escrúpulos para someter y vengarse de los hombres, son hermosas pero sin sentimientos.</p>
<p>4. La madre mexicana</p> <p>No basta ser madre, 1937 Eterna agonía, 1949</p>	<p>Las madres mexicanas no son amigas, ciudadanas, profesionistas, ni siquiera amas de casa... son madres no tienen otro rol más que proteger a su familia del mundo exterior. En términos simbólicos, la familia que la madre tiene que cuidar es a México mismo, que debe ser protegido de los cambios políticos, económicos y culturales que amenazaban la estabilidad de este núcleo.</p>

Elaboración propia

Fuente: Joanne Hershfield (2001, pág. 146)

Tanto hombres como mujeres consumieron e internalizaron estos estereotipos que pretendían ser una estrategia para atraer al público a las salas, al vender la idea de que las películas eran como un gran espejo en el cual los mexicanos podían verse perfectamente retratados. No obstante, estas representaciones se hicieron acorde

a la agenda del gobierno posrevolucionario y tenían como objetivo legitimar ideas y creencias muy específicas sobre la feminidad y la masculinidad que, por desgracia, continúan vigentes.

1.6.2. Divas y divos

Esta sección está dedicada a los directores, actores y actrices que hicieron de este un periodo tan memorable. El tiempo les ha dado su lugar en la historia pues no hay un libro, artículo, ensayo o tesis sobre cine mexicano que no los mencione como los grandes pilares de la industria.

En la Figura 4 se mencionan algunos de los directores más prolíficos de esta etapa y algunas de las películas que realizaron.

Figura 4

Directores de la época de oro



Elaboración propia

Fuente: IMDB

Imágenes: Sensacine, Vanguardia, Mubi, IMDB y Eured. Recuperadas el 17 de agosto de 2020.

Pero, ¿qué sería de estos aclamados directores sin las grandes estrellas que le dieron vida a sus historias? En el libro *Rostros del cine mexicano* (1999), Carlos

Monsiváis nombra a la época de oro el cine de los *Grandes Rostros*: aquellos ídolos que poseen excepcionales atributos de belleza, de apostura, del carácter, de vitalidad, de expresividad y de atracción. En la Figura 5 se presentan a las estrellas más importantes de esta era dorada.

Figura 5
Estrellas de la época de oro



Elaboración propia

Fuente: IMDB

Imágenes: TMC, Shutterstock (vía Quien), Excélsior, Un lugar para ti.

Si los directores de este periodo alcanzaron la fama y el éxito por su gran genio creativo, los actores y actrices lo hicieron, en gran medida, por su deslumbrante belleza que llenaba toda la pantalla, por la atracción que ejercían en el público y por su habilidad para encarnar los prototipos masculinos y femeninos. Patricia Torres San Martín los describe en el libro *Cine y género. La representación social de lo*

femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano (2001): ellos como el marido verdugo, el mujeriego, el esposo infiel, el patriarca que impresiona por su exceso de poder, el macho estoico o el galán supremo que sabía cómo dominar la sensibilidad femenina; ellas como alguno de los seis prototipos femeninos que se habían creado y divulgado casi como el estándar: la madre, la hermana, la novia, la esposa, la mala y/o prostituta y la amada. En ese sentido, un rasgo que la industria no imitó del estadounidense fue la creación de personajes femeninos independientes como aquellos interpretados por Katharine Hepburn, Joan Crawford o Jean Arthur; al contrario, Monsiváis y Bonfil escriben en el libro *A través del espejo: el cine mexicano y su público* (1994, pág. 182) que en el cine mexicano

a la mujer se le observa con desprecio o con amor sublime o cachondamente, pero ella no mira, y los espectadores, lo sepan o no, rara vez atienden el desarrollo de los personajes femeninos. ¿Para qué? Son inmodificables, totalmente previsibles, y se funden en el paisaje por su resistencia a la individualización.

No importa que las mujeres protagonizaran incontables películas en esta época, si sus roles siempre estuvieron ligados a la sumisión, al sufrimiento o a la pasividad. Para el cine mexicano, el rostro femenino era, y es, la imagen de la inocencia y el pecado, un ser unidimensional que de no ser controlado enfrentaría y desataría fatales consecuencias.

El factor decisivo que elevó, especialmente, a las actrices mexicanas a la categoría de divas fue la creación de un *star system*: toda una maquinaria mercadológica que convirtió a los intérpretes en verdaderos ídolos con el éxito taquillero asegurado en cada película. Y no solo porque fueran buenos actores o fueran buenas historias, sino porque se había creado toda una imagen alrededor de ellos que era mucho más interesante que la misma película. Aurelio de los Reyes declara en el libro *Medio siglo de cine mexicano* (1987, pág. 204) que María Félix fue la personificación de este *star system* mexicano ya que ella

satisfizo con plenitud el sueño de tener una 'estrella' propia con todas las características del *star system* norteamericano entonces de moda: fanatismo, seguidores, idolatras, tumultos, gritos, empujones, cartas amorosas, fetichismo. Con

María Félix, México jugó a ser Hollywood. En torno a su figura surgió el comentario, el chisme, el halago, la murmuración mezquina y gazmoña, la leyenda. Se le inventaron romances, historias, declaraciones absurdas, tontas o inteligentes. Se convirtió en una figura mítica, legendaria, inasequible.

Es interesante pensar cómo se utilizó la atracción y el cariño que la audiencia sentía hacia estos actores para forjar modelos de comportamiento y para construir la imagen del mexicano ideal, pero fuera de la pantalla estos artistas eran dotados de un aura de elegancia, sofisticación y misterio que los hacían inalcanzables y fascinantes para el público.

1.6.3. Fin de la época de oro

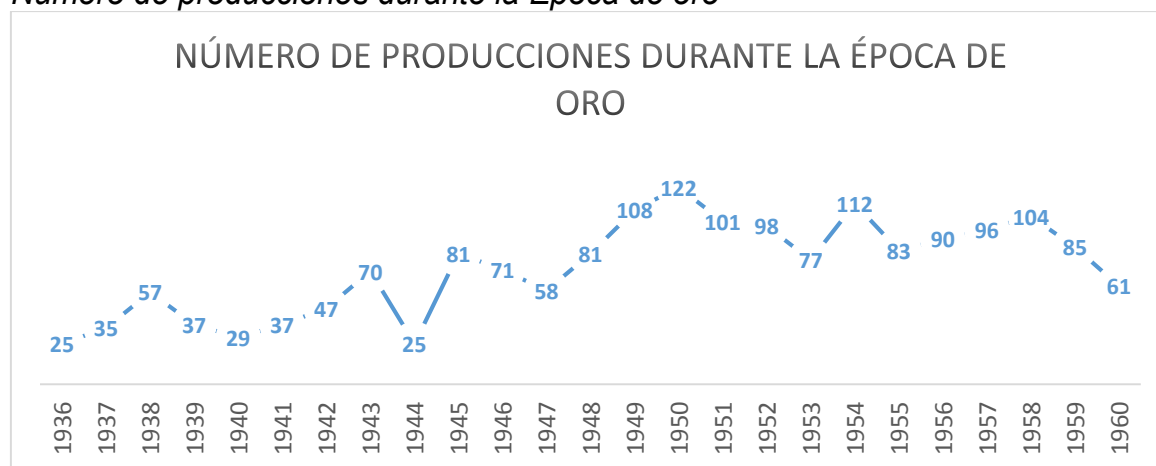
De acuerdo con Carlos Bonfil en *A través del Espejo* (1994, págs. 44-45), lo que marcó el fin de la época de oro no fue tanto el agotamiento de los géneros sino el declive paulatino de las grandes figuras: “mueren Jorge Negrete y Pedro Infante, el glamour de María Félix se vuelve cada vez más pintoresco, el hieratismo de Dolores del Río es previsible y ornamental y Cantinflas es un caso límite de autocomplacencia”. En pocas palabras, el brillo de estas estrellas se fue extinguiendo.

En esos años de gloria la industria no solo había logrado diseñar e implantar un modelo de mexicanidad, sino que, de acuerdo con Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee, autores del libro *El cine mexicano "se impone": mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (2011), también había logrado posicionarse como el centro cultural de Latinoamérica y como el productor en el cual los latinoamericanos podían confiar para dar a conocer sus historias, personajes y culturas al resto del mundo. Estos autores analizan que la relación que los países latinoamericanos tenían con el cine mexicano era compleja: por un lado había mayor identificación con las cintas aquí producidas que con las estadounidenses o europeas y se enorgullecían de que hubiera alguien en Latinoamérica capaz de hacerle frente a la voraz maquinaria hollywoodense; pero por otro lado, resentían el éxito de nuestra industria porque estos países (a excepción de Argentina y España) no contaban con los recursos técnicos ni económicos para establecer una industria

exitosa y competitiva a nivel regional. Dicho de otro modo, el triunfo y la popularidad del cine mexicano a nivel continental fue una clara oposición a la dominación cultural e ideológica de la industria hollywoodense y, en opinión de Castro Ricalde y McKee, unió a los países latinos pues “aunque no hubiera charros en la jungla del Amazonas o en las tierras altas de Los Andes, los fans de toda Latinoamérica claramente encontraron algo ‘suyo’ en las películas rancheras mexicanas, quizá algo relacionado con sus valores, actitudes o estilo de vida” (traducción propia, 2011, pág. 7), así aunque ellos no estuvieran representados en la pantalla grande al menos se sentían familiarizados con las películas que veían.

Finalmente, es fundamental mencionar cuántas cintas se produjeron a lo largo de este periodo tan fructífero para el cine nacional. Debido al desacuerdo teórico respecto a los años que abarca la época de oro, se consideró el periodo de 1936 (año de lanzamiento de *Allá en el rancho grande*) hasta finales de la década de los cincuenta (tras la muerte de Jorge Negrete y Pedro Infante). En la Gráfica 1 se puede ver la transición de una producción casi artesanal a una industrial al filmarse más de cien películas al año.

Gráfica 1.
Número de producciones durante la Época de oro



Elaboración propia
 Fuente: Emilio García Riera, 1998, págs. 25, 47, 90, 135.

La década de los cincuenta fue un periodo de gran producción fílmica rebasando en ocasiones los cien títulos anuales. Sin embargo a pesar de esta impresionante cifra, la industria mexicana había entrado en una profunda crisis debido a varias razones:

1. A mayor cantidad, menor calidad: la industria mexicana adoptó una estrategia que planteaba una considerable reducción de costos (presupuestos que excedían el millón de pesos ahora apenas llegaban a cuatrocientos mil) y semanas de filmación (de siete semanas a menos de tres), de acuerdo con el sitio web Dinero en Imagen. Este abaratamiento en la producción dio como resultado todo un conjunto de películas que conocemos como *churros*, por considerarlas malas en exceso y producidas al vapor.

2. La situación gremial: En 1945, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) aprobó bloquear el ingreso de directores extranjeros, salvo aquellos que contribuyeran al desarrollo del cine nacional. Esta decisión se tomó, supuestamente, con el objetivo de garantizar la calidad de la producción mexicana; no obstante, el periodista Hugo Lara Chávez sostiene en el ensayo *Fin de la guerra (1945-1952)* (2006) que esta medida fue para proteger a ciertos grupos que ya se habían adueñado del gremio y que esta acción frenaría el ingreso no solo de realizadores extranjeros sino también el de cualquier actor, director, fotógrafo, guionista, músico y demás profesionales de la industria.

3. La censura fue otro factor que frenó el crecimiento, pues a fin de no desviarse de unas rígidas normas morales, las películas no solo se autocensuraban narrativamente (al no contradecir las buenas costumbres ni los valores decentes), sino también visualmente ya que se evitaba toda imagen polémica o erótica, lo que representaba una gran limitante en cuanto a la exploración creativa de ciertos géneros.

Aunque en la década de los cincuenta se producían más películas que nunca, la mayoría de estas eran *churros* y no se podía ni pensar que alcanzaran el nivel de producción ni estético de sus predecesoras. Para Monsiváis y Bonfil, autores de *A través del espejo: el cine mexicano y su público* (1994, pág. 47), este cine mexicano en crisis solo sería capaz de ofrecer “una interminable galería de vampiresas y

luchadores, seductores petulantes, cómicos de segunda en argumentos de cuarta y una vieja moralidad que se actualiza vanamente en el plagio de lo extranjero, en la auto parodia y en el laboratorio de la mala conciencia”. La década de los cincuenta trajo el fin de la época de oro y vio nacer una crisis que solo se acentuaba por la falta de nuevas voces y propuestas.

1.7. Cine después de la época de oro

Al finalizar su mejor etapa, la industria quedó profundamente lastimada, principalmente por la falta de nuevos directores que la revitalizaran. En *Óperas primas del cine mexicano 1988-2000* (2004), José Antonio Valdés Peña argumenta que los culpables de esta situación fueron el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica ya que operaron bajo una política de puertas cerradas, la cual solo permitía escalar sindicalmente hasta la dirección únicamente a aquellos miembros que ya estuvieran afiliados antes de la aplicación de dicha medida. Debido a este enredo burocrático muy pocos pudieron estrenar óperas primas, entre ellos Alberto Gout (*Aventurera*, 1949), Luis Alcoriza (*Tiburones*, 1962), Rogelio A. González (*El esqueleto de la señora Morales*, 1959), Alberto Mariscal (*Viento Negro*, 1964) y Matilde Landeta (*La negra angustias*, 1949). Esta escasez de nuevas voces produjo una profunda crisis en la oferta fílmica nacional que se extendería a los siguientes años.

1.7.1. Años sesenta

En *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (2012, págs. 167-225), Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Luis Sánchez y Sánchez realizan un recuento de los factores que afectaron al cine de esta década:

- Los altos costos de filmación: debido a que las cintas eran financiadas en un 80% por el Banco Cinematográfico Nacional, los directores muchas veces malgastaban ese dinero, lo invertían pobremente o filmaban cualquier cosa, al fin que ellos ya tenían su sueldo asegurado. Isabel Arredondo entrevistó a la directora Busi Cortés para el libro *Palabra de mujer historia oral de las*

directoras de cine mexicanas (2001, pág. 17) quien relata que “los productores privados que hacían películas de miseria [películas muy malas] inflaban el presupuesto porque veían el hacer cine como un medio de ganar dinero. Por el contrario, los directores que hacían ‘cine de calidad’ contribuían con dinero a sus producciones”.

- La pérdida del público: la clase media urbana que anteriormente había llenado las salas, ya no se conformaba con los mediocres títulos estrenados y dejó de asistir paulatinamente.
- La creciente competencia de la televisión y de Hollywood.
- Las deficiencias del sistema de exhibición: esta era controlada por un monopolio que le daba preferencia a las exportaciones hollywoodenses por considerarlas más rentables; además, el crecimiento de las salas no correspondía con el de la población: en 1970 existía en México un recinto por cada 24,157 habitantes, lo cual ya mostraba ser insuficiente para cubrir la demanda.

Al considerar estos factores, no es de sorprender que la oferta filmica de este periodo se caracterizara por su conformismo: se buscaba continuar con la explotación de los mismos géneros gastados y seguir disfrutando de la gloria sin ofrecer nada nuevo al público; eran los sesenta y había una necesidad de nuevas temáticas, perspectivas y talento, pero la industria no podía satisfacerla.

Para contrarrestar esta crisis, hubo un sector de la sociedad que impulsó un proyecto para revitalizar el cine nacional: *El Grupo Nuevo Cine*. Fue fundado en 1960 y estaba compuesto por un conjunto de intelectuales, artistas y cineastas como: Carlos Fuentes, Emilio García Riera, José Luis Cuevas, José Miguel García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco, Fernando Macotela, Nancy Cárdenas, Alberto Isaac, Paul Leduc, Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Los integrantes de este colectivo estaban convencidos de que el cine era un fenómeno cultural que podía ser analizado bajo el rigor de las ciencias y la creatividad de las humanidades, por lo tanto debía pensarse y tratarse como más que un simple entretenimiento. De acuerdo con Carmona y Sánchez (2012), este

grupo impulsó la profesionalización de la crítica cinematográfica, lo cual se materializó en la publicación de tres libros clave y una revista: *El cine mexicano* de Emilio García Riera (1963), *La aventura del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco (1968) e *Historia documental del cine mexicano* de García Riera (1969), además del primer número de *Nuevo Cine* en 1961. Los aportes de este grupo son invaluable pues establecieron una nueva dinámica entre la audiencia y las películas: el séptimo arte no existía únicamente para ser consumido, también podía ser estudiado, analizado, criticado, organizado, etc. Sin duda, estas acciones fueron un precedente para la posterior fundación de las escuelas de cine en donde esta actividad dejó de ser un oficio para considerarse una profesión.



HASTA EL VIENTO TIENE MIEDO (CARLOS ENRIQUE TABOADA, 1968)

Fuente: Amazon MX

Ahora bien, en cuanto a la oferta en cartelera, a inicios de los sesenta uno de los géneros más exitosos fue el de horror cuyo máximo exponente sería Carlos Enrique Taboada. Este director debutaría en 1964 con *La recta final* y continuaría aterrizando al país varias décadas con *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984). Taboada sería reconocido por su estilo gótico y por su gran habilidad para mantener al público al borde del asiento. Andrés Olascoaga resalta en el ensayo *El cine mexicano de los años*

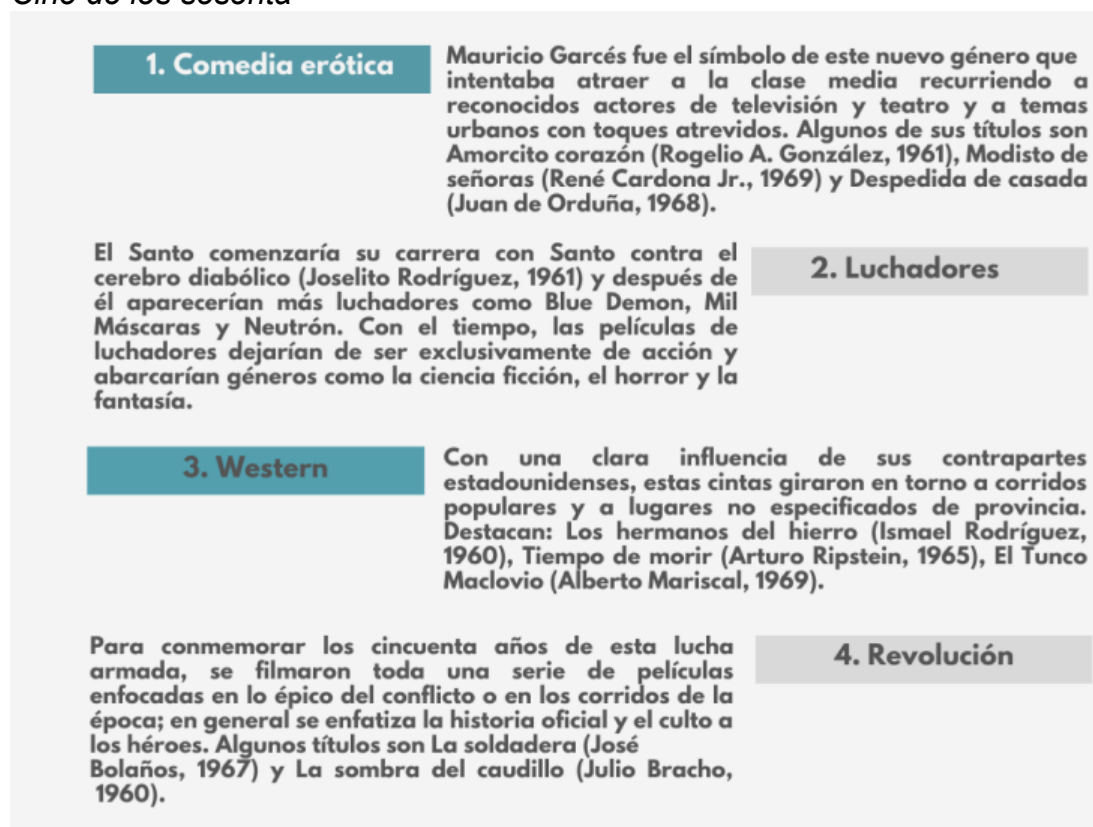
sesenta (2019) que es tal la importancia de este director que personalidades como Guillermo del Toro y Quentin Tarantino lo han llamado una influencia en sus carreras.

De esta década también se destacan actores como Cantinflas, quien aún seguía cosechando éxitos con *El analfabeto* (1960), *El extra* (1962), *El padrecito* (1964), *El señor doctor* (1966) y *Su excelencia* (1966), todas dirigidas por su director de cabecera, Miguel M. Delgado; el cómico Eulalio González *Piporro* quien en *El bracero del año* (Rafael Baledón, 1963) y *El pocho* (Eulalio González, 1969) abordó

los problemas de identidad de personajes mexicanos y chicanos y las difíciles relaciones entre México y Estados Unidos y *Tin Tan* con *El violetero* (1960), *El duende y yo* (1961), *Suicídame, mi amor* (1961), las tres dirigidas por Gilberto Martínez Solares. Silvia Pinal fue la actriz más destacada de esta época al trabajar con directores como Luis Buñuel en *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964); con Julián Soler en *¡Buenas noches, año nuevo!* (1964); con Federico Curiel en *María Isabel* (1967) y *El amor de María Isabel* (1968) y con René Cardona Jr. en *El despertar del lobo* (1968), *La mujer de oro* (1969) y *La hermana trinquete* (1969).

Otros géneros de esta década se resumen en la Figura 6:

Figura 6
Cine de los sesenta



Elaboración propia

Cabe resaltar que en 1963 fue fundado el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM por Manuel González Casanova. Esta escuela formó parte de una promoción integral de las artes cinematográficas como

un medio de reflexión e integración de los saberes universitarios. Cédric Lépine, en el artículo *El cine mexicano a través de sus escuelas* (2019), escribe que el CUEC fue un precursor de la enseñanza fílmica en Latinoamérica con un método innovador: hasta ese momento los cineastas aprendían el oficio sobre la marcha pero gracias a esta institución se comenzó a ofrecer una educación formal a directores, especialistas en sonido, fotografía, montaje, producción, dirección artística, etc. Al estar dentro del seno universitario, esta escuela estaba abierta a toda manifestación y pluralidad de ideas así como a la experimentación con diversos géneros y estilos. Su apertura sería un referente para la posterior creación de otras instituciones como El Centro de Capacitación Cinematográfica y el Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara.

Aunque seguía siendo difícil que directores debutaran por todas las trabas sindicales, la industria se iba abriendo poco a poco a los nuevos talentos debido a tres factores: 1) las escuelas de cine que les ofrecían a todos los aspirantes una educación formal y de primer mundo; 2) a los concursos que impulsaban al mundo profesional a nuevos talentos, como el I Concurso de Cine Experimental realizado en 1964 y que impulsó las carreras de Alberto Isaac y Rubén Gaméz; 3) a la iniciativa privada que invertía en jóvenes promesas y que promovió a figuras como Juan Ibáñez, Manuel Michel, Tito Novaro, Arturo Ripstein y Jorge Fons.

A finales de la década de los sesenta, México vivió unos de sus periodos más oscuros y violentos, cuando el 2 de octubre de 1968 una manifestación de estudiantes fue masacrada por fuerzas del gobierno en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. A cincuenta años de esta matanza, vale la pena recordar que los estudiantes de cine de la época apoyaron la lucha con el mejor recurso con el que contaban: su trabajo. Narra Jorge Ayala Blanco en *La búsqueda del cine mexicano* (1986, pág. 327) que

sobre la marcha, alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica y egresados ya maestros, se asumieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, tratando de registrar filmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible. Los equipos de filmación

y las cámaras de 16 mm pertenecían al CUEC. Se rodaba con la película virgen destinada a las prácticas escolares del semestre en curso, con la que conseguían las autoridades administrativas de la escuela, con la destinada a los documentos pedagógicos del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, con la que fuera.

Tras los hechos ocurridos, una asamblea estudiantil decidió que lo mejor que podían hacer con todo el material grabado era un documental, cuya edición quedo a cargo de Leobardo López Arretche, preso estudiantil, quien trabajó más de un año en la elaboración de *El grito* (1968), el cual reconstruye de manera cronológica los hechos ocurridos en los meses clave para el movimiento estudiantil. Si bien los estudiantes de cine no aportaban mucho en número a las protestas, ellos contribuyeron en uno de los frentes elementales para cualquier suceso social: el de documentar los hechos, el de registrar la fuerza del movimiento estudiantil y la ferocidad con la que fueron silenciados. Gracias a ellos, hoy existen imágenes que forman parte de nuestra memoria fílmica y que impiden olvidar este sombrío episodio de la historia.

1.7.2. Años setenta

En el libro *El carrete mágico* (1994, págs. 195-196), John King sostiene que durante el sexenio de Luis Echeverría (1970 – 1976) el Estado jugó un rol más prominente en la realización fílmica por varios motivos:

- El presidente nombró a su hermano, Rodolfo Echeverría, director del Banco Cinematográfico. Esta era una institución que otorgaba créditos por medio de los cuales se buscaba aumentar la participación del Estado en la financiación, producción y distribución, convirtiéndolo en uno de los más importantes inversores en la cinematografía.
- Los estudios Churubusco y América se convirtieron en propiedad estatal y el Estado comenzó a ofrecer paquetes a los productores y técnicos para trabajar en estos proyectos a cambio de un porcentaje de la venta en taquilla. Unos años después, en 1974 surgiría la compañía de directores DASA, creada por Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Isaac para trabajar directamente con el gobierno.

- Por orden gubernamental se estableció un sistema de exhibición vertical el cual dictaba que las películas mexicanas se exhibieran en las mejores salas y de manera simultánea, con el objetivo de posicionar al cine como un producto de calidad.

Con esta significativa intervención estatal en la producción y distribución, en la Tabla 2 se puede consultar el número de proyectos realizados:

Tabla 2.
Películas producidas y su modo de financiamiento (1971-1976)

	1971	1972	1973	1974	1975	1976
<i>Productores privados</i>	77	65	36	41	33	15
<i>El Estado</i>	5	20	19	20	24	35
<i>Independientes</i>	5	8	4	4	2	6
<i>Total</i>	87	89	69	65	59	56

Elaboración propia.

Fuente: Emilio García Riera (1986, pág. 323)

Estas políticas de fortalecimiento, impulsaron el cine de autor y favorecieron la creación de nuevas tendencias que exploraban los problemas sociales de la vida urbana en la modernidad. Estas películas retrataban la reorganización de la familia, la homosexualidad, la represión política, la liberación sexual y los jóvenes. Entre los directores más beneficiados estuvieron Jorge Fons, Arturo Ripstein y Alberto Isaac, quienes filmaron *Fe, esperanza y caridad* (1974), *El castillo de la pureza* (1973) y *El rincón de las vírgenes* (1972) respectivamente. También debutaron de manera independiente Paul Leduc (*Reed, México insurgente*, 1970), Felipe Cazals (*La manzana de la discordia*, 1970), Jaime Humberto Hermosillo (*Los nuestros*, 1969) y Alberto Bojórquez (*Los meses y los días*, 1970). José Antonio Valdés Peña escribe en el libro *Óperas primas del cine mexicano 1988-2000* (2004, pág. 12) que

tras décadas de un cine mentiroso hasta con él mismo, habitado por increíbles charritos, curas y pecadoras, madres abnegadas, padres terribles y jóvenes regañables, el cine mexicano recibió con los brazos abiertos (aunque no sin el desagrado de la vieja guardia) a una nueva generación de cineastas nada autodidactas, capaces de reflejar en sus obras el ambiguo rostro de la realidad mexicana a través de una visión personal.

Otros eventos importantes para la cinematografía de esta década: en 1973, retomó actividades la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cual había dejado de entregar el Ariel desde 1958 a causa de la baja calidad de las cintas; en 1974, abrió la Cineteca Nacional en terrenos de los Estudios Churubusco y en 1975, inició actividades el Centro de Capacitación Cinematográfica cuyo presidente honorario fue el español Luis Buñuel. Desde su fundación, el CCC fue un centro de actividad académica y difusión cultural que vincula la imagen en movimiento con las demás manifestaciones y expresiones artísticas. De estas escuelas surgió una generación muy talentosa que esperaba el debut de sus largometrajes, entre ellos: Alejandro Pelayo, José Luis García Agraz, Busi Cortes, Dana Rotberg, Maryse Sistach, Alberto Cortes, José Buil, Juan Antonio de la Riva, Rafael Montero, María Novaro, Diego López, Raúl Bustersos.

Durante la presidencia de Echeverría el apoyo estatal al cine fue incondicional y casi paternalista, pero cuando llegó José López Portillo (1976-1982) estos incentivos fueron retirados casi al cien por ciento a raíz de los problemas económicos que atravesaba el país: deuda externa, devaluaciones del peso, corrupción y saqueo, así como a la mala administración pública del sexenio. Estas condiciones, propiciaron la aparición de pequeñas empresas privadas como Company Production, Películas Latinoamericanas S.A. y Productora Calderón “cuyo principal objetivo no será la calidad ni la búsqueda o tratamiento artístico de las nuevas temáticas en boga, sino la comercialización en serie de sus productos cinematográficos y su rápida manufactura para el mercado”, de acuerdo con Jesús Cabañas Osorio en el artículo *El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis* (2013, pág. 93). Estas productoras financiaban películas atractivas, fáciles de vender y que les dejaran muchas ganancias en poco tiempo y para conseguirlo recurrieron al cuerpo y sexualidad de las mujeres.

1.7.3. Cine de ficheras

Este tipo de películas ya se habían hecho en los años treinta y cuarenta, pero en ese entonces se les llamaba de rumberas o cabareteras. De ellas, se recuperaron elementos como el cabaret, las prostitutas, la danza, la bebida, la desnudez y la

noche; la única diferencia fue que a las nuevas protagonistas se les conocía como ficheras: mujeres que trabajan en los cabarets como compañía de los parroquianos, quienes por cada copa y bailes les entregan una ficha, la cual cambiaban al final de la noche por dinero en efectivo. Algo así como trabajar por comisión, solo que el servicio que ofrecían no era ayuda al cliente sino “la compañía comprada, el falso cortejo y la coquetería preparada”, tal como lo describe Edmundo Bastarrachea en el artículo *Los orígenes del cine de ficheras* (2017).



BELLAS DE NOCHE (MIGUEL M. DELGADO, 1975)

Fuente: Sopitas

El cine lepero, como lo llamaba García Riera, fue inaugurado por la cinta *Bellas de noche* dirigida en 1975 por Miguel M. Delgado. Este nuevo tipo de *churro* mexicano, se caracterizaba por su bajo presupuesto, su corto tiempo de filmación (se grababan en cuatro meses), la desnudez sugerida, el uso ilimitado de albures, palabras altisonantes, chistes groseros y el conjunto reducido de actores que trabajaron casi exclusivamente en ellas. A pesar de los pocos, o nulos, méritos técnicos, estéticos y argumentales que se le reconocen al cine de ficheras, es innegable el éxito económico que tuvo y el papel que jugó en el fortalecimiento de la industria mexicana en términos económicos: a partir de la segunda

mitad de la década de los setenta, el número de cintas aumentó a ochenta por año, en comparación con las sesenta que se produjeron en 1960.

Las ficheras retoman y popularizan de nueva cuenta arquetipos femeninos y masculinos, los cuales tendrían un fuerte impacto en el imaginario colectivo de su público y quizá en el de toda la sociedad. Manuel Manrique Gonzáles y Martín Ullate-Goméz escriben en el ensayo *Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español* (2013, pág. 188) que este “reflejó los complejos, fantasías y fobias del hombre de la época”. Este género se construye sobre la premisa de que el hombre corriente conquista una y otra vez a la mujer ideal. El hombre corriente, a pesar de su apariencia común, su baja estatura, su

cuerpo enjuto y sin músculos y su fealdad (de acuerdo a los estándares de ese tiempo) logra enamorar y ganarse a las mujeres más deseadas gracias a su personalidad picaresca. Con esta figura se podrían identificar la mayoría de los mexicanos y tal vez por eso no sea tan impactante el éxito de estas películas: ellos se reflejaban en estos personajes (tan alejados de los estereotipos masculinos de Hollywood) y cada conquista en pantalla era una que ellos también podían realizar.

Por su parte, la homosexualidad también estaba presente en estas películas en las cuales se representaba como una amenaza a la hombría de los protagonistas, como en *La pulquería* (Víctor Güero Castro, 1985), en la cual todos los clientes de este lugar “se van transformando en maricas por efecto de un brujo” o en *Noches de Cabaret* (1977), donde Sasha Montenegro interpreta a un travesti de quien se enamora un heterosexual y este se cuestiona angustiosamente su atracción hacia él. La homosexualidad encarnaba un peligro para la hombría porque esa “condición” les negaría el rol que con tanto esfuerzo han ganado: el de hombres galanes y viriles dueños de cuanta mujer quieran. No obstante, Bernard Schulz ha estudiado desde otra óptica la representación del homosexual en producciones nacionales de los últimos treinta años y en el libro *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999* (2008, pág. 25) defiende que

las películas de ficheras siempre siguen el mismo formato de incluir homosexuales relacionados al ambiente artístico. Sin embargo, estas farsas, aunque atacadas tanto por los críticos, los académicos y los activistas, por presentar personajes gay risibles y bastante estereotipados, tienen cierto interés, porque muestran la intención de abrir las puertas de una sexualidad reprimida a una nueva visión del mundo.

Si bien en estas películas los homosexuales estaban condenados a existir únicamente en el espacio privado (y moralmente cuestionado) del cabaret y se les limitaba a los roles de confidentes de las vedettes, meseros, bailarines o como el toque humorístico, Schulz sostiene que esta representación aunque ahora la reconozcamos como estereotipada y arcaica, en esa época era mejor que nada pues demostraba la incipiente apertura y aceptación sexual que iba transformando a la sociedad.

Por último, en opinión de la experta en cine Violeta Lemus Martínez, doctora por la Universidad Paris III, y autora de *Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970* (2015) el cine de ficheras es una manifestación de la cultura de la violación y retoma a Octavio Paz para explicar la psicología del macho: “El macho es el gran chingón, esto implica agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, el poder sin freno ni cauce”. Los machos de este género son violentos en sus actos –el voyerismo, su súper potencia sexual, la sumisión y posesión de todas las mujeres, el sexo sin tabú y sin compromiso, y la facilidad con la que podían ser tanto padrotes como gigolós– y en el lenguaje teñido de sexualidad. Las mujeres, en cambio, están ahí para ser miradas, para ser consumidas y disfrutadas por la mirada masculina, que encuentra y explota en ellas sus cualidades eróticas.

De acuerdo con Lemus Martínez en *Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970* (2015), el cine de ficheras se mantendría vigente

gracias al reciclaje de temas, escenarios, diálogos, música, personajes y actores; aunque por una parte nos muestran de una manera deliberada y jamás vista el desnudo (total femenino y parcial masculino), la libertad del acto sexual (la promiscuidad), la picardía y el uso del lenguaje altisonante (tanto por hombres y mujeres); por otra, no se desarraigan del todo de la tradición del cine mexicano, su ideología y sus fantasmas.

A finales de los setenta, y a pesar de que la cartelera mexicana estaba repleta de “el peor cine comercial en la historia del país” –como lo afirmó John King en *El carrete mágico* (1994, pág. 202) – de vez en cuando se estrenaban cintas que valía la pena rescatar como *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena Perpetua* (1988) de Arturo Ripstein, *Las apariencias engañan* (1977) y *María de mi Corazón* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo, los documentales *María Sabina* (1978) y *El niño Fidencio* (1980) de Nicolás Echeverría. Estos estrenos ofrecían esperanza para un cine que se hundía en medio de tantos *churros* y cintas de muy dudosa calidad.

En esta etapa de experimentación, tuvieron éxito tres tipos de producciones: las independientes, las subsidiadas por el Estado y las comerciales, que básicamente mantenían a flote a la industria a pesar de ser odiadas por la crítica y los especialistas. Pero aun así, estos éxitos no podrían salvar al cine mexicano de la crisis.

1.7.4. Años ochenta

El inicio de esta década no fue nada alentador. El auge del cine estatal durante el sexenio del presidente Echeverría terminó con el mandato de José López Portillo (1976-1982) pues su administración intentó revivir mejores tiempos y le abrió las puertas a la inversión privada, que se encargó de producir sin descanso películas de ficheras. Además, en 1976 el presidente nombró a su hermana Margarita López Portillo como directora de Radio, Televisión y Cinematografía, quien al frente de este organismo tuvo una actuación desastrosa, de acuerdo con esa nota escrita por *Proceso* en el 2006:

- Ordenó la desaparición de la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I (Conacite I) –una de las tres productoras estatales– y corrieron el riesgo de ser cerrados los Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica.
- En 1978 liquidó el Banco Cinematográfico Nacional, institución clave para el financiamiento de las producciones nacionales.
- Diversos funcionarios de la industria fílmica fueron acusados de fraude y arrestados con violencia.
- En 1982 se incendió la Cineteca Nacional, ubicada en ese entonces al lado de los Estudios Churubusco; se perdió el 99% del archivo fílmico nacional y extranjero que ahí se resguardaba.

El cineasta Alejandro Pelayo en una entrevista para *La Jornada* en 2014 declaró que la falta de apoyo estatal y desorganización dio origen a la “generación de la crisis”: un grupo de actores, guionistas, directores y productores que tuvieron que buscar la forma de trabajar aun sin los subsidios del gobierno. Las soluciones que encontraron para sobrevivir y ofrecer películas con temas y géneros diversos fueron

el autofinanciamiento, las cooperativas y la reducción de costos (filmar en 16 mm y en blanco y negro). De acuerdo con el libro *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (2012), escrito por Cuauhtémoc Carmona y Carlos Sánchez, la más viable de estas alternativas eran las cooperativas ya que los participantes generaban sus propias fuentes de trabajo, los productores invertían en buenos proyectos y se aseguraba la calidad del producto final. A finales de los ochenta, existían nueve cooperativas las cuales produjeron cerca del 15 % de la filmografía nacional.

Por otro lado, Isis Saavedra Luna expone en el libro *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994* (2007) que la iniciativa privada invertía para mantener el aparato productivo a toda costa, por lo cual en esta década proliferaron cintas de pésima calidad sobre narcotraficantes, cabareteras, las sexicomedias –una versión light del cine de ficheras ubicada ahora en las vecindades o lugares de trabajo como los mercados, las obras, las plazas o las mismas calles–.

En esta década también surgieron los *videohomes*, los cuales se estrenaban directamente en video por medio de videocasete. Bernardo Loyola explica en el artículo *Así es el narcocine mexicano, cine del pueblo para el pueblo* (2016) que los *videohomes* se filman en 16 mm lo que permite utilizar cámaras menos costosas y procesar el video más rápido, se graban en cuestión de semanas –un mes de filmación ya es mucho–, tienen un presupuesto de 300 a 350 mil pesos y de acuerdo con Juan Manuel Romero, dueño de una de las productoras, las ganancias anuales ascienden a los 30 millones de dólares.

Los temas de los *videohomes* son limitados y repetitivos: traficantes de drogas, policías malvados, políticos corruptos, camionetas y prostitutas y, más recientemente, adaptaciones de narcocorridos o artículos de nota roja. El cine B, como también se le llama, fue y es consumido principalmente en los estados fronterizos y en el sur de Estados Unidos, territorios más cercanos al narcotráfico y a toda la cultura derivada de tal fenómeno. Los productores de *videohomes* fueron

los únicos que tenían sus ganancias aseguradas y un leal grupo de seguidores que durante años las han adquirido sin excusa.

Para terminar con esta década, desde los años setenta las antiguas salas comenzaron a ser fragmentadas y desplazadas por los multicinemas, como los de La Raza, Universidad y Satélite, espacios que ya contaban con dos o tres salas y tecnología más avanzada. Estos nuevos recintos estaban planeados para adaptarse a los



MULTICINEMA LA RAZA
EN LOS SETENTA

Fuente: Life and Style

modelos modernos de producción que requerían una mayor exhibición de películas en lugares más pequeños y menos ostentosos. En los años ochenta, las grandes salas terminarían de irse en picada con la crisis económica de esa década y el terremoto de 1985 que destruiría algunos de estos recintos, de acuerdo con Abida Ventura en el ensayo *Antiguas salas de cine, memoria perdida* (2017). Esta desaparición parecía ser una metáfora de como los mejores tiempos del cine mexicano habían quedado en el pasado y como todos esos símbolos que lo habían hecho brillar quedarían solo en la memoria.

1.7.5. Años noventa

Casi a inicios de la década de los noventa, entró en vigor el Tratado de Libre Comercio firmado en 1994 entre México, Estados Unidos y Canadá. Cuauhtémoc Carmona y Carlos Sánchez explican en el libro *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (2012, pág. 294) que el TLC implantaba un modelo económico neoliberal que establecía una “acelerada reducción del aparato de gobierno (y sus intervenciones en la economía), la también apresurada privatización de empresas estatales y paraestatales, la liberación y desregulación de múltiples sectores económicos y la apertura comercial acelerada con el exterior, entre otras medidas”.

No es que antes de la firma del TLC Hollywood no inundara ya las salas mexicanas, sino que con la promulgación de este acuerdo, se eliminaron ciertas protecciones que ayudaban en gran medida a que producciones locales efectivamente se proyectaran. Carmona y Sánchez (2012, pág. 141) aclaran que desde 1952 existía una ley que establecía que “en ningún caso el tiempo de exhibición de películas nacionales será inferior al cincuenta por ciento del tiempo total de pantalla, en cada sala cinematográfica” pero que en preparación para la firma del tratado, se reformó la Ley Federal de Cinematografía y el tiempo reservado para cine mexicano se reduciría 5 % cada año: en 1993 ya tenía solo un 30 % del tiempo reservado y en 1997 bajaría al 10 %. Es decir, en 1994 cuando se aplicó el TLC, las películas nacionales ya no contaban con esta defensa estatal y se quedaron a merced de la ley de la selva y “de la supervivencia del más fuerte” contra la potente estructura hollywoodense. Si en la década de los ochenta se producían en promedio casi 88 cintas por año, entre 1991 y 1994 esta cantidad disminuyó a 44 películas por año y entre 1995 y 2000, a 17, según el artículo *La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias* (2005, pág. 260) escrito por Rodrigo Gómez García.

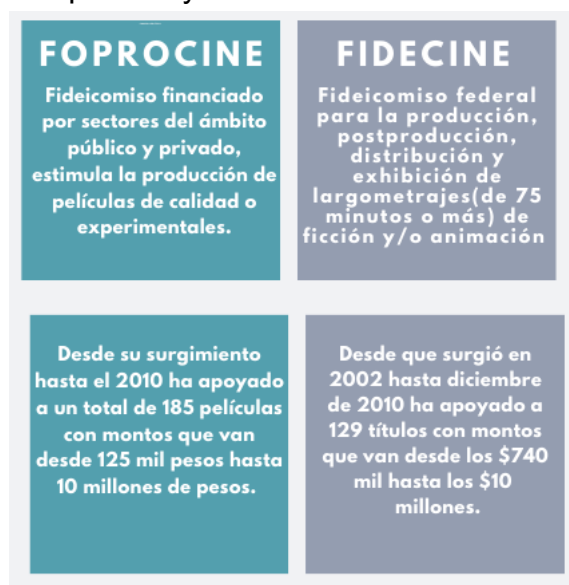
Entre 1995 y 1997 se intentó modificar la Ley Federal de Cinematografía de 1992 con el objetivo de revitalizar a la industria, pero al parecer por “ordenes presidenciales” estos intentos no rindieron frutos. Carmona y Sánchez relatan en *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (2012) que en 1998, la presidenta de la Comisión de Cultura en la Cámara de Diputados, María Rojo presentó una iniciativa redactada por la directora Marcela Fernández Violante, la cual proponía

1. Mantener la prohibición el doblaje a español de cintas extranjeras para su proyección en salas cinematográficas, excepto en el caso de películas para público infantil y documentales educativos.
2. La restitución de 10 % de tiempo en pantalla para las películas mexicanas, en todas las salas del país.

3. La creación de un fondo de fomento a la industria cinematográfica financiado, en parte, con 5 % de la taquilla.

Si bien la propuesta fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 05 de enero de 1999, esta no pudo ejecutarse dado que las empresas distribuidoras estadounidenses *United International Pictures, 20th Century Fox, Buena Vista/Columbia-TriStar* se ampararon ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación y lograron que se desechara el punto que prohibía los subtítulos, bajo los argumentos de libertad de comercio y de igualdad. Respecto a la cuota obligatoria que se pedía para la proyección de cintas nacionales, el Senado añadió una especificación de que no se podía ir en contra del TLC por lo que tampoco pudo concretarse esta medida.

Figura 7.
Foprocine y Fidecine



Ahora bien, a pesar de que el TLC buscaba reducir la participación del Estado en los mercados, en esta época se crearon dos apoyos económicos que buscaban consolidar y fortalecer la calidad de la cinematografía mexicana: el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) creado en 1998 y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) creado en 2002. Las descripciones de ambos apoyos se pueden consultar en la Figura 7.

Elaboración propia
Fuente: IMCINE

Respecto a la exhibición, durante los noventa la clase media fue regresando poco a poco a los cines, a partir de la llegada al país de los *multiplex*, primero con la empresa estadounidense Cinemark, a la que le siguieron Cinépolis y Cinemex. Los

multiplex son los complejos como se conocen ahora: anclados a grandes centros comerciales, con muchas salas y películas, con horarios extendidos, boletos numerados, cómodos asientos y tecnología de punta para garantizar la mejor proyección. La ventaja de la llegada de estos recintos fue que se amplió el acceso al cine, pues con su expansión a zonas populares y concurridas atrajo de nuevo a la clase media; sin embargo, con el paso de los años ha sido precisamente la ubicación lo que ha encarecido el precio de los boletos y excluido, de nueva cuenta, a un sector bastante amplio de la población ya que después de la firma del TLC el precio de boleto quedó sujeto al libre mercado lo cual aumentó su costo de \$10 (10,786 pesos viejos) en 1990 a los precios de hoy: \$81 en diversas zonas de Ciudad de México y \$55 en otras ciudades de provincia y zonas metropolitanas, así lo analizó Tláloc Puga en la *nota Boletos de cine registran la mayor alza de precio en 16 años* (2019).

A pesar de los problemas que enfrentaba la industria en todos sus niveles, esta sobrevivió gracias al talento y a la tenacidad de directores y demás creativos a los que no les quedo de otra más que seguir haciendo lo que sabían y lo que querían: figuras consagradas como Arturo Ripstein, quien mantuvo vivo el cine de autor, y cineastas más jóvenes que, aun a inicios de sus carreras, ya comenzaban a perfilarse como los grandes que harían renacer la industria, como Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu.

En los noventa, se comenzaron a abordar temáticas más controversiales, incómodas o temas tabú para la sociedad, lo cual fue suficiente para que críticos y público denominaran a esta etapa como la del “nuevo cine mexicano”. La Tabla 3 es un recuento de las películas más importantes de la década de los noventa, de acuerdo con un estudio elaborado por Carla González Vargas y plasmado en el libro *Rutas del cine mexicano 1990-2006* (2006):

Tabla 3.
Películas más importantes de los noventa

Año	Película, director
1990	<i>Rojo amanecer</i> , Jorge Fons

	<i>Cabeza de Vaca</i> , Nicolás Echeverría
	<i>Solo con tu pareja</i> , Alfonso Cuarón
	<i>La mujer de Benjamín</i> , Carlos Carrera
1991	<i>Danzón</i> , María Novaro
	<i>Como agua para chocolate</i> , Alfonso Arau
	<i>Ángel de fuego</i> , Dana Rotberg
1992	<i>Cronos</i> , Guillermo del Toro
	<i>La vida conyugal</i> , Carlos Carrera
	<i>Bienvenido-Welcome</i> , Gabriel Retes
1993	<i>Principio y Fin</i> , Arturo Ripstein
	<i>Novia que te vea</i> , Guita Schyfter
	<i>Dos crímenes</i> , Roberto Sneider
1994	<i>La reina de la noche</i> , Arturo Ripstein
	<i>El callejón de los milagros</i> , Jorge Fons
1995	<i>Sin remitente</i> , Carlos Carrera
	<i>Entre pancho Villa y una mujer desnuda</i> , Sabina Berman e Isabel Tardán
1996	<i>Profundo Carmesí</i> , Arturo Ripstein
	<i>Por si no te vuelvo a ver</i> , Juan Pablo Villaseñor
1997	<i>¿Quién diablos es Juliette?</i> , Carlos Marcovich
1998	<i>Sexo, pudor y lágrimas</i> , Antonio Serrano
	<i>La ley de Herodes</i> , Luis Estrada
	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i> , Arturo Ripstein
1999	<i>Amores Perros</i> , Alejandro González Iñárritu
	<i>Crónica de un desayuno</i> , Benjamín Cann

Fuente: Carla González Vargas (2006).

Los noventa fueron un periodo de transición para el cine nacional, el cual vivió entre la incertidumbre causada por las consecuencias de las políticas económicas adoptadas por el gobierno y al ascenso de figuras clave para la configuración de la escena fílmica actual. Hasta hoy se continúa pagando el precio de estas decisiones políticas y económicas, ya que nunca se pudo recuperar el 50 % de tiempo reservado en pantallas para el cine mexicano que existía antes de la firma del TLC y los boletos cada vez son más caros debido las políticas adoptadas. Pero al mismo tiempo, la industria se fortaleció por la llegada de nuevas voces que sin importar las crisis, los gobiernos o la indiferencia del público se han esforzado por mantenerla a flote.

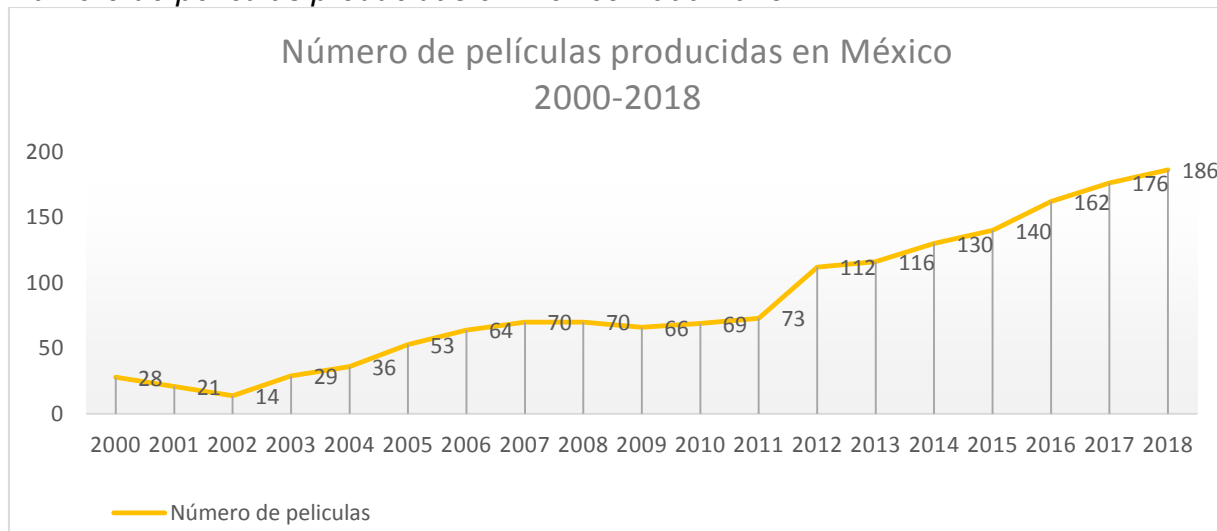
1.8. Cine del siglo XXI

El cine mexicano inició el siglo XXI de la mejor manera. En el 2000 se estrenó *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, una de las cintas más exitosas de la historia: según datos del IMCINE esta cosechó más de 36 premios internacionales en más de 18 festivales y una nominación al Oscar como Mejor Película Extranjera; de igual forma, reportó más de 75 mil espectadores el día de su estreno y para esa época se posicionó como una de las más taquilleras, de acuerdo con el artículo *¿Calidad en el cine mexicano del siglo XXI?* (2017) escrito por Karen Rubio.

Después del éxito de *Amores perros* varios directores fueron entrando en escena y lograron posicionarse como autores reconocidos e indispensables para el cine mexicano, entre ellos: Alfonso Cuarón con *Y tu mamá también* (2001), Maryse Sistach con *Perfume de violetas* (2001), Carlos Reygadas con su ópera prima *Japón* (2002), Fernando Eimbcke con *Temporada de patos* (2004) o Amat Escalante con *Sangre* (2005). En esta etapa la producción de cintas fue creciendo con cierta estabilidad. Como se puede observar en la Gráfica 2, esta aumentó paulatinamente año con año, salvo en dos ocasiones. En 2012 se superaron los cien largometrajes producidos anualmente, cifra que no se alcanzaba desde la época de oro.

Gráfica 2.

Número de películas producidas en México 2000-2018



Elaboración propia

Fuente: IMCINE, 2018.

De acuerdo con el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*, elaborado por el IMCINE, desde el 2008 más de la mitad de estas cintas han sido producciones apoyadas por el Estado. Es sorprendente pensar en todo lo que ha vivido el cine mexicano para llegar hasta este punto y reflexionar sobre cómo se ha ido modificando la relación entre cine-Estado: Porfirio Díaz utilizándolo como propaganda de su dictadura, los revolucionarios contratando a directores para filmar sus campañas, el gobierno de los setenta siendo dueño de sus propios estudios hasta llegar a los noventa donde lo más que se podía ofrecer era un apoyo económico. En el siglo XXI, esta fluctuante relación ha logrado estabilizarse en una constante inyección de capital que permite la realización de más de cincuenta filmes al año, eso sí, ya sin todas las ataduras ideológicas que un apoyo estatal podía significar.

En el terreno de la exhibición, Gómez García informa en *La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias* (2005) que al inicio del milenio el número de espectadores era de 130 millones; en 2001, 2002 y 2003 fueron de 140, 152 y 138 millones respectivamente. Los datos más recientes proporcionados por el IMCINE en el *Anuario Estadístico de cine mexicano 2019* indican que en el 2018, se contabilizaron 320 millones de asistentes a salas de cine, aunque únicamente 30.3 millones fueron a ver películas mexicanas.

En la cuestión de ganancias, Gómez García dice que en el 2001 las empresas de exhibición reportaban ingresos de 400 millones de dólares y en el 2018, los ingresos en taquilla ya rebasan los 16 292 millones de pesos. En cuanto a las salas, Gómez García recuerda que a finales de 2002 existían 2900 de ellas en territorio nacional; en 2010, 4905 y actualmente operan 7024 pantallas ubicadas en 886 complejos, de acuerdo con el IMCINE.

Uno de los mayores retos que hoy enfrenta la industria es llevar el cine a lugares donde todavía no llega. En el *Anuario Estadístico de cine mexicano 2019*, el IMCINE reporta que los complejos cinematográficos continúan centralizados en zonas urbanas como Ciudad de México, Nuevo León y Jalisco, estados que cuentan con 1774, 577 y 463 pantallas en total respectivamente; mientras que Tlaxcala, Nayarit,

Campeche y Zacatecas con 43, 42, 38 y 28 salas respectivamente son las entidades con la infraestructura de exhibición menos desarrollada. Para no ir tan lejos, aun dentro de esta ciudad existe una enorme desigualdad en la distribución de las salas: el reportaje *Hasta en los cines hay clases* (2017) escrito por Ariel León informa que alcaldías como Benito Juárez e Iztapalapa cuentan con 12 salas cada una, mientras que Xochimilco y Milpa Alta, aunque son las más grandes territorialmente, no tienen ninguna.

Afortunadamente esta disparidad en la distribución geográfica de salas comienza a ser contrarrestada con la apertura de nuevos espacios alternativos e independientes de cine que llevan el séptimo arte a rincones donde antes no llegaba con tanta facilidad: los cineclubs, centros culturales, los ciclos de proyección gratuitos en espacios públicos, la red de FAROS, y cualquier otra exhibición comunitaria y gratuita. Todos estos esfuerzos valen la pena, ya que son estrategias diseñadas para hacer el cine público otra vez, para evitar que las limitaciones económicas sigan alejando a la gente de este entretenimiento histórico y, sobre todo, para asegurar que este ya sea que lo consideremos como una obra de arte o como un producto mercantil, sea consumido, disfrutado y discutido por todos.

1.8.1. Actualidad de *los cines* mexicanos

A veinte años de iniciado el siglo, es claro que el cine mexicano se ha dividido, mejor dicho, ha sido dividido por críticos y por el público en dos grandes corrientes: el de arte y el comercial. En el imaginario colectivo, cine de arte es aquel que recibe premios en festivales y certámenes extranjeros, el que vale la pena verse pero que nadie ve porque se piensa que es aburrido o inaccesible o el que se encuentra en salas y horarios imposibles para la mayoría. Y el cine comercial es el de Derbez, el de Martha Higareda, los remakes de cintas hollywoodenses y ese del que hablan despectivamente los que se auto denominan expertos o amantes del séptimo arte.

Sin embargo, para algunos esta división no debería existir. Carlos A. Gutiérrez (promotor de la filmografía latina en Nueva York y director del festival Cinema Tropical, expresó en una entrevista con la Secretaría de Cultura (2014) que

está muy peleado todavía lo que se conoce como cine de arte y cine comercial. En México y Latinoamérica hay mucho más sincretismo de la cultura popular elevada a otras manifestaciones entonces se pueden encontrar diálogos mucho más fructíferos, pero el problema es que seguimos dividiendo en vez de encontrar puntos de diálogo en común.

En este mismo sentido, Vladimir Meza escribe en el ensayo *El Cine Mexicano del siglo XXI: ¿decadencia o nueva época de oro?* (2019) que

pensar que el cine mexicano está en decadencia por el exceso de comedias, es algo que termina por prejuiciar e indirectamente refleja un gran clasismo, dado que TODAS las industrias cinematográficas nacionales de cada país (desde Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Asia, Latinoamérica, etc.), están plagadas de lo que despectivamente denominamos “*comedias románticas insulsas*” o “*cine de acción descerebrado*”.

Lo cierto es que México es un país con más de 129 millones de habitantes y así como conviven una diversa gama de tradiciones y culturas, pueden coexistir muchos cines. Y afortunadamente, hoy parece haber uno para cada quien. Algunos géneros del cine mexicano contemporáneo están en la Figura 8:

Figura 8
Géneros actuales del cine mexicano

<p>ANIMACIÓN</p> <p>UNA PELÍCULA DE HUEVOS (2006) LA LEYENDA LA NAHUALA (2007) DON GATO: EL INICIO DE LA PANDILLA (2015) LA INCREÍBLE HISTORIA DEL NIÑO DE PIEDRA (PABLO ALDRETE) ANA Y BRUNO (2017)</p>	<p>COMEDIAS</p> <p>NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES (2013) ¿QUÉ CULPA TIENE EL NIÑO? (2016) A LA MALA (2015) TODOS QUEREMOS A ALGUIEN (2017) ME ESTÁS MATANDO, SUSANA (2016)</p>
<p>DOCUMENTALES</p> <p>PRESUNTO CULPABLE (2008) EL LUGAR MÁS PEQUEÑO (2011) LA LIBERTAD DE DIABLO (2017) EL MAÍZ EN TIEMPOS DE GUERRA (2016) PLAZA DE LA SOLEDAD (2016) BAJO JUÁREZ, LA CIUDAD DEVORANDO A SUS HIJAS (2009)</p>	<p>INDEPENDIENTES</p> <p>ADÁN Y EVA (TODAVÍA) (2004) MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO, AMOR, JAMÁS ACABARÁS DE SER AMOR (2002) SUEÑO EN OTRO IDIOMA (2017) CARMÍN TROPICAL (2014)</p>
<p>HORROR</p> <p>KILÓMETRO 31 (2006) VUELVEN (2017) BELZEBUTH (2017) SOMOS LO QUE HAY (2010) HALLEY (2013)</p>	<p>HISTÓRICAS</p> <p>HIDALGO LA HISTORIA JAMÁS CONTADA (2010) MORELOS (2012) CINCO DE MAYO: LA BATALLA (2013) EPITAFIO (2015)</p>
<p>SÁTIRA POLÍTICA</p> <p>EL INFIERNO (2010) UN MUNDO MARAVILLOSO (2006) LA DICTADURA PERFECTA (2014)</p>	<p>DE FESTIVAL</p> <p>HELI (2013) POST TENEBRAS LUX (2012) GÜEROS (2014) LA CAMARISTA (2019) TEMPESTAD (2016) DESPUÉS DE LUCÍA (2012)</p>

Elaboración propia

Y la lista de géneros y directores podría seguir y seguir, ya que en este periodo no parece haber un tema que se imponga a otro: para todos los gustos hay una película.

Sin embargo, es urgente encontrar un lugar en las salas para toda esta diversidad de propuestas. Quizá el problema de quienes detestan el cine comercial es que esta clase de películas saturan la cartelera de la misma manera en que lo hacen las cintas hollywoodenses, mientras que muchas otras, esos otros cines, batallan por conseguir distribución y exhibición. Uno de los casos más sonados fue relatado por

la revista Gatopardo en 2018 y se trató de la travesía que pasó *La región salvaje* (2016), dirigida por Amat Escalante para llegar a salas. La cadena Cinemex le notificó al director, a días del estreno, que ya no la exhibiría porque no había espacio en la cartelera: la ganadora a Mejor dirección en el Festival de Venecia no cabía en la programación comercial. Obviamente, las quejas no se hicieron esperar y finalmente se estrenó en 2018 en 30 pantallas de Cinemex y 60 de Cinépolis... dos años después que en salas de Estados Unidos y Reino Unido. En contraste, en el 2018 se estrenaron *Ya veremos* (Pedro Pablo Ibarra, 2018) en 2417 pantallas, *La boda de Valentina* (Marco Polo Constandse, 2018) en 1951 o *Perfectos Desconocidos* (Manolo Caro, 2018) en 2127 salas.

Esta abismal diferencia en la distribución de una u otra película puede achacársele a los distribuidores quienes siguen viendo en Hollywood, y en las cintas mexicanas que retoman sus temáticas, estilos y personajes, una apuesta segura. José Felipe Coria entrevistó para la Revista *Icónica* (2017) a un “experimentado” distribuidor anónimo quien declaró que “el público en general, «del que vivimos los distribuidores», no acude al cine por premios, quiere ver algo entretenido. Si la película es lenta o tiene una narrativa diferente, renuncia a verla y prefiere algo más ligero, de ahí el éxito de las comedias mexicanas recientes”.

Pero también es cierto que los consumidores han jugado un rol importante al despreciar el cine mexicano y siempre buscar lo hecho en Hollywood, ya sea porque sus churros parecen mejor que los nuestros o porque se ha elevado a categoría de genios a ciertos directores extranjeros. El crítico de cine Ignacio M. Sánchez Prado reflexiona en el ensayo *Pasiones encontradas y audiencias perdidas* (2015) que

como espectadores y críticos hemos permitido que un número abrumador y escandaloso de nuestras pantallas estén dominadas por el peor cine estadounidense. No es inusual que uno castigue a películas mexicanas por defectos que se le perdonan a las obras menores de algún *auteur* de moda o a las películas hollywoodenses y europeas de medio pelo que, insólitamente, alcanzan mejor taquilla que muchas de las mejores películas mexicanas.

Quizá la opinión más sensata respecto a cómo mejorar el estado del cine mexicano es justamente de este autor, quien propone que para que todas las películas encuentren una audiencia es necesaria una reconciliación entre tres actores fundamentales:

1. los críticos quienes deben escribir más y mejor sobre cine mexicano, de manera objetiva y sin prejuicios clasistas ni complacientes.
2. Entre los críticos y la industria: en vez de destrozar a las películas comerciales sumamente exitosas que preguntarse y analizar cómo le hicieron para conectar con audiencias que probablemente no ven cine mexicano constantemente y cómo aprovechar esos éxitos intermitentes para construir una industria más estable y viable.
3. Como espectadores debemos ver más cine mexicano en salas, en plataformas digitales, en DVD's, en televisión, dónde sea y del que sea.

No se trata únicamente de ver cine mexicano porque es mexicano, se trata de invertir tiempo y dinero porque entre tantos géneros, directores, estilos, temas, historias, escenarios, estoy segura que se puede encontrar en él lo mismo que alabamos en las cintas hollywoodenses. También se puede intentar no despedazar a las películas mexicanas por el mínimo error o debilidad que tengan: no hay industria cinematográfica que tenga un cien por ciento de películas perfectas, ni que sean éxitos absolutos en taquilla o que todos amen. Existen algunas que son excelentes, así como hay otras que son muy, muy malas. Pero mientras más producciones nacionales se vean es más probable que se encuentre aquella que por fin provoque una reconciliación con nuestra industria: ya sea porque demuestre que el cine de “festivales” no es aburrido; o que ver y disfrutar una comedia de Derbez no es el fin del mundo; o que pruebe que no todas las cintas mexicanas son groseras o vulgares; o que este oficio no va a morir por las comedias ligeras y románticas protagonizadas por alguna actriz de Televisa. Solo hay que darle una oportunidad al cine hecho en México, pues como argumenta Sánchez Prado en *Pasiones encontradas y audiencias perdidas* (2015):

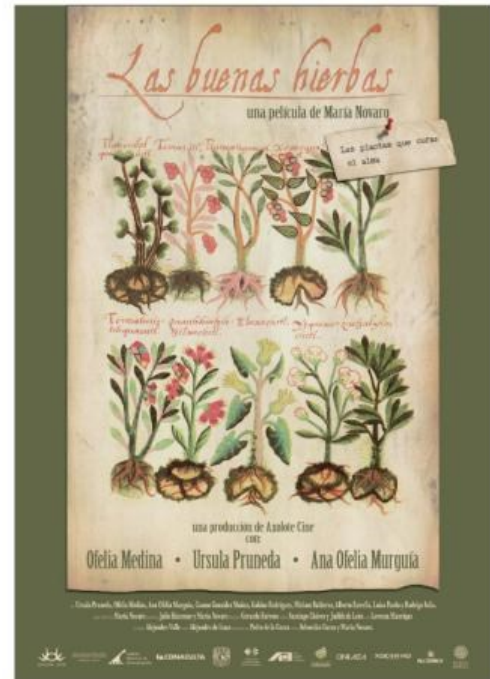
una cinematografía nacional es un archivo de historias, memorias y experiencias de modernidad, un patrimonio fundamental no sólo para la identidad nacional (algo a lo que se suele reducir a la Época de Oro) sino para la construcción de una memoria compleja a nivel político, estético y social.

Quizá no todas las películas hechas en el país lleguen a gustar, y no tendrían por qué, pero en definitiva todas sirven para aprender, aunque sea un poquito, del tiempo en que vivimos, de quien es el mexicano y sobre cómo es México. Todas reflejan algo de nuestra realidad y en todas se puede encontrar algo valioso de analizarse, hasta el por qué son tan malas. Y si no, no tiene nada de malo ver un terrible churro solo para reírse un rato. Lo esencial es que la industria mexicana garantice el derecho a ver tanto las buenas películas como las malas, a través de mejores canales de distribución, más tiempo obligatorio en salas de cine y manteniendo los estímulos económicos que han permitido la filmación de tantos proyectos. Pero lo más importante de todo: consumir cine mexicano, solo así se puede descubrir si es tan bueno o malo como se piensa.

1.8.2. Muestra de películas contemporáneas

La Figura 9 no pretende ser una lista completa de todas las películas que se han producido ni estrenado del 2001 al 2018, sino una pequeña muestra de la variedad de títulos y cineastas que han contribuido a la historia contemporánea del cine nacional, una lista en la que coexisten títulos independientes y comerciales y, por supuesto, todo tipo de géneros.

<p>2001</p> <ul style="list-style-type: none"> • PERFUME DE VIOLETAS, MARYSE SISTACH • CUENTO DE HADAS PARA DORMIR COCODRILOS, IGNACIO ORTIZ 	<p>2002</p> <ul style="list-style-type: none"> • Y TU MAMÁ TAMBIÉN, ALFONSO CUARÓN • EL CRIMEN DEL PADRE AMARO, CARLOS CARRERA • JAPÓN, CARLOS REYGADAS
<p>2003</p> <ul style="list-style-type: none"> • NICOTINA, HUGO RODRÍGUEZ • LA HIJA DEL CANÍBAL, ANTONIO SERRANO 	<p>2004</p> <ul style="list-style-type: none"> • MATANDO CABOS, ALEJANDRO LOZANO • TEMPORADA DE PATOS, FERNANDO EIMBCKE
<p>2005</p> <ul style="list-style-type: none"> • BATALLA EN EL CIELO, CARLOS REYGADAS • VOCES INOCENTES, LUIS MANDOKI 	<p>2006</p> <ul style="list-style-type: none"> • LAS VUELTAS EN EL CITRILLO, FELIPE CAZALS • EFECTOS SECUNDARIOS, ISSA LÓPEZ • MORIRSE EN DOMINGO, DANIEL GRUENER
<p>2007</p> <ul style="list-style-type: none"> • PÁRPADOS AZULES, ERNESTO CONTRERAS • MI VIDA DENTRO, LUCÍA GAJÁ • LUZ SILENCIOSA, CARLOS REYGADAS 	<p>2008</p> <ul style="list-style-type: none"> • RUDO Y CURSI, CARLOS CUARÓN • CINCO DÍAS SIN NORA, MARINA CHENILLO • PRESUNTO CULPABLE, ROBERTO HERNÁNDEZ
<p>2009</p> <ul style="list-style-type: none"> • DANIEL Y ANA, MICHEL FRANCO • BACKYARD: EL TRASPATIO, CARLOS CARRERA • NIKTÉ, RICARDO ARNAIZ 	<p>2010</p> <ul style="list-style-type: none"> • LAS BUENAS HIERBAS, MARÍA NOVARO • EL INFIERNO, LUIS ESTRADA • ABEL, DIEGO LUNA
<p>2011</p> <ul style="list-style-type: none"> • MISS BALA, GERARDO NARANJO • SALVANDO AL SOLDADO PÉREZ, BETO GÓMEZ • FECHA DE CADUCIDAD, KENYA MÁRQUEZ 	<p>2012</p> <ul style="list-style-type: none"> • DESPUÉS DE LUCÍA, MICHEL FRANCO • LA VIDA PRECOZ Y BREVE DE SABINA RIVAS, LUIS MANDOKI
<p>2013</p> <ul style="list-style-type: none"> • LA JAULA DE ORO, DIEGO QUEMADA-DÍAZ • CLUB SANDWICH, FERNANDO EIMBCKE • GUTEN TAG, RAMÓN, JORGE RAMÍREZ SUÁREZ 	<p>2014</p> <ul style="list-style-type: none"> • ELVIRA, TE DARÍA MI VIDA PERO LA ESTOY USANDO, MANOLO CARO • ECO DE LA MONTAÑA, NICOLÁS ECHEVERRÍA
<p>2015</p> <ul style="list-style-type: none"> • 600 MILLAS, GABRIEL RIPSTEIN • LAS ELEGIDAS, DAVID PABLOS • SOPLADORA DE HOJAS (ALEJANDRO IGLESIAS) 	<p>2016</p> <ul style="list-style-type: none"> • LA 4TA COMPAÑÍA, AMIR GALVÁN Y MITZI ARREOLA • EL VIGILANTE, DIEGO ROS • TREINTONA, SOLTERA Y FANTÁSTICA, CHAVA CARTAS
<p>2017</p> <ul style="list-style-type: none"> • LAS HIJAS DE ABRIL, MICHEL FRANCO • AYOTZINAPA, EL PASO DE LA TORTUGA, ENRIQUE GARCÍA MEZA 	<p>2018</p> <ul style="list-style-type: none"> • YA VEREMOS, PEDRO PABLO IBARRA • TIEMPO COMPARTIDO, SEBASTIÁN HOFFMAN • LAS NIÑAS BIEN, ALEJANDRA MÁRQUEZ ABELLA



**LAS BUENAS HIERBAS
(MARÍA NOVARO, 2010)**

Fuente: IMDB

Figura 9
Muestra de cine mexicano 2001 – 2018

Elaboración propia



CAPÍTULO 2 LAS MUJERES EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO

En la primera parte de este reportaje se realizó un breve recorrido por más de cien años de cine hecho en México: desde las primeras proyecciones realizadas con el cinematógrafo en 1895 cuando las películas eran breves fragmentos que capturaban y reproducían la realidad lo más fielmente posible pasando por el siglo XX cuando el cine fue utilizado como propaganda política y comenzó a establecerse una gran industria alrededor de este arte: producción y distribución masiva, variedad de géneros cinematográficos y la paulatina profesionalización del oficio. Con el nuevo milenio, aumentaron los *cines* que se pueden disfrutar, no solo por la enorme cantidad de salas, sino también por la extensa oferta en la que parece haber una película para todos los gustos.

Pero en la historia del cine mexicano también han existido varias crisis –algunas superadas y otras que se vienen arrastrando desde hace años– deficiencias en todos los ámbitos (la financiación, la producción, la distribución, la exhibición) y retos derivados de la modernización y la globalización, como la popularización de las plataformas digitales y la eterna saturación de contenido hollywoodense en las salas. No obstante, son dos los problemas más urgentes a los que se enfrenta actualmente: conseguir que el público vuelva a consumir películas nacionales y apoyar y fomentar la diversidad.

El primer paso para alcanzar esta diversidad es reivindicar el trabajo de las directoras pues sus creaciones han sido relegadas, ignoradas, borradas y menospreciadas por demasiado tiempo a pesar de que las mujeres han trabajado en el cine desde sus inicios... y no solo como actrices.

En este capítulo se aborda de nueva cuenta la trayectoria del cine en México pero ahora desde la perspectiva de ellas: esta es la historia de las directoras mexicanas. Hasta hace unos años, era difícil encontrar bibliografía dedicada al cine que incluyera a las cineastas como algo más que un mero pie de página o un dato curioso, o peor aún que no incluyeran comentarios sexistas. Para no ir más lejos, basta revisar la entrada de Mimí Derba en Wikipedia, la primera fuente que se consulta cuando se quiere conocer algún dato sobre cualquier personaje y, por lo tanto, con la que la mayoría del público está familiarizada por su fácil acceso:

En 1917, entusiasmada con la idea de hacer películas, Mimí Derba se dio a la tarea de fundar, junto al camarógrafo [Enrique Rosas](#) y con el apoyo económico de su amante de turno, el general [Pablo González](#), la compañía Azteca Films, firma que produjo durante ese año, cinco largometrajes inspirados en los dramas italianos. Las cintas en cuestión fueron: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora*, *En la sombra* y *La tigresa*. En esta última la Derba dirige y actúa, convirtiéndose en la primera mujer directora de la historia de México, además de ser guionista de dos de ellas. Pese al esfuerzo y ante el poco éxito alcanzado, Derba y Rosas deciden liquidar la compañía en 1919.

Después de su efímero paso por el cine, Mimí continuó con su exitosa carrera teatral, medio del que se despidió en 1938 con una larga temporada en el [palacio de Bellas Artes](#). En el lapso de su mayor éxito también escribió periódicamente para distintas publicaciones breves crónicas e historias, que reunió para publicar un libro en 1921 bajo el título de *Realidades*.

Entrada de Mimí Derba en Wikipedia.

Fuente: Wikipedia. Captura realizada el 11 de agosto de 2020 a las 14:00

“Amante en turno”. ¿Cuál es la relevancia de incluir esta frase? ¿Ayuda al lector a imaginarse la carrera de Derba, a comprender sus motivaciones para hacer cine? Y aunque esta afirmación, sin fuentes comprobables, fuera cierta, ¿cómo se puede afirmar que le dio el dinero por ser su amante y no porque el señor quería impulsar el cine? Este machismo casual que se ve en esta breve semblanza de Wikipedia se repite en varios libros de cine, que consideraban a las mujeres por su atractivo, por su sensibilidad, ternura, delicadeza u otros rasgos que se suelen asociar a las mujeres y, por supuesto, por su apariencia antes que por su talento.

Afortunadamente, conforme fue aumentando el número de mujeres en la dirección, también se iba desarrollando la teoría y el análisis de cine desde perspectivas feministas o de género. En el libro *Derivas de un cine en femenino* (1999), Mágina Millán afirma que el cine hecho por mujeres “no solo daba la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio, sino que también ponía en acción *formas* que cuestionaban los códigos de representación cinematográfica convencionales”. Es decir, las películas hechas por mujeres comenzaron a estudiarse a partir de la ruptura respecto a la representación de la mujer como objeto del deseo masculino o en términos arquetípicos.

En este segundo capítulo se analizará la importancia que tiene históricamente el cine producido por mujeres y por qué es importante visibilizar y revalorizar sus películas. También se reflexionará sobre si el cine hecho por mujeres es femenino o feminista, ¿ambos o ninguno?, a partir de diversas teorías que analizan el cine desde una perspectiva de género. A continuación se presentará una compilación de directoras mexicanas de cine.

Durante las primeras décadas del cine en México, el número de directoras es mínimo por lo que es factible conocerlas a todas. Posteriormente y conforme se fueron abriendo los espacios y las oportunidades para ellas, la cantidad aumentó y se fue complicando la labor de identificarlas y reconocerlas individualmente. Por esta razón, en las primeras etapas se presenta un recuento de todas las directoras mexicanas pero a partir de las ochenta, cuando el número fue en ascenso, se seleccionaron a aquellas con mayor relevancia, ya sea por la cantidad de proyectos dirigidos o por su impacto al haber roto el canon respecto a convenciones filmicas o sociales; de cada una se incluye una breve semblanza y un repaso por su filmografía. Por fortuna, como lo sostiene Márgara Millán en *Derivas de un cine en femenino* (1999, pág. 66), el cine hecho por mujeres ya no es el “otro cine” por ser dirigido por un grupo previamente marginado, sino porque “ahora las mujeres cuestionan y definen al cine tanto en su funcionamiento como industria, como en su rol de productor de significados”. El otro cine, el que hacen las mujeres, es uno que busca estructurar nuevas formas de ver y representar, que configura nuevos personajes más cercanos a la realidad y que desafía el lenguaje cinematográfico que cosifica a la mujer. Por eso es el otro, porque trabaja en contra del sistema y lo establecido por él.

2.1. ¿Por qué hablar de las directoras?

Nuestra realidad está construida por hombres. O tal vez no, pero tenemos tan poca información de las mujeres en la historia que así podría parecer. A este fenómeno se le conoce como *invisibilización de las mujeres* y se refiere a una tendencia que borra sistemáticamente a las mujeres de la historia y de acuerdo con la autora

francesa Marguerite Nebelsztein, entrevistada por Julie Kemtchuaing para el portal Café Babel (2020), se puede manifestar a través de diferentes mecanismos:

hacer pasar a la mujer a un segundo plano, hacerla desaparecer por completo, minimizar su acción, tergiversar su vida (como en el caso de las "leyendas negras"), disminuir o robar su trabajo, limitarla a ser la mujer o la hermana de, eso es la invisibilización.

Por ello en cada libro de historia de educación básica, se menciona que Guadalupe Victoria fue el primer presidente de México pero no escriben que Griselda Álvarez ganó la gubernatura de Colima en 1979 y fue la primera mujer en ocupar este cargo. O es casi un mandato que en la prepa se lea a Juan Rulfo, Gabriel García Márquez u Octavio Paz, pero rara vez se incluye literatura escrita por mujeres. Por eso la sociedad idolatra el genio de Steve Jobs pero el nombre de Hedy Lamarr, inventora de un sistema de comunicaciones precursor del GPS, WiFi y Bluetooth no le suena a casi nadie.

No se trata de negar la importancia de las aportaciones ni de unos ni de otros, sino de reconocer que la historia tradicional, en todos los ámbitos, es la historia del hombre, no de la humanidad. La exclusión de las mujeres provoca que el pasado esté reconstruido principalmente desde una mirada y punto de vista masculino. Invisibilizar a la mujer, negar o ignorar que ha formado parte de la construcción de la sociedad como la conocemos es un tipo de violencia, como lo sostiene Luisa De la Torre Acosta en el ensayo online *Violencia patriarcal; la invisibilización de la mujer en la historia* (2016):

¿Qué implica que se haya omitido de la Historia a la mujer y el papel que ha desempeñado a lo largo de los siglos? Pues lo que implica, precisamente, es que la Historia misma, por un lado, se convierte en un instrumento de violencia contra la mujer, al negarla, y por otro, se convierte en legitimadora y reproductora del resto de expresiones violentas que se dan contra nosotras, porque al invisibilizarnos contribuye a colocar a las mujeres en una posición de inferioridad con respecto al hombre.

Por supuesto que el mundo del cine no es distinto. Pilar Aguilar Carrasco afirma en el ensayo *La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual* (2010, pág. 145) que la ficción audiovisual educa poderosamente en la creencia de que el hombre es el eje central de la sociedad:

Lo hace, en primer lugar, al centrar masivamente el protagonismo en figuras masculinas, en intereses masculinos, en historias masculinas. Ese acaparamiento del protagonismo nos dice insistentemente... que los varones saben, descubren, resuelven, van, vienen, hablan, actúan, se interrelacionan, etc. Nos indica que en torno a ellos se vuelve la historia y se estructura la trama, que el espacio y el tiempo se segmentan y ordenan según sus necesidades. Nos señala, en fin, que son los seres dignos de encarnar el relato socialmente compartido. Inversamente, niega a las mujeres el estatuto de sujetos. Les asigna el rol de seres vicarios, de menor cuantía.

El mensaje que transmiten todos estos productos audiovisuales es que las mujeres no protagonizan, ni son sujetos activos en la trama y mucho menos narradoras de sus propias historias. Aguilar Carrasco también afirma que esta representación de las mujeres, y la falta de ella, “es el sustento de todas las violencias contra ellas” pues legitima la sumisión femenina, alimenta la mentalidad machista y promueve un adiestramiento que hace creer a las mujeres que el varón es más importante que ella, tanto para la historia como para la sociedad.

En el ámbito académico del cine también se ejerce la violencia: casi siempre la presencia de directoras ha sido poco reconocida y marginada a los pies de página o ellas son consideradas como una rareza dentro del medio. El objetivo de este reportaje ha sido integrar a las directoras a la historia del cine mexicano, pero no como si fueran una excepción sino reconociéndolas como creadoras de esa misma historia partiendo de sus experiencias y filmografía.

Pero, ¿por qué es importante visibilizarlas?

Para restituirles su lugar en la historia del cine: si contribuyeron a formar la industria como actualmente la conocemos, merecen ser nombradas y reconocidas por ello.

Para intentar aprender una historia que de verdad incluya a toda la humanidad y no solo a la mitad.

Porque desde siempre han existido las mujeres con ganas de dirigir y se han tenido que enfrentar a muchos obstáculos para lograrlo, lo que ha mejorado las condiciones de la generación actual como se lo cuenta Natalia Beristáin a Valeria León en un artículo del sitio web Luchadoras (2018): “No he sufrido un caso de discriminación (gracias a que) otras generaciones picaron piedra nos han dejado ‘planchadito el terreno’. Un colchoncito más hecho sobre un discurso de género”.

Difundir que en el cine mexicano ha habido y hay mujeres dirigiendo es poner el foco en sus películas y es el primer paso para acercarlas a una audiencia más amplia. Ver películas dirigidas por mujeres es tal vez una de las maneras más fácil de ver el mundo a través de nuevos ojos, a través de una mirada femenina. Así lo expresa la directora Alejandra Márquez Abella en el ensayo *Nuevas formas de narrar* (2019):

Las historias imperantes han sido protagonizadas por héroes (varones), y no sólo eso, además han sido contadas desde la perspectiva masculina... En esas historias, las mujeres han funcionado como depositarias de la emoción; son catalizadores, vasijas donde los protagonistas tiran sus desechos o de las cuales beben, o a las que quiebran en arrebatos de locura. Que la narrativa haya sido dominada por la perspectiva de un sólo género ha cancelado la posibilidad de sublimar la experiencia humana en el arte. Ha cancelado la posibilidad de darle dimensión y profundidad. El mundo ha sido imaginado solamente por unos cuantos.

¿Cómo se puede llamar al cine una experiencia o un lenguaje universal cuando la mayoría de las películas son dirigidas por hombres? Juan F. Plaza escribe en el libro *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (2010, pág. 25) que medios como el cine y la televisión “poseen suficiente «potencia» para construir una imagen del mundo en nuestras cabezas y transmitirnos así valores, conocimientos y emociones” y aunque no reproduzcan la realidad tal cual es, tienen el poder de reconstruirla, representarla o reinventarla a través de las decisiones que tome el director o directora. Entonces, ¿qué clase de

mensajes sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre nosotros/as mismos/as se crean y comparten si esos significados han sido codificados en su mayoría por hombres? El mundo del cine y, por lo tanto, la realidad que hemos absorbido a través del cine está construida desde una mirada masculina y ya es hora de ampliarla.

2.1.1. La mirada femenina

En 1975, Laura Mulvey escribió el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (pág. 370), en el cual desarrolló el concepto de *mirada masculina* para explicar cómo en el cine narrativo tradicional

la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-miradabilidad [*to-be-looked-at-ness*].

En muchos de los productos audiovisuales, la mujer por sí misma no tiene importancia pero su presencia es necesaria porque es el elemento de placer. En el mismo sentido, María del Carmen Rodríguez Fernández destaca en el libro *Directoras de cine a ambos lados del Atlántico* (2012) que la ideología patriarcal ha sido promovida por las imágenes de las mujeres que el cine ha presentado, por tratarlas como objetos y espectáculo visual. Así, se podría debatir sobre si la ideología patriarcal ha condicionado la forma de hacer cine o si el cine ha influido en la sociedad y reforzado esta ideología.

Pero cuando las mujeres están a cargo de contar sus propias historias lo hacen desde otra perspectiva... con una *mirada femenina*. Este concepto no define una sola manera de hacer cine compartida por todas las cineastas de todo el mundo sino que se refiere a un modo de narrar y representar que va más allá de las formas hegemónicas y dominantes. La mirada femenina invita a reflexionar sobre lo que está en la pantalla y a darle otras lecturas a lo que se ve; reivindica el poder narrador de las mujeres y la validez de sus palabras mientras pone en el centro sus vivencias.

Esto no significa que los hombres no puedan hacer películas sobre mujeres, sino que la ausencia de ellas en estos procesos de creación cultural ha generado un

vacío muy importante en cuanto a la definición del ser mujer y a las experiencias de las mujeres en el espacio público y privado. En el libro *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991, pág. 21), Anette Kuhn afirma que para comenzar a cambiar esta imagen sobre las mujeres en los medios es necesario que ellas sean quienes tomen las decisiones:

Quando se colocan juntas las dos críticas —el concepto de la imagen de la mujer como «objeto» y el hecho de que sean o hayan sido los hombres los responsables de esa imagen— se puede llegar a la conclusión de que podría producirse una transformación en el terreno de las representaciones si hubiera un mayor número de mujeres artistas, ejecutivos de publicidad, directoras de cine, etc...

Por ello, es de suma importancia resaltar las películas de las directoras mexicanas, porque son ellas quienes han decidido incluir nuevas temáticas y significados de lo qué es ser mujer: cuando no se hablaba de la sexualidad femenina, el Colectivo Cine-Mujer filmaba cortometrajes sobre el aborto o el abuso sexual; porque después de años de representar al “instinto” materno como inherente en las mujeres, llega María Novaro y muestra que las madres tienen muchas dudas, arrepentimientos y deseo sexual.

Entrevisté a Marya E. Gates, Gerente Editorial y de Marca del área de películas de Netflix, respecto a la diferencia entre las películas dirigidas por mujeres y por hombres y comentó que, a veces, pueden estas pueden ser mínimas:

I think often cis men tend to miss little details about women that they wouldn't really know about unless they were very observant of the women in their lives (and even then often there are little private things that I don't know they'd even have the chance to observe). I also think women tend to be a bit more empathic, and so you often see more vulnerability both in the men and the women in films made by women. There are some men that can get that from their actors, but I think you tend to see it a lot more in films by women.

Pienso que a menudo los hombres *cis* tienden a no percatarse de pequeños detalles sobre las mujeres, detalles que no notarían a menos que observaran con mucho detenimiento a las mujeres de sus vidas (e incluso así, muchas veces hay detalles íntimos que no estoy segura que ellos hayan tenido la oportunidad de observar).

También pienso que las mujeres tienden a ser un poco más empáticas, por lo tanto es más común ver en sus películas a hombres y mujeres con mayor vulnerabilidad. Hay hombres que pueden obtener eso de sus actores pero pienso que es mucho más frecuente en películas de mujeres (Traducción propia, M Gates, comunicación personal por correo electrónico, 05 de febrero de 2020).

En una columna titulada *Why more movies about men should be made by women* (2017) el crítico de cine Noah Gittel opina que las mujeres deberían dirigir más cintas con protagonistas masculinos, pues es probable que bajo una nueva óptica se pueda ir modificando el concepto de masculinidad:

We shouldn't continue to bury our feelings underneath heavy suits of armor. We shouldn't learn to channel grief into fixing the injustices of the world. We shouldn't have to measure up to heroes who are somehow both physically dominant and intellectually unmatched. We deserve to have our mythologies busted, too.

No deberíamos seguir enterrando nuestros sentimientos debajo de pesadas armaduras. No deberíamos aprender a canalizar nuestro dolor pena en un deseo de arreglar las injusticias de mundo. No deberíamos compararnos con héroes que son dominantes física e intelectualmente. También merecemos que se rompan nuestras mitologías. (Traducción propia)

Visto de esta forma, las películas hechas por mujeres no solo modificarían las representaciones de las mujeres, sino también redefinirían el concepto de masculinidad. Este sería el primer paso para construir nuevas identidades y formas de relacionarnos y, definitivamente, para modificar los roles de género.

Las mujeres no dirigen películas para revelarnos los grandes misterios del universo femenino, ni porque sepan algo completamente inaccesible para el resto, sino por la necesidad creadora y de contar historias que existe dentro de todas. Y al ver esas cintas se puede conocer otra parte del mundo y de nosotros/as; vivir esas historias y experiencias ya familiares pero desde la voz y experiencia de una mujer, es una forma de alimentar y ejercitar nuestra capacidad de relacionarnos con el otro: *If you only see art and life represented from one point of view that can be dangerous and incredibly limiting in your ability to understand and empathize with the world*

around you. “Si solo vemos el arte y la vida representados desde un punto de vista, puede ser peligroso e increíblemente limitante para nuestra capacidad de entender y empatizar con el mundo a nuestro alrededor”, afirma Marya E. Gates en entrevista para este reportaje.

2.2. Temática ¿femenina o feminista?

El cine dirigido por mujeres no es un género por sí mismo, sería imposible agrupar los diferentes cines que realizan las mujeres bajo una sola denominación solo por tener en común a una mujer, o a una persona que se identifica como tal, como creadora. En el ensayo *El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México* (2005) Maricruz Castro Ricalde sugiere que es preferible utilizar el término *cine hecho por mujeres* para hablar del conjunto de películas realizado por ellas, debido a que la expresión *cine de mujeres*

ha sido revestida de una significación que tiende a atenuar su poder subversivo, de revelación sobre la incursión insólita de las mujeres en un área reservada por la tradición para los hombres. Con ese nombre (“cine de mujeres”) se “orienta” al público hacia un tipo de filmes específicos: el melodrama o la comedia romántica, géneros cinematográficos –a su vez– muy desvalorados al compararlos con los géneros “serios”, reservados a la dirección masculina (la acción, la aventura, el horror).

Así, la única razón por la que comenzó a agruparse al cine hecho por mujeres en una enorme categoría era para diferenciar quién lo había hecho, porque al menos en México hasta los ochenta hablar de cine era referirse a cintas realizadas por hombres y especificar que no lo habían hecho ellos ya significaba una ruptura importante. Sin embargo, con el paso del tiempo, el término cine de mujeres sirvió para menospreciar su obra y asociarla con temas femeninos... como si no fuera interesante y necesario conocer cómo viven las mujeres, qué les preocupa, qué les gusta o cómo ven el mundo.

En *Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta* (2018, pág. 113) Leire Ituarte Pérez declara que las películas hechas por

mujeres “representan un tipo de cine más cercano al deseo, la fantasía, las inquietudes y ansiedades de las mujeres...en mayor o menor grado, subvierte las convenciones narrativas del lenguaje cinematográfico dominante –léase patriarcal–.” Es decir: las directoras transgreden los mecanismos tradicionales de representación y de narración del cine dominante y el universo masculino se transforma en *lo otro*, lugar que las mujeres han ocupado siempre. Por consiguiente, una cinta sería femenina por el, no tan, simple hecho de alterar el orden de la representación dominante y por intentar construir un nuevo lenguaje cinematográfico que represente de una manera novedosa a las mujeres.

Por otro lado, es importante recalcar que el hecho de que una película sea dirigida por una mujer no la hace feminista. Así como no todas las mujeres son feministas, sus películas tampoco tienen por qué serlo. Se podría considerar que el cine hecho por mujeres es feminista porque reivindica a la mujer como sujeto activo y creador de su propia historia. No obstante, en el libro *Feminismo para principiantes* Nuria Varela (2013, pág. 14) define el feminismo como

un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las distintas discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social.

Por lo tanto, para que una película sea llamada feminista es necesario que dentro de la narrativa se tome una postura clara dentro de la ideología del movimiento; no basta con colocar a las mujeres al centro o no ser una cinta abiertamente sexista, sino tener la intención de ser definida como tal. A cada directora le queda decidir si su obra es feminista o no, pues solo ellas saben si la concibieron desde esa ideología y movimiento. No obstante, Anette Khun establece en el libro *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991, pág. 28) que

cabe la posibilidad tanto de leer un texto desde la perspectiva de las intenciones feministas de su autor o productor como de no hacerlo así, si un texto puede generar

significados feministas “inconscientes” o puede no hacerlo, lo más probable es que la cuestión se decida de nuevo, en el momento de la recepción.

Una película podría ser feminista porque la directora (o director) quisieron demostrar explícitamente esta postura en su obra, o bien porque el público ha reconocido en ella ciertos discursos o pensamientos que la convierten en tal. Por ello, desde los años setenta se han desarrollado diversas teorías de análisis fílmico con perspectiva de género, las cuales están basadas, entre otros, en el psicoanálisis, la semiótica y el análisis textual.

Intentar encasillar el cine de mujeres dentro de una categoría o nombrarlo feminista o no es como querer definir a todas las mujeres bajo la misma etiqueta o encontrar un rasgo que pueda englobar la experiencia universal e histórica de ser mujer. Esta labor podría resultar improductiva cuando se tienen a tantas directoras filmando sobre temas sumamente distintos y con opiniones diferentes. Lo verdaderamente importante es que el cine hecho por mujeres amplía el horizonte de las representaciones y da la palabra a quienes normalmente han estado silenciadas. Para el público, es una oportunidad de cuestionarse y reflexionar si hay más formas de ver el mundo, de entender el cine, de hacerlo y de consumirlo.

2.3. Directoras pioneras

2.3.1. Años veinte

La llegada del cinematógrafo a México significó una revolución en la forma en que los habitantes del siglo XIX se entretenían, interactuaban con el resto de la sociedad y concebían el mundo. Pero el sector que más cambió por este invento fue el empresarial, pues se había abierto todo un nuevo campo de posibles inversiones y ganancias en el que cualquiera podía participar. Bueno, casi cualquiera.

En los primeros años del cine, en su fase primitiva y artesanal, este fue un escenario para que hombres y mujeres experimentaran y participaran en él, aunque ellas se enfrentaban a una sociedad y un gobierno que les decía que su lugar era en el hogar y que su destino, el ser madre. A pesar de esto, el sistema económico obligó a un gran número de mujeres a incorporarse al trabajo fuera de casa. Citando el libro *La*

paz porfiriana: en el vértigo del "progreso". Entre los dos siglos (1998, pág. 125) escrito por Julia Tuñón, en 1890 las mujeres representaban el 25 % de la población económicamente activa, es decir, 210 mil 566 mujeres trabajaban como empleadas de comercio, secretarias, taquígrafas, obreras, en el servicio doméstico, etc. Sin embargo, eran pocas quienes podían trabajar en el cine, espacio reservado para aquellos con cierta independencia económica o acceso a un espacio cultural público, tal como lo expresa Patricia Torres San Martín en el artículo *Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)* (2016). Y aun cumpliendo con estos "requisitos", las cineastas de esta época tuvieron que enfrentar muchos obstáculos para poder materializar sus proyectos porque las conductas discriminatorias permeaban en la sociedad y más cuando ellas se estaban "desviando" de las labores para las que habían nacido.

Las mujeres que se presentan a continuación son las pioneras, quienes vieron el potencial de este invento y lucharon para aprovecharlo. Lo que tienen en común es que sus logros han sido ignorados a lo largo de la historia y aunque sean mencionadas, se menosprecian sus aportaciones y la importancia que tienen para la cinematografía nacional. El reconocimiento que ahora tienen es porque académicas como Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón y Mágina Millán han impulsado un interés por ellas, por reivindicar sus carreras, recuperar su obra y darles el lugar que verdaderamente merecen.

Mimí Derba (1893 – 1953)

Su nombre artístico era Mimí Derba; el verdadero, Herminia Pérez de León. Debutó a los diecisiete años como cantante de zarzuela y años después sería una de las pocas artistas del teatro en sobrevivir la llegada del cine, al cual dedicó toda su atención. Trabajó al lado de Enrique Rosas, camarógrafo y director, y fundaron *Azteca Films*, la primera compañía cinematográfica del país. En entrevista para CINE-MUNDIAL en 1918



–reproducida por el sitio web Cine Silente Mexicano–, la realizadora cuenta que el objetivo de esta empresa era

propagar la verdad de un México culto, social y progresivo; a borrar el prejuicio, aquí tan arraigado, del México incivil, siempre rebelde, cada vez más atrasado; el México, en fin, del “pelao”... Para lograrlo y convencer a los yanquis de que somos otros, de que en México hay algo más que hordas salvajes, hemos traído nuestras películas, y cuando este público las vea, cambiará seguramente de opinión.

En tan solo un año, Azteca Films produjo cinco películas: *Alma de sacrificio* (Joaquín Coss, 1917), *En defensa propia* (Joaquín Coss, 1917), *En la sombra* (Joaquín Coss, 1917), *La soñadora* (Eduardo Arozamena, 1917) y *La Tigresa*. Derba protagonizó la mayoría de las cintas, escribió dos de ellas y codirigió *La Tigresa* (1917), lo que la convirtió en la primera directora mexicana.

Aunque al inicio, el par de empresarios fue aplaudido por su deseo de engrandecer la cinematografía nacional, las películas producidas por ellos eran similares en tono y temática a los melodramas italianos por lo que ni el público ni la crítica reaccionaron del todo bien ante ellos. Azteca Films quebró pronto y la actriz quedó decepcionada de esta fallida incursión por lo que retomó su carrera en el teatro y sería hasta 1931 cuando regresaría a la pantalla grande con *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la primera película sonora mexicana. Derba siguió actuando en papeles

menores durante toda la época de oro y su última participación fue en *Dos tipos de Cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952). Falleció en 1953 en Ciudad de México.

Si bien, fueron pocas las películas que Mimí Derba produjo y aunque algunos historiadores mantengan como una hipótesis el que ella haya dirigido una de estas, es loable la labor que realizó a favor del cine: en una época de conflictos políticos, económicos y sociales, ella luchó por mejorar la imagen del país ante el mundo y, de paso, popularizó el cine argumental de ficción en un periodo en el cual todos hacían documentales sobre la revolución.

Adriana y Dolores Ehlers (1896-1983; 1894 – 1972)

Patricia Martínez de Velasco entrevistó a Adriana Ehlers para el libro *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro* (1991, pág. 32) en el cual relató que Dolores amó desde pequeña el cine y siempre tuvo ese ánimo emprendedor que las impulsaría profesionalmente ya como jóvenes:

Nos daba funciones de cine: debajo de una mesa, que tenía una sábana restirada entre las patas y con un agujero cuadrilongo, exhibía toda clase de estampas y muñecos recortados de periódicos y revistas, usando para ello una vela que ponía atrás de los muñecos y cobraba un centavo a los chicos del barrio por la función, que consistía en pasar los muñecos delante de la vela [...].

Después de trabajar un tiempo en un estudio de fotografía, Adriana convenció a su hermana y a su mamá de poner su propio estudio en el jardín de la casa; el negocio fue todo un éxito, especialmente entre las mujeres, quienes se sentían libres de posar frente a otras mujeres. Gracias a sus afiliaciones políticas y a la buena fama que habían ganado tomando fotos, Venustiano Carranza llegó a posar para ellas y después de quedar encantando con los resultados, les dio una beca y todas las facilidades para estudiar fotografía y cinematografía en Boston, Washington y Nueva York. Durante la Primera Guerra Mundial trabajaron para el gobierno



estadounidense filmando material educativo y posteriormente completaron su educación en los estudios Universal en Nueva Jersey.

Regresaron a México en 1919 y montaron su propio negocio “Casa Ehlers” en donde además de vender el equipo capacitaban a los camarógrafos y operadores para utilizarlo correctamente. Con toda esta experiencia y preparación a cuestas, las hermanas fueron llamadas a ocupar puestos en las instituciones encargadas de regular la creación y difusión de cine: Dolores como Jefa del Departamento de Cinematografía y Adriana como Jefa del Departamento de Censura. El rol de este último organismo era contrarrestar los estereotipos negativos presentados en las cintas estadounidenses, por lo cual las Ehlers realizaron una serie de películas que retrataran los mejores y más interesantes aspectos del país. Como cabeza del Departamento de Censura, Adriana estableció que los exhibidores debían pagar una tarifa y solicitar la aprobación oficial antes de proyectar cualquier material, mientras que los productores debían tramitar un permiso antes de filmar en la ciudad.

Tras el asesinato de Carranza en 1920, las hermanas fueron despedidas de sus puestos pero no dejaron el cine: de 1922 a 1929 operaron la *Revista Ehlers*, primer noticiero cinematográfico del país, abrieron otra sede de Casa Ehlers en Guadalajara y administraron un taller de reparación de equipo de grabación. Adriana falleció en 1972 y Dolores en 1983.

Las hermanas Ehlers fueron figuras clave en el desarrollo de la nación postrevolucionaria ya que ellas dos tenían el poder de crear, modificar y aprobar los mensajes que la audiencia recibía a través de las decisiones que tomaban respecto a la censura, la regulación a los medios y las películas propagandísticas que grabaron. Su historia es uno de los primeros casos de apoyo estatal al cine.

Cándida Beltrán Rendón (1898 – 1984)

Desde muy joven supo que el cine era lo suyo: a los catorce años escribió el guion de *El secreto de la abuela* pero le tomaría muchos años más poder llevar su historia a la pantalla grande ya que se estrenaría hasta 1928 y sería su única película.

Contrario a sus contemporáneas, Mimí Derba y las hermanas Ehlers, Cándida no tenía ninguna relación con el medio artístico, por eso es incierto cómo llegó a interesarse por este oficio y cómo consiguió que Jorge Stahl, pionero de la exhibición, y Gregorio Martínez Sierra, dramaturgo español, aceptaran trabajar con ella en este proyecto. Beltrán Rendón fungió como productora, directora, escenógrafa y protagonista en una época en cual era sumamente inusual que una sola persona asumiera tantos roles al mismo tiempo. Por si fuera poco, al producir la cinta ella misma se convirtió en una de las primeras cineastas independientes pues todo el dinero salió de sus bolsillos.



El secreto de la abuela cuenta la vida de Chiquita, una huérfana pobre que vende periódicos para ayudar a su abuela ciega; un día comienza una amistad con un anciano rico que también se ofrece a adoptarla pero la abuela le confiesa que ese hombre es en realidad su abuelo. A pesar de que la actuación de Beltrán y la fotografía de Stahl recibieron buenas críticas, la directora no continuó trabajando en cine pues el haber financiado la cinta y otras complicaciones durante el rodaje la habían agotado y desencantado de este oficio. Posteriormente se dedicó a componer canciones entre las que se encuentran “Mesticita yucateca”, “Este amor”, “Navidad hogar” y “A mi madre”.

Falleció en 1985 en Ciudad de México.

2.3.2. Años treinta y cuarenta

Elena Sánchez Valenzuela (1900 – 1950)

Antes de entrar al mundo de la dirección, Elena ya tenía una carrera bien consolidada como actriz de cine mudo: protagonizó la primera versión de *Santa*, (Luis G. Peredo, 1918), *El Escándalo* (Alfredo B. Cuellar, 1920) y *Barranca trágica*



(Santiago J. Sierra, 1917). Además, tenía una respetable trayectoria como columnista, cronista y crítica de cine para periódicos como *El Heraldo de México*, *El Demócrata*, *El Día* y *El Universal*. En 1922, mientras escribía para *El Demócrata* estableció la reseña diaria de cine pues gracias a este tipo de textos se podía formar a los públicos, influir en sus preferencias y ayudarlos a reconocer el valor educativo y cultural del cine.

Después de vivir fuera de México por algunos años para dedicarse a actuar y escribir, en 1936 dirigió *Michoacán* por encargo del presidente Lázaro Cárdenas. Patricia Torres San Martín escribe en una semblanza de la directora para el sitio web Women Film Pioneers Project (2013) que los periódicos de la época relataron, ahora se sabe que erróneamente, como Sánchez fue la primera mujer en concebir, planear y hacer una película y que debido a su formidable intuición artística y perspicaz olfato periodístico, el documental fue un hermoso y revelador retrato de la vida rural en Michoacán.

En 1942, Elena fundó la primera Filmoteca Nacional, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, y aunque logró reunir varios cientos de rollos de películas la institución no prosperó debido al desinterés estatal. No obstante, ella fue una de las primeras personas en interesarse por resguardar la memoria fílmica del país.

Adela Sequeyro (1901 - 1992)

Desde los veinte años comenzó su carrera en el mundo del cine como crítica y actriz. Trabajó en películas silentes como *El hijo de la loca* (José S. Ortiz, 1923), *No matarás* (José Ortiz, 1924) y *El sendero gris* (Jesús Cárdenas, 1927). Tras la transición al cine sonoro, actuó en el clásico *El prisionero 13* (Fernando de fuentes, 1933), *La sangre manda* (José Bohr, 1933) y *Mujeres sin alma* (Ramón Peón, 1934).



Su trayectoria como periodista comenzó a finales de los años veinte en diarios como *El Demócrata*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* donde escribía acerca de las novedades del cine europeo y el hollywoodense; en cuatro años, escribió más de cien crónicas para estos medios. Durante los años cuarenta y cincuenta, escribió en la revista *La Pantalla* y en dos columnas para *El Universal Gráfico*.

En 1935, Sequeyro estableció la cooperativa Grupo Éxito –junto con Ramón Peón, Alex Phillips, José B. Carles y Mario Tenorio– a través de la cual produjo su primer guion: *Más allá de la muerte*, la cual protagonizó. La cinta no tuvo buenos resultados en taquilla y el grupo se disolvió. No obstante, dos años después la artista y su esposo fundaron otra cooperativa, Producciones Carola, y financiaron *La mujer de nadie* (1937), dirigida por Sequeyro, la cual obtuvo valiosas reseñas de los críticos quienes la calificaron de innovadora. Cristina Pulido Aréchiga sostiene en el artículo *La propuesta estética de Adela Sequeyro: La vena romántica como base transgresora en La mujer de nadie* (2007) que a pesar de que la cinta narra la historia cliché de un grupo de amigos enfrentados por el amor de una mujer, con los años se le ha considerado transgresora por: rechazar el populismo de la cultura posrevolucionaria (es decir, el abuso de los trajes de charro y china poblana); dotar a su personaje femenino protagónico de un romanticismo y un erotismo poco convencional para la época; realzar la mirada femenina y convertirla en un sujeto activo y no pasivo.

Su siguiente y último proyecto fue *Diablillos de arrabal* (1938), melodrama que contaba los conflictos entre dos pandillas juveniles rivales que se ven forzadas a trabajar juntas para proteger a su barrio. Años después, la directora aseguró que realizó este proyecto como una concesión hacia su marido pero que ella hubiera preferido hacer una cinta más pequeña, con menos escenarios y menos actores; el fracaso de esta cinta alejó a Sequeyro de la dirección. Sería hasta que se descubrieran copias intactas de sus dos películas y gracias al esfuerzo de diversas académicas que comenzaría a reconocerse la importancia de Adela Sequeyro en la historia del cine.

2.4. Época de oro

Matilde Landeta (1910-1999)

Por sorprendente que parezca, en el periodo más productivo del cine mexicano solo hubo una directora, ¡una! En una época en la cual el rostro femenino era explotado frente a las cámaras, solo a Matilde Landeta se le permitió brillar detrás de ellas.

Desde 1933 y durante diez años trabajó como *script girl*, supervisora de todos los detalles y la continuidad, en más de setenta películas y para directores aclamados como Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón y Emilio Gómez Muriel. Llegó a ser considerada la mejor *script girl* de la industria y sus conocimientos y experiencia eran reconocidos por todos. Sin embargo, Landeta quería seguir creciendo profesionalmente y comenzó a solicitar su ascenso a asistente de dirección, paso previo para llegar a ser directora, ante el Sindicato de Técnicos y Manuales. Patricia Martínez de Velasco relata en *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro* (1991) que la solicitud de Landeta fue rechazada por tres años a pesar de cumplir los requisitos impuestos por el propio sindicato: antigüedad, conocimientos y antecedentes sindicales. En 1945, frente a tantas negativas injustificadas y el desprecio del resto de los



agremiados, envió una carta –reproducida por Márgara Millán en *Derivas de un cine en femenino* (1999, pág. 90)– al Departamento Jurídico de la Secretaría del Trabajo para averiguar la verdadera razón por la que le negaban su merecido ascenso:

Independientemente de las decisiones que en uso de su soberanía pueda tomar la rama de asistentes de director y la asamblea general, que es el organismo superior a la misma, deseo que ese Departamento me diga si el hecho de ser mujer me incapacita legalmente para el desempeño de las labores de asistente de director, y cuáles son en su caso, las limitaciones laborales derivadas del sexo.

Finalmente, Martínez de Velasco concluye en *Directoras de cine. Proyección de un mundo obscuro* (1991, pág. 49) que Landeta presentó su petición ante la Asamblea General –con el apoyo de Roberto Gavaldón, secretario general del sindicato– y ella misma relata que frente a los insultos y burlas de los agremiados, adoptó una actitud femenina, agachó la cabeza, cruzó las manos y escuchó en silencio. Este comportamiento “despertó el instinto de protección de los machos que estaban ahí y me apoyaron, me defendieron y por mayoría votaron mi ascenso”, declara la directora.

Landeta fue la primera mujer en hacer cine industrial y de manera profesional –esta validación viene del hecho de pertenecer a un sindicato y tener toda esa estructura burocrática detrás de ella–. Entre 1948 y 1951 filmó tres cintas: *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). *Lola Casanova*, narra el romance entre una heredera blanca criolla y un indio seri y como su amor propiciara la integración de los indios seri a la sociedad. *La Negra Angustias* sigue a una campesina convertida en coronela zapatista que busca castigar a los machos que la lastimen. *Trotacalles* es la historia de dos hermanas, una prostituta y la otra casada por conveniencia, y cómo su carácter no es forjado por sus condiciones sociales.

Estas cintas se estrenaron durante la época de oro, la era de los grandes mitos y símbolos del cine nacional, y si bien no se separaron de la temática o el lenguaje cinematográfico de la época, Martínez de Velasco señala en el libro *Directoras de cine. Proyección de un mundo obscuro* (1991, pág. 59) que su importancia consiste

en feminizar los temas convencionales y en crear protagonistas alejadas de los estereotipos femeninos:

Yo traté de hablar de mujeres y pintar mujeres porque el cine mexicano ha sido el gran misógino de la vida. Siempre fue una porquería: la madrecita abnegada, la llorona, la que se dejó humillar... en todas las películas mexicanas siempre encuentras el machismo flotando por todos lados y la mujer desvirtuada y la mujer sin valor. [...]. Yo traté siempre de que si yo hacía cine, iba a hacer el cine de la mujer reivindicada.

Matilde Landeta fue pionera del “otro cine”, ese que buscaba dejar atrás las ideas preconcebidas y sexistas sobre las mujeres e intentaba retratarlas de una manera más apegada a la realidad; a pesar de esto, pasó 3 décadas alejada de la dirección pero trabajó en la Dirección de Cinematografía, fundó las cooperativas Río Mixcoac y José Revueltas, presidió la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas y trabajó como guionista en dos proyectos más.

A partir de los años setenta, su carrera comenzó a ser reconocida: retrospectivas en la Cineteca Nacional, homenajes en festivales italianos y franceses, la UNAM le entregó una medalla de plata en honor a su carrera y diversos sindicatos celebraron sus cuarenta años como directora. Este justo, aunque atrasado, interés en ella y su filmografía la llevaron a dirigir en 1991, *Nocturno a Rosario*, película que relata el amor no correspondido del poeta Manuel Acuña por su musa. Esta sería su última película, pues la directora falleció en 1999.

2.5. Años setenta

Después de Matilde Landeta, tendrían que pasar veinte años para que otra mujer filmara en México. Y el panorama había cambiado radicalmente: se desarrollaba un movimiento independiente que tenía como objetivo la creación de un nuevo cine mexicano que retratara de manera precisa la realidad social, política y económica del país, que revalorara la imagen de la mujer y que reconfigurara la labor de los cineastas como agentes de cambio.

En la década de los setenta, esta corriente sería impulsada por los egresados universitarios quienes experimentaron con otras vías de producción y una distribución menos comercial, sostenida casi por completo en los cineclubes universitarios. La forma de producir también se modificaría gracias al Centro de Capacitación Cinematográfica, que a través de su programa de ópera prima le daba la oportunidad a un director debutante de hacer su primera película. Isabel Arredondo explica en el libro *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)* (2001, pág. 38) esta dinámica de coproducción:

la escuela entra como coproductor, no como productor unitario. Cada realizador tiene que conseguir el resto de sus apoyos de donde pueda: de productores privados, de otras universidades, de lo que sea. La escuela aporta equipo y todos los descuentos que consigue, además provee estudiantes que hacen de trabajadores.

El surgimiento de las universidades como un espacio formal de aprendizaje cinematográfico, el crecimiento del apoyo estatal al séptimo arte y los movimientos sociales de los años sesenta fueron factores que confluieron para crear un escenario nunca antes visto: más de una mujer directora trabajando al mismo tiempo. A partir de los años setenta comienzan a aparecer en escena las primeras egresadas de las escuelas de cine. El CUEC abrió sus puertas en 1963 y únicamente ingresó Esther Morales Gálvez, en 1964 entró Marcela Fernández Violante y para 1986 ya habían egresado 38 directoras de esta escuela, así lo da a conocer Márgara Millán en el libro *Derivas de un cine en femenino* (1999). Gracias a esta apertura de espacios educativos, en los siguientes años lograron debutar de manera independiente dieciséis directoras.



Marcela Fernández Violante (1978 -)

Perteneció a la segunda generación del CUEC pero fue la primera egresada de esta escuela en convertirse en directora de cine industrial. En 1967, aun como estudiante, dirigió el cortometraje de ficción *Azul* y en 1971, como trabajo de titulación, filmó el corto *Frida Kahlo* sobre la obra y figura de la pintora, con el cual ganó un Ariel, una Diosa de Plata y varios reconocimientos internacionales.

En 1975, realizó *De todos modos Juan te llamas*, producción independiente y universitaria que reconstruye el movimiento cristero de 1926. En entrevista con Alejandro Medrano para el libro *Quince directores del cine mexicano* (1999, pág. 186) la directora cuenta que el rodaje estuvo lleno de dificultades por la falta de dinero, pero a pesar de eso era un cine que “empezaba a preocuparse por narrar otras temáticas; que habían sido una verdadera evasión de la realidad en los años sesentas y setentas”.

Posteriormente, estrenaría cinco largometrajes más, convirtiéndose en la mexicana que más películas ha realizado: *Cananea* (1976), *Misterio* (1979), *En el país de los pies ligeros* (1980), *Nocturno amor que te vas* (1986) y *Golpe de suerte* (1991). La formación universitaria de Fernández influyó de manera importante en su filmografía, la cual giró alrededor de temáticas sociales poco vistas en el cine industrial, pero indispensables para crear una conciencia sobre la situación del país, así se lo aseguró a Medrano en el libro *Quince directores del cine mexicano* (1999, pág. 191):

mientras la gente no lea historia de México, no es nada más el cine el que va a resolver las cosas, la toma de conciencia llega cuando conoces tu pasado, y si no lo conoces, no sabrás del presente ni del porvenir.

Actualmente, Fernández Violante se desempeña como Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC).

Colectivo Cine Mujer

Gabriela Cano destaca en el ensayo *Las mujeres del México del siglo XX. Una cronología mínima* (2007) que desde el movimiento estudiantil de 1968, el rol de las mujeres en el activismo político y la militancia se fortaleció pues colaboraron en las brigadas callejeras y en los comités de huelga de las escuelas, además de administrar los recursos, encargarse de la limpieza y mantenimiento de las escuelas, comedores y albergues improvisados. Esta agitación universitaria, sería la antesala para que a principios de los años setenta apareciera el feminismo en México, al mismo tiempo que se extendía por Europa y Estados Unidos.

Inmediatamente se formaron los primeros grupos militantes: Mujeres en Acción Solidaria (MAS, 1971), Movimiento Nacional de Mujeres (MNM, 1973), Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM, 1974), Colectivo La Revuelta (1975), Movimiento Feminista Mexicano (MFM, 1976) Colectivo de Mujeres (1976) y Lucha Feminista (1978) (Barrera & Beltrán, 2018). De acuerdo con *Derivas de un cine en femenino* (1999) escrito por Mágina Millán, estos grupos trabajaron alrededor de los siguientes temas: la educación y ayuda a la mujer obrera, la divulgación de la información sexual, la despenalización del aborto, la igualdad jurídica, económica y laboral, la crítica de la mujer como objeto sexual y su rol en las sociedades capitalistas y consumistas.

Varias mujeres universitarias decidieron unirse y utilizar el cine, uno de los medios de comunicación más poderosos, como herramienta social generadora de cambio: en 1976 nació el colectivo Cine Mujer, integrado principalmente por egresadas del CUEC quienes abordaban temáticas poco discutidas con un enfoque feminista a través de cortometrajes de 16mm.

Martínez de Velasco argumenta en el libro *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro* (1991, pág. 100) que para las integrantes de este colectivo hacer

cine era “a la vez que una práctica, un motivo de reflexión sistemática a propósito de la opresión femenina”. La directora Ángeles Necochea, miembro de este grupo, le comentó a Martínez de Velasco (1991, pág. 100) que “la lucha de aquella época fue dura. Por aquellos años era imposible hablar sobre el problema del aborto ilegal, la violación, la división del trabajo ente hombres y mujeres, el trabajo doméstico y por supuesto de la sexualidad”. Dice que eran tratadas como un grupo de locas a quienes descalificaban todo el tiempo, pero que no importaba, que era una labor estimulante.

El primer proyecto de este colectivo fue el cortometraje *Cosas de mujeres* (1975 – 1978), realizada por Rosa Marta Fernández donde se retrata el tema del aborto y el cual logró una nominación al Ariel por cortometraje de ficción. El grupo buscó canales alternativos de distribución y los encontró en las escuelas, hospitales, centros de planificación familiar, el Seguro Social, el ISSSTE y sedes de organizaciones políticas.

En la Tabla 6 se presenta una lista con las principales integrantes del colectivo y las películas que realizaron:

Tabla 6.

Integrantes del Colectivo Cine Mujer y su filmografía

Directora	Película	Temática
Rosa Marta Fernández	1. <i>Cosas de mujeres</i> (1975-1978) 2. <i>Rompiendo el silencio</i> (1979)	1. Aborto 2. Violación
Beatriz Mira	1. <i>Vicios en la cocina</i> (1977) 2. <i>Es primera vez</i> (1981)	1. Trabajo doméstico 2. Encuentro feminista de 1980 en Taxco, Guerrero
Guadalupe Sánchez	1. <i>¿Y si eres mujer?</i> (1979)	1. Bombardeo publicitario dirigido a las mujeres
Sonia Fritz	1. <i>Mujeres yaltecas</i> 2. <i>Bandas, vidas y otros sonos</i> (1986)	
Ángeles Necochea	1. <i>Vida de ángel</i> (1981)	1. Trabajo doméstico

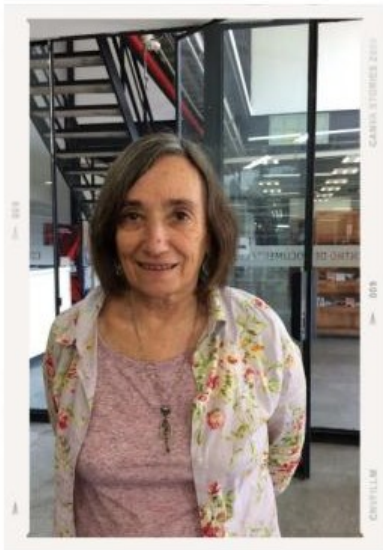
Elaboración propia.

Fuente: Martínez de Velasco, 1991; Millán, 1999.

Otras integrantes de este grupo fueron: Ellen Camus, Laura Rossetti, Lilian Liberman, Sibille Hayem, la antropóloga Amalia Attolini, la socióloga Pilar Calvo, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mae. Por otro lado, María Eugenia Tamés y María

del Carmen de Lara también formaron parte del Colectivo aunque únicamente como asistentes de dirección en *Bordando la frontera* (Ángeles Necochea, 1985), sobre las maquiladoras de Juárez. Después de este proyecto, el colectivo se desintegró debido a problemas internos, a las malas críticas hacia los cortos producidos –Jorge Ayala Blanco escribió sobre el colectivo: “desabrido y gratuitamente denigratorio, el cine feminista mexicano se extinguió como llegó. Por más que retumbaron los montes feministas, su parto dio como resultado un escuálido y asustadizo ratoncito”, reproducido por Elissa Rashkin en *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream* (2001, pág. 70)– y a las nuevas formas de manifestación y expresión que iban surgiendo en la sociedad.

A pesar de su breve existencia, el colectivo Cine Mujer fue un parteaguas en el desarrollo del feminismo militante y un antecedente para que las mujeres colocaran en el discurso público temas que antes eran tabú, evitando así que el cine feminista desapareciera por completo de escena.



Busi Cortés (1950 -)

Su nombre real es Luz Eugenia Cortés Rocha y es una directora, guionista y profesora de cine egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica. En su tercer año en el CCC realizó los cortometrajes *Las Buenromero* (1978) y *Un frágil retorno* (1979). En 1981 fue asistente de dirección de Felipe Cazals y Alfredo Joskowicz en la serie de televisión *Historia de la educación* y en 1982 se graduó del CCC con el cortometraje *Hotel Villa Goerne*.

En 1988 dirigió su primer largometraje *El Secreto de Romelia*, adaptación libre del cuento “El viudo Román” escrito por Rosario Castellanos. Esta fue una coproducción del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara, el gobierno de Tlaxcala y del CCC, el cual bajo el esquema de ópera

prima aportó material y a estudiantes como la “mano de obra”. Así, debido a que casi no se tuvieron que contratar a trabajadores sindicalizados, el costo de la producción apenas rebasó los 150 mil dólares, que se recuperaron inmediatamente. Isabel Arredondo destaca en el libro *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas* (2001) que Cortés fue una de las primeras en filmar de este modo y que su éxito se debe al trabajo colectivo.

El secreto de Romelia comienza cuando la protagonista del mismo nombre regresa al hogar de su juventud y donde acaba de morir su marido, pero esta vez va acompañada de su hija Dolores y sus tres nietas: María, Aurelia y Romi, para quienes la vida de su padre y abuelo es un misterio pues lo creían muerto desde hace años. Cortés muestra la vida de Romelia a través de recuerdos que poco a poco la van liberando de todos los secretos que guardó y cuyos efectos podrán disfrutar sus descendientes: la empatía y compasión hacia la experiencia y la vida de otras mujeres. En el libro *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)* (2001, pág. 103) Cortés le explica a la autora Isabel Arredondo que en *El Secreto de Romelia* intentó

crear una conciencia sobre qué es ser mujer y quien eres como mujer...Es preciso pensar no solo en lo que somos ahora, sino en lo que somos por lo que hemos heredado de la generación anterior.... No hay que olvidar que hay que entender a nuestras madres y abuelas para entendernos a nosotras mismas.

Su siguiente filme fue *Serpientes y escaleras* (1991), una adaptación libre de la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, la cual relata la vida de un político corrupto a través de los ojos de Valentina, la hija del político, y Rebeca, la mejor amiga de esta. De nueva cuenta, Cortés utilizó una innovadora estrategia de financiamiento: recaudó fondos de compañías comerciales a cambio de publicidad, consiguiendo a Coca Cola, Juegos Birján (creadora del juego serpientes y escaleras), Indetel, Alcatel y Sanborns como patrocinadores.

Ha participado como guionista de las series *De la vida de las mujeres* para Televisión Cultural, *El aula sin muros* para la UNAM y *ABC discapacidad* para el Instituto latinoamericano de Comunicación Educativa. Su más reciente película,

Hijas de su madre: Las Buenrostro, se estrenó en 2005 y narra la historia de las mujeres Buenrostro quienes seducen a adultos mayores para quedarse con sus fortunas.

Actualmente se desempeña como profesora en el Centro de Capacitación Cinematográfica e imparte pláticas y conferencias en diversas universidades y foros sobre la importancia de las mujeres en el cine.

Carmen Toscano (1910 – 1988)

Fue una periodista, poeta, productora, directora y guionista de teatro y televisión; su padre fue Salvador Toscano uno de los pioneros de la exhibición y producción de cine en México.

Tras dedicarse varios años a la poesía y a la literatura, en 1942 Carmen comenzó a ordenar todo el material que su padre había filmado durante la Revolución y en 1947, había logrado catalogar más de treinta mil metros de película. Con ayuda de los estudios CLASA, se incorporó una narración, a modo de voz en off, y música para que las imágenes le resultaran más atractivas a la audiencia contemporánea. Finalmente, en 1950 se estrenó *Memorias de un mexicano* integrado en su totalidad de material histórico filmado entre 1897 y 1946 y narrado en primera persona por un personaje ficticio que ha vivido todos los cambios de la historia moderna mexicana. David Wood destaca en el ensayo *Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico* (2009, pág. 152) que los críticos de la época aplaudieron a Carmen el haber adaptado el material “de una vieja película” a los cánones del cine moderno y por “dar continuidad espectacular al mosaico de escenas para que aquello tenga unidad fílmica, juntándola a la indiscutible unidad histórica”.

En 1976 dirigió el documental *Ronda revolucionaria*, escrito por Matilde Landeta y coproducido por CONACINE. La cinta fue presentada ante una audiencia pero nunca se estrenó y hasta la fecha no se ha vuelto a exhibir en público. García Riera,



citado por David Wood en una semblanza escrita para el portal Women Film Pioneers Project (2013), la describió como un diálogo entre expertos para intercambiar análisis, anécdotas y memorias, intercalado con documentos, fotografías, algunos clips y arte referente a la Revolución.

Tras la muerte de Carmen en 1988, su viudo estableció la Fundación Carmen Toscano para salvaguardar el documental por su alto valor histórico y el resto del material del archivo, tal como la directora lo quería; en el 2011, la Fundación decidió depositar la colección completa en la Fimoteca de la UNAM para su restauración y difusión.

2.6. Años ochenta

Los setenta y los ochenta fueron los años de las ficheras, de las sexicomedias y los *videohomes*, productos de bajísima calidad en donde las mujeres únicamente eran utilizadas para satisfacer a la mirada y morbo masculino: su cuerpo y su atractivo visual era lo único que importaba.

En el libro *Women Filmmakers in Mexico. The country of which we dream* (2001, pág. 90), Elissa Rashkin afirma que en una de las peores etapas del cine, en la pantalla grande había muy poco con lo que las mujeres pudieran identificarse, que “tanto en las películas como en la vida real, los sofocantes pero seguros roles de género tan bien definidos por el cine clásico no fueron reemplazados por imágenes de libertad e igualdad, sino por imágenes ambivalentes y confusas” (traducción propia). Es decir, debido al surgimiento de este “nuevo cine mexicano” las mujeres ya no eran encasilladas en los viejos estereotipos, ya no eran más madres abnegadas o abuelas sacrificadas, no. Ahora bajo el concepto de “liberación” podían vivir su sexualidad en los cabarets, con muy poca ropa y siendo ellas el espectáculo mismo a consumir: la mujer quedó de nuevo mal parada y los cineastas que, supuestamente, salvarían el cine mexicano se interesaron muy poco por sus problemas.

En los ochenta fueron dos directoras las que sobresalieron principalmente: Isela Vega y María Elena Velasco. Ambas eran actrices con una larga trayectoria antes

de entrar a la dirección, conocidas en todo México y con carreras polémicas: Vega por su status de sex symbol y sus desnudos en pantalla en una época donde los grupos al cuidado de la moral abundaban; Velasco por su humor blanco que rayaba en lo absurdo y por la imagen estereotipada y burda que hacía de los indígenas, según sus detractores.

Lo verdaderamente importante de su salto a la dirección es en qué condiciones lo hicieron: estas dos actrices obtuvieron los conocimientos necesarios de todos los años que pasaron en los sets de filmación trabajando con los directores más populares de la época. Su historia es sobresaliente porque cuando hicieron esta transición, no solo asumieron el mando de la cámara además tuvieron que ocupar otros roles como el de guionista o productora.

María Elena Velasco se convertiría en la directora mexicana más exitosa pues su tercer largometraje *Ni de aquí ni de allá* (1988) fue el más taquillero el año que se estrenó, según lo escribe Carime Totosaus Fernández en su tesis de licenciatura *Mujeres directoras en el cine mexicano* (2006). No obstante, la trayectoria de ambas demuestra cómo cada vez era más común la inclusión de las mujeres en estos espacios y que las trabas para ingresar a la dirección que pudieran encontrar ya no eran institucionales (por ejemplo, Matilde Landeta contra los sindicatos o las hermanas Ehlers contra el cambio de régimen) pero sí económicas. Lo más notable es que a partir de esta época, México verá a más directoras trabajando al mismo tiempo y no en completo aislamiento, como sus predecesoras lo hicieron.



Isela Vega (1939 - 2021)

Debutó como actriz en 1960 en *Verano violento* (Alfonso Corona) y desde ese año, entre cine y televisión, ha trabajado en más de noventa producciones al lado de personalidades como Mauricio Garcés, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Pedro Armendáriz Jr., Damián Alcázar, Cecilia Suárez, Ana Claudia Talancón, etc. Su más reciente rol fue en la serie de Netflix, *La casa de las flores*.

En la década de los ochenta, codirigió, con Rafael Portillo, *Una gallina muy ponedora* (1981), la cual ella también escribió, produjo y protagonizó. En 1984 dirigió *Las amantes del señor de la noche*, en la cual actuó al lado de Irma Serrano y Emilio Fernández. La cinta de horror cuenta la historia de una mujer que recurre a la hechicería para continuar la relación con su amante, a pesar de la distancia que los separa, lo que termina en locura y tragedia. Aunque esta fue la única película que dirigió, críticos como Jorge Ayala Blanco la elogiaron porque ninguna otra cinta realizada por una mujer logró ese nivel de sensualidad y erotismo, además de “ser una mirada veladamente feminista pero estridentista” de la ideología patriarcal, encarnada por el personaje del Indio Fernández, así lo reprodujo Rashkin en el libro *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* (2001, pág. 75).

María Elena Velasco (1940 – 2015)

Fue una actriz, comediente, cantautora, bailarina, guionista y directora mexicana que en la década de los setenta se convirtió en una de las figuras más queridas y emblemáticas de México al encarnar a la India María. En 1962 el director Miguel Morayta la contrató para un personaje secundario en *Los derechos de los hijos*; poco después comenzó a trabajar en la creación de su icónico personaje, el cual aparecería por primera vez en un pequeño rol en *El bastardo* (Arturo Martínez, 1967), lo iría perfeccionando con apariciones en el programa *Siempre en Domingo*

con Raúl Velasco, hasta que, finalmente, la India María protagonizaría en 1972 su propia película *Tonta, tonta, pero no tanto* (Fernando Cortés).

Ya bien consolidada como comediente y con un impresionante éxito entre las familias que disfrutaban de sus enredos y la bondad de La India, Velasco debutó como codirectora en 1981 con *Okey, Mister Pancho* y escribió y dirigió las siguientes películas: *El coyote emplumado* (1983), *Ni chana, ni Juana* (1984), *Ni de aquí, ni de allá* (1988), *Se equivocó la cigüeña* (1993) y la serie de televisión *¡Ay, María qué puntería!* (1998).

En 2004 recibió un premio Ariel al Mejor Guion Adaptado por *Huapango*, dirigida por su hijo; su última película como actriz fue *La Hija de Moctezuma* (Iván Lipkies, 2013), después de quince años de ausencia en la pantalla grande.



Teófila Palafox (1956 -)

Aunque no fue directora del cine industrial, es importantísimo contar su historia pues ella es pionera del cine comunitario en México. Teófila vivía en un pequeño poblado oaxaqueño llamado San Mateo del Mar, donde la actividad económica principal es la comercialización de textiles y la pesca. Durante los ochenta, el Instituto Nacional Indigenista otorgó unos créditos para que las artesanas asistieran a diversas ferias para exponer y vender sus piezas; así fue como la Organización de Artesanas de San Mateo del Mar llegó al centro de Oaxaca donde el cineasta Luis Lupone trabajaba en la realización de documentales sobre pueblos indígenas (por encargo del mismo instituto).



Sin embargo, Lupone deseaba apoyar a las comunidades y ofrecer capacitación para que ellos retrataran su propia realidad y decidieran como mostrarse ante el mundo. De esta manera, surgió el primer taller de cine indígena y una de las primeras participantes fue Teófila Palafox, quien pronto aprendió a organizar las imágenes para hacer una película y a ver la vida a través de una cámara Súper 8, así lo relató para el portal Cine y Medios comunitarios:

Lo vi más fácil... de capturar imágenes pero, también al mismo tiempo es difícil; se tiene que, ahora sí, elaborar una historia, así... completo, un principio y un final. Fácil para capturar en imagen... para editar, tenía que escoger las mejores tomas y conforme el guion, ¿no? O la guía que tuviera. Es lo más difícil, pues.

Aunque quince mujeres iniciaron el taller, solo cuatro completaron un proyecto y solo a una le fue financiada la postproducción y el estreno: *Tejiendo mar y viento*. *La vida de una familia ikood* (1987) dirigido por Teófila, en el cual retrata la vida cotidiana de su comunidad donde los hombres pescan y las mujeres caminan largas distancias cargando su mercancía sobre la cabeza; el filme se estrenó dos años después y fue nominado a un Ariel por Mejor Mediometraje Documental. En 1992, Teófila dirigió su segundo documental, *Ollas de San Marcos*, donde captura a las mujeres de San Marcos elaborando artesanalmente utensilios de cocina. Las películas de Teófila se han presentado en festivales alrededor del mundo como el Amiens International Film Festival en Francia y en el Native American Film and Video Festival en Nueva York. Actualmente, dirige el grupo de artesanas “Natsojpüy”, quienes trabajan el telar de cintura y el teñido natural.

El caso de Teófila es esencial para comprender la integración de las comunidades indígenas en el cine, medio del que han participado como objetos: de estudio, de representación o de orgullo pero casi nunca como sujetos activos que pudieran crear sus propias historias y mucho menos acceder al equipo técnico para lograrlo. Si bien Teófila fue de las primeras, no sería la última persona indígena en apropiarse de la cámara y reclamar su identidad y visión.

2.6.1. Mención especial

Con la entrada de las mujeres a las universidades durante la década de los setenta, aumentó como nunca la cantidad de directoras mexicanas. Algunas lograron consagrarse en la dirección y cosecharon una amplia trayectoria; otras, no. No obstante, se mencionarán brevemente en este reportaje con el fin de visibilizar y reconocer sus logros en una época donde las directoras apenas comenzaban a apropiarse de este oficio y de lugares que con tanto esfuerzo lograron conseguir.

Marcela Arteaga (1955 -)

Ingresó en 1987 al CCC, donde filmó los cortometrajes *La fábrica* (1988), *Un sándwich* (1990) y *Del otro del mar* (1994) el cual presentó como su tesis y recibió diversos reconocimientos, entre ellos el premio a la mejor ficción del NYU International Student Film Festival, al mejor cortometraje del festival de cine de Cancún así como una mención especial en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary. Su primer largometraje documental *Recuerdos* (2003) está basado en la vida y material fílmico del emigrante lituano Luis Frank, fue la undécima ópera prima producida por el CCC y recibió el apoyo de la Rockefeller Foundation, el premio de la crítica en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y el de Guanajuato. Su más reciente documental, *El guardián de la memoria* (2019), se estrenó en competencia oficial dentro del festival Hot Docs Canadian International Documentary Film en Toronto; también resultó ganador en el Festival Internacional de cine de Morelia y DocsMx en 2019.

Patricia Martínez Velasco

Graduada con Mención Honorífica de la Universidad Iberoamericana y del CCC, ha dirigido cuatro cortometrajes: *Como un destello* (1987), *El sótano* (1988), *Acopilco* (1990), *Matilde Landeta* (1993) y un largometraje *Aquí entre nos* (2011), la cual fue una de las cintas más taquilleras del 2012 en México y ganó algunos premios, entre ellos el Zénith de Bronce por Mejor Ópera Prima en el Festival des Films du Monde de Montreal y Mejor Actor en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. También ha tenido una exitosa carrera como directora de comerciales, pues en el

2013 ganó un León de Bronce en el Festival de Cannes por el anuncio *Bedtime Stories* para la agencia Grupo Gallegos. Además, es autora del libro *Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro* (1991), el cual fue una de las primeras publicaciones en reconocer a las realizadoras mexicanas de cine y narrar cómo han conquistado esta profesión.

Bertha Navarro (1943 -)

Comenzó como documentalista en los años setenta con las cintas *Crónica del olvido* (1978), *Nicaragua: los que harán la libertad* (1978), *Victoria de un pueblo sin armas* (1979) y *México, historia de su población* (1987). Navarro también es una de las productoras mexicanas más reconocidas, con cincuenta años de trayectoria y famosa por su incondicional apoyo al cine mexicano. En 1973 produjo su primera cinta *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1973) con el objetivo de renovar a una industria en decadencia; en 1990 produjo *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría) y en 1993 comenzaría su fructífera relación laboral con Guillermo del Toro pues produciría su ópera prima, *Cronos*, ganadora de más de veinte premios nacionales e internacionales pero también la razón por la que Navarro se endeudó de tal forma que tuvo que alejarse de la producción durante dos años. En 2001 produciría *El espinazo del diablo* y en 2005 *El laberinto del Fauno*, ambas de del Toro. Entre otras cintas que ha producido se encuentran: *La delgada línea amarilla* (Celso R. García, 2015), *Cosas insignificantes* (Andrea Martínez, 2008), *Ayotzinapa*, *El paso de la tortuga* (Enrique García Meza, 2018) y *Sonora* (Alejandro Springall, 2018). En la ceremonia del Ariel en 2015 se le otorgó el Ariel de Oro como reconocimiento a su larga trayectoria y ahí se pronunció sobre la responsabilidad social del cine: “Hacer cine es un privilegio, pero también es una responsabilidad. ¿Qué vemos? ¿Cómo vemos? ¿A quién nos dirigimos? [...] Nosotros, como cineastas, debemos estar dispuestos a mirar. Hay que pensar qué aportamos a nuestro país, a nuestra cultura y a nuestra gente”.

2.7. Años noventa

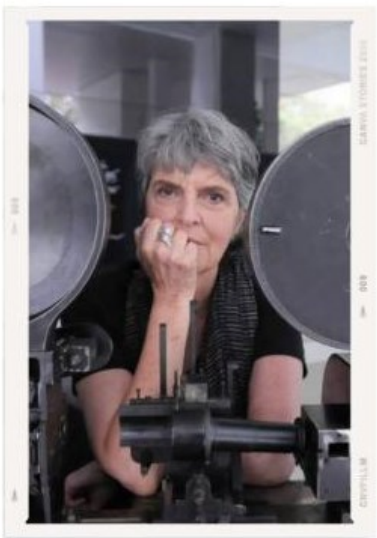
Es esencial recordar algunos sucesos clave para las mexicanas de esta década, como señala Gabriela Cano en el ensayo *Las mujeres del México del siglo XX. Una cronología mínima* (2007):

- En 1992 nace GIRE, el Grupo de Información en Reproducción Elegida, asociación civil dedicada a la defensa de los derechos sexuales y reproductivos y reconocida por la Secretaría de Salud.
- En 1996, por primera vez se hace la recomendación a los partidos políticos para que al menos el treinta por ciento de las personas postuladas a cargos de elección sean mujeres.
- En este mismo año, el gobierno del Distrito Federal promulga una ley que reconoce como violencia intrafamiliar el maltrato físico, emocional y sexual; además de establecer medidas de prevención y eliminación de estos actos tales como servicios psicológicos, procedimientos conciliatorios, multas y detenciones.
- En 1998 se forma el Parlamento de Mujeres, una comisión legislativa de senadoras y diputadas con el fin de reflexionar y promover políticas públicas a favor de la mujer.
- En 1999, el Instituto Federal Electoral reconoció a cuatro organizaciones impulsadas por mujeres como agrupaciones políticas al contar con más de quince mil afiliados. Una de ellas era Diversa, dirigida por Patricia Mercado, cuya agenda giraba en torno a temas como el feminismo, las minorías sexuales, la despenalización del aborto, la salud sexual y reproductiva, entre otros.

Los asuntos de las “mujeres” ya no eran problemáticas que tuvieran que discutirse en privado ni temas tabú, sino que la agenda con perspectiva de género se incluyó en el sistema político y a lo largo de todo el país se crearon organizaciones especializadas en investigar, atender y defender los derechos y libertades de las mujeres. Toda esta reorganización de las instituciones y asociaciones, deja ver la

urgencia de reconocer las necesidades específicas de las mujeres y la carencia de soluciones dirigidas especialmente a ellas.

Como escribió Patricia Torres San Martín en el artículo *Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano* (2008, pág. 116), desde los años ochenta y gran parte de los noventa, “las políticas feministas pasaron de las luchas por la emancipación a la afirmación de una diferencia positiva de las mujeres con respecto a los hombres”. Es decir, después de luchar durante años por el reconocimiento de los derechos más básicos y alcanzar cierto nivel de igualdad y representación, la lucha feminista de esta época se concentró en la creación de un nuevo sujeto femenino y en reconfigurar cómo se relaciona tanto consigo misma como con los demás. De esta manera, las directoras de cine de los noventa se dedicaron a romper paradigmas, tanto sociales como cinematográficos, y exploraron esta libertad.



María Novaro (1950 -)

Estudió la carrera de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y la de Realización Fílmica en el CUEC. Como estudiante, realizó diversos cortometrajes, entre ellos *7 a.m.* (1982), *Querida Carmen* (1983) y *Pervertida* (1985). De estos ejercicios, sobresale *Una isla rodeada de agua* (1985), por el cual recibió un Ariel por Mejor Cortometraje de Ficción; este relata la historia de una niña guerrerense que emprende toda una odisea en busca de la madre que la abandonó y en él se pueden

vislumbrar los temas que Novaro seguiría desarrollando en su filmografía: la condición femenina, la lucha de la mujer por sobrevivir y la maternidad.

En 1988, recibió una beca del Sundance Institute para ingresar a los talleres de guion y dirección de actores, gracias al libreto de *Lola* (1989) y, posteriormente, para filmarlo contó con un estímulo económico otorgado por la Televisión Española. *Lola* relata la lucha diaria de una joven vendedora de tianguis por sacar adelante a su

hija y por sobrevivir a pesar de su frágil equilibrio emocional y la soledad. *Lola* rompió los estereotipos de la época al presentar a una mujer real, con muchos defectos y que constantemente reniega de su rol de madre y vive con depresión por tener que enfrentarse sola a un mundo tan agresivo y salvaje; esta representación contrasta con el símbolo de la abnegada madre mexicana.

Poco tiempo después, llegaría la película que definiría a Novaro como una de las cineastas más importantes: *Danzón* (1991), la cual nació como todo lo opuesto a *Lola*, como ella misma lo expresa para el portal de Escritores de cine mexicanos:

Cuando escribí *Danzón* fue cuando estaba terminando la edición de *Lola*, le dije a Beatriz empecemos a escribir la siguiente película sobre lo agradable que resulta ser una mujer sola y como se puede vivir felizmente. Como México está lleno de música y de color, vamos a hacer un personaje que le guste mucho bailar.

Fue protagonizado por María Rojo y se convirtió en el primer filme mexicano en catorce años en ser invitado a la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes donde recibió excelentes críticas; posteriormente, se estrenó en París, Estados Unidos, México y otros festivales con gran éxito entre el público y los expertos. *Danzón* es la historia de Julia, una madre soltera cuya única pasión es bailar; cuando su fiel compañero desaparece sin explicación, ella intentara localizarlo a toda costa aunque tenga que dejar su apacible rutina.

En *Danzón*, Novaro retoma elementos muy importantes de la filmografía nacional: la música de los años cuarenta, los melodramas y los cabarets. Sí, los cabarets. En el libro *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream* (2001, pág. 176), Elissa Rashkin afirma que, a diferencia de las antiguas películas de cabareteras o ficheras, en el mundo de *Danzón* “no hay pecado y por lo tanto tampoco condena ni salvación” (Traducción propia). Julia, la protagonista, no se muestra atrapada por ser madre soltera; no se discute la ausencia del padre ni se presenta como una tragedia; la relación con su hija no es idealizada pues ambas discuten constantemente y quizá lo más importante, no se cuestiona ni juzga que Julia se separe de su hija para satisfacer sus deseos.

Otro aspecto por el cual esta cinta es innovadora es por su representación de los homosexuales. Así lo asegura Bernard Schulz en el libro *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999* (2008, pág. 35):

Tuvieron que transcurrir catorce años (desde *El lugar sin límites*, Arturo Ripstein 1977) para volver a ver a un travesti que no fuera acartonado... Susy, interpretado por Tito Vasconcelos, es un travesti, loca o *drag queen*, que contrasta abiertamente con el machismo de los estibadores portuarios. Si bien, Susy añade humor a la película, lo hace desde el espacio de la inteligencia y de la dignidad. No se puede ignorar, por supuesto que tras la cámara está el ojo femenino de la dirección de María Novaro, quien logra acomodar a Susy como una experiencia positiva de personaje principal.

Danzón es una historia de descubrimiento: Julia encontrándose con su sensualidad y reconociendo sus propios deseos; el melodrama mexicano reinventándose con historias donde las mujeres no son santas ni putas, sino personajes multidimensionales y reales; la sociedad mexicana siendo testigo de un retrato respetuoso de los homosexuales y las trabajadoras sexuales y hasta los danzoneros con lo que más aman: “Los amantes del baile llegaron a exclamar: ‘Voy a ver Danzón hasta que me canse’”, así lo cuenta Isabel Arredondo en su libro *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas* (2001, pág. 391).

La filmografía de Novaro la completan: *El jardín del Edén* (1994), *Sin dejar huella* (2000), *Las buenas hierbas* (2010) y *Tesoros* (2017). Los temas recurrentes en sus trabajos son la maternidad, los personajes ambiguos, la amistad entre mujeres, los hombres ausentes y la búsqueda. Novaro ha creado películas que exploran la experiencia femenina y cuestionan las razones sociales e ideológicas detrás de estas vivencias. Actualmente, María Novaro se desempeña como titular del IMCINE, bajo la administración de Andrés Manuel López Obrador.

Guita Schyfter (Costa Rica, 1947 -)

Hija de padres inmigrantes de Ucrania y Lituania que huían de la Segunda Guerra Mundial, Guita nació en Costa Rica pero radica en México desde los años sesenta. En 1965 estudió Psicología en la UNAM y en 1975 viajó a Inglaterra a estudiar medios audiovisuales en el Instituto de Tecnología Educativa de la Universidad Abierta y, con una beca del Consejo Británico, estudió producción de televisión en la BBC.



A su regreso a México, trabajó como directora de cine y televisión, primero en *Telesecundaria*, serie del canal 4, y tiempo después para el Archivo General de la Nación, para quien elaboró veinte videos sobre la historia nacional. En 1986, realizó *Los caminos de Greene*, un documental dramatizado que cuestiona los prejuicios del escritor norteamericano Graham Greene respecto a México. En 1987 codirigió *Los nuestros*, serie que presenta a figuras de la ciencia, el arte y la investigación; en 1990 dirigió *Xochimilco, historia de un paisaje* (1990), por el cual ganó el Ariel a Mejor Mediometraje Documental, en donde describe la historia y ecología del área, narra los cambios que esta región vivió tras la Conquista y explora el papel que tuvo durante el siglo XIX y la Revolución.

Su ópera prima fue *Novia que te vea* (1993), basada parcialmente en la novela homónima de Rosa Nissan y en la propia experiencia de Schyfter como mujer judía en una cultura mayoritariamente católica. El presupuesto fue de casi un millón de dólares y fue realizada con apoyos del IMCINE, del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, de Arte Nuevo (la compañía productora de Schyfter) y de inversores independientes. Isabel Arredondo relata en *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas* (2001) que pesar de concluirse en 1993, no se exhibió comercialmente hasta un año después. Pero la espera valió la pena

porque recibió el Premio del Público en la VII Muestra de Cine de Guadalajara y el Ariel por Mejor Ópera Prima, Guion, Vestuario y Sonido.

A esta obra, le siguieron *Sucesos distantes* (1996), *Las caras de la luna* (2002), *El laberinto de la memoria* (2007) y *Huérfanos* (2014), largometraje de ficción sobre la vida de Melchor Ocampo. En 2017, Canal 22 estrenó una mini serie con material que quedó fuera de la película, pero suficiente para cuatro capítulos de cincuenta minutos cada uno; la miniserie fue dirigida por Guita Schyfter, el guion es del escritor Hugo Hiriart y del historiador Fausto Zerón Medina y, al igual que la película, es protagonizada por Rafael Sánchez Navarro, Alberto Estrella y Dolores Heredia.

Dana Rotberg (1959 -)



Nació en Ciudad de México y cursó la licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la UNAM hasta el cuarto semestre; después de dejar la universidad, entró a trabajar al Departamento de Investigación de la Cineteca y en 1982 ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica.

Tres años después, codirigió junto a Ana Diez Díaz, el documental *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (1985) acerca de una mujer acusada de matar a sus hijos y en el cual expone las contradicciones del caso. La cinta se exhibió en la Reunión de la mujer, organizada por la Organización de las Naciones Unidas en Nairobi, Kenia. También ganó el Ariel y la Diosa de Plata al Mejor cortometraje documental.

En 1989 dirigió su primer largometraje de ficción: *Intimidación*, basado en un guion de Leonardo García Tsao y Hugo Hiriart. La comedia gira en torno a un profesor de literatura quien hartado de su matrimonio, comienza una aventura con su vecina, quien también está cansada de su esposo. En 1993, la revista *Proceso* calificó la historia de “demasiado vista y absolutamente misógina”. Rotberg declaró para el portal de la Cineteca Nacional el propósito de esta cinta:

Mi película *Intimidad* no exalta la figura femenina. En algunas sociedades piensan que como directora debo ser sinónimo de feminista: pero soy realista y siento que las mujeres de mi película existen en la vida real.

En 1992 realizó *Ángel de fuego*, sobre Alma una niña de trece años que vive y trabaja en el circo junto a su padre... quien también es el padre del bebé que ella espera. Después de que él muere, Alma huye del circo hasta que encuentra a un trio de marionetistas quienes le prometen encontrar el perdón y la salvación a través de las palabras de la Biblia. La cinta fue seleccionada para participar en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Esta película fue polémica no solo por la relación incestuosa entre Alma y su padre, sino también por la cruda representación de la pobreza, la miseria y el fanatismo religioso. En una época donde la tendencia en el cine era mostrar las maravillas de la modernidad y del neoliberalismo del sexenio de Salinas de Gortari, Rotberg decidió girar la cámara hacia el sector que sufrió las consecuencias de estas políticas y que quedaron en extrema pobreza y marginación. En el libro *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream* (2001, pág. 196) Elissa Rashkin expresa que

Ángel de fuego puede ser leída como una crítica radical de esta situación, ubicando a los mexicanos más marginalizados en el centro de una narrativa cuyos temas morales y teológicos nunca enmascaran ni reemplazan la realidad social en donde ocurre la historia. La nación –esa entidad mítica de unidad que presumía triunfante estar cerca de ser del primer mundo- está ausente y en su lugar solo hay basura. (Traducción propia)

Rotberg elaboró un retrato cruel pero certero de la violencia física, psicológica y simbólica que padecen los habitantes de los márgenes de la ciudad; no utiliza la pobreza como un medio para demostrar las virtudes de las personas ni la fortaleza de su carácter, como lo llegaron a hacer las películas de la época de oro, sino que la retrata como una condición alienante que deja a los sujetos entre la indiferencia y el castigo infligidos por el resto de la sociedad.

Su siguiente película, transporta de la ferocidad de la urbe a la tranquilidad de un pueblo. En *Otilia Rauda* (2000), una atractiva mujer es el blanco de todos los

chismes del pueblo, quienes se aprovechan de una peculiar característica física para inventar toda clase de rumores sobre ella. Cuando es casada a la fuerza, se resigna a cumplir su rol, hasta que este hombre le transmite una enfermedad venérea que la deja estéril y ella comienza a desear la venganza sobre todos quienes la rodean; para ello, utilizará sus mejores armas: su propia sensualidad y la ayuda de su fiel criado. En 2013, Rotberg estrenó su más reciente trabajo: *Mentiras blancas*, acerca de una curandera maorí quien atiende a mujeres blancas, a pesar de las leyes colonialistas que lo prohíben. La cinta reflexiona sobre identidad, el colonialismo y la maternidad; fue filmada en Nueva Zelanda y se estrenó en México en 2016.

Maryse Sistach (1952 -)



Después de concluir la carrera de Antropología Social en la Sorbona de París, en México ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica y en 1981 ganó el Ariel al mejor cortometraje de ficción por su tesis *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), historia sobre unos adolescentes que se enfrentan al amor y a los problemas sociales. En 1983 escribió y dirigió *Conozco a las tres* y en 1991 estrenó *Los pasos de Ana*, la cual sigue a una mujer de treinta años, divorciada y con dos hijos mientras lucha por cumplir sus dos grandes sueños: dirigir una película y encontrar un hombre decente. En el libro *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream* (2001, pág. 91), Elissa Rashkin califica la cinta como “un esfuerzo por reconstruir la identidad femenina que no dependiera más de los ‘espejos’ patriarcales para reflejarse ni validar su existencia” (Traducción propia). Sistach deseaba apropiarse de la cámara y mostrar, a través de una mirada femenina, imágenes respetuosas de las mujeres y los problemas cotidianos que enfrentan. Esta fue su manera de contrarrestar décadas de maltrato hacia las mujeres en el cine mexicano. En 1991 dirigió *Anoche soñé contigo* y en 1995

codirigió con José Buil el documental *La línea paterna*, el cual ganó el Ariel a Mejor Guion, Mejor Argumento y Documental.

Sin embargo, quizá su trabajo más reconocido sea la trilogía: *nadie te oye, nadie te habla y nadie te ve*, conformado respectivamente por las cintas *Perfume de violetas* (2000), *Manos libres* (2004) y *La niña en la piedra* (2006). Los temas de esta serie son la violencia contra las adolescentes, el abuso sexual, el secuestro y los entornos violentos. La más premiada y reconocida fue *Perfume de violetas* –fue elegida para representar a México en los premios Oscar, aunque no consiguió la nominación–, un crudo pero poderoso retrato de una sociedad machista que trata a las mujeres como seres inferiores y que las obliga a sobrevivir en condiciones de violencia e inseguridad tanto en el ámbito público como privado. Esta cinta fue una de las primeras en mostrar las consecuencias del machismo y los procesos a través de los cuales desintegra la vida de mujeres de todas las edades.

Su filmografía la completan *El brassier de Emma* (2007) y *Lluvia de luna*, la última película que estrenó en 2011.

Eva López Sánchez (1954 -)

Ingresó en 1986 al Centro de Capacitación Cinematográfica y aun como estudiante participó en el cortometraje *No se asombre, sargento* (1988), trabajó como continuista de Busi Cortés en *El secreto de Romelia* (1988) y dirigió los cortos *La venganza* (1989), *El Yapo Galeana* (1990), *Recuerdo de domingo* (1990) y, su tesis, *Objetos perdidos* (1991).

En 1993 filmó su primer largometraje, *Dama de noche*, como parte del programa de Óperas primas del CCC; basada en la novela homónima de David Martín del Campo, fue protagonizada por Cecilia Toussaint y Rafael Sánchez Navarro y se presentó en la VIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara y en festivales en La Habana, Edimburgo y Chicago.



En 2002 estrenó *¿De qué lado estás?*, la cual narra el romance de una estudiante mexicana y un migrante alemán, ex agente secreto e infiltrado, en medio del turbulento año del 68 y todos los movimientos estudiantiles y políticos; la cinta se exhibió en la edición 52 del Festival de Berlín y en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

Su más reciente cinta, *La última y nos vamos*, se estrenó en 2009 y narra la noche de fiesta que un grupo de amigos de clase alta decidió pasar en Garibaldi y como se cruzaron esa noche con los personajes más insospechados. En entrevista con Virginia Chávez, la directora expresó que quería mostrar un México más allá de la violencia y el narcotráfico, quería que la audiencia viera al país alegre y musical a través de una historia universal como lo es una noche de fiesta en la ciudad.

María del Carmen de Lara (1957 -)



Egresó en 1983 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), pero comenzó a dirigir desde 1981 con el documental *No es por gusto*; le siguieron los cortometrajes *Preludio* (1983), *Desde el cristal con que se mira* (1984) y *No les pedimos un viaje a la luna* (1985).

Desde la década de los setenta, Maricarmen formó parte del movimiento de cine de mujeres en México, a través del colectivo Cine Mujer, y a lo largo de su carrera se puede vislumbrar su interés por retratar los conflictos que enfrentan las mujeres. Así lo expresó para el libro *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* (1988, pág. 22) editado por Norma Iglesias: “las mujeres estamos abriendo otras vías y otros temas, empezamos a tocar problemáticas de una manera distinta, no necesariamente feminista, pero sí diferente”.

En los noventa dirigió *Nosotras también* (1994) acerca las mujeres seropositivas en México, *La vida sigue* (1995) sobre inmigrantes mexicanos, *Decisiones difíciles*

(1996) documental respecto al aborto y *Estamos rodeados de tentaciones* (1996) donde reflexiona en torno al amor, el sexo, el SIDA y la familia.

En 1999 filmó su primer largometraje, *En el país de no pasa nada*, basada en un guion de Laura Sosa, Sabina Berman y Eliseo Alberto. Esta comedia aborda la situación política y económica de México al inicio del milenio y busca reivindicar a los personajes femeninos, cuyas imágenes habían sido tan mal empleadas por el cine mexicano. En entrevista para el portal Escritores de cine mexicanos, la directora contó que la razón por la cual tardó tanto tiempo en realizar su primer largometraje fue la censura derivada del documental *No les pedimos un viaje la luna* (1985):

Después de filmar *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), me sucedió lo que sucede en México cuando una película cuestiona el sistema político: Me hicieron a un lado, nunca me dijeron nada explícitamente, simplemente obstaculizaron todo proyecto que intentaba presentar. Y así me ubiqué más en el camino de los independientes y del video.

Cabe recordar que el documental aborda la tragedia de las costureras que murieron en el terremoto del 85 debido a las pésimas condiciones de sus centros de trabajo y a la casi explotación de la que eran víctimas; la cinta, cuestionaba la labor del presidente y la directora asegura que eso casi le costó la carrera.

María del Carmen ha obtenido también becas del FONCA, del sistema Nacional de Creadores de Arte, de la Fundación FORD y la beca de liderazgo de la Fundación MacArthur. De su filmografía también destacan *Reflexiones ciudadanas* (2009), *Voces silenciadas, libertad amenazada* (2008), *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) y *No me digas que esto es fácil* (2004). En 2015 fue nombrada directora del CUEC y bajo su administración este se transformó en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas en 2019.



Sabina Berman (1956 -)

Es una escritora, periodista y dramaturga mexicana. Debutó como guionista en 1979 con la cinta de horror *La tía Alejandra* dirigida por Arturo Ripstein, lo cual le valió un Ariel por Mejor Guion Original.

En 1996 escribió y dirigió *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, al lado de Isabelle Tardan, la cual está basada en la novela homónima escrita por la misma Berman y tras su éxito, se convirtió también en una obra de teatro. La historia es acerca de la relación

meramente sexual de una pareja que lo único que tienen en común es su simpatía por la figura de Pancho Villa.

En 2009 escribió y coprodujo *Backyard* (Carlos Carrera), protagonizada por Ana de la Reguera y Joaquín Cosío sobre los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez. La película representó a México en los premios Oscar en el 2010 y obtuvo varios premios en los festivales de La Habana y Toronto.

En 2014, se estrenó *Gloria* (Christian Keller) escrita por Berman en donde se relata el ascenso al estrellato de Gloria Trevi, su relación con el productor Sergio Andrade y su acusación por trata de menores a finales de los noventa. Su trabajo, de nueva cuenta fue reconocido con un Ariel a Mejor Guion Original, pues cuenta una historia alejada de todo sensacionalismo y morbo.

Su más reciente guion fue *Macho* (Antonio Serrano Argüelles, 2016) y cuenta la historia de un exitoso diseñador de modas que se presenta ante todos como homosexual; cuando dos documentalistas amenazan con revelar que es heterosexual, su carrera se ve seriamente amenazada. Esta comedia se caracteriza por ser tan mordaz, sarcástica e irónica como los trabajos previos de la dramaturga.

2.8. Nuevo siglo, nuevas voces: 2000 - 2007

En los años 2000 cambió por completo la manera de hacer cine, tanto en su modo de producción como en el contenido. Los cineastas tuvieron mayor libertad para explorar temáticas y personajes más atrevidos, humanos, imperfectos y, en general, reales y cercanos al público. Las directoras no son ajenas a esta tendencia: muestran la intersección entre el hecho de ser mujer y los conflictos sociales que enfrenta al país. Es común que sus películas sean protagonizadas por mujeres o por grupos vulnerables, con el fin de retratar el lado menos conocido del país y las condiciones de vida de sus habitantes olvidados. Del mismo modo, siguen encaminadas hacia la construcción de un nuevo lenguaje cinematográfico que refleje la realidad social y que combata los estereotipos, clichés y representaciones más comunes de la cinematografía nacional.

La primera década del siglo XXI ha dejado a varias directoras que rompen la tradición de hacer uno o dos proyectos y desaparecer del medio, debido a que la mayoría continúa activa hasta el momento y a la facilidad de continuar trabajando ya sea en cine, en televisión o para alguna plataforma de contenido en línea.

Lucía Gajá (1974 -)

Estudió Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la especialidad de dirección; posteriormente, cursó un taller de documental en la escuela de San Antonio de los Baños, Cuba. Debutó en 2005 con el cortometraje documental *Soy* (2003), en el cual registra las experiencias de vida de un grupo de adolescentes con parálisis cerebral. Por este proyecto, obtuvo el Ariel a Mejor Cortometraje Documental.



Su ópera prima documental, *Mi vida dentro* (2007), es acerca de la inmigrante mexicana Rosa Estela Olvera quien está presa en una prisión texana acusada del asesinato de uno de los niños a quienes cuidaba. Gajá retrata el racismo del sistema

jurídico estadounidense y fue clave en la revisión del caso de Rosa Estela en Texas. Ganó el premio al mejor documental y al mejor documental hecho por una mujer en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

Batallas íntimas (2016) fue su segundo largometraje y sigue a cinco mujeres de distintas partes del mundo, quienes separadas por la cultura, el idioma, el nivel socioeconómico tienen en común el ser sobrevivientes de la violencia doméstica. En entrevista con Paloma Villanueva para la organización Oxfam, Gajá declaró que su intención al hacer este documental fue

quitar los números y la cifras, y al dar voz, rostro y nombre; estos temas que de pronto nos parecen ajenos, nos llegan mucho más y podemos pensar -esa fui yo, - esa fue mi mamá o -esa fue mi novia. Creo que la contribución de *Batallas Íntimas* es que pone en la mesa la discusión y acerca el tema de la violencia doméstica. De pronto hay funciones en las que son más los hombres que hablan, que las mujeres y eso es muy importante porque no podemos cambiar esto solas, necesitamos de los hombres caminando con nosotras para poder rehacer nuestra sociedad.

El documental, además de plantear que la solución ante esta pandemia de feminicidios es el cambio colectivo –a través de la educación, la concientización, la redefinición de las masculinidades y las redes de apoyo–, busca abrir los ojos ante el infierno que viven estas mujeres durante y después de estas relaciones violentas. Este documental sigue siendo sumamente relevante, pues de acuerdo con un reportaje de David Martínez para Reporte Índigo, en 2019 se abrieron 24 mil 522 carpetas de investigación por denuncias de violencia familiar.

Actualmente Gajá es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas AMACC y profesora del CCC y del CUEC.



Issa López (1971 -)

Guionista, directora y productora mexicana. Sus títulos como guionista incluyen: *Ladies Night* (2003), *Niñas Mal* (2007), *Sucedió un día* (2010), *Viaje de generación* (2012), *Amor a primera Visa* (2013), *600 millas* (2015), *A la mala* (2015) y *La boda de Valentina* (2018).

Debutó como directora en 2006 con la cinta *Efectos Secundarios*, sobre cuatro personas que se reúnen con sus excompañeros de preparatoria solo para descubrir que aún tienen las mismas dudas y complejos que cuando eran jóvenes. En 2008 dirigió *Casi Divas*, la cual sigue a cuatro mujeres totalmente distintas que asisten a una audición para convertirse en la siguiente gran estrella mexicana.

Pero el mundo la conocería casi una década después, cuando los directores Guillermo del Toro y Stephen King recomendaran apasionadamente su tercer largometraje *Vuelven* (2017) o *Tigers are not afraid*, en inglés:



Tuits de Guillermo del Toro (@RealGDT) y Stephen King (@StephenKing)
Fuente: Twitter. Capturas realizadas el 30 de enero de 2020

Vuelven está situada en el horror cotidiano de México y cuenta la historia de Estrella, una niña de 10 años quien pierde a su madre a manos del crimen organizado; con la ayuda de tres deseos y una pandilla de niños de la calle, Estrella debe aprender a sobrevivir en una ciudad hostil donde los muertos regresan y donde los seres humanos son los peores monstruos que pueda imaginar. Tras un exitoso recorrido por festivales internacionales y las recomendaciones de dos de los grandes del horror, la película está viviendo su segundo aire y ha convertido a López en una de las mayores promesas del género.

Vuelven es la primera incursión de López en el género fantástico de terror, a pesar de que ha sido una gran apasionada de este desde que era niña. En la proyección que organizó el Festival Internacional de Toronto (2019) de la película, la directora compartió que frecuentemente le piden realizar comedias románticas solo por ser mujer, a pesar de que ella se siente atraída por la ciencia ficción y los comics

López también ha destacado que las voces de las realizadoras son más necesarias que nunca para abordar temáticas sociales que no muchos se atreven a retratar, así lo dijo en esta entrevista con Elizabeth Casillas para la Revista Cactus (2018):

Creo que sí pertenezco a una generación de mujeres cineastas que no estamos haciendo un cine casualmente narrativo. Muchísimas veces toca temas más sensibles, más importantes y más neurales, sobre lo que está pasando en nuestro país. Creo que las películas narradas por mujeres, en un porcentaje muy alto, tocan temas muchísimo más esenciales, profundos y sociales.

Y eso se demuestra en su filmografía, pues en la mayoría cuenta con protagonistas que representan lo que es ser mujer en México. Pero todas ellas son mujeres de diferentes *Méxicos* porque así como hay millones de habitantes hay millones de formas distintas de experimentar, vivir y sobrevivir en este país y eso es lo que la directora ha buscado transmitir en sus historias, sin importar si son comedias u oscuros cuentos.

La filmografía de López la completan *Todo mal* (2018) una comedia de enredos sobre el regreso del penacho de Moctezuma a Ciudad de México, *Three Sundays*, la cual será su primera película en inglés y estará producida por Paramount y la

serie *Britannia* (ficción histórica acerca de los años posteriores al nacimiento de Cristo) de la cual dirigió dos episodios en 2018. Sus proyectos futuros son: un western sobrenatural de hombres lobos, producida por Del Toro, y una adaptación de una historia corta de Matthew Baker en la cual los niños nacen sin alma.

Valentina Leduc (1969 -)



Directora y guionista mexicana. Estudió Realización Fílmica en el CUEC y Escenografía en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq en París. Comenzó su carrera en el cine como anotadora, rol que desempeñó en *Lola* (María Novaro, 1989), *Bandidos* (Luis Estrada, 1990), *Cronos* (Guillermo del toro, 1992) y *Ambar* (Luis Estrada, 1993).

Ha dirigido los cortometrajes: *Un volcán con la lava de hielo* (1995), *La historia de I y O* (1999), *Diminutos del Calvario* (2000), *Sr. X* (2000), *Carlos Leduc. Un*

espacio para la vida (2004) y la serie documental *Garbanzo de a libra* (2004).

Su carrera la ha dedicado principalmente a la edición. Entre los documentales en los que ha trabajado se encuentran: *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, 2006) el cual recibió 23 premios nacionales e internacionales; *Vuelve a la vida* (Carlos Hagerman, 2009) sobre la historia de amor entre una supermodelo, un buzo mexicano y un tiburón; *Carrière, 250 metros* (Juan Carlos Rulfo y Natalia Gil Torner, 2011) acerca del escritor y dramaturgo Jean Claude Carrière; *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015) el cual sigue a una mujer argentina que pelea contra la “amnesia histórica” que amenaza con olvidar los crímenes del gobierno argentino; *Plaza de la soledad* (2016) de la mexicana Maya Goded quien entrevista a prostitutas de la tercera edad del barrio de La Merced; *El vendedor de orquídeas* (Lorenzo Vigas, 2016) y *Lorena, la de pies ligeros* (Juan Carlos Rulfo, 2019) centrado en la corredora tarahumara que ha triunfado en maratones de todo el mundo. Los largometrajes que ha editado son *Las oscuras primaveras* (Ernesto Contreras, 2014) y *Sonora* (Alejandro Springall, 2018).

Alejandra Sánchez Orozco (1973 -)

Estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana y también es egresada del CUEC. Realizó una maestría en guion en la Universidad Intercontinental. Su primer trabajo fue su tesis cortometraje *Te apuesto y te gano* (2003); posteriormente, en 2006 presentó su primer largometraje *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*, codirigida al lado de José Antonio Cordero,



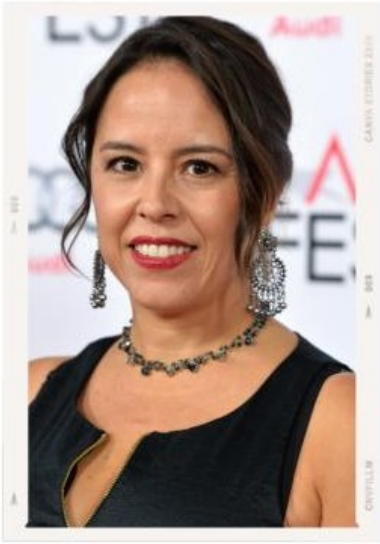
documental sobre a una madre que ha perdido a su hija y una trabajadora de una maquila, quienes representan a las *vivas* de Juárez. A partir de testimonios y entrevistas con las autoridades, los directores reconstruyen qué hay detrás de la violencia contra las mujeres en este estado.

Sánchez creó y dirigió las tres temporadas de *Gregoria, la cucaracha* (2009-2013), programa de divulgación de ciencia y salud que se transmitió por Canal 22. En 2011, estrenó *Angus Dei, cordero de Dios*, el cual relata la historia de Jesús, quien fue abusado por un sacerdote cuando solo tenía once años y, ya como adulto, decide buscarlo y confrontarlo; en 2014 presentó *Seguir viviendo*, la historia de dos niños que huyen de Ciudad Juárez debido a amenazas de muerte, cuyo camino se cruza con el de una periodista, quien perdió a su hijo en un accidente automovilístico, y cómo poco a poco se irán convirtiendo en la familia que tanto necesitan.

Su más reciente trabajo es el cortometraje *Luisa* (2015), quien trabaja en un bar gay e inesperadamente tiene que hacerse cargo de su sobrina de ocho años, experiencia que la hará confrontar su identidad más allá de sus círculos sociales.

Sánchez Orozco ha sido merecedora de las becas Talent Campus-Berlín, Jóvenes Creadores otorgada por FONCA y la Beca Fimoteca-UNAM; también ha ganado el estímulo del Fondo de Apoyo a la Calidad Cinematográfica (FOPROCINE) en tres ocasiones y forma parte del Sistema Nacional de Creadores de arte.

Patricia Riggen (1970 -)



Estudió Ciencias de la Comunicación en Guadalajara y por un tiempo se dedicó al periodismo y a la escritura de documentales. Se mudó a Nueva York para estudiar una maestría en Dirección y Escritura de guiones en la Universidad de Columbia. En este tiempo dirigió dos cortometrajes: *La milpa* (2002) y *Family Portrait* (2007).

Su ópera prima fue *La misma luna* (2007), protagonizada por Kate del Castillo, Eugenio Derbez, Carmen Salinas, America Ferrera y Maya Zapata. La trama gira en torno a Carlitos, un niño mexicano que después de la muerte de su abuela emprende toda una travesía para cruzar la frontera y encontrar a su madre, quien vive y trabaja de manera ilegal en los Estados Unidos. La cinta arrasó en México y en Estados Unidos durante su primer fin de semana: en México recaudó 1.7 millones de dólares y en EE. UU., 3.3 millones de dólares, convirtiéndose en la película en español más taquillera de la historia, según reportes del portal Expansión.

En 2011 dirigió para Disney Channel, *Lemonade Mouth* sobre un grupo de adolescentes que comienzan un grupo musical; en 2012, trabajó con Eva Mendes, Patricia Arquette y Eugenio Derbez en *Girl in Progress*, la historia de una madre e hija que maduran casi al mismo tiempo.

Su siguiente largometraje fue *The 33* (2015), el cual cuenta la historia de los mineros chilenos que en 2010 quedaron atrapados bajo tierra por 69 días. La cinta contó con un elenco mayoritariamente latino, entre ellos Rodrigo Santoro, Juan Pablo Raba, Tenoch Huerta, Kate del Castillo, Cote de Pablo, encabezados por Antonio Banderas y Juliette Binoche. La cinta se estrenó en 2,500 salas en Estados Unidos, un logró nunca antes visto para un proyecto de actores latinos. Un año después estrenaría *Miracles from Heaven* (2016), con otra estrella hollywoodense: Jennifer

Garner en el papel de una madre cuya hija padece una enfermedad incurable, la cual desaparece después de un misterioso accidente.

Sus más recientes proyectos han sido para televisión: las películas *Run for your life* (2018) y *Surveillance* (2019) y en las series de televisión *Jack Ryan* (2018) y *Proven Innocent* (2019).

Riggen ha sido llamada “el milagro mexicano en Hollywood”, pues en una industria en donde tan solo el 7 % de las 250 películas más populares son dirigidas por mujeres y de esos, solo el 2.3 % por latinos, ella ha logrado sacar adelante cinco proyectos, todos con actores de muy alto perfil, con distribución en Estados Unidos y con buenos resultados en taquilla.

2.9. Conclusión

Las mujeres han hecho cine desde que este arte y oficio existe en México; sin embargo, de las directoras pioneras es casi imposible encontrar algún rastro del material que grabaron y de sus predecesoras apenas se está comenzando a hablar... como si la sociedad y la industria recién estuvieran descubriendo que las mujeres también hacen y han hecho cine durante décadas.

En este capítulo se reconoce la lucha histórica de decenas de mujeres para adueñarse de sus propias narrativas a través del cine y se rememora su esfuerzo para abrirse camino en una industria machista y con muchos problemas estructurales. Pero también se hace un énfasis en el rol del espectador en esta reconfiguración de la industria: las directoras han estado y están ahí, ahora les corresponde a ellos buscar su cine, apropiárselo y darles el lugar que estas creadoras merecen en la historia. Porque ver cine hecho por mujeres debería ser una obligación para todo aquel que se llame amante del cine, no porque sea “políticamente correcto” ni por cumplir cuotas de género, simplemente porque hay cientos de películas hechas por mujeres y acceder a ellas es descubrir ese *otro* cine, aquel que dice que hay *otras* formas de ver el mundo, a las mujeres, las relaciones interpersonales, la sociedad, etc.

El otro cine que hacen las directoras es uno que desafía las convenciones narrativas y estéticas por el simple hecho de que lo hizo alguien que normalmente no tiene el poder para contar su propia historia... o al menos así era, ya que actualmente gracias a todas las pioneras que lucharon arduamente para abrir más espacios y cambiar la industria, hoy las directoras ya no son una peculiaridad sino que cada vez ocupan más espacios y hacen más películas. En el siguiente capítulo se hablará de las creadoras de la última década y se analizará qué tanto ha cambiado su situación respecto a los primeros años en que las mujeres apenas buscaban su lugar en este mundo... hoy, el mundo de cine es de ellas.



CAPÍTULO 3 ESTADO ACTUAL DEL CINE DIRIGIDO POR MUJERES (2008-2018)

Tras la llegada del cinematógrafo a México, las pioneras en este arte y oficio fueron Mimí Derba, Cándida Beltrán Rendón y las hermanas Ehlers quienes con recursos propios comenzaron a incursionar en este medio a través de la compra de equipo, la formación de sus compañías productoras o financiando sus películas ellas mismas. De la etapa sonora sobresalen Adela Sequeyro y Elena Sánchez Valenzuela, la primera documentalista, quienes combinaron sus facetas de actrices y periodistas de cine con su rol de directoras.

Una de los periodos más añorados es la época de oro, en la cual, a pesar de la enorme producción fílmica, solo hubo una directora en activo: Matilde Landeta, quien durante años luchó contra las trabas sindicales y los prejuicios para lograr desarrollarse como directora. Y pasarían casi veinte años para que surgiera otra generación de directoras, propiciado por la apertura de las primeras escuelas de

cine y la incorporación de las egresadas al mundo laboral; de este modo, de los años setenta las grandes exponentes son Marcela Fernández Violante y las integrantes del Colectivo Cine Mujer, quienes retrataron problemáticas como el aborto, el trabajo doméstico, la violación y la prostitución. En los ochenta, una de las peores etapas del cine, solo hubo dos directoras: María Elena Velasco e Isela Vega, quienes dieron el salto de la actuación a la dirección.

Durante los 90 y los 2000 destacan aquellos directores y directoras que comenzaban a experimentar con nuevas técnicas, personajes, narrativas y estéticas, a través de las cuales buscaban redefinir la manera de hacer cine en el país. De estos años, se puede mencionar a María Novaro, Maryse Sistach, Busi Cortes, Guita Schyfter, Dana Rotberg, Eva López Sánchez y Maricarmen de Lara Rangel.

Después de este largo pero necesario recorrido histórico, es momento de hablar de las directoras que en los últimos diez años (2008-2018) han dejado su nombre en la impresionantemente extensa filmografía de este país. Los largometrajes de las directoras seleccionadas se estrenaron o produjeron en algún momento de este periodo –de acuerdo con información de bases de datos como el portal IMDB, Film Affinity o los Anuarios Estadísticos del IMCINE–. La lista que se presenta es larga, pero no definitiva, y pretende reconocer las trayectorias de estas directoras así como invitar al lector a conocerlas y despertar su curiosidad para seguir descubriendo su trabajo fílmico.

3.1. Las cifras

Cada año, la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía presenta un balance de las actividades realizadas a lo largo de doce meses y también cada año celebran el buen estado y crecimiento del cine mexicano. Por ejemplo, en mayo de 2020 la Secretaría de Cultura informó en su página oficial que en 2019 se alcanzó la cifra histórica de 216 películas producidas, de las cuales el 20 % fue dirigido por una mujer. Entre otros datos, también se reporta que 101 películas mexicanas se estrenaron en 2019 y que más de 35 millones de personas acudieron al cine a ver alguna producción nacional.

Por supuesto que estos son avances y demuestran qué se está haciendo un trabajo importante para fortalecer y difundir el cine mexicano; sin embargo es importante contextualizar toda la información para conocer con certeza si este desarrollo también se refleja en el cine hecho por mujeres, pues a fin de cuentas un abrumador 80 % de la producción anual aún es realizado por hombres. Las siguientes cifras se presentan con el objetivo de descubrir el desarrollo histórico del cine mexicano hecho por mujeres, para analizar el rol que desempeñan las directoras en la industria actual y sobre todo para reflexionar sobre las condiciones en que ellas han trabajado durante la pasada década y el largo camino que aún falta por recorrer para lograr números más equilibrados.

3.1.1. Producción

En primer lugar, es necesario conocer cuántas películas se producen en el país. De acuerdo con las ediciones del 2010 a 2018 del Anuario Estadístico de Cine Mexicano, editado por el IMCINE, en 2008 se producían 70 cintas y después de unos años de inestabilidad, el crecimiento ha sido continuo de 2012 a 2018, cuando se alcanzó un máximo de 186 producciones. Así se puede observar en la Gráfica 3:

Gráfica 3.
Número de películas producidas en México



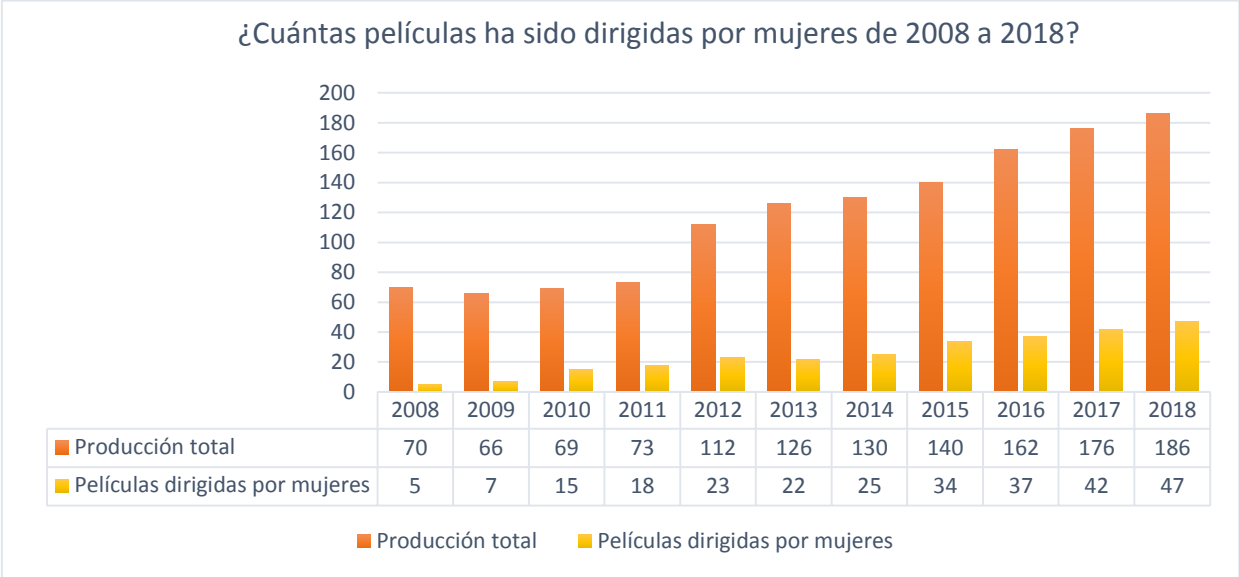
Elaboración propia
Fuente: Anuario Estadístico de Cine Mexicano, ediciones de 2010 a 2018

En estos años también ha aumentado la cantidad de películas dirigidas por mujeres; sin embargo, en la Gráfica 4 se contrasta la cifra global de producciones contra la cifra de directoras y se puede notar que esta cantidad es mínima: en 2008 apenas el 7 % de la producción mexicana era hecha por mujeres; en 2009 creció a un 10 % y se alcanzó un máximo en 2011 y 2015 cuando las directoras representaron el

24 % del total. Hasta 2018 no se ha superado el 25 %, lo que indica que a pesar de que la producción crece año con año, la participación de las mujeres no aumenta significativamente por lo que este rezago crecerá con el paso del tiempo.

Gráfica 4

¿Cuántas películas han sido dirigidas por mujeres de 2008 a 2018?



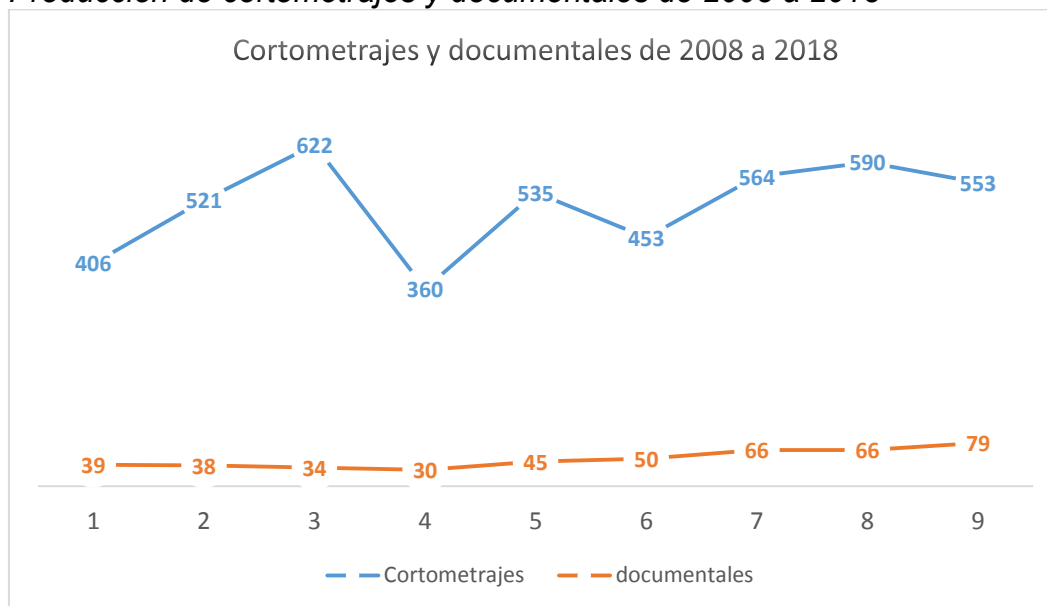
Elaboración propia

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Mexicano, ediciones de 2010 a 2018

El IMCINE también incluye en sus anuarios la producción de cortometrajes y documentales: de 2010 (cuando comenzó la publicación del Anuario Estadístico) a 2018 se han realizado en México 4604 cortometrajes y la producción ha tenido altibajos que se han estabilizado en los últimos tres años. Respecto a los documentales de 2010 a 2018 se han producido 447, cifra que va aumentando ligeramente cada año. En la Gráfica 5 se puede ver cómo se ha desarrollado la producción de cortometrajes y documentales respectivamente.

Gráfica 5

Producción de cortometrajes y documentales de 2008 a 2018



Elaboración propia

Fuente: Anuario Estadístico 2018

No obstante, el IMCINE únicamente registra la producción de cortometrajes y documentales en general, sin desglosarla por género como sí lo hace con los largometrajes. A través de dos peticiones realizadas en la Plataforma Nacional de Transparencia dirigidas al IMCINE el 11 de marzo de 2020 (folios 1131200002020 y 1131200002320), se solicitó conocer el número de directoras en estos géneros y esta fue la respuesta para ambas:

Figura 10.

Solicitud de información

Consecuente con lo expuesto, se le comunica que el "Anuario Estadístico de Cine Mexicano" presenta un panorama general acerca de las distintas variables que agrupan el quehacer cinematográfico, siendo este su objetivo principal. En tal tenor, respecto a la variable de producción cinematográfica nacional, las variables fundamentales de este rubro desagregan la información de largometrajes y cortometrajes, y en el caso específico de cortometrajes se enfoca en la cifra de su producción nacional; sin embargo, la información recabada e investigada proviene de distintas fuentes, como festivales de cine, espacios alternativos de exhibición o convocatorias, de suerte que dicha información no presenta las mismas variables año con año, esto es, que no se desagrega hasta detalles demográficos como el género de la persona que dirigió la obra audiovisual, razón por la cual inclusive no se incluyen estadísticas porcentuales.

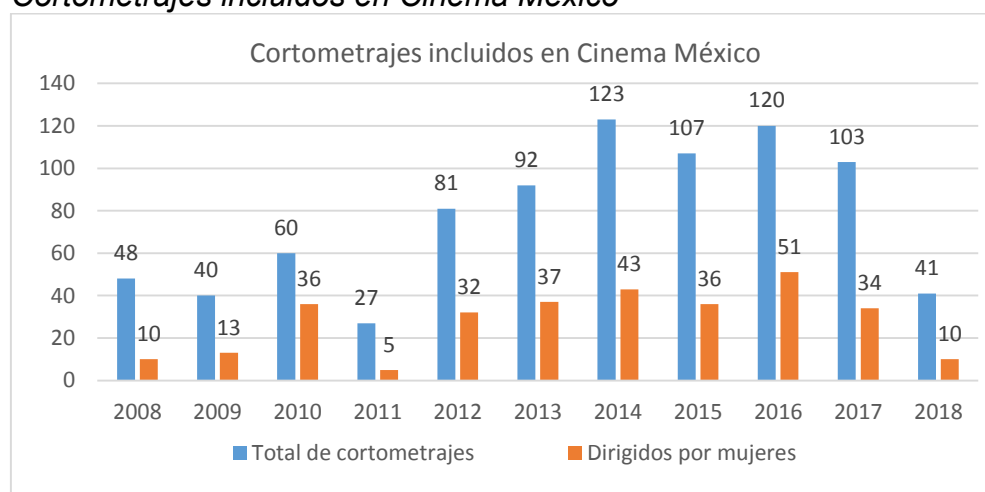
Entrega de información en medio electrónico por parte del IMCINE, 20 de marzo de 2020

De esta manera resulta imposible conocer cuántos de estos cortometrajes y documentales han sido realizados por mujeres. Pero para al menos tener una idea, se consultó otro recurso bibliográfico elaborado también por el IMCINE y por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: *Cinema México* (2010, pág. 6), el cual

“es un documento de consulta que tiene la finalidad de dar a conocer la producción cinematográfica mexicana reciente a organizadores de festivales, estudiantes y catedráticos de las artes visuales, investigadores, críticos, distribuidores y exhibidores, y en general a todo el público interesado en nuestro cine dentro y fuera del país”. En esta publicación, se seleccionan algunos largometrajes, cortometrajes y documentales como una pequeña muestra del cine nacional y aunque no representa al 100 % la producción total, dice mucho acerca de qué proyectos eligen resaltarse a nivel nacional e internacional.

Se analizaron las ediciones disponibles de *Cinema México* de 2008 a 2018 y en estos años, esta publicación ha incluido 842 cortometrajes, de los cuales 307 son dirigidos por mujeres, como se presenta en la Gráfica 6. Esta información puede indicar dos cosas: efectivamente hay menos cortometrajes dirigidos por mujeres o los editores consideraron destacar un menor número de producciones realizadas por ellas, lo que repercute en la visibilidad que el trabajo de estas mujeres podría obtener a nivel nacional e internacional (cabe aclarar que esta publicación no incluye una nota metodológica respecto a la selección de títulos publicado). El resultado es el mismo: una clara desigualdad entre los cortos dirigidos por hombres y por mujeres.

Gráfica 6.
Cortometrajes incluidos en Cinema México

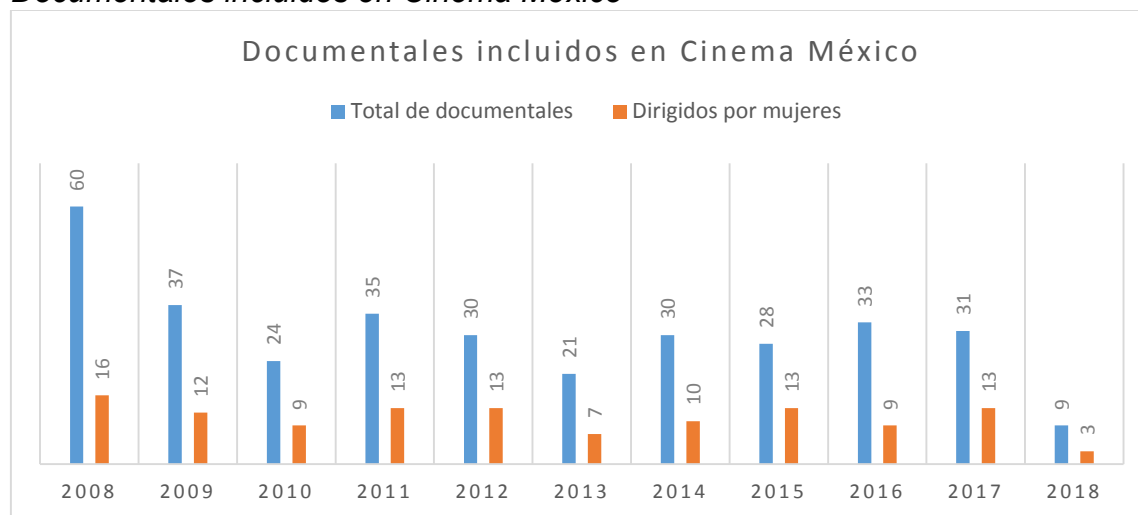


Elaboración propia
Fuente: *Cinema México*, ediciones de 2008 a 2018

En cuanto a los documentales, los números son los siguientes: de 2008 a 2018, el catálogo Cinema México ha incluido a 842 documentales de los cuales 307 son de directoras (Gráfica 7) De nuevo, estas cifras no pueden confirmar que efectivamente las mujeres hagan menos documentales, pues esos datos no se registran oficialmente, pero sirven para observar que su trabajo es menos visibilizado en documentos importantes de promoción.

Gráfica 7.

Documentales incluidos en Cinema México



Elaboración propia

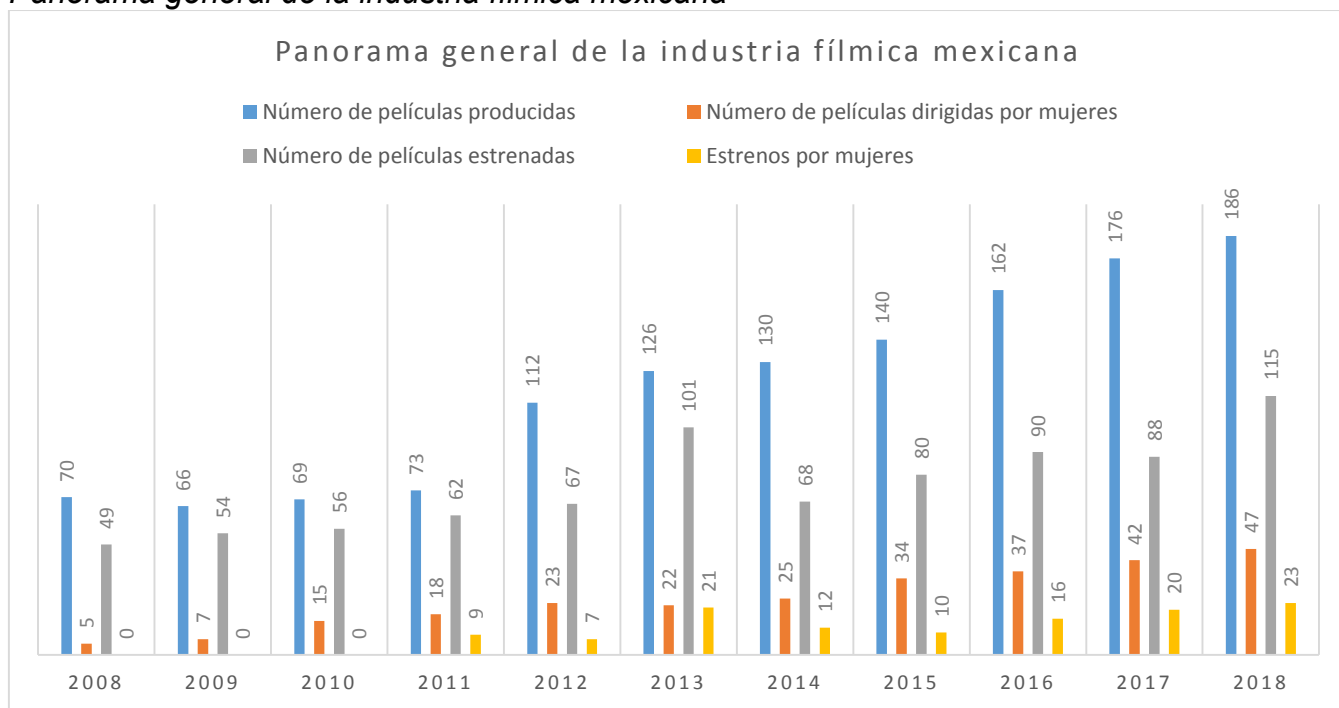
Fuente: *Cinema México*, ediciones de 2008 a 2018

En cuanto a la producción, la información disponible indica que los largometrajes dirigidos por mujeres han aumentado paulatinamente durante los últimos diez años aunque aún está muy lejos de alcanzar la cifra de producciones realizadas por hombres. Respecto a los cortometrajes y documentales las instancias oficiales no tienen registro de cuántos son dirigidos por mujeres. Además, al analizar la visibilidad que se les da en publicaciones destinadas a la promoción del cine mexicano, en promedio, solo un tercio de los títulos elegidos son realizados por directoras lo que podría sugerir que: existen criterios internos de selección que favorecen a los hombres o que efectivamente hay una menor producción hecha por mujeres y, por lo tanto, hay menos de donde escoger. En cualquier caso, el número de cortos y documentales hechos por mujeres es bajo, en géneros que han crecido constantemente durante los últimos años.

3.1.2. Distribución

Las condiciones que enfrenta el cine mexicano en términos de distribución no son nada fáciles. Si bien el IMCINE celebra cada año que la producción aumenta y alcanza máximos históricos, es importante contextualizar esta cifra y analizar cuántas de estas películas de verdad llegan al público ya sea a través de salas comerciales o alternativas. De 2008 a 2013, existía un equilibrio entre el número de producciones y estrenos, ya que la mitad, o más de la mitad de las cintas filmadas llegaban a cartelera. Sin embargo, a partir del 2014 la cifra de estrenos ha quedado estancada mientras que cada año se siguen produciendo más películas. Esto quiere decir que la mayoría del cine que se produce en México no llega al público; además, hay que tener en cuenta que no todas las películas se estrenan el mismo año que son producidas, por lo que tomará mucho más tiempo darle salida a estos trabajos que se han ido quedando guardados esperando ver la luz. En relación a las películas dirigidas por mujeres los números son peores: en la Gráfica #8 se presenta un resumen del estado del cine mexicano y en particular de las producciones realizadas por directoras.

Gráfica 8
Panorama general de la industria fílmica mexicana



Elaboración propia

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Mexicano, ediciones de 2010 a 2018

En color azul y naranja están las producciones anuales y se puede observar que las cintas dirigidas por mujeres son menos, muchísimas menos, que las de los hombres. En color gris y amarillo están los estrenos anuales: de 2008 a 2010 no hay información disponible, pero desde el 2011 se muestra que dentro de las pocas películas que sí llegan a salas, menos de 25 fueron dirigidas por una mujer.

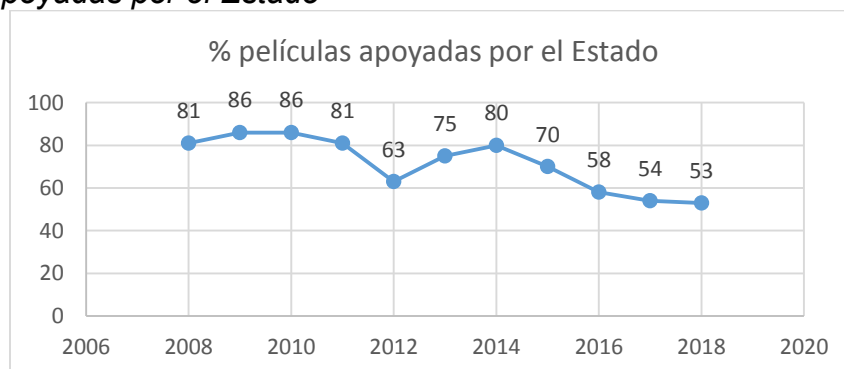
En conclusión, en México las mujeres dirigen menos que los hombres y apenas la mitad de estas películas llegan a las salas. Aunque, claro, es importante señalar que todo el cine mexicano enfrenta el mismo problema de distribución y no se puede atribuir exclusivamente a una cuestión de género ya que asegurar la exhibición de las películas ha sido el gran reto de la industria mexicana desde hace décadas.

3.1.3. Apoyos estatales recibidos

En el capítulo 1 se mencionó el establecimiento de tres mecanismos a través de los cuales el Estado participa en la producción, postproducción o distribución de cine mexicano: el EFICINE (para largometrajes de ficción, animación y documental), el Foprocine (para largometrajes de ficción y documental) y Fidecine (largometrajes de ficción y animación). Estos tres mecanismos son indispensables para la producción de cine mexicano independiente, ya que muchos cineastas confían en la obtención de alguno de estos apoyos para poder financiar sus proyectos. En la Gráfica 9 se observa el porcentaje de películas que son apoyadas por el Estado, de acuerdo con información de los Anuarios Estadísticos de 2012 a 2018:

Gráfica 9

Películas apoyadas por el Estado



Elaboración propia

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Mexicano, ediciones de 2010 a 2018

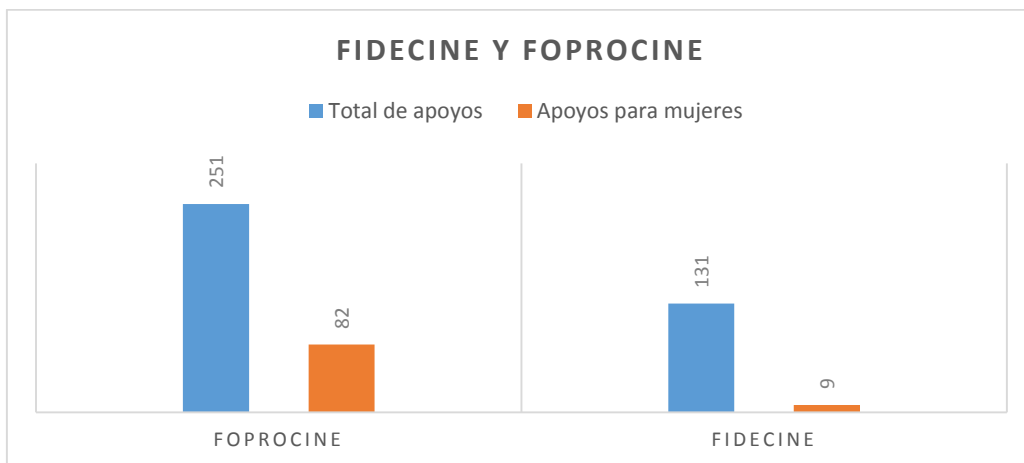
De 2008 a 2011, la industria mexicana dependía casi exclusivamente de los apoyos del gobierno para sobrevivir, pero de 2014 a la fecha son cada vez menos las producciones en las que interviene económicamente; esto indica que las formas de financiamiento se han ido diversificando y eso es bueno, porque significa que hay personas físicas y/o morales que creen e invierten en el cine mexicano y sus creadores.

Pero aquí viene el lado negativo. En 2016 la periodista Lydia Cacho publicó el artículo *El sexismo en el cine mexicano* en el cual evidenciaba “la flagrante discriminación de entrega de recursos para el fomento cinematográfico”, pues entre 1998 y 2016 las películas dirigidas por mujeres recibieron solamente 18.6 % del apoyo económico derivado de Foprocine y Fidecine, mientras que los hombres recibieron el 81.3 % restante. Cacho expone que “a lo largo de estos años las realizadoras mexicanas han escuchado en las oficinas federales frases como ‘es película de viejas’, ‘las viejas no saben dirigir’, ‘otra vez temas de viejas, *chick flicks*’, y no hay transparencia en los criterios de asignación de recursos”.

Para actualizar esta información, se analizaron los resultados de las convocatorias de FOPROCINE y FIDECINE de 2008 a 2018, los cuales están disponibles en la página web del IMCINE¹. En la Gráfica 10² se observa que en los últimos diez años, FOPROCINE ha beneficiado a 251 proyectos, de los cuales solo 82 han sido de directoras, es decir el 33 %. Por su parte, FIDECINE ha respaldado a 131 proyectos en total, de los cuales 9 han sido de directoras. Sí, solo 9, es decir el 7 %.

¹ Estos datos se pueden consultar en <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/fidecine/> y <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/foprocine/>

² Los resultados de EFICINE no fueron considerados porque este mecanismo no otorga dinero a las producciones directamente, sino que es un estímulo fiscal que beneficia a los contribuyentes que inviertan en la producción o distribución de películas.



Elaboración propia
Fuente: IMCINE

Ambos mecanismos cuentan con reglamentos³ que mencionan la existencia de Comités Técnicos que autorizan los apoyos financieros y están integrados por representantes del IMCINE, de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de las Secretarías de Cultura, Hacienda y Crédito Público, de Educación Pública, del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y otras asociaciones afines. Pero como ya lo mencionaba Lydia Cacho en *El sexismo en el cine mexicano* (2016), las operaciones internas de estos comités se dan en completa oscuridad: no se especifica quienes integran este comité en cada convocatoria anual, como son seleccionados ellos mismos en primer lugar y mucho menos los criterios bajo los cuales otorgan los apoyos en cada convocatoria –en el reglamento solo se menciona que se evaluará la viabilidad económica, la creatividad y la trayectoria del director o productor–.

Patricia Danae Gaytán Ontiveros, miembro del Observatorio de Arte y Cultura, realizó en 2018 una investigación sobre la inequidad de género en la industria del cine mexicano y en el Informe Anual de Actividades (2018, pág. 45) de esta organización reportó que solicitó al IMCINE la revisión de los procesos de selección de Fidecine y Foprocine, la cual fue negada:

³ Las reglas de operación se pueden consultar en <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/REGLAS-DE-OPERACION%CC%81N-FOPROCINE-2017.pdf> y en <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/fidecine/#1557271515177-cccfcf6a-0b9a>

según el proceso de investigación actual, la información solicitada fue denegada por José Miguel Álvarez Ibarquengoitia, actual Director de Apoyo a la Producción Cinematográfica del IMCINE, bajo el argumento de que no se pueden facilitar dichas carpetas, ya que éstas se integran con la información que los titulares de los derechos de autor le entregan al IMCINE bajo las prerrogativas y privilegios que les otorga la Ley Federal del Derecho de Autor, según artículos 11, 24 y 27.

Estas negativas contradicen el derecho de los ciudadanos para acceder a la información y al ejercicio del gasto público y generan opacidad respecto al proceso de asignación de estos apoyos, pues nadie sabe con exactitud por qué se otorgan así, si de verdad existe la imparcialidad, si se está dando una situación de “compadrazgo”, etc. Tampoco se puede afirmar que no existan prejuicios de género detrás de estas decisiones, como lo describe Patricia Gaytán del Observatorio de Arte y Cultura (2018, pág. 47):

Es necesario plantear que la inequidad de género en la industria del cine mexicano no responde únicamente a la falta de espacios y apoyos a la mujer como creadora, sino que responde a una serie de prácticas, usos y costumbres de una sociedad mexicana que aún vive dominada por un sistema binario inequitativo.

Al no saber a ciencia cierta cómo se otorgan estos recursos, una suposición y miedo razonable es que dentro esta institución y sus procesos se repitan las conductas discriminatorias que afectan a las mujeres en otras áreas de la sociedad. Basta ver las cifras presentadas para saber que aunque las mujeres cada año dirigen más películas, ciertamente no es con el apoyo del Estado pues los recursos que han recibido en la década pasada han sido mínimos en comparación con el dinero que ha ido a proyectos de hombres.

3.1.4. Escuelas de cine

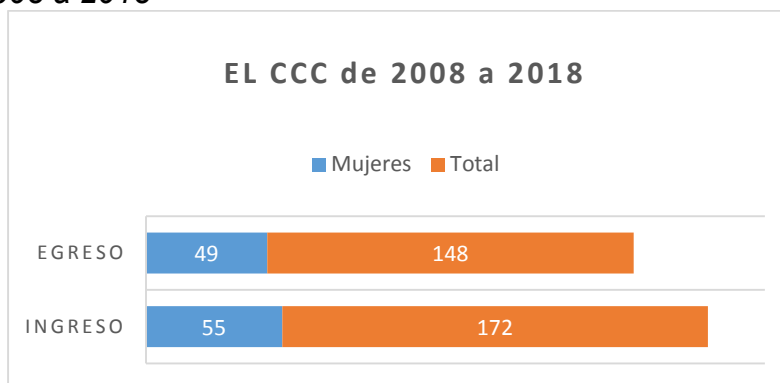
Directoras como Maryse Sistach y Busi Cortés, egresadas del Centro de Capacitación Cinematográfica entraron al medio a raíz de los cortometrajes que dirigieron como trabajos de titulación; del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (ahora ENAC), han salido directoras como María del Carmen de Lara (quien años después estaría al frente de la institución), María Novaro y Marcela

Fernández Violante, quienes igualmente se dieron a conocer por los proyectos que filmaron aun como estudiantes.

El IMCINE reportó en el *Anuario Estadístico 2019* que en todo el país existen 128 centros de educación superior (carreras y posgrados) dedicados a la formación audiovisual, de las cuales el 90 % son privadas y la mayoría se concentran en la Ciudad de México. Debido a esta centralización en la educación cinematográfica y a la relevancia histórica de estas instituciones en particular, decidí analizar las estadísticas de las dos escuelas más importantes de cine en nuestro país: el CCC y la ENAC, con el fin de conocer cuántas cineastas han egresado de sus aulas.

El Centro de Capacitación Cinematográfica abrió sus puertas en 1975 y, de acuerdo con su página web, por sus aulas han pasado más de treinta generaciones de cineastas. A través de la Plataforma Nacional de Transparencia (folio 1106300001220 con fecha del 11 de marzo de 2020) se solicitó conocer el número de mujeres que han sido aceptadas y han egresado de la Licenciatura en Cinematografía durante el periodo 2008-2018. En la Gráfica 11 se muestra que en la última década han ingresado 172 alumnos a la carrera en Cinematografía, de las cuales 55 han sido mujeres (el 31 %); han egresado 148 alumnos, específicamente 49 mujeres

Gráfica 11
El CCC de 2008 a 2018



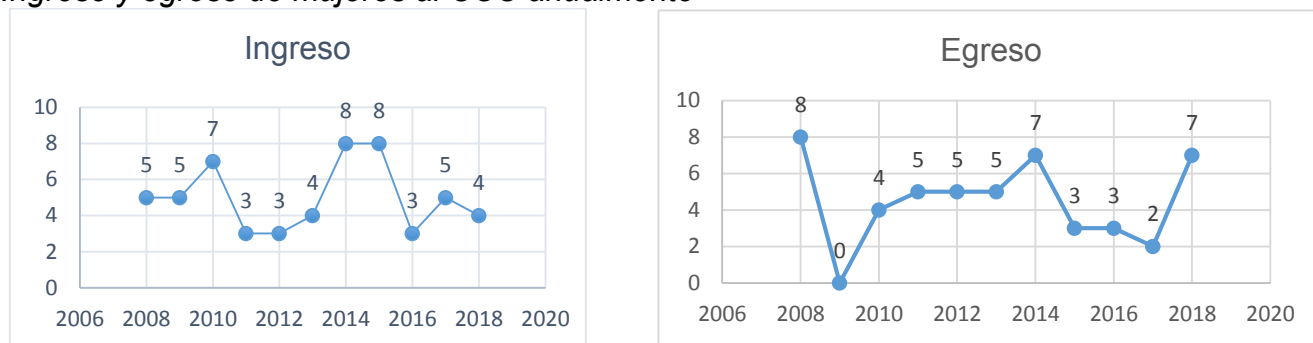
Elaboración propia

Fuente: Entrega de información en medio electrónico por parte del Centro de Capacitación Cinematográfica, 19 de marzo de 2020

De acuerdo con la convocatoria de ingreso 2021, el cupo máximo para esta carrera es de 16 alumnos y en la Gráfica 12 se puede observar que en 2010, 2014 y 2015 hubo una paridad de género pues las mujeres representaron la mitad de los estudiantes aceptados. No obstante, el resto de los años han entrado menos mujeres que hombres a esta carrera. Respecto a las cifras de egreso, el CCC informa que de 2008 a 2018 se han graduado 148 alumnos, entre ellas 49 mujeres (el 33 %). En la misma Gráfica 12, se advierte que el número no se mantiene constante debido a que tampoco hay una cifra estable de mujeres aceptadas anualmente.

Gráfica 12

Ingreso y egreso de mujeres al CCC anualmente



Entrega de información en medio electrónico por parte del Centro de Capacitación Cinematográfica, 19 de marzo de 2020

Sin embargo, estos números podrían cambiar muy pronto. En julio de 2020, el CCC anunció la implementación de medidas en sus convocatorias anuales para lograr la paridad de género en 2021 y se puede consultar en su página web oficial:

Con el objetivo de impulsar acciones afirmativas para alcanzar la paridad de género en la educación artística y la creación cinematográfica, la convocatoria 2021 para ingreso a la oferta académica del Centro de Capacitación Cinematográfica pretende visibilizar y fomentar el trabajo de las mujeres en el campo fílmico integrando la política de paridad en su proceso de admisión, tanto en la integración de sus consejos de admisión, como de las personas aspirantes admitidas para el ciclo escolar 2021... De esta manera, la mitad de los espacios disponibles para el total de aspirantes aceptados al nuevo ingreso para la licenciatura en cinematografía, el curso de guion cinematográfico y el curso de

producción cinematográfica y audiovisual, serán para mujeres. (Página web oficial, consultada el 06 de julio de 2020).

Finalmente, aunque históricamente las mujeres aceptadas en el CCC son minoría, no son pocas quienes han logrado forjar una sobresaliente carrera al terminar sus estudios en esta escuela como Tatiana Huezo, Luciana Kaplan, Maryse Sistach, Dana Rotberg, Mariana Chenillo y Natalia Beristáin. Les invito a imaginar cuántos nombres podríamos añadir a esta lista si se aceptaran a más mujeres cada año.

Por otro lado, la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, antes Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, fue fundada en 1963 y fue la primera escuela de cine en México y América Latina. A lo largo de su historia, se han realizado más de 115 mil trabajos cinematográficos, de acuerdo con la Dirección General de Comunicación Social de la UNAM, y entre sus egresados más notables se encuentran Alfonso Cuarón, Emmanuel Lubezki, Jorge Fons, Ernesto Contreras, María Novaro, Alejandra Sánchez, Melissa Elizondo y Betzabé García.

Para analizar la información estadística de la ENAC, se consultó el documento *Memoria UNAM*⁴, una publicación anual a cargo de la Dirección General de Planeación que reúne los informes de actividades de todas las entidades universitarias. Tras consultar las ediciones de 2008 a 2018, el número de alumnos inscritos y egresados a la ENAC se presentan en la Tabla 5.

Tabla 5
Alumnos inscritos y egresados a la ENAC del 2008 al 2018

Año	Número de alumnos inscritos	Número de alumnos que egresaron
2008	79	0
2009	85	6
2010	89	8
2011	89	8

⁴ El micrositio Memoria UNAM se puede consultar en la siguiente dirección web <https://www.planeacion.unam.mx/subdireccion-de-sistemas-de-informacion-estadistica/memoria-unam/>

2012	97	9
2013	102	10
2014	84	12
2015	103	2
2016	110	3
2017	96	8
2018	81	7

Elaboración propia
Fuente: Memoria UNAM 2008 a 2018.

Se realizó una petición a la UNAM, a través de la Plataforma Nacional de Transparencia, para obtener las cifras exactas y conocer el número de mujeres que estudian actualmente en la institución pero debido a la contingencia por el COVID-19 la respuesta se ha aplazado indefinidamente desde marzo del 2020.

Conocer cuántas mujeres cursan actualmente una carrera de cine es importante por el rol esencial que estos recintos han tenido en la formación de talento y porque solo al analizar los números se puede reflexionar sobre si los mecanismos de selección están siendo justos o si es necesario implementar cuotas para equilibrar el terreno mientras se logra una verdadera equidad.

3.2. Una nueva ola de directoras (2008 - 2018)

Mucho ha cambiado desde los tiempos en que se podía nombrar a una o dos directoras en activo. Hoy es imposible mencionar a todas las mujeres que dirigen o películas, cortos, documentales o hacen cine experimental o comunitario. Son tantas, que no se podría incluirlas a todas en este trabajo no solo por cuestiones de espacio sino porque de algunas de ellas, desafortunadamente, no se cuenta con suficiente información de sus carreras más allá de los nombres de sus películas. Pero esta muestra incluye una diversa selección de directoras contemporáneas, quienes se han dedicado a todos los géneros y temáticas posibles mientras retratan

sus inquietudes personales, familiares o denuncian las problemáticas más alarmantes del país.

Tatiana Huezo (1972 -)



Nació en El Salvador pero vive en México desde los cuatro años. Estudió la licenciatura en el Centro de Capacitación Cinematográfica y una maestría en Creación de Documental en la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. En 2001 entró al circuito de exhibición cultural cuando participó en el Festival Internacional de Morelia con el cortometraje *El ombligo del mundo*.

En 2011 estrenó *El lugar más pequeño*, largometraje documental sobre la guerra civil en El Salvador, el cual recorrió más de cincuenta festivales alrededor del mundo y obtuvo reconocimientos en México, Suiza, Argentina, Corea y Alemania. En 2015, su corto *Ausencias* formó parte del 13° FICM y se llevó el Ariel a Mejor Cortometraje Documental.

Su segundo largometraje, *Tempestad* (2016) tuvo su estreno en el 66 Festival Internacional de Cine de Berlín, se presentó en ochenta festivales internacionales donde cosechó treinta premios y en 2017 fue seleccionada por la Academia de Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas como la representante de México en los premios Oscar y Goya. El documental narra las historias de dos mujeres víctimas del crimen organizado y la inoperancia de las autoridades mexicanas: por un lado está Miriam Carbajal, una joven madre a quien sacaron de su centro de trabajo en el Instituto Nacional de Migración en Cancún, acusaron del supuesto delito de trata de personas y enviaron a un penal en Tamaulipas controlado por el crimen organizado; por el otro, está Adela, una artista circense quien lleva más de diez años buscando a su hija secuestrada y desaparecida por policías corruptos, quienes además la han amenazado de muerte si continúa investigando.

La directora ha declarado que el tema de sus documentales es, lo que ella llama, la orfandad de justicia, un estado en el cual los ciudadanos son vulnerables ante la impunidad y las injusticias de las autoridades.

Mariana Chenillo (1977 -)

Estudió Cinematografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica, donde además fue profesora de Asistencia de Dirección, asesora de Guion y Dirección; también imparte la materia de Guion en el SAE Institute México.

Debutó en el 2003 con el cortometraje documental *En pocas palabras* (2002), historia de dos niños sordos y sus familias y cómo se comunican entre ellos; formó parte de la primera edición del Festival Internacional de Cine de Morelia y concursó en festivales de Alemania y Viena. Al año siguiente regresó al FICM con el corto *Mar adentro* (2003), en el cual un hombre y una mujer que de jóvenes viajaron en el mismo barco se reencuentran treinta años después y deciden retomar su relación. Como dato curioso, la fotografía de este proyecto estuvo a cargo de Tatiana Huezó.

En 2008, Chenillo estrenó su primer largometraje: *Cinco días sin Nora* (2008), la cual sigue a José quien encuentra muerta a su exmujer, Nora, la cual le dejó una serie de instrucciones para que organizara su funeral; sin embargo, una misteriosa fotografía perdida bajo la cama complicará todo y revelará un gran secreto. La cinta es una mezcla de comedia negra y melodrama los cuales entrelaza con profundas reflexiones sobre el duelo, el perdón y la familia. La cinta obtuvo el Premio del Público en el 6° FICM; Mejor Dirección en el 31° Festival Internacional de Cine de Moscú y siete premios Ariel entre ellos, Mejor Película, Mejor Guion y Mejor Ópera Prima.



En 2010 dirigió el segmento *La tienda de raya*, como parte del largometraje colectivo *Revolución*, el cual participó en el FICM, en el 60° Festival Internacional de Cine de Berlín y en la 49ª Semana de la Crítica del festival de Cannes.

Su siguiente largometraje fue *Paraíso* (2013), la historia de Carmen y Alfredo, una pareja con sobrepeso, quienes abandonan su perfecta vida en Satélite para mudarse a Ciudad de México; aquí no solo perderán la paz al vivir en un ambiente mucho más ajetreado y ruidoso, sino que Alfredo también perderá muchos kilos lo que pondrá en jaque su matrimonio. La cinta formó parte de la Selección Oficial del 11° FICM y de la sección Nuevos Directores del 61° Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España, entre otros.

Para Chenillo, la comedia –un género que en México es menospreciado la mayoría de las veces y calificado de superficial y absurdo– es el vehículo ideal para transmitir mensajes serios e invitar a la reflexión sobre temas importantes. Así lo expresó en entrevista con Jon Apaolaza para el portal Corre Cámara:

El humor es una herramienta que te permite hablar de cosas muy serias y profundas porque no se genera una resistencia. Aflojas mecanismos en el espectador que hacen que puedas decir lo que sea; saber que la película te hace reír también es la clave de que luego te puede hacer llorar.

Chenillo también ha dirigido capítulos para las series de televisión *Soy tu fan* (2010-2012), *Club de Cuervos* (2015-2019) y *Aquí en la tierra* (2018). Su película más reciente es *Todo lo invisible* (2020), la cual retrata la vida de Jonás quien pierde la vista en un accidente automovilístico y la búsqueda que emprende por justicia, estabilidad y un poco de normalidad en esa nueva vida.



Natalia Beristáin (1981 -)

Es egresada de la licenciatura de Realización Cinematográfica del Centro de Capacitación Cinematográfica. Su tesis *Pentimento* (2009) cuenta la historia de una actriz quien está a punto de estrenar una obra de teatro pero comienza a perder la memoria y es incapaz de recordar sus líneas. En este ejercicio dirigió a sus padres, los actores Arturo Beristáin y Julieta Egurrola, además de que la fotografía corrió a cargo de Jimena Montemayor.

Este cortometraje sentó las bases para lo que sería su ópera prima *No quiero dormir sola* (2012), la cual retoma parte de la experiencia de la directora al cuidado de su abuela enferma, la actriz Dolores Beristáin. Así nació la historia de Amanda una joven que no puede dormir a menos que esté acompañada; de repente, queda a cargo de su abuela alcohólica y con Alzheimer, una actriz retirada que vive de las glorias del pasado. *No quiero dormir sola* ganó el reconocimiento como Mejor largometraje en el Festival de Cine de Morelia del 2012, participó en la Semana de la Crítica del Festival Internacional de Cine de Venecia y en México se estrenó simultáneamente en salas de cine e internet a través de la plataforma Cinépolis Klic.

Su siguiente película, *Los Adioses* (2017), nace de la inquietud por retratar los conflictos dentro de una relación de pareja. Beristáin relató en una entrevista con Diego Rabasa (2017) que en el proceso de investigación para este proyecto encontró unas cartas que Rosario Castellanos le escribió a Ricardo Guerra y fue en ellas que descubrió la personalidad que se escondía detrás de toda la obra de la autora:

Descubrí a una mujer que es absolutamente fallida, contradictoria consigo misma, que se jura y perjura que no hará algo, y aparece este hombre y se le doblan las piernitas. Una mujer humana, de carne y hueso, y no esta imagen monolítica del feminismo reaccionario infalible.

En *Los Adioses* se retratan diferentes etapas de la vida de Rosario Castellanos y de su relación con Guerra; sin embargo, para la directora más que ser una cinta biográfica es una reflexión sobre temas que ella misma estaba experimentando y respecto a los cuales sentía confusión: la maternidad, las relaciones de pareja y el combinar las labores de madre y profesionista.

Beristáin también ha dirigido el cortometraje *Peces Plátano* (2006), la mini serie *Réquiem por Leona Vicario* (2015) para *Canal Once*, algunos capítulos para Netflix de *Luis Miguel: la serie* (2018), *Historia de un crimen: Colosio* (2019) y *Monarca* y, para Telemundo, dirigió *El Secreto de Selena* (2018). Su más reciente cortometraje lleva por título *Nosotras* (2019)⁵ y es un documental que visibiliza la violencia machista en México y aborda problemáticas como el acoso, la violencia doméstica, los feminicidios y la misoginia de las autoridades.



Catalina Aguilar Mastretta (1984 -)

Estudió comunicación en la Universidad Iberoamericana, cine en la Universidad de Nueva York y guion en el Instituto Estadounidense del Cine. Su ópera prima fue *Las horas contigo* (2015), la cual sigue a Ema, una joven que se entera que está embarazada el mismo día que tiene que regresar al hogar donde creció para acompañar a su abuela que se está muriendo y enfrentar a una madre con quien casi no habla. Las tres generaciones están encarnadas por Isela Vega, María Rojo y Cassandra Ciangherotti quienes no solo retratan las dinámicas típicas de una familia mexicana sino que también narran la experiencia universal de enfrentarse a la proximidad de la muerte de un ser querido y la incapacidad y negación para aceptarlo.

⁵ El corto se encuentra disponible de manera gratuita en <https://eldiadespues.mx/>

Su segundo largometraje fue *Todos queremos a alguien* (2017), película bilingüe protagonizada por Karla Souza, José María Yaspik y Ben O'Toole. La historia se centra en Clara, una ginecóloga mexicana que vive y trabaja en Los Ángeles, quien a pesar de su profesión no cree en el amor ni en los finales felices. El gran acierto de esta película es que en medio de este enredo amoroso, la directora retrata con gran naturalidad la vida de este tipo de familias que viven entre dos países y dos culturas. Respecto a la trama amorosa, la cinta conmueve por la franqueza con la que representa las diferentes maneras de vivir el amor romántico, familiar o fraternal y como cada una de ellas es irrepetible.

En 2020, Aguilar Mastretta dirigió junto con Santiago Limón *Cindy la Regia*, acerca de una “niña bien” de San Pedro Garza García que se da cuenta que no quiere casarse con su novio de toda la vida y huye a Ciudad de México para intentar arreglar su vida y descubrir qué quiere hacer con ella.

Lucía Carreras (1973 -)

Estudió Ciencias de la Comunicación en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente de Guadalajara y realizó una maestría en guion en la Universidad Intercontinental en Ciudad de México. También cuenta con estudios sobre géneros cinematográficos, dirección de actores y montaje.

Como directora cuenta con tres largometrajes. Su ópera prima *Nos vemos, papá* (2011) protagonizada por Cecilia Suárez, Gabriela de la Garza, Verónica Langer y Arturo Barba. Suárez interpreta a Pilar quien vive el duelo por la muerte de su padre quien era el gran amor de su vida. No en el sentido idealizado, sino que en realidad está enamorada de él... o de su recuerdo. La directora no muestra únicamente el complejo de Electra en una mujer adulta, sino que también cuestiona si el equilibrio



mental y emocional es necesariamente la mejor manera de vivir y si de verdad existe lo *convencional*.

Su siguiente película fue *La casa más grande del mundo* (2015), la cual dirigió al lado de la guatemalteca Ana V. Bojórquez. En este relato *coming-of-age*, la protagonista debe enfrentarse a sus mayores miedos (representados por un puente colgante en medio de una densa capa de niebla) y afrontar sus responsabilidades y las consecuencias de sus actos. La cinta está llena de simbolismos, paisajes deslumbrantes y guiños a la cultura maya y guatemalteca; además de homenajear a todas las mujeres que día a día sobreviven en ambientes remotos.

El tercer largometraje de Carreras es *Tamara y la Catarina* (2016), la cual cuenta la historia de Tamara una mujer con discapacidad intelectual quien es abandonada por su hermano y cuidador. Un día Tamara va por la calle y se encuentra a una bebé sola en un puesto de periódicos y decide llevársela a su casa. Doña Meche, su vecina que también vive sola, descubre esta situación y decide ayudarla, lo que comienza a acercar a las dos mujeres. La acción se ubica en la periferia de la ciudad, pero no es una historia de pobreza ni de miseria, sino un íntimo y conmovedor relato sobre la soledad, la empatía, la vulnerabilidad y la necesidad de ser necesitado y querido en cualquier etapa de la vida. Se estrenó en salas comerciales en 2018 y se mantuvo ocho semanas en la cartelera de la Cineteca Nacional. Sus protagonistas, Ángeles Cruz y Angelina Peláez, fueron nominadas al Ariel por su trabajo.

Astrid Rondero (1989 -)

Es egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, del cual se graduó con el cortometraje *En aguas quietas* (2011). Su ópera prima lleva por nombre *Los días más oscuros de nosotras* (2017), es protagonizada por Sophie-Alexander Katz y Florencia Ríos, y trata acerca de Ana, una arquitecta que regresa por primera vez a su ciudad natal después de la muerte de su hermana. La



cinta utiliza elementos fantásticos para destacar la oscuridad que rodea a los personajes y para enfatizar lo confuso de los recuerdos de la protagonista, por lo que esta cinta es una metáfora sobre la memoria, el pasado y el destino. Para la realización de este proyecto contó con becas y apoyos del FONCA, IMCINE, Berlinale Talents y el estímulo del FOPROCINE.

Rondero produjo y escribió el guion de *Sin señas particulares* (2020), sobre una madre que busca a su hijo desaparecido durante su viaje a Estados

Unidos; la cinta fue dirigida por Fernanda Valadez y participó en el Festival de Sundance 2020 donde obtuvo el Premio de la Audiencia, el Premio Especial de Jurado por Mejor Guion y la oportunidad de ser distribuida en Estados Unidos.

Actualmente, la directora trabaja en sus siguientes largometrajes: *Los cantos del platillo volador* y *SUJO: Bajo el nombre de un caballo*, proyecto por el que es becaria de Jóvenes Creadores del Fonca 2019.

Joyce García (1988 -)

Es egresada de la licenciatura en Fotografía de la Universidad Veracruzana. Actualmente trabaja en su tesis de maestría en Cine Documental en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM.

Su primer y único documental hasta la fecha, *Yo no soy guapo* (2018) se realizó con apoyo del IMCINE, FONCA y el Apoyo a la Postproducción de Procine.

El largometraje trata acerca de los sonideros en los barrios populares en Ciudad de México, específicamente en Tepito y La Merced, y cómo a través de este movimiento musical sus habitantes defienden su identidad y



cultura. La directora se remonta hasta los orígenes de este fenómeno de la mano y voz de “Lupita la Cigarrita”, una de las pocas mujeres en este movimiento que busca reivindicar a “La Socia”, la primera sonidera de la ciudad que nunca fue reconocida por una sociedad machista. A través de las imágenes y los cuestionamientos de la directora, el público puede comprender cómo los sonideros son más que música o baile, es una forma de resistencia de los barrios de la ciudad y una lucha constante para recuperar el espacio público como una forma de integración social.

El documental se estrenó simultáneamente en salas alternativas del circuito cultural y en la plataforma Film in Latino, además de exhibirse en el Festival Internacional de Los Cabos 2018 y como parte de la gira de documentales de Ambulante.



Claudia Sainte-Luce (1982 -)

Estudió Artes Visuales en la Universidad de Guadalajara y en 2005 tuvo su primer acercamiento al cine, cuando participó en el Festival Expresión en Corto en Guanajuato; el reto era hacer un cortometraje en solo 24 horas y ella presentó *Muerte Anunciada*, el cual recibió el Premio de la Audiencia, a Mejor Actor y la Mención del Jurado.

Su ópera prima: *Los insólitos peces gato* (2013) se estrenó en el 2014 en salas mexicanas y cuenta la historia de Claudia una solitaria mujer que un día termina en el hospital por una grave apendicitis. Ahí se hace amiga de Martha, una enferma terminal, y de sus cuatro hijos; ambas salen juntas del hospital y comienzan una amistad que se fortalece cada día mientras que la salud de Martha se va deteriorando. La cinta es un vistazo hacia la cotidianidad de una familia monoparental mexicana en medio de la tragedia y de la inevitable muerte.

Su segundo largometraje, *La caja vacía* (2016) cuenta la historia de Toussaint, un inmigrante haitiano que vive en Ciudad de México; cuando descubre que tiene demencia regresa a lado de su hija Jazmín quien busca cómo integrar a su padre

de nuevo a su vida y lidiar con su enfermedad. La cinta es protagonizada por Jimmy Jean-Louis y por la propia Sainte-Luce, está basada en la experiencia de la directora pues su padre fue diagnosticado con la misma enfermedad, lo que la llevó a desarrollar de nueva cuenta el tema de la muerte lenta y dolorosa y el vacío que dejan esas pérdidas. En ambas películas el punto de partida son las familias “disfuncionales” y como pueden reconstruirse y brindar un refugio ante las tragedias más fuertes, como lo son la muerte del padre o de la madre. En cambio en su tercer largometraje *El camino del Sol* (2020), explorará lo que significa la desaparición de un hijo, después de que a una pareja le roban a su pequeño de cinco años, así como la inseguridad en el país y la injusticia que caracteriza al sistema mexicano.

Maya Goded (1967 -)

Fotógrafa y documentalista mexicana. Estudió Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México y, posteriormente, en la Escuela Activa de Fotografía, el Centro de la Imagen de la Ciudad de México y en el Centro Internacional de Fotografía en Nueva York.

Aunque ha dedicado la mayoría de su vida profesional a la fotografía, en 2016 estrenó el documental *Plaza de la Soledad* después de pasar más de veinte años retratando a las prostitutas de la plaza del mismo nombre en el barrio de La Merced.

A través de las imágenes de sus cuerpos y de su intimidad, la directora reflexiona sobre la prostitución y la desigualdad pero también invita a pensar sobre los cuerpos, el sexo, la maternidad, la niñez, la vejez, el amor y el desamor.

Los temas centrales de su trabajo son la sexualidad femenina, la prostitución y la violencia de género y su material se caracteriza por su autenticidad e intimidad, lo cual es resultado de la confianza que logra establecer con las personas retratadas. Sus fotografías han sido expuestas en México, Francia, Estados Unidos, España y



Sudáfrica y ha recibido reconocimientos del World Press Photo, de la Fundación Guggenheim y del Sistema Nacional de Creadores, Fonca.

Elisa Miller (1982 -)

Es una directora, productora y guionista mexicana. Estudió Letras Inglesas en la Universidad Nacional Autónoma de México y luego ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica. En 2006 presentó *Ver llover*, su cortometraje de tesis, el cual se exhibió en el Festival Internacional de Cine de Morelia y en la edición 60 del Festival de Cannes donde ganó la Palma de Oro. En 2008 estrenó *Roma* y obtuvo buenas críticas y reconocimientos en Portugal, Guanajuato y otros países.



En 2010 presentó su ópera prima, *Vete más lejos, Alicia* acerca de una joven de 19 años que viaja a la Patagonia para descubrir su lugar en el mundo. De acuerdo con Frida Bárbara Monjarás para el portal En Filme (2011), la directora siguió a la actriz Sofía Espinosa cuando esta se mudó Argentina y filmó escenas de su vida cotidiana, sin un guion e improvisando la estructura de la cinta; esta vaguedad respecto al contenido mismo de la cinta ayuda a transmitir la ambigüedad de la vida de la protagonista, la confusión respecto a su futuro y sus sentimientos de fragilidad, temor y alegría.

Su siguiente película fue *El placer es mío* (2015) y relata la historia de Rita y Mateo, una pareja que decide abandonar el caos de la ciudad y mudarse a una pequeña casa en el campo; al inicio todo marcha muy bien, pero poco a poco los celos, la desconfianza y la autodestrucción amenazan a la pareja. Su más reciente proyecto es la adaptación de la novela *Temporada de Huracanes* (Fernanda Melchor, 2017). La historia comienza cuando un grupo de niños encuentra un cadáver flotando en un canal; cuando se descubre que el cuerpo es de La Bruja, una mujer que heredó el oficio de su madre, tendrán que encontrar al asesino pues todos parecían respetar o temer a la mujer. El proyecto se presentó en la octava edición del Festival

Internacional de Cine de los Cabos donde ganó el Fondo Fílmico Gabriel Figueroa para el cine en desarrollo, estímulo económico esencial para su producción; la cinta tenía un estreno programado para el 2020.

Miller también ha dirigido el documental *About Sarah* (2014) sobre la artista visual británica Sarah Lucas, el corto *La leyenda del carro rojo* (2015) y dos capítulos de la serie de Netflix *Desenfrenadas* (2020).



Lila Avilés (1982 -)

Actriz y directora mexicana. Estudió Artes Escénicas en CasAzul, guion cinematográfico –de la mano de Beatriz Novaro y Paula Markovitch– dramaturgia y dirección de escena. Antes de hacer cine, escribió y dirigió varias obras de teatro como *Cossi Fan Tutte* (2013), *Antígona* (2013), *Microdermoabrasión* (2012) y *La camarera* (2013-2014).

Su ópera prima *La camarista* (2018) retrata la vida de Eve, una recamarera de un hotel de lujo quien descubre todos los universos que se ocultan tras los objetos abandonados por los huéspedes; a través de estas fantasías, Eve combate la monotonía y soledad de su día a día. Según la directora, *La Camarista* es un homenaje a la clase trabajadora, así lo expresó en entrevista con Juan Sardá (2020): “Para mí este filme es una oda a la clase trabajadora porque mi país lo ha construido esa clase, hay toda una tribu que sostiene el país. Esa gente que se levanta a las cuatro de la mañana y es muy luchadora”.

La película ganó el Ariel a Mejor Ópera Prima y fue nominada en otras ocho categorías, además de ser la película seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) para representar a México en los Óscar y Goya, aunque no obtuvo la nominación en ninguno de los dos.



Alejandra Márquez Abella (1982 -)

Estudió Dirección Cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña, en Barcelona. Debutó con el cortometraje *5 Recuerdos* (2009), acerca de Irma una mujer que después de olvidar el último elemento en su lista de compras, emprende un viaje a lo más profundo de su memoria.

Su ópera prima fue *Semana Santa* (2015) en donde unas tranquilas vacaciones familiares en Acapulco amenazan con convertirse en un infierno debido a las personalidades y caprichos de sus integrantes. La cinta recorrió festivales en Toronto, Río de Janeiro, Los Cabos, Estados Unidos y Panamá.

Su siguiente película, *Las niñas bien* (2018) tuvo su estreno mundial en el Festival Internacional de Cine de Toronto y cuenta la historia de Sofía, una mujer adinerada cuya vida acomodada se derrumba cuando la crisis económica del sexenio de José López Portillo le pega al país. La cinta no está enfocada en toda la clase alta sino en las mujeres, quienes a pesar de pertenecer a la clase poderosa, tienen un poder muy limitado: “hablamos de mujeres muy poderosas en la teoría, pero muy oprimidas. Tratadas como infantes que no tienen voz ni una independencia, ni económica ni real, y que, al mismo tiempo, manipulan el mundo a través de sus maridos”, declaró la directora en una entrevista con Andrés Olascoaga para *Gatopardo* (2019).

Las niñas bien recibió cuatro premios Ariel, incluido el de Mejor Actriz, y la Biznaga de Oro como Mejor Película Iberoamericana en el Festival de Málaga. Además, la revista estadounidense *Variety* nombró a Márquez Abella como una de los diez directores a seguir en 2019.

En noviembre de 2020, el portal web *The Hollywood Reporter* anunció que Marquez Abella se encontraba en pláticas finales para dirigir la cinta *A million miles away*, basada en el libro autobiográfico del primer astronauta mexicano José M. Hernández.

Yulene Olaizola (1983 -)

Estudió Cinematografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica; realizó como tesis el documental *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2009), el cual no habla de los famosos escritores sino de la intersección de esas dos calles en Ciudad de México. Ahí se encuentra la casa de huéspedes de su abuela, en la cual han habitado muchos personajes, pero uno de los más recordados es Jorge Riosse, un querido amigo de la abuela y sospechoso de asesinar a más de una



decena de mujeres a inicios de los noventa –la prensa lo llamaría el asesino de La Merced–.La directora conoció brevemente a Riosse cuando tenía diez años y cinco años después descubriría la verdad respecto a él. Por esta razón, desde antes de entrar al CCC ya sabía que quería filmar esta historia, pues además contaba con gran parte de la investigación documental y de recopilación de archivos que su abuela había realizado por año. *Intimidades...* se presentó y fue reconocida en más de treinta festivales alrededor del mundo y en México obtuvo el Ariel a Mejor Ópera Prima.

Su primer película de ficción fue *Paraísos Artificiales* (2011) sobre Luisa una mujer adicta que busca refugio y tranquilidad en un pequeño pueblo de Veracruz, donde se plantea dejar la heroína. Poco a poco irá entablando amistad con Salomón, un campesino acostumbrado a fumar marihuana. Desde su estreno en el Festival de Tribeca, la cinta ha sido aclamada por su excelente fotografía y por construir un sencillo pero acertado estudio psicológico sobre los deseos, necesidades y pecados de dos personajes tan distintos. El elenco está conformado por la actriz Luisa Pardo

y por los mismos habitantes de la comunidad de Jicacal, en la reserva de Los Tuxtlas, quienes se interpretan a sí mismos.

En su siguiente película, *Fogo* (2012) sobre los habitantes de la isla canadiense Fogo, quienes amenazados por extremas condiciones climáticas se ven forzados a abandonar su hogar; no obstante, quienes se quedan no tienen más que aferrarse a sus recuerdos y contar sus historias para que no sean olvidados. El proyecto nació durante un programa de residencia artística en la isla y, aunque cuando llegó ahí la directora no tenía un guion, la historia surgió al ver el apego de los habitantes a su tierra y a la naturaleza. La cinta se presentó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes 2012.

Epitafio (2015) es la más reciente película de Olaizola y la dirigió junto a Rubén Imaz; trata sobre una excursión que realizó en 1519 el conquistador Diego de Ordaz al Popocatepetl en busca de otra ruta de entrada a Tenochtitlan. El guion, escrito también por los realizadores, toma como base las crónicas escritas por Bernal Díaz del Castillo para intentar entender la codicia humana y la fe ciega de los conquistadores quienes con cada metro que ascienden del volcán se preguntan qué los motiva a realizar esa búsqueda: tanto en las alturas como en esas tierras extrañas.

Olaizola también ha dirigido capítulos para las series documentales *Noctámbulos, historia de una noche* (2017) y *Maestros olvidados, oficios que sobreviven* (2016-2018). Su más reciente largometraje, *Selva trágica*, competirá en la sección Horizontes de la Mostra del cine de Venencia en su edición de 2020.



Kenya Márquez (1972 -)

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad del Valle de Atemajac (UNIVA) y Guion en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Debutó con el cortometraje *Cruz* (1998) el cual narra la historia de un hombre dependiente por completo de su madre, quien le resuelve todos sus problemas... incluidos los sexuales.

También ha dirigido los cortometrajes *La mesa servida* (2004) y *Señas particulares* (2007). El primero narra la odisea de Carlos por proteger a un par de cerditos de la muerte en un pueblo donde la carne escasea; el segundo, trata de Ramona quien busca a su hijo que escapó de la casa después de una fuerte discusión. Los tres cortos anteriores son protagonizados por Damián Alcázar y Ana Ofelia Murguía. Su ópera prima, *Fecha de caducidad* (2011) es una continuación del corto *Señas particulares* pues la desesperada búsqueda de Ramona llega a su fin cuando encuentra muerto a su único hijo.

Su siguiente largometraje es *Asfixia* (2018) cuya protagonista es Alma, una mujer albina que acaba de salir de prisión y consigue un empleo cuidando a un hipocondriaco, quien teme morir súbitamente cada noche y quien la ve como a un ángel debido a su color de piel; Alma, además de reconstruir su vida deberá luchar por recuperar a su hija. La cinta es un retrato sobre la discriminación y la violencia que opera en distintos niveles: por el color de piel, por el nivel socioeconómico y la violencia psicológica y económica en las relaciones de pareja. *Asfixia* se ha presentado con éxito en certámenes de todo el mundo y aquí en México recibió el Premio del Público y Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Morelia; también recibió siete nominaciones a los premios Ariel del 2020, entre ellos a Mejor película y Mejor dirección.

Márquez ha fungido como directora del Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2002-2005) y actualmente es miembro del comité coordinador de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Andrea Martínez Crowther (1968 -)



Cineasta México-canadiense. Estudió comunicación en la UAM Xochimilco y en 1997 recibió la Beca Fullbright para estudiar en Los Ángeles.

El guion de su ópera prima *Cosas insignificantes* (2008) fue escrito en los talleres impartidos por el Festival de Sundance y fue producida por Guillermo del Toro y Bertha Navarro. La cinta trata sobre Esmeralda, una adolescente solitaria con una extraña obsesión: coleccionar objetos perdidos e imaginar las historias que cada uno de ellos encierra.

Su siguiente proyecto fue el documental *Ciclo* (2013), en el cual recrea la aventura que emprendieron en 1956 su padre y su tío cuando viajaron en bicicleta de Ciudad de México a Toronto, Canadá; más de cincuenta años después, los hombres viajan de nuevo por la misma ruta para ver qué ha cambiado tanto en el mundo como en ellos.

Su tercera película es *Observar las aves* (2019), historia de Lena a quien le acaban de diagnosticar Alzheimer y acude con la directora para que le ayude a registrar quién es y documentar su proceso con esta enfermedad. La cinta es una combinación entre ficción y documental debido a que está basada en la madre de la directora que padeció Alzheimer pero se alimenta también de las vivencias, recuerdos y personalidad de Bea Aaronson (la actriz protagonista).

Martínez Crowther también ha dirigido para televisión los documentales *En nombre de la fe* (2011) y *My dancing heart* (2013), además de tres episodios para la serie *Mi lugar* (2015-2016).

Paula Markovitch (1968 -)

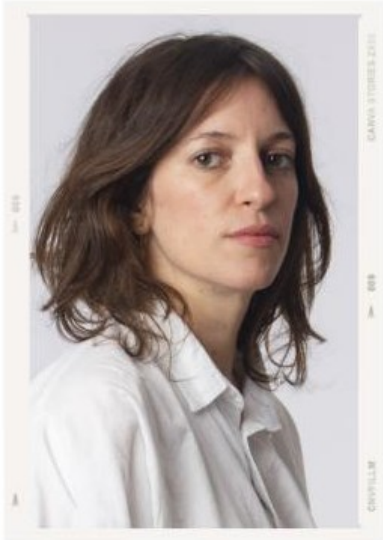
Nació en Argentina pero ha vivido y trabajado en México desde hace 20 años. Tomó cursos de guion cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica y comenzó escribiendo los guiones de *Sin remitente* (1995), *Elisa antes del fin del mundo* (1997) y *Al borde* (1998). En 1999 debutó como directora con el cortometraje *Periférico* y su siguiente corto fue *Música de Ambulancia* (2009), la historia de Lucía, enferma de cáncer, y su hija Cecilia quienes experimentan fugaces momentos de alegría cuando un enfermero llega a visitarlas.



Su ópera prima fue *El premio* (2011), película con tintes autobiográficos en la cual se narra la vida de una niña y sus padres, disidentes políticos, que viven en el exilio debido a la dictadura militar argentina de los años setenta. *El premio* pertenece a toda una corriente de cintas latinoamericanas que abordan las dictaduras en la región y que, además, son protagonizadas por niños; pero al contrario de las otras, en esta el contexto histórico y político no es lo más importante, sino que Markovitch se centra en mostrar cómo vive la pequeña esta persecución. La película obtuvo el oso de Plata a Mejor fotografía y Diseño de Arte en el Festival de Berlín, el de Mejor Largometraje de Ficción en el Festival Internacional de Cine de Morelia y Mejor Ópera Prima y Guion en los premios Ariel.

Cuadros en la oscuridad (2017) trata sobre Marcos, un artista de 65 años que nunca ha podido exhibir sus pinturas, y Luis un ladrón de 13 años que entra a robar la casa de Marcos y, sin quererlo, se convierte en el único público de esas obras. Entre ambos surgirá una amistad poco usual. Al igual que su trabajo anterior, esta tiene un poco de biografía ya que el padre de la directora también fue un pintor que realizó cientos de obras que nunca nadie vio debido al exilio en el que se vio obligado a vivir. Su siguiente película está en proceso de filmación y se llama *El actor principal*,

la cual se centrará en un joven mexicano que asiste a un festival internacional de cine y se da cuenta de la condescendencia con la que los europeos tratan a los latinoamericanos.



Katina Medina Mora (1980 -)

Directora de cine y de teatro, estudió la licenciatura en el Centro de Estudios Cinematográficos y una Maestría en Dirección en The London Film School.

Su ópera prima, *LuTo* (2013) cuenta la historia de amor de Luisa y Tomás; fue filmada con un presupuesto de cien mil pesos y en tan solo quince días. La cinta participó en el Festival de Cine de Los Cabos y ganó un premio de distribución digital.

Su segundo largometraje, *Sabrás que hacer conmigo* (2015) retoma las relaciones amorosas pero esta vez con los personajes de Nicolás e Isabel, quienes narran por separado como han vivido su relación y al final se crea una historia contada por ambos. A diferencia de su película anterior, en esta los personajes parecen ser el uno para el otro y su relación marcha bien pero la vida tiene otros planes para ellos. En una entrevista con Samantha Hernández Escobar para *Gatopardo*, la directora declaró que no piensa que *Sabrás que hacer conmigo* sea solo una historia de amor sino “una historia profunda, se habla del duelo, de cómo vivir la vida, de las elecciones que uno hace, de conocer qué tantos traumas son tuyos, cuáles son por tus papás o por tus relaciones”.

Su más reciente trabajo fue como directora de la obra de teatro *Blackbird* (2019) acerca de una joven mujer que confronta al hombre quien abusó de ella cuando tan solo tenía 12 años.

Dariela Ludlow (1976 -)

Directora, guionista y directora de fotografía mexicana. Estudió Dirección y Dirección de Fotografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica; posteriormente, realizó un Master en Cinefotografía en la Escuela Superior de cine y Audiovisuales de Cataluña.

Desde el 2017 es miembro de la Asociación de Cinefotógrafos Mexicana (AMC) y ha trabajado como directora de fotografía para televisión en: *Expedición*

1808 (2009), *Los que llegaron* (2011-2012) *Guerra de ídolos* (2017) y *Yankee* (2019). Las películas que ha fotografiado son: *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011), *No quiero dormir sola* (Natalia Beristáin, 2012), *Yerbamala* (Javier Solar, 2014), *Los Bañistas* (Max Zunino, 2014), *Los adioses* (Natalia Beristáin, 2017), *Las niñas bien* (Alejandra Márquez Abella, 2018) y *Noche de fuego* (Tatiana Huevo, 2020).

Como directora ha realizado *Un día menos* (2009), un corto documental que acompaña a una pareja de ancianos viviendo en completa soledad y quienes esperan la próxima visita de sus familiares, que solo llegan para celebrar el año nuevo. Este proyecto es una forma de crear consciencia respecto a la vejez y como los adultos mayores son relegados e ignorados por sus familias. Y en 2016 presentó su ópera prima: *Esa era Dania*, una mezcla entre la ficción y el documental sobre una madre adolescente que enfrenta la maternidad sin estar preparada mientras intenta descubrir qué quiere hacer con su vida; la parte de ficción está enfocada en la vida cotidiana de Dania y lo documental es la protagonista viendo en la televisión sus propias escenas y reflexionando su rol como madre y las decisiones que ha tomado hasta ese momento.

Dariela Ludlow es una de las directoras de fotografía más reconocidas en el país, ha sido nominada a tres premios Ariel y ha impartido clases de cine, fotografía y documental en el CCC.



Natalia Almada (1974 -)



Estudió en la Escuela de Diseño de Rhode Island, de donde se graduó en Bellas Artes. Ha obtenido las becas MacArthur, Guggenheim, USA Artists y Halperts y su trabajo se ha presentado en el MoMA, Museo Guggenheim de Nueva York, en el Festival de Sundance y en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes.

Su primer proyecto como directora fue *All water has a perfect memory* (2001), un documental experimental que explora el duelo en una madre estadounidense y una mexicana. *Al otro lado* (2005) es un documental sobre la inmigración, el tráfico de drogas y los corridos. En 2009 estrenó *El general*, en el cual reconstruye la vida de su bisabuelo, el expresidente Plutarco Elías Calles; a través de la voz y recuerdos de su abuela y material de archivo, la directora recrea la presidencia de Calles y reflexiona sobre la historia política de México y la memoria colectiva. Su siguiente largometraje fue *El velador* (2011), un recorrido por el panteón Jardines de Humaya, escenario desde donde la directora plantea reflexionar sobre la violencia ocasionada por la llama “guerra contra el narcotráfico”. Su más reciente proyecto es *Todo lo demás* (2016), el cual sigue el monótono día a día de Doña Flor, quien ha trabajado en la misma oficina de gobierno durante más de treinta años.

En 2012, Almada se convirtió en la primera documentalista latinoamericana en ser acreedora de la “beca de los genios” otorgada por la Fundación MacArthur, quien escribió de ella:

Natalia Almada es una cineasta que revela nuevas y ricas perspectivas de la historia, política y cultura mexicana de una manera profunda y poética que lleva hasta el límite la manera en que el documental aborda los problemas sociales... Almada no utiliza medios ni estructuras convencionales, tales como entrevistas con especialistas o una temporalidad lineal; en cambio,

combina poderosas imágenes y observaciones sobre gente ordinaria que crean un relato íntimo y multidimensional. (Traducción propia).

Jimena Montemayor Loyo (1983 -)



Estudió cinematografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Comenzó su carrera como directora de fotografía del cortometraje *Verlover* (2006) dirigido por Elisa Miller, el cual obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el Premio a Mejor Cortometraje de Ficción en el Festival Internacional de Morelia. En este mismo certamen presentó en 2009 su primer cortometraje como directora: *Como pez en el agua*, historia de un adolescente y un anciano que se enamoran de la misma mujer.

En 2016 se estrenó en salas comerciales su ópera prima, *En la Sangre* (2012), historia de un triángulo amoroso entre Mateo, quien regresa después de vivir en el extranjero y al ser incapaz de reconectar con su pasado, se va relacionando cada vez más con Nadia... la novia de su hermano Tomás, quien tampoco está seguro respecto a su relación romántica y a su propio futuro. La cinta es un retrato de las nuevas formas de amar: sin culpables, sin víctimas, con mayor permiso y libertad de relacionarse de maneras poco convencionales.

Su siguiente largometraje se llama *Restos de viento* (2017), historia de Carmen y sus hijos quienes intentan lidiar con la pérdida de su esposo y padre, respectivamente. Es protagonizada por la argentina Dolores Fonzi, quien interpreta a una mujer que emigró a México por amor pero tras la muerte de su pareja se queda sola en un lugar desconocido y sin nadie quien la apoye; este aislamiento, la hundirá más en la depresión y se convertirá en una madre ausente, por lo que sus hijos se debatirán entre la fantasía y la realidad para sobrellevar su propio dolor.

En 2019 comenzó la filmación de su tercera película: *Las mujeres del alba*, adaptación de la novela homónima escrita por su padre, Carlos Montemayor, acerca del asalto al Cuartel Militar Madera en Chihuahua, ejecutado por campesinos, estudiantes y profesores.

María José Cuevas (1972 -)

Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Iberoamericana y a lo largo de su carrera ha combinado el documental, el video experimental, el diseño y la fotografía. Debutó como directora en el 2005 con el cortometraje *Eventos Sociales*, a los que le siguieron *Platónicos infantiles*, *Norman Bates*, *Blackmail Details*, *Fans*, *Lunch with Daddy*, *Mal de amores* y *Las sirenas no existen*; en 2006, *Some Day My Princess Will Come* y *Remake* y en 2009, *Heal The World* y *Tributo*.



En 2010, comenzó a trabajar en su ópera prima *Bellas de Noche*, documental sobre la vida de las vedettes más exitosas en México, entre ellas Lyn May, Rossy Mendoza, Princesa Yamal, Wanda Seux y Olga Breeskin. El proyecto fue seleccionado para participar en diversos programas de desarrollo en festivales de todo el mundo, incluido el Cabos in Progress 2015 de Los Cabos International Film Festival; se estrenó en 2016 en varios certámenes como Ambulante, el Festival Internacional de Cine de Morelia, el Telluride Film Festival en Estados Unidos y el Festival Internacional de Cine De Toronto.

En *Bellas de noche*, título también de la primera película de ficheras allá en los setentas, la directora combina las entrevistas, las fotografías y material de archivo para mostrar el contraste entre la gloria y el éxito que tuvieron con la pobreza, olvido, enfermedades y carencias que enfrentan actualmente. Tal vez el testimonio más interesante sea el de Princesa Yamal, acusada de participar en 1985 en el robo al Museo Nacional de Antropología en el cual se sustrajeron 140 piezas y por el cual, la vedette pasó tres años en el Reclusorio Femenil de Tepepan. Este caso, llamó la

atención de la directora y le dio la idea para la realización de este documental, además de que en 2018 produciría una cinta que trata acerca de este atraco (*Museo*, Alonso Ruizpalacios, 2018).

Patricia Arriaga Jordán (1952 -)



Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Iberoamericana y doctora en Economía Política por la New School en Nueva York, inició trabajando en televisión en el programa Plaza Sésamo. Es reconocida por haber creado la barra de programación infantil Once Niños y por haber producido títulos como *El diván de Valentina* y *Bizbirije*. Canal Once fue pionero en la producción de contenido para niños y aun hoy se reconoce el esfuerzo de Arriaga para crear una televisión tanto entretenida como formativa.

Este interés pedagógico influyó en la concepción de la película *Bacalar* (2011), la cual narra las aventuras de Santiago y Mariana, dos niños que accidentalmente se topan con un grupo de traficantes de animales y deben de evitar que se lleven a tres lobos mexicanos.

Arriaga también ha dirigido los cortometrajes *El pez dorado* (2003), *La nao de China* (2004) y *Mujeres X* (2007), los cuales se presentaron en el Festival Internacional de Morelia. Para televisión ha dirigido episodios de *El diván de Valentina* (2004-2008), serie de ficción sobre la vida de una niña mexicana, su familia y sus amigos, y de *XY. La revista* (2010-2011), la cual sigue a cinco hombres que trabajan en una redacción donde deberán lidiar con problemas personales, editoriales y sociales.

En 2003 fundó su compañía productora Bravo Films o Nao, a través de la cual ha realizado varias series documentales como *Expedición 1808* (2009) y *Los que llegaron* (2011-2012); además de las series de ficción *Juana Inés* (2016), *El asesinato de Villa* (2013), *Porfirio Díaz: 100 años sin patria* (2015) y *Réquiem por*

Leona Vicario (2015). Recientemente creó para Canal Once la serie *Malinche* (2018), sobre esta famosa mujer de la historia mexicana.

Luciana Kaplan (1975 -)



Nació en Argentina pero desde los cuatro años vive en México, donde estudió Dirección en el Centro de Capacitación Cinematográfica. A lo largo de su trayectoria se ha enfocado en la realización de documentales y en el 2018 coordinó el curso de Cine Documental en su *alma mater*. En 2013 ganó la convocatoria de Ópera Prima del CCC con su proyecto *La revolución de los alcatraces*, la cual expone el caso de Eufrosina Cruz Mendoza quien en 2007 triunfó en las elecciones para presidenta municipal de Santa María Quiegolani, Oaxaca pero

no pudo acceder a su puesto por el hecho de ser mujer; desde ese día, Cruz lucha por la igualdad de género y el acceso de las mujeres indígenas a actividades políticas.

Su siguiente largometraje documental fue *Rush Hour* (2018), tres historias paralelas que reflejan los graves problemas de movilidad que enfrentan los habitantes de algunas de las ciudades más emblemáticas del mundo: Ciudad de México, Los Ángeles y Estambul. La directora sigue a tres personajes que pasan muchísimo tiempo transportándose al trabajo y reflexiona sobre lo que hay detrás de un acto tan rutinario y “normal” como lo es el hacer dos horas de camino al trabajo.

En su tercer documental *La vocera*, a estrenarse en 2020, Kaplan contará la historia de María de Jesús Patricio, mejor conocida como Marichuy, la primera mujer indígena en aspirar a la presidencia. La cinta se encuentra en post producción y para esta etapa ha contado con estímulos económicos de Ambulante, de los Estudios Churubusco y del Instituto Sundance.

También ha dirigido los cortometrajes: *Café Oriente* (1991), *Cuentos chinos* (1998), *Milagros concedidos* (2004), *Cronista de milagros* (2004) y *Trabajo Sucio* (2007).

Sandra Luz López Barroso (1984 -)

Antropóloga, fotógrafa y directora quien durante más de diez años ha realizado proyectos artísticos en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Es egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica y su tesis fue el medimetraje *Artemio* (2017), el cual sigue a un niño de diez años que nació en Estados Unidos pero ahora vive en un pueblo de Guerrero con su mamá y le es muy difícil sentir a este nuevo lugar como su hogar. Su ópera prima es *El compromiso de las sombras* (2020), protagonizada por Lizbeth, una mujer transexual a cargo de los ritos funerarios en San Nicolás, en la Costa Chica de Guerrero, quien tiene un don para acompañar las almas de los muertos a través de canciones, oraciones y música. De acuerdo con el sitio oficial de la directora, este proyecto es una “reflexión profunda en torno a la ritualización e importancia de las despedidas. La necesidad de poder mirar con conciencia y su debido tiempo lo que necesitamos soltar, dejar ir para así, despedirnos” La película aún no tiene fecha de estreno en México.



Sofía Gómez Córdova (1983 -)

Estudió Artes Visuales en el Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara, donde actualmente imparte clases. A lo largo de su carrera se ha dedicado a la edición y ha trabajado en cintas como *Luces negras* (Samuel Kishi, 2009), *Me parezco tanto a ti* (Luna Marán, 2011), *La hora de la siesta* (Carolina Platt, 2014) y *Retratos de una búsqueda* (Alicia Calderón, 2014).

En 2015 fundó la compañía productora Brujazul, en asociación con la directora Luna Marán y Miriam Henze, a través de la cual ha producido *Tío Yim* (Luna Marán, 2019), *Dibujos contra las balas* (Alicia Calderón, 2019) y su propia ópera prima: *Los años azules* (2017). En esta cinta, la directora recuerda su propia experiencia cuando vivió en una vieja casona a lado de un grupo de extraños pero con quienes terminó formando una familia algo disfuncional y fugaz pero muy entrañable. Su filmografía la completan los cortometrajes *Las malditas palomas* (2014), *La ciudad de las gavetas* (2013), *Día de campo* (2010) e *Historia de un matrimonio* (2006). Entre sus proyectos futuros está el concluir su segundo y tercer largometraje: el thriller *Nunca estuvo solo*, sobre el secuestro virtual de un profesor universitario y *Después*, la historia de una madre que tras la muerte de su hijo descubre que todo lo que sabía de él era una mentira.



Betzabé García (1990 -)

Estudió Dirección de Cine en The National Film and Television School en Reino Unido y en el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

Dirigió y produjo el documental *Los reyes del pueblo que no existe* (2015), el cual ganó el Premio del Público en el festival SXSW en Austin, Texas y Mejor Documental Mexicano en el Festival Internacional de Cine de Morelia. En él, García retrata a tres familias que viven en San Marcos, Sinaloa, uno de los seis pueblos que se inundó por completo a raíz de la construcción de la Presa Picachos, obra que abastecerá de agua a la zona turística de Mazatlán. La cinta es una oda a la capacidad del ser humano –o zédel mexicano– para reconstruirse, pues los propios habitantes a pesar de vivir en una escena



apocalíptica se niegan a dejar su hogar como un acto de valentía política y emocional.

En 2016 Betzabé lanzó junto con el New York Times el cortometraje *Unsilenced*, sobre el asesinato de Atilano Román, defensor de los derechos de las víctimas de la inundación de un pueblo completo en Sinaloa... sí, el de su documental anterior. Atiliano fue asesinado en vivo mientras conducía un programa de radio dirigido a residentes desplazados y en este homenaje, la directora recuerda la memoria de un hombre que luchó por las cientos de familias que fueron expulsadas de sus hogares.

En 2018 llegó al Festival de Cannes con el corto *The Girl with two heads* donde explora temas como la sexualización y la censura del cuerpo femenino. Su más reciente proyecto, aún en desarrollo, es *Mickey*, protagonizada por el *youtuber* mexicano Mickey Cundapí, quien encontró en las redes sociales un lugar para explorar su identidad sexual y denunciar la homofobia de su entorno, principalmente el de su lugar de origen, Mazatlán, Sinaloa.

Aneleine Cal y Mayor (1979 -)



Guionista y directora egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica en México y de la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya en Barcelona. Ha realizado residencias artísticas en Austria por parte de la UNESCO, en Nueva Dehli para la especialización en documentales y en Berlín a través del FONCA.

En 2013 debutó con el largometraje *El niño que huele a pez*, una coproducción de México y Canadá protagonizada por Zoe Kravitz, Carrie-Anne Moss y Gonzalo Vega, la cual tuvo su estreno mundial en el Festival Internacional de Cine de Miami. Su segunda película es *La voz de un sueño* (2016), historia de Rocío una talentosa cantante que hace diez años abandonó su pueblo y su familia para estudiar música, pero cuando su madre

enferma pide como última voluntad ver a toda su familia junta, Rocío regresara a su hogar. De acuerdo con World Talent House, su agencia de representación, Aneleine también ha dirigido algunos episodios para las series: *Amarres* (2020) para la cadena TNT, *Los pecados de Bárbara* (2019) de Blim TV y *Selena: The Series* (2020) producida por Netflix.

En 2017 coordinó el Diplomado de Cinematografía: descubriendo el cine en la teoría y la práctica impartido por el Centro Iberoamericano de Estudios de Foto y Cine en Veracruz.

Daniela Rea (1982 -)



Es una reconocida periodista independiente mexicana, comenzó su labor en Veracruz donde escribió sobre temas migratorios y referentes a las comunidades indígenas. Entre 2005 y 2012 trabajó en el periódico Reforma en la cobertura de pobreza, derechos humanos, conflictos sociales y el impacto social de la violencia. Sus crónicas y reportajes han sido incluidas en los libros *País de muertos. Crónicas contra la impunidad* (Debate, 2011), *Nuestra aparente rendición* (Grijalbo, 2012), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte* (Creative Commons, 2012) y *72 migrantes* (Almadía, 2011) y *La Tropa* (Aguilar, 2019) por la cual ganó el Premio de Periodismo Javier Valdez. Es integrante fundadora de Periodistas de a Pie, organización civil que desde 2007 se ha encargado de desarrollar un periodismo de calidad en México.

En 2017 dirigió su primer documental, *No sucumbió la eternidad*, en el cual retrata las historias de Alicia de los Ríos y Liliana Gutiérrez, dos víctimas de la desaparición forzada: la hija de Alicia era combatiente de la Liga Comunista 23 de septiembre y fue secuestrada y desaparecida por el Estado mexicano en 1978, como parte de una persecución contra los opositores al régimen priista; por otro lado, Arturo, el

esposo de Liliana fue desaparecido por los Zetas en San Fernando, Tamaulipas en el 2010.

La directora entrelaza la historia de estas dos mujeres, que nunca se han visto siquiera, a través de su lucha diaria por dejar ir a los ausentes pero sin olvidar, así lo expresa Rea para Notimex (2018):

Todo lo que rodea a una desaparición es muy complejo y en el caso de Alicia y Liliana se proponen una especie de olvido aunque no es un olvido político ni darle la vuelta a la hoja...La memoria debe ser algo que nos permita vivir en un mundo más justo y humano. Hay que apostar por una memoria viva.

Dalia Huerta Cano (1978 -)

Cine fotógrafa, editora y documentalista mexicana. Ha estudiado cine en Alemania, Holanda, México y Cuba. Su línea de trabajo gira en torno a la anatomía de los cuerpos, objetos, memorias y sentimientos, los cuales explora a través de documentales experimentales donde combina material análogo y digital.

Ha producido, fotografiado y dirigido los cortometrajes: *Carne que recuerda* (2010), *¿Olvida usted algo?* (2012), *El fin de la existencia de las cosas* (2013) y *Câsucka* (2016). Su más reciente trabajo, *Síntomas* (2019) forma parte de la gira de documentales Ambulante 2020 y refleja el duelo de una mujer engañada por su pareja y los estragos de la traición en la estabilidad emocional de una persona. La mayoría de sus proyectos están disponibles al público en su página web⁶.



Nuria Ibáñez (1974 -)

Estudió la licenciatura en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid y radica desde 2002 en México, donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera como directora. Su primer largometraje *La cuerda floja* (2009) retrata a

⁶ <http://daliahuerta.com/index.php/project/>



una familia de artistas de circo quienes se debaten entre seguir con su profesión o buscar otro modo de vida; la fotografía corrió a cargo de Dariela Ludlow.

En 2013 estrenó su primer documental, *El cuarto desnudo* ambientado en un consultorio de un hospital infantil capitalino en el cual se ven a pasar todas las realidades sociales de México mientras se reflexiona también sobre la fragilidad de la vida. Este trabajo fue reconocido con el premio a Mejor Documental Realizado por una mujer y a Mejor

largometraje Documental por el Festival de Cine de Morelia.

Su más reciente documental es *Una corriente salvaje* (2018), en el cual realiza un íntimo retrato de Chilo y Omar, dos pescadores que viven en una isla casi desierta y cuya relación, nacida de la soledad y la necesidad, oscila entre lo amistoso y lo erótico.

En el 2010 fundó, junto a la directora Mercedes Moncada, la compañía productora independiente Miss Paraguay Producciones y desde el 2015 Ibáñez es miembro del Sistema Nacional de Creadores (SNC).

Jacaranda Correa⁷

En 1994 se graduó de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, de la carrera de Ciencias de la Comunicación; posteriormente, realizó una Maestría en Sociología Política por la Universidad de la Sorbona en París. Su carrera se ha desarrollado entre el periodismo y el cine; ha colaborado con Televisa, Telemundo, Canal 11 y Canal 22, donde actualmente coordina el programa *Visión Periférica*, primer emisión dedicada a difundir el género documental en México, y conduce *Debate 22* donde se abordan diferentes temáticas actuales. Su labor periodística le valió en 2007 el premio de derechos humanos Rostros de la discriminación por su serie de reportajes “Secuestro de migrantes centroamericanos” y la Medalla

⁷ La directora ha preferido no divulgar su año de nacimiento, por lo que se respeta su decisión.

Humberto G. Tamayo, otorgada por la Asociación Nacional de Locutores por su contribución social y cultural en la televisión pública.

Correa se ha dedicado a la creación y promoción del cine documental pues en este medio existe un gran potencial para contar historias: “Estoy convencida de que este género es un territorio de gran libertad creativa y de expresión. El documental puede ofrecer su riqueza a las parrillas de programación de las televisoras e Internet”, así lo expresó la directora a Ana María Rodríguez para *La Jornada* (2013). Correa ha dirigido los documentales *Hablemos a los cuatro vientos* (2006), *Había una Vez* (2010), *Granicero* (2011), *Y se fue* (2012), *Dulce Infancia* (2012) y *Morir de Pie* (2010), el cual fue premiado en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara y se ha convertido en uno de las películas más importantes en retratar la diversidad sexual y la lucha social.



Jacaranda también es directora de LAB22, un laboratorio de experimentación digital enfocada a los contenidos audiovisuales y fundadora de Sirena Films, productora independiente especializada en la producción, difusión y divulgación del documental.

Trisha Ziff (1956 -)



Es una curadora de fotografía contemporánea, directora y guionista británica que ha radicado y trabajado en México gran parte de su carrera. Ha filmado los documentales *Chevolution* (2008) sobre la iconografía derivada de la figura del Che Guevara; *La maleta mexicana* (2011), historia de tres maletas perdidas durante la Guerra Civil Española que llegan a México llenas de recuerdos; *El hombre que vio demasiado* (2016) una crónica sobre la vida y obra del fotoperiodista de nota roja Enrique Metinides; *Witkin & Witkin* (2017), acerca de los hermanos gemelos Joel y Jerome quienes se han dedicado al arte, el primero como fotógrafo y el segundo como pintor. Su más reciente proyecto *A tale of two kitchens* (2019), es protagonizado por la chef mexicana Gabriela Cámara que administra dos restaurantes en Ciudad de México y San Francisco.

En 2007 fundó su propia compañía 212Berlin a través de la cual produce películas de directoras y debutantes; actualmente trabaja en la preproducción de *Regreso a Oaxacalifornia*, documental protagonizado por la familia Mejía, originaria de Oaxaca quienes han hecho su vida en Estados Unidos y viven a diario distintos procesos de identificación y asimilación entre dos culturas.

Melissa Elizondo (1987 -)

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Tecnológica de México y Cinematografía en el CUEC. Su debut en el cine fue con el corto documental, *Las rejas de la voz* (2012), codirigido por Uriel López, el cual obtuvo el segundo lugar en



un certamen sobre género y justicia organizado por la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En solitario, su primer corto fue *Tumín. Economía solidaria* (2013), sobre la moneda comunitaria del municipio de El Espinal, al norte de Veracruz; *Tumín* participó en el Festival Internacional de Cine de Morelia y en el 63 Festival de Cine de Trento, Italia. En 2014 estrenó *Los hilos que nos tejen*, el cual sigue la historia de Ramsés, un niño citadino que tiene que mudarse a un pueblo de la sierra oaxaqueña para cuidar a su abuela, una mujer Nuu

savi que sólo habla su lengua materna; este proyecto obtuvo el primer lugar en el Festival de Cine y Video Indígena en Morelia y en el Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu, Chile.

Su ópera prima, *El sembrador* (2018) fue realizado como proyecto de titulación del CUEC y su protagonista es el maestro de educación rural, Bartolomé Vázquez López, quien está a cargo de una escuela multigrado en las montañas de Chiapas. En entrevista para *La Jornada* (2020) la directora comentó que este documental invita a reflexionar sobre el tipo de educación que se imparte en las escuelas, sobre todo de las ciudades, en donde es más importante asegurar el éxito económico y social antes que fomentar el amor por el conocimiento y la curiosidad ante el mundo exterior. Elizondo también ha resaltado la importancia de la educación humanista que, a pesar del rezago económico y la marginación, logra cambiar la vida de todos los niños que pisan la escuela pues les da la posibilidad de imaginar un futuro más allá de cualquier desigualdad social.

La filmografía de Elizondo la completan los cortometrajes *La ilusión* (2014), *Aprendiendo a pisar maíz* (2014) y *Remover el corazón* (2019).

Sofía Carrillo (1980 -)



Es egresada de Artes Visuales del Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara. Actualmente es reconocida a nivel internacional por sus cortometrajes en *stop motion* y por el peculiar diseño de sus personajes.

Sus primeros cortometrajes fueron *Vértigo* (2005), *Fuera de control* (2008) y *Prita Noire* (2011); este último, presenta a dos hermanas, una animada y otra de carne y hueso, quienes son prisioneras de un extraño lugar. También ha dirigido *Adaptación* (2012), *La casa triste* (2013) y *El corazón del sastre*

(2014).

Su cortometraje más famoso es *Cerulia* (2017) el cual se ha exhibido en cincuenta festivales en todo el mundo y se ha convertido en uno de los mayores exponentes del cine mexicano de horror de los últimos años. *Cerulia* es una niña que se niega a abandonar la casa en donde creció pero ahí mismo será perseguida por sus recuerdos.

Su más reciente proyecto, *La bruja del fosforo paseante* (2018) es el único en su filmografía que no es animado, pero sí es una historia sobrenatural acerca de Agustina, una madre que intenta detener la boda de su hijo sin saber que su prometida tiene alguien muy especial que la defienda.

Desde el 2019 pertenece a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood (AMPAS).

3.2.1. Cine racializado

En México se ha discutido durante décadas sobre qué es ser indígena, quiénes pueden o no ser llamados así y sobre las implicaciones políticas, culturales e identitarias alrededor de este término.

Para la escritora y lingüista mixe Yásnaya Elena A. Gil la palabra indígena va mucho más allá de la lengua que se hable o ropa que se utilice, tal como lo expresa en el ensayo *La sangre, la lengua y el apellido. Mujeres indígenas y Estados nacionales* (2018, pág. 28):

Entiendo «indígena» como una palabra que nombra a naciones, personas y comunidades que sufrieron procesos de colonización y que además en los procesos de conformación de los Estados nacionales modernos, las naciones indígenas quedaron por fuerza dentro de estas entidades jurídicas... Los pueblos indígenas son naciones sin Estado.

Para Gil, *indígena* no se refiere a los rasgos culturales ni raciales de un grupo sino que es una categoría política, en la cual se engloban todas las consecuencias y luchas contra los programas estatales que desde el colonialismo han buscado integrar a los indígenas al proyecto de nación y los cuales han derivado en la violación de sus derechos humanos. Yásnaya Gil describe estas vejaciones en el ensayo para la revista *Nexos, Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía* (2018): castigos físicos y psicológicos en el proceso de castellanización forzada, atentados contra la gestión y propiedad comunal, el despojo de recursos naturales y la folclorización y romantización de su forma de vida.

Cabe aclarar que este reportaje no pretende ser un trabajo antropológico ni etnográfico pero es pertinente ofrecer un vistazo al debate que ha existido por décadas en México en torno al indigenismo. El tema central de este trabajo es el cine y en los últimos años ha habido un auge del llamado “cine indígena”, el cual se ha materializado en foros, conferencias, muestras y un número cada vez mayor de audiovisuales hechos y protagonizados por personas indígenas.

La relación entre las personas indígenas y el cine mexicano no ha sido nada fácil. Basta pensar en las películas de la Revolución que los representaron de manera racista y caricaturesca, como salvajes que necesitaban ser salvados e integrados a la modernidad. O en aquellas cintas folclóricas, dramáticas y románticas de la época de oro llena de imágenes estereotipadas como *Tizoc: Amor indio* (Ismael Rodríguez,

1957), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) o *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960).

En los ochenta se comenzó a hacer un mayor uso comercial del imaginario indígena, representado principalmente por el personaje de “la India María”, pero también a finales de esta década, colectivos y cineastas independientes comenzaron a llevar equipos de filmación y a capacitar a comunidades indígenas para que ellos mismos grabaran su propio material y pudieran así redefinir la imagen distorsionada que durante años había sido difundida por los medios masivos de comunicación. A finales del siglo XX e inicios del XXI, aumentó el número de festivales, proyectos de desarrollo cultural e iniciativas de capacitación cinematográfica que han buscado revertir la exclusión que han caracterizado al *cine indígena* mexicano.

En este trabajo, se seguirá la recomendación de la asociación Cinema23 expresada en el documento *Diálogos sobre cine indígena (2016)*⁸ para pensar en el cine indígena “no tanto a partir de sus productos finales sino atender, sobre todo, a sus procesos y modos de producción, que suelen ser más horizontales, democráticos y éticamente responsables que en las demás producciones de la industria fílmica”. Este cine también está fuertemente relacionado con los procesos de identidad y memoria colectiva; con la transmisión de saberes y conocimientos ancestrales y con la cercanía que crea con las comunidades indígenas migrantes.

Después de tomar en cuenta todos estos puntos de reflexión y análisis, en esta sección se han incluido a directoras con una o varias de las siguientes características:

- Que ellas mismas se identifiquen como mujeres indígenas.
- Cuyas películas tengan modos de producción con rasgos comunitarios, colaborativos, compartidos y participativos.
- Que el objetivo de sus proyectos audiovisuales sea la transmisión de saberes ancestrales o la denuncia de problemáticas de su comunidad.

⁸ El informe *Diálogos sobre cine indígena (2016)* se puede consultar en la siguiente dirección: http://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/007_Dialogos_sobre_cine_indigena_ES.pdf

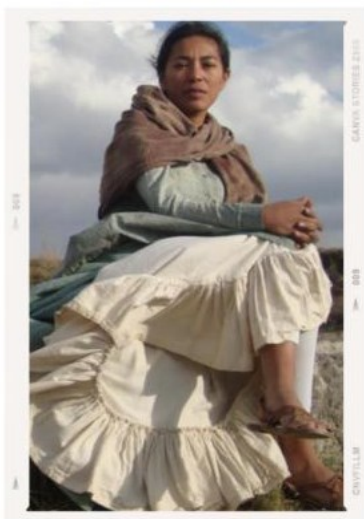
- Que estén en alguna lengua indígena.

Aunque no haya una definición concreta de cine indígena es innegable la relevancia y urgencia de estas películas en dos sentidos: el público tiene la oportunidad de conocer la vasta riqueza cultural del territorio gracias a testimonios de primera mano y, lo más importante, el cine le restituye a estas comunidades la capacidad de crear su propia narrativa, como lo declara la directora Yolanda Cruz para *La Jornada* (2011):

Por ejemplo, al decir cine indígena, uno ya va con la expectativa de que es un cine bastante pobre, un cine etnográfico o un cine antropológico; pero también el cine indígena muchas veces se utiliza por sus creadores mismos como una manera de denunciar, de preservar historias y de compartir una experiencia... También es un cine muy personal cuando es hecho especialmente por gente que viene de comunidades y pertenece a ellas. Tal vez no pueda hablar de cine indígena, pero sí de cineastas indígenas. Filmamos historias muy personales, muy basadas en aspectos de nuestra comunidad.

La lista que se presenta a continuación de directoras indígenas no pretende ser definitiva pues actualmente la labor filmica que se realiza en las comunidades y pueblos indígenas es amplio aunque no esté documentado ni difundido de la misma manera. Se pretende que el lector tenga un primer acercamiento al cine racializado y que este despierte su interés y su deseo por conocerlo a mayor profundidad.

Ángeles Cruz (1973 -)



Ángeles nació en la ciudad de Tlaxiaco en Oaxaca y estudió en el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera en la capital del estado; posteriormente, cursó la licenciatura de Actuación en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Como actriz ha trabajado en programas como *Lo que callamos las mujeres* (2005) y *Capadocia* (2008); en cine ha actuado en *La hija del puma* (Ulf Hultberg, Asa Faringer, 1994), *El violín* (Francisco Vargas, 2005),

Zapata-El sueño del héroe (Alfonso Arau, 2004), *Marcelino Pan y Vino* (José Luis Gutiérrez, 2010), *Tamara y la Catarina* (Lucía Carreras, 2016) y *Tiempo de lluvia* (Itandehui Jansen, 2018).

Debido a que en la televisión únicamente encontraba papeles estereotipados como la madre sufrida o empleada doméstica, se interesó por explorar otra faceta como narradora de sus propias historias y por crear una nueva representación para las comunidades indígenas, de acuerdo con una entrevista que Víctor Gochi le realizó en 2020. Por ello, en 2012 Ángeles Cruz presentó su primer cortometraje: *La tiricia o cómo curar la tristeza*, sobre tres generaciones de mujeres que han vivido con el alma y el corazón triste debido a la violencia física y sexual que vivieron cuando eran pequeñas. Su segundo proyecto fue *La carta* (2016) acerca de Lupe, una mujer indígena que regresa a su pueblo y se reencuentra con Lucía, una amiga a quien le escribió una carta de amor antes de irse. Y el más reciente es *Arcángel* (2018), en el cual un campesino a punto de quedarse ciego intenta encontrar un asilo para la anciana de su comunidad quien no tiene nadie más que cuide de ella.

La directora ha declarado que a través del cine, de su cine, puede poner varios temas en la mesa de discusión de su comunidad. Por ejemplo, *La Carta* surgió a raíz de una cena familiar en donde los presentes “afirmaban que sí había hombres homosexuales en el pueblo, pero en el caso de las mujeres eso no existía” (Gochi, 2020); así que decidió crear una historia donde se diera visibilidad a un grupo al que ella misma pertenece.

En 2020, Cruz estrenará su ópera prima *Nudo Mixteco*, relato sobre la sexualidad de las mujeres indígenas y cómo experimentan el placer en contextos tan cerrados. Como en todos sus proyectos, su interés es la mujer indígena y la discusión de temas tabú dentro de sus comunidades; del mismo modo, la directora se ha dedicado a hablar de la realidad que las y los artistas indígenas enfrentan: “Creo que lo que deberíamos reflexionar es sobre el racismo y clasismo que existe en nuestras historias, ahí sí me gustaría echarnos un clavado y revisar qué tipo historias estamos contamos contando y desde qué punto las estamos contando”, declaró la directora en entrevista para Sin Embargo (2019).

María Candelaria Palma Marcelino (1991 -)

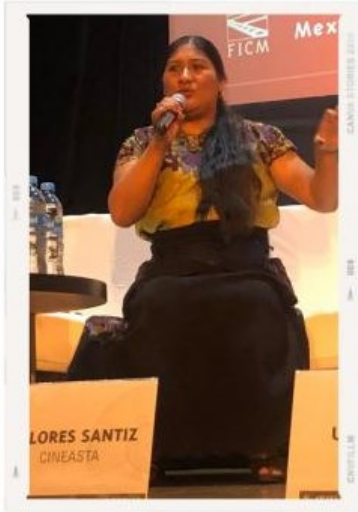
Nació en San Antonio, dentro de los bienes comunales de Cacahuetepec en Acapulco, Guerrero. Estudió Comunicación y Sistemas de la Información.

En 2019 ganó la Beca Jenkins-del Toro para estudiar cine –patrocinada por Guillermo del Toro, la Fundación Mary Street Jenkins y diversas organizaciones de Guadalajara– por su cortometraje *Rojo* (2018) el cual fue realizado en el

marco de Ambulante Más Allá, una serie de talleres de capacitación cinematográfica organizados por Ambulante. En este corto presenta la historia de un joven de veinte años que se gana la vida haciendo malabares en los semáforos de Acapulco. En un estado azotado por la violencia, Michael Díaz, el protagonista, se aferra a sus sueños y a las conexiones que puede entablar con otros jóvenes parecidos a él.

El corto fue presentado en el Festival Internacional de Cine de Morelia donde obtuvo la Mención Especial a Cortometraje Mexicano y en este mismo evento participó en el foro Cineastas Indígenas Mexicanas (2019) donde María Candelaria reconoció la importancia de hacer cine desde las comunidades: “No es gente ajena que viene a contar lo que vivimos, somos nosotras mismas que podemos decir: está pasando esto en mi pueblo, lo puedo contar porque yo soy de ahí, yo también lo conozco y lo vivo. Eso me parece importante”.





Dolores Santiz

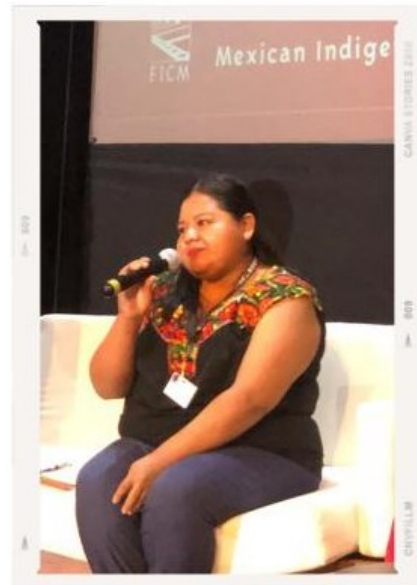
Originaria del municipio de Chamula, Chiapas, es licenciada en Comunicación Intercultural, así como artesana, fotógrafa y directora. En 2009 produjo el largometraje *Pequeña Semilla en el Asfalto* (Pedro Daniel López, 2009) y en 2010 debutó como directora de *Pox, la bebida sagrada*, cortometraje sobre la bebida alcohólica tradicional y ritual elaborada y consumida en los poblados de Chiapas.

Es fundadora de la asociación civil Escuela de Cine y Video Indígena Mundos Inéditos, la cual ofrece talleres de capacitación cinematográfica a niños y niñas en la región de Los Altos, en Chiapas.

Dinazar Urbina Mata (1991 -)

Es originaria del municipio de Villa Tututepec, Oaxaca y estudió Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco. En 2015 cursó el Taller Internacional “Dirección de Actores: Técnicas Meisner/Mamet para directores y actores” en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba.

En 2016 fue becaria del FONCA en la especialidad de guion cinematográfico y participó en el taller de capacitación cinematográfica *Ambulante Más Allá*, del cual surgió su primer documental *Siempre andamos caminando* (2013). En este mediodocumental, Dinazar retrata los largos viajes que Alberta, Julia y Catalina, integrantes de la comunidad chatina en el suroeste de Oaxaca, hacen desde sus lugares de origen hasta las costas donde trabajan en cultivos de papaya o limón.



En 2017 presentó *Carrizos*, cortometraje producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, en donde cuenta la historia de Carmen y sus abuelos, quienes viven en la mixteca de Oaxaca y ven como su milpa está a punto de morir a causa de la sequía.

Los trabajos de la directora se han exhibido en el Campamento Audiovisual Itinerante, en la XI Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV y en el Festival de la Riviera Maya 2015. Actualmente, Dinazar trabaja para llevar el cine a su comunidad, a través de exhibiciones y trabajando desde su lugar de origen.

Ingrid Eunice Fabián (1988 -)



Es egresada de Ciencias de la Comunicación y en 2013 formó parte de los talleres de Ambulante Más allá; posteriormente recibió una beca del Centro de Capacitación Cinematográfica donde editó el cortometraje documental *Memoria del corazón*.

En 2014 presentó el cortometraje *Gente de mar y viento* y dos años después expandiría este trabajo para presentarlo como un largometraje. La primera versión de *Gente de mar y viento* se enfoca en las amenazas que enfrenta una comunidad zapoteca cuando una empresa trasnacional quiere instalar un

parque eólico sin su consentimiento; mientras que la segunda, integra a los habitantes de La Venta, territorio donde ya se ha instalado uno de esos parques y contrasta las luchas de los dos poblados y sus condiciones de vida.

En 2016, Ingrid trabajó como segunda asistente de dirección en *Historia de una aurora y dos ocasos* (Acelo Ruiz Villanueva, 2018) y en 2019 colaboró en la edición del libro *Cien años de Memoria Fotográfica*, el primer acervo histórico fotográfico de San Bartolo, Coyotepec en el estado de Oaxaca.

Luna Marán (1986 -)

Es una directora, fotógrafa, productora y gestora cultural nacida en la comunidad zapoteca Guelatao de Juárez en Oaxaca. Es licenciada en Artes Audiovisuales por la Universidad de Guadalajara y ha desarrollado proyectos de producción, formación y exhibición audiovisuales bajo el sello de La Cooperativa Audiovisual y la Calenda Audiovisual desde el 2010. Es fundadora del Campamento Audiovisual Itinerante y la Red de Cines Comunitarios Aquí Cine, así como productora del diplomado “Comunalidad y Equidad de Género”.



En 2004 debutó en la dirección a lado de Ana Santos, con quien realizó el cortometraje experimental *Mare*. Posteriormente estrenaría los cortometrajes *Nocturnos* (2010), *Me parezco tanto a ti* (2011), *Tensar un hilo de Luna* (2012) y *Los elementos de la noche* (2012); en el 2017 produciría a través de su compañía Brujazul la cinta *Los años azules* (Sofía Gómez Córdova, 2017), la cual fue nominada como Mejor Ópera Prima en los premios Ariel.

Su más reciente largometraje, *Tío Yim* (2019), es acerca de la vida y obra de su padre, el activista, filósofo y músico zapoteco Jaime Luna. A través de entrevistas con familiares y amigos la directora presenta una mirada personal en torno al personaje protagonista, destacando su fuerte participación política en la comunidad pero sin dejar de lado sus amores y recuerdos. Para Luna, este documental nació de la necesidad de entender y acercarse a su familia pero en el proceso también experimentó una nueva forma de hacer cine, en la cual se involucra todo un colectivo, reveló en entrevista con Manuel Guerrero para la Revista Código (2019):

[Tío Yim] es un documental participativo donde todos, [desde] el equipo creativo detrás de cámara y los personajes —en este caso mi familia—, fueron aportando y generando consensos narrativos y estéticos durante todo el rodaje y postproducción.

Actualmente la directora prepara sus siguientes proyectos: *Nagula*, en el cual explorará la pérdida de las lenguas indígenas y la historia de violencia y discriminación detrás de esta desaparición; y *Chicharras*, sobre Abril, la primer mujer en ocupar un cargo en el cabildo de su pueblo y quien tendrá que pelear contra una minera que amenaza con destruir a su comunidad. Al mismo tiempo, produce la cinta *Nunca estuvo solo*, de Julio López, y el segundo largometraje de Sofía Gómez Córdova.

María Sojob (1983 -)

Nació en el pueblo tsotsil de Chenalhó en Chiapas. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Chiapas y la Maestría en Cine Documental en la Universidad de Chile. Ha dedicado su carrera a la producción radiofónica y a la grabación de cuentos en tsotsil; en 2016 estrenó el documental *Bankilal (El hermano mayor)*, como titulación de su maestría, el cual fue reconocido en el Festival de Cine y Video Indígena realizado en Morelia.



En 2019 presentó su ópera prima, *TOTE_Abuelo*, relato que ella misma protagoniza junto a su abuelo y en el cual van tejiendo los hilos de su historia familiar mientras María reflexiona sobre la búsqueda de sus raíces, la reconstrucción de la memoria y la desvinculación con lo comunitario, especialmente con su lengua materna. Sus trabajos se han presentado en muestras y festivales nacionales e internacionales, incluido el Festival de Berlín y el Edimburgh International Film Festival.

Sojob (2019) sostiene que en sus dos documentales ha buscado redefinir la estética del cine indígena en México:

está la idea de que lo muy bello no se relaciona con lo indígena. Lo indígena tiene que ser muy casero, el sonido se escucha mal, las imágenes se ven mal, se mueven mucho, claro, eso es el cine indígena. Entonces presentas algo con otra estética, con otro tratamiento, y ahí dicen “¿quién lo hizo?” Se sorprenden. “¿Esto lo hizo un indígena?”

Además de dirigir, ha impartido talleres de cine y producción audiovisual comunitaria que tienen como objetivo acercar el cine a los niños tsotsiles y, a través de su compañía productora Terra Nostra, está en proceso de abrir una escuela de cine documental en San Cristóbal para la capacitación profesional en las áreas de edición, producción y postproducción cinematográfica pero basado en un modelo colectivo de trabajo en el que todos aprendan y hagan de todo.

Iris Belén Villalpando (1984 -)



Mujer yoreme quien nació, según ella misma cuenta, en algún punto de la carretera hacia Los Mochis, Sinaloa y creció en Jahuara II, El Fuerte Sinaloa. Estudió Relaciones Públicas en Los Mochis y desde 2016 ha desarrollado un gusto por la fotografía, el cual la llevó a integrarse a un grupo de comunicadores indígenas y a participar en talleres para la realización de cortometrajes documentales.

En 2017 recibió el apoyo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) para filmar un proyecto audiovisual titulado *Yolem Jammut* "Mujer Indígena", una serie de testimonios de mujeres hablantes de *yoremnokki* o el idioma yoreme. Esta serie de cortometrajes presenta a: Gaudencia, *jiboléerom* (cocinera); Antonia, *jiteberi* (curandera), María Francisca, *ásuatame* (partera); Consuelo, *maxtialeero* (maestra) y a Dominga, *sotorimjoleero* (alfarera). El fragmento de Consuelo, maestra bilingüe, participó en la 1era Muestra Internacional de Obras Audiovisuales

sobre Patrimonio Cultural Inmaterial realizada en mayo de 2018 en la Cineteca Nacional.

Yolanda Cruz (1974 -)

Cineasta y fotógrafa mexicana, nacida en Cieneguilla, municipio de San Juan Quiaije, Oaxaca. A los diecisiete años se mudó a Estados Unidos donde estudió Artes Liberales en El Colegio Estatal de Evergreen en Washington y un Master of Fine Arts en el Departamento de Cine, Televisión y Medios Digitales de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA).

Su primer corto documental fue *Guenati'za: Los que vienen de visita* (2004), acerca de una familia zapoteca que vive en Los Ángeles y regresa a su pueblo natal para participar en una de las celebraciones más importantes del año. Le siguió *Sueños binacionales* (2006), una coproducción entre Estados Unidos y México sobre la experiencia de los migrantes mixtecos que han viajado a California en las tres últimas décadas y los chatinos (pueblo indígena del suroeste de Oaxaca) que se han establecido en Carolina del Norte.

Entre 2008 y 2009 presentó dos documentales titulados *Reencuentros*. En el primero, *Entre la memoria y la nostalgia* (2008), reflexiona sobre el artista oaxaqueño Alejandro Santiago y su obra “2501 migrantes” en referencia al número de personas que han emigrado de San Mateo Teococuilco, la comunidad del artista, y cifra de figuras de barro que ha construido para repoblarla. El segundo de los reencuentros se llama *2501 migrantes* (2009), un retrato de los miles de jóvenes que abandonan sus hogares con la esperanza de un futuro mejor y lo mucho que sufren sus tierras y culturas por este abandono. También ha dirigido los cortometrajes *El Oso del Eco* (2012), *El reloj*, (2013) y *Las lecciones de Silveria* (2014).



En 2011 estrenó su primer largometraje de ficción, *La raya* (2011) sobre Papio, un niño de once años quien un día mientras caminaba hacia su pueblo se encuentra un refrigerador en medio de la carretera y se lo lleva, lo que cambia el rumbo de su vida. Su más reciente película es *Hope's Journey* (2019), historia de una mujer oaxaqueña que regresa a su pueblo natal durante las celebraciones a la Virgen de Juquila pero ya no siente que pertenezca ahí.

El eje central del trabajo de Yolanda es el impacto de la migración indígena mexicana a Estados Unidos y los cambios que ocurren en las comunidades tanto de origen como de llegada. A lo largo de su carrera también ha luchado por el registro audiovisual como medio de preservación y difusión de la cultura de los pueblos indígenas y sus culturas, así lo enfatizó la directora en una entrevista con Tania Molina (2019):

El video es clave para la subsistencia de las lenguas y tradiciones... El mundo audiovisual es universal y accesible, pero aún no se valora en nuestras comunidades...el audiovisual va a tomar más fuerza dentro de nuestras comunidades como medio para pasar información, como herramienta educativa

Como parte de esta labor ha trabajado estrechamente con el Frente Indígena de Organizaciones Binacionales (FIOB) en la creación de videos para la comunidad triqui en California que no habla inglés ni español, con el fin de comunicar los derechos y obligaciones de las madres y medidas de cuidado infantil.



Magda Cacari (1991 -)

Directora purépecha originaria del municipio de Paracho, Michoacán. Estudió Lengua y Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán y realizó una Maestría en Guion y Dirección de Cine en el Instituto Michoacano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas. Aun como estudiante realizó una serie de cinco cortometrajes titulada *Sapí para la motivación de la enseñanza de la*

lengua purhépecha para niños (IM Noticias, 2013) en la cual niños de distintas comunidades de la sierra purépecha expresan su contexto cultural y difunden su lengua materna.

En 2013 dirigió el cortometraje *Ji Bartolo, uska Janhaskani* (Yo Bartolo, pude entender nuestros saberes), un recorrido por algunos de los pueblos de Michoacán, sus tradiciones, sus artesanías y la herencia ancestral de la medicina tradicional de Cherán. Su siguiente proyecto fue *Ocumicho: El cabildo y sus tradiciones* (2014), breve documental acerca de la cosmovisión del pueblo Ocumicho y cómo se refleja en su sistema normativo y en el esquema de cabildos.

En 2018 participó con dos cortometrajes en el Festival Internacional de Cine de Morelia. El primero fue *Ana*, codirigido con Dante Cerano, en el cual una mujer indígena quien está embarazada y a punto de migrar a la ciudad decide explicarle a su bebé el valor de su cultura. El segundo lleva por nombre *Despertar Volando, Kárapani Tsínharhini* (2018), historia de un hombre que tras la muerte de su esposa necesita encontrar un metate que lo hará dejar de sentirse culpable ante la pérdida. En este proyecto, la directora aborda el tema de la equidad de género en las comunidades indígenas y reflexiona sobre las relaciones de pareja y las diferencias respecto a las culturas occidentales. La producción fue financiada por el Programa de Coinversiones Culturales de la Secretaria de Cultura Federal y del FONCA, así como con la aportación de la asociación civil Centro de Estudios de la Comunicación y la Cultura Indígena (CENDI AC) (Purepecha MX, 2018).



Itandehui Jansen

Nació en Oaxaca y tiene ascendencia mixteca por parte de su madre y holandesa por parte de su padre. Estudió en la Academia de Cine de Ámsterdam y ha participado en algunos talleres de guion y dirección tales como el Cine Qua Non Lab, Guadalajara Talent Campus y Berlinale Talents. En 1998 su documental *Una Nave per Tornare* (1998) se presentó en el Festival Internacional

de Cine Documental de Ámsterdam, el certamen más importante de este género.

En 2006 estrenó *El rebozo de mi madre*, documental en el cual la directora viaja a su pueblo natal y recuerda historias familiares y examina los procesos de migración y regreso dentro de la comunidad. En *El último consejo* (2012), el escenario es una ceremonia de cambio de autoridad en un pueblo indígena y el conflicto, la desaparición del dinero de la caja comunitaria que romperá la calma de este lugar.

Su ópera prima es *Tiempo de lluvia* (2018), historia de Soledad, una curandera que vive en la mixteca oaxaqueña y que siente un gran arraigo hacia su comunidad, su hija Adela quien decidió mudarse a Ciudad de México y el pequeño hijo de Adela que vive con su abuela en el pueblo. Un día, Adela le dice a su madre que se llevará a su hijo con ella y esa posible partida llevará a los personajes a reflexionar cómo transmitir la herencia cultural y el significado de comunidad aun a la distancia. La cinta fue filmada en Santiago Apoala, Oaxaca y Ciudad de México y su proceso de edición y post producción se realizó en Escocia; también fue uno de los primeros largometrajes hablados en su mayoría en alguna lengua indígena.

Para el 2020, la directora tiene dos proyectos en puerta: *Kii Nche Ndutsa / Time & The Seashell*, cortometraje que explora –a través de la etnografía, la narración y la observación– las consecuencias del cambio climático sobre la naturaleza y la cultura indígena. El segundo proyecto es *Signs Gestures*, corto que pretende hacer más accesible el cine para las personas con alguna discapacidad visual y/o auditiva en todo el proceso de producción: asegurando una verdadera representación frente a la pantalla (es decir, los actores sí viven con una discapacidad), desarrollando protocolos que garanticen la seguridad en el set de filmación de las personas con discapacidad y exhibiendo la cinta con descripciones de audio y subtítulos para hacerla accesible a todos.

También ha dirigido los cortometrajes *Ocho Venado & Seis Mono* (2000); *Alma & Esperanza* (2012) y *Yaavi* (2015). Actualmente, Jansen es Directora de Programa de la carrera de Práctica Fílmica de la Universidad de Edimburgo, Escocia y es Doctora en Filosofía por parte de la Universidad de Leiden, Holanda y se especializa en temas de identidad, herencia cultural y la relación del ser humano con su entorno.

3.2.2. Mención especial

No es que las siguientes directoras no merezcan su espacio propio en este reportaje, sino que para incluirlas a todas y cada una de ellas se necesitarían muchas páginas más: por ejemplo, la plataforma Film in Latino cuenta con una colección llamada “Directoras” donde se incluyen 388 trabajos hechos por mujeres, la mayoría mexicanas. Por ello, a pesar de la dificultad para incluirlas a todas se optó por realizar una breve lista de realizadoras cuyas producciones han alcanzado notoriedad por su temática o que han sido bien recibidas por la crítica, con el objetivo de que quien lea estas páginas tenga muchas más opciones para comenzar su práctica filmica enfocada en directoras y les siga la pista, pues todas prometen sorprendernos en los siguientes años con arriesgadas propuestas cinematográficas.

Directora	Filmografía
Adriana Otero	<i>El valor de la tierra</i> (2014), <i>¿Qué les pasó a las abejas?</i> (2018)
Adriana Trujillo	<i>Síntomas</i> (1998), <i>Asfalto</i> (2002), <i>Postales corporales</i> (2005), <i>Félix: autoficciones de un traficante</i> (2011)
Alejandra Islas Caro	<i>Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro</i> (2005), <i>La banda del automóvil gris</i> (2004), <i>Los demonios del Eden</i> (2007)
Alejandra Villalba García	<i>Microcastillo</i> (2016)
Alicia Calderón	<i>Retratos de una búsqueda</i> (2014), <i>Dibujos contra las balas</i> (2019)
Ana Cruz	<i>Mujeres de la revolución mexicana</i> (2009), <i>Las sufragistas</i> (2012)
Ana Mancera	<i>Tratando a Lola</i> (2016), <i>La visita</i> (2020)
Andrea Guerrero	<i>Alicia después de las maravillas</i> (2018)
Bani Khoshnoudi	<i>Luciérnagas</i> (2018)
Claudia Covarrubias	<i>Luz nocturna</i> (2015), <i>Las tres yo</i> (2017)
Dalia Reyes	<i>Baños de vida</i> (2016)
Eva Villaseñor	<i>M</i> (2018)
Faride Schroeder	<i>Somos Uno</i> (2018), <i>Bienhallados</i> (2018), <i>Mercy</i> (2014), <i>Zurcidos Invisibles</i> (2012), <i>Al Ras</i> (2012), <i>4 kilos de recuerdos</i> (2008)
Fernanda Romandía	<i>Pacífico</i> (2016), <i>Just Meet</i> (2018)
Fernanda Valadez	<i>De este mundo</i> (2010), <i>400 maletas</i> (2014), <i>Sin señas particulares</i> (2020)
Gabriela Domínguez Ruvalcaba	<i>La danza del hipocampo</i> (2014), <i>Hermosa danza de la resistencia</i> (2013), <i>Del huipil a la chilaba</i> (2006)
Gigi Saúl Guerrero	<i>México Bárbaro</i> (2014), <i>Into the dark</i> (2019), <i>Madre de Dios</i> (2015)
Hiroki Kamata	<i>Niño Santo</i> (2014), <i>Diablo Guardián</i> (2018), <i>Historia de un crimen: Colosio</i> (2019), <i>Dani Who?</i> (2019) y <i>Selena: La serie</i> (2020)
Indra Villaseñor Amador	<i>Príncipe</i> (2013), <i>Barbecho</i> (2015), <i>Los prisioneros de Korsakoff</i> (2016), <i>Cuento para dormir fantasmas</i> (2019)
Karla Castañeda	<i>La Noria</i> (2012), <i>El altar del perdón</i> (2009), <i>Se prohíbe volar papalotes</i> (2009), <i>Jacinta</i> (2008)
Natalia Bruschtein	<i>Tiempo suspendido</i> (2015)

Rita Basulto	<i>El octavo día de la creación</i> (2003), <i>Lluvia en los ojos</i> (2013), <i>Zimbo</i> (2015)
Silvana Lázaro	<i>Elipse</i> (2016), <i>Crónica marciana</i> (2017)
Sofía Landgrave	<i>La muchacha indecible</i> (2017), <i>Intermitencias del sueño</i> (2017)
Tania Hernández Velasco	<i>Titixe</i> (2018)

La lista anterior además de ser una brevísima muestra de más directoras contemporáneas, también permite vislumbrar la variedad de temas que las mujeres mexicanas desarrollan en su cine: desapariciones forzadas y la violencia del país, la riqueza de la cultura de una comunidad, mostrar la violencia de género en sus diferentes formas, documentales en defensa de la tierra y sus recursos, etc. En la siguiente sección se hablará a profundidad de esta diversidad temática y como se podría decir que hay tantas tramas como directoras.

3.2.3. Temas actuales

El cine hecho por mujeres no es un género cinematográfico en sí mismo por la dificultad, y casi imposibilidad, de definir características en común más allá de ser dirigidas por mujeres y personas que se identifican como tal. Si estas películas se han agrupado bajo la enorme etiqueta de *cine de mujeres* es porque existe la necesidad de resaltar que estas pertenecen al *otro cine*, ese que no es dirigido por hombres y que, tristemente, sigue siendo la minoría. Al hablar de cine de mujeres se nombra una realidad que existe y esa es una herramienta muy poderosa para visibilizar, reconocer y conocer a estas cineastas.

Grosso modo, en el cine hecho por mujeres existe una pluralidad cada vez mayor de voces por tres motivos principalmente: 1) la introducción de protagonistas poco comunes, ignorados o relegados; 2) el aumento de mujeres haciendo cine ya sea porque se van graduando de las escuelas y carreras enfocadas en esto o porque gracias al desarrollo y apertura de las tecnologías son capaces de realizar sus películas de manera independiente; 3) la confluencia generacional que da paso a una mayor variedad de temas y el desarrollo de estos: así como hay películas de María Novaro, Guita Schyfter o Maryse Sistach, también las hay de Alejandra

Márquez Abella, Lila Avilés, Tatiana Huezo o de quienes apenas van empezando como Melissa Elizondo, Joyce García o Sandra Luz López Barroso.

En general las directoras desarrollan las mismas temáticas que el resto de la cinematografía nacional, como se puede consultar en la Tabla 6:

Tabla 6
Géneros en el cine hecho por mujeres

<i>Género</i>	<i>Descripción</i>	<i>Ejemplos</i>
Cine urbano	Historias enmarcadas por el ritmo acelerado de la ciudad; personajes minúsculos si se les compara con la inmensidad de la metrópoli pero cuyas vidas son todo un universo; y los diferentes <i>Méxicos</i> que pueden existir en la misma ciudad atravesada por la desigualdad económica y social.	- <i>La Camarista</i> (Lila Avilés, 2018) - <i>Tamara y la Catarina</i> (Lucía Carreras, 2016) - <i>Rush hour</i> (Luciana Kaplan, 2017)
Experimental	Tendencia a combinar elementos de varias corrientes para crear experiencias audiovisuales más ricas, interesantes y profundas para el espectador.	- <i>Esa era Dania</i> (Dariela Ludlow, 2016): documental “comentado” y con rasgos de ficción. - <i>Vete más lejos, Alicia</i> (Elisa Miller, 2010) filmada sin guion y cuya historia se armó en el proceso de edición. -Una de las mejores exponentes de esta categoría es Dalia Huerta quien durante años ha experimentado con el cine análogo y digital.
Cine de horror	En esta nueva ola de cine mexicano el verdadero horror es la realidad cotidiana, es un México azotado por la violencia, por la muerte y sí, por fantasmas pero los que dejan las desapariciones forzadas y las muertes violentas.	- <i>Vuelven</i> (2017) - <i>Los días más oscuros de nosotras</i> (Astrid Rondero, 2017)
México violento	La violencia está en cada rincón del país, hasta adentro del hogar. A través de su lente, las directoras exploran este fenómeno social en todas sus dimensiones.	- <i>El guardián de la memoria</i> (Marcela Arteaga, 2019) - <i>Tempestad</i> (Tatiana Huezo, 2016) - <i>No sucumbió la eternidad</i> (Daniela Rea, 2017) - <i>Batallas íntimas</i> (Lucía Gajá, 2016)
Bajo la superficie	Historias sobre temas tradicionales pero que ocultan otras narrativas menos convencionales, polémicas y hasta desagradables.	- <i>Nos vemos papá</i> (Lucía Carreras, 2011) - <i>No quiero dormir sola</i> (2013)

		- <i>Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo</i> (Yulene Olaizola, 2009)
Nuevos protagonistas	Desde inicios de siglo, el cine mexicano se ha alejado de los protagonistas más tradicionales para dar paso a nuevas voces e historias de personajes ignorados o poco visibilizados.	- <i>La caja vacía</i> (Claudia Sainte-Luce, 2016): Toussaint, un inmigrante haitiano - <i>#Mickey</i> (Betzabé García): youtuber de género no binario o fluido - Cineastas indígenas como Luna Marán, María Sojob y Ana V. Bojórquez quienes han luchado por su derecho a definir su propia identidad.
Tercera edad	Redefinir las experiencias de las mujeres mayores y mostrar las diferentes realidades en que viven, más allá del estereotipo de la <i>abuelita mexicana</i> .	- <i>Plaza de la Soledad</i> (Maya Goded, 2016) - <i>Todo lo demás</i> (Natalia Almada, 2016) - <i>Arcángel</i> (Ángeles Cruz, 2018)
Defensa	Defender el territorio, los recursos naturales o la vida misma. En estas cintas se muestra la lucha que diferentes comunidades o colectivos enfrentan cada día para sobrevivir y defender su derecho a una vida digna.	- <i>Los reyes del pueblo que no existe</i> (Betzabé García, 2015) - <i>Bosque de niebla</i> (Mónica Álvarez Franco, 2017) - <i>Gente de mar y viento</i> (Ingrid Eunice Fabián González, 2016) - <i>La revolución de los alcatraces</i> (Luciana Kaplan, 2013)
Lo común	En esta década algunas directoras también han puesto en pantalla a personas comunes y corrientes, sin vidas glamurosas, trabajos aburridos y preocupaciones con las que la mayoría de los mexicanos se pueden identificar.	- <i>Los años azules</i> (Sofía Gómez Córdoba, 2017) - <i>Paraíso</i> (Mariana Chenillo, 2013) - <i>El placer es mío</i> (Elisa Miller, 2015) - <i>La Camarista</i> (Lila Avilés, 2018)

Elaboración propia

3.2.4. Documentales

A partir de los años 2000 se comenzaría a hablar de un resurgimiento del cine mexicano y de una época de esplendor para el documental: para el 2011 este género representaba el 32 % de la producción fílmica nacional, de acuerdo con el Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011. Y entre el 2000 y 2012, 70 documentales fueron realizados por mujeres, según el artículo *El documental mexicano dirigido por mujeres* (2014) escrito por Siboney Obscura. ¿Tal vez se podría hablar de una época de oro para las documentalistas mexicanas?

Así como es difícil definir los temas que desarrollan las mujeres en ficción, también lo es en documental pues hay tantos intereses como directoras. Pero si habría de intentar definirlos, se podría decir que en esta década los documentales dirigidos por mujeres tratan principalmente de otorgarle voz a quienes han sido silenciados y silenciadas: personas LGBTQ+, comunidades indígenas amenazadas, sobrevivientes de la violencia, niños, adultos mayores, etc. En estos audiovisuales llegan a confluir diferentes objetivos:

- Denunciar problemáticas sociales y comunitarias, como *Batallas Íntimas* (Lucía Gajá, 2016) respecto a la violencia doméstica o *Los Reyes del pueblo que no existe* (Betzabé García, 2015), contra el desplazamiento forzoso.
- Mostrar una realidad o formas de vida poco retratadas en medios masivos como *El lugar más pequeño* (Tatiana Huevo, 2011) sobre una comunidad salvadoreña que reconstruye sus vidas en un pueblo destrozado por la guerra o *Yo no soy guapo* (2018) de Joyce García quien nos muestra los barrios de la ciudad más allá de la violencia por los que los han dado a conocer.
- Normalizar aquello que todavía se considera extraño, como *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011), sobre un hombre transexual encontrando su identidad en medio de la enfermedad.
- Rendir homenaje a alguien, como *El Sembrador* (Melissa Elizondo, 2018) que reconoce la labor de un maestro rural de Chiapas.
- Realizar un ejercicio de autoconocimiento y reflexión, como *Tote_abuelo* dirigido por María Sojob quien graba este documental como una manera de reconectar con su último abuelo y con sus raíces familiares o *Tío Yim* (Luna Marán, 2019), en donde la directora reflexiona sobre su relación con su padre.

Finalmente, los documentales hechos por mujeres son el mejor medio para encontrar esa otra mirada que ya se ha mencionado: la mirada femenina que nace de sus experiencias, del machismo que han enfrentado, de los obstáculos que han sobrellevado, etc. La directora Luciana Kaplan lo expresa así en entrevista con Yanet Aguilar para *El Universal* (2020):

Lo interesante del documental es que llama a cuestionarse ciertas temáticas, ciertos momentos históricos y sociales, y definitivamente, lo hacemos hablando desde la mujer, sobre lo qué es ser mujer en este país, en Latinoamérica, en mi generación, creo que hay un tema muy amplio y sobre todo hay muchas preguntas; no es sólo venir a contar una historia con un punto de vista muy específico, sino es como abrir preguntas.

Ver el mundo que las cineastas presentan y cómo lo presentan es una herramienta muy potente para generar empatía hacia todas esas realidades que son ajenas a nosotras; para reconocernos en las vivencias de las otras o para admitir, desde nuestro privilegio, que hay situaciones que no hemos vivido en carne propia pero que representan un grave problema para otras mujeres o sociedades. Ver una película dirigida por una mujer es aceptar que hay otras maneras de hacer cine, de ver el mundo, de relacionarse con las demás mujeres... es aceptar que las mujeres tienen una voz que merece ser escuchada y una visión que merece ser apreciada.

3.3. Importancia de ver cine hecho por mujeres

Si ves películas con regularidad es altamente probable que la mayoría de ellas sean dirigidas por hombres. De acuerdo con información publicada en el Anuario Estadístico de Cine Mexicano, en 2018 se estrenaron 499 películas en todas las salas del país; de esas tan solo el 23 % fueron producciones mexicanas (es decir, 114).

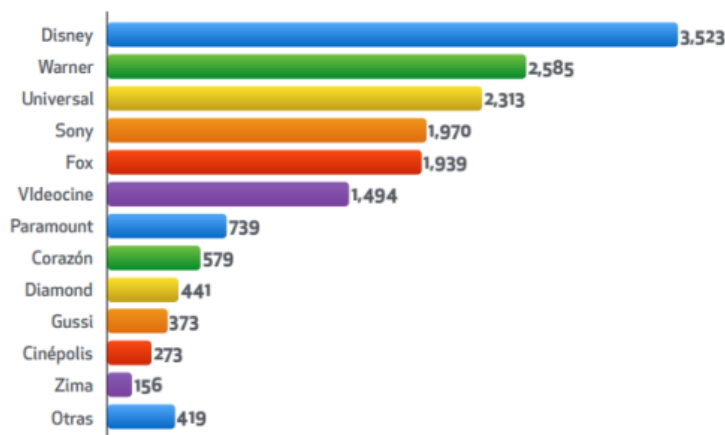
La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine) amplía esta información y dice que las cintas estrenadas fueron 496 (cifra que varía ligeramente con los datos del IMCINE), de las cuales 116 fueron mexicanas, 181 estadounidenses y 199 del resto del mundo. La taquilla en México la dominan las distribuidoras estadounidenses, como se presenta en la Figura 11, especialmente Disney la cual produce animación, la saga de Star Wars y todas las de Marvel.

Figura 11

Distribuidoras estadounidenses en la taquilla mexicana

INGRESOS POR DISTRIBUIDORA DURANTE 2018

Millones de pesos



Fuente: Canacine



Fuente: Canacine, 2018.

Esto significa que los mexicanos consumen casi exclusivamente cine estadounidense. Y, ¿por qué eso es importante? Bueno, porque en Hollywood tienen un gravísimo problema de desigualdad de género detrás de las cámaras o sea que casi no hay mujeres haciendo cine para los grandes estudios, sí, esos que dominan la taquilla de nuestro país. La doctora Stacy L. Smith de la Universidad del Sur de California y directora de The Annenberg Inclusion Initiative –un estudio multidisciplinario que estudia la inclusión y diversidad en la industria del entretenimiento estadounidense– ha investigado la falta de equidad en las películas más taquilleras de la última década y en 2018 reportó lo siguiente en el informe *Inclusion's in the Director's chair: gender, race & age of directors across 1,200 top films from 2007 to 2018*: se analizaron 1200 películas realizadas en Hollywood entre 2007 y 2018, las cuales fueron dirigidas por 1335 cineastas, de las cuales únicamente el 4 % han sido mujeres. Es decir, en los últimos diez años, en los grandes estudios de Hollywood solo 53 mujeres han dirigido alguna película que ha logrado un éxito comercial significativo.

Esto nos indica que en Estados Unidos no solo no se consume el trabajo de las directoras sino que tampoco están siendo contratadas por las grandes productoras de la industria para realizar el cine más comercial y exportable. Así que, si en México

casi todo lo que se consume viene de Hollywood y este está dominado por hombres, tiene lógica afirmar que en nuestro país casi no se ve cine hecho por mujeres. En el muy raro caso que solo veas cine mexicano, los números son un poquito más alentadores pero la producción sigue siendo mayoritariamente masculina, como ya se presentó al inicio de este capítulo: en 2018 se produjeron en nuestro país 186 películas y 47 fueron hechas por mujeres (el 25 %).

Pero, ¿por qué deberían importarle a alguien todos estos números si nadie se fija en el género o sexo del cineasta y solo quieren ver cine que entretenga y esté bien hecho? Porque después de revisar estos datos es muy probable que, aunque no lo sepas, estés viendo únicamente cine dirigido por hombres. Y sí, es verdad que ni el género ni el sexo del cineasta definen la calidad de una película pero si no se consume cine hecho por mujeres es imposible saber si son buenas o malas películas o si son disfrutables o no.

La única razón para ver películas hechas por mujeres es porque estas existen. Las mujeres han dirigido desde los orígenes mismo del cine y aun así hasta nuestros días se tiene que hablar de *cine de mujeres* y ponerlas en un sección especial porque todavía se les considera una rareza, una excepción. Como dice la directora Ángeles Cruz en entrevista con el Instituto Veracruzano de Cultura (2020):

Quisiera pensar que en algún momento habrá equidad... todavía no la hay. Quisiera pensar que en algún momento no tendríamos que estar peleando cuotas de género porque tendría que haber una equidad, pero estamos lejos de eso. En mi opinión falta muchísimo camino que hacer para dejar de poner en un apartado "cine de mujeres, cine feminista o cine indígena"...Todavía necesitamos cuidar esos espacios, muchísimo, para no perderlos porque hay resistencias obvias.

Se quiere pensar que el género/sexo no importa en la creación fílmica porque al momento de elegir una cinta, se hace con base en los méritos técnicos, artísticos, argumentales, etc. y no en el factor biológico ni social. Pero que el realizador sea hombre o mujer es relevante cuando todas las películas que se consumen están hechas por hombres, se esté consciente de eso o no, y peor aun cuando no existe otra opción porque todo en cartelera está dirigido por hombres.

El objetivo de este reportaje no es convencer a nadie de ver únicamente películas de directoras y que jamás vuelvan a ver el trabajo de un director; mucho menos hacer que amen a las directoras y se vuelvan arduos defensores de este cine. Escribir este reportaje tiene como propósito invitar a reflexionar sobre las películas que se consumen, de dónde vienen, quién las hace, qué es lo que se muestra en pantalla y, en el caso, del cine mexicano, todo el largo camino que han tenido que recorrer para poder llegar al espectador. Claro, que si alguien decide de ahora en adelante ver puro cine hecho por mujeres tampoco hay ningún problema, así lo hizo Marya E. Gates quien durante todo 2015 solo vio cintas de directoras:

I really didn't feel like I missed anything. Maybe a little bit of the greater "pop culture" conversation (at the time most top blockbusters like Marvel and DC and Disney films were not directed by women). I didn't mind missing out on that conversation at all because I was discovering a lot of unique and interesting filmmakers, many of whom I now seek out every time they have a new film...It also challenged me to try find ways to change the popular conversations to include more films by women, whether they were making big budget mainstream films or not.

No sentí que me estuviera perdiendo de nada [al no ver películas dirigidas por hombres]. Tal vez un poco de la conversación alrededor de la cultura pop (en ese tiempo la mayoría de los *blockbusters* de Marvel, DC y Disney no eran dirigidos por mujeres). No me importó no ser parte de esa conversación porque estaba descubriendo a muchas directoras únicas e interesantes; a algunas de ellas las busco cada vez que estrenan una película... También tomé como un reto el encontrar nuevas maneras de incluir a directoras en la conversación, estuvieran haciendo enormes *blockbusters* o no. (Traducción propia, M Gates, comunicación personal por correo electrónico, 05 de febrero de 2020).

Marya menciona un punto muy importante: al ver la película de una directora, su nombre se queda en la mente, así se van creando redes de realizadoras que, con el tiempo, incluirán a otras directoras, guionistas, cinefotógrafas, editoras, musicalizadoras, etc. Todo esto no es para dictar qué se debería ver o gustar, es simplemente para informar que hay todo un universo de películas por explorar... solo hay que buscarlo. Por ejemplo, Barbara O'Leary creó el portal *Directed by*

Women ⁹ donde recopila películas de directoras de todo el mundo. En entrevista para este reportaje comentó:

I started making a list of women directors to help me identify films to watch. I didn't need a list of men directors. Their work is available anywhere you look. But what really started to get my attention was how many more women directors there were than I'd realized. I'd seen plenty of lists of women directors but they were all quite small. A thousand or so... or much less. Just by casually looking around and noticing I soon had a list that had many thousands.

Comencé haciendo listas de directoras para ayudarme a identificar qué cintas ver. No necesitaba una lista de directores, su trabajo está disponible en todos lados. Pero lo que me llamó la atención fue que había muchas más directoras de las que creí; había visto muchas listas de directoras pero todas eran muy cortas: miles o muchas menos. Buscando solo por encima, pronto tenía una lista de varios miles de nombres. (Traducción propia, O'Leary, comunicación personal por correo electrónico, 05 de febrero de 2020).

Y esa lista la comparte en el sitio web o a través de la etiqueta en Twitter #DirectedbyWomen, donde además cada septiembre se realiza una fiesta-festival virtual donde usuarios de todo el mundo se reúnen para ver, discutir y difundir el trabajo de directoras. En palabras de O'Leary es simplemente absurdo que no estemos viendo más sus películas:

I don't know what other people should do. That's up to them. But I hate to think of film lovers being deprived of the amazing wealth of films by women directors. Most film lovers are very poorly informed about women directors and their work... It makes no sense to me that people should only or predominantly watch films made by men. There's really no excuse for that.

No sé qué deberían hacer las personas, eso es su decisión. Pero odio pensar en los amantes del cine negándose la oportunidad de conocer toda la riqueza de las películas dirigidas por mujeres. La mayoría de los cinéfilos están muy mal informados sobre directoras y su trabajo. Para mí no tiene sentido que la gente vea casi exclusivamente cintas de directores; de verdad, no hay excusa. (Traducción

⁹ <https://directedbywomen.com/>

propia, O'Leary, comunicación personal por correo electrónico, 05 de febrero de 2020).

Y de verdad no hay excusa porque con tanta información disponible en internet, es tan fácil como buscar en Google el nombre de un título para saber quién lo dirigió. También existe IMDB¹⁰, una base de datos mundial de películas, Film Affinity México¹¹, el Directorio de Realizadores Mexicanos del Festival Internacional de Cine de Morelia¹² y un recurso imperdible para los amantes de las mujeres en el cine: *Girls at Films*¹³.

Girls at Films es una revista digital y *female journal* fundada en el 2017 cuyo propósito principal es difundir y reconocer el trabajo y la visión de las mujeres que se dedican a la industria cinematográfica: agentes de ventas, guionistas, realizadores, productoras, críticas de cine, fotógrafas, distribuidoras, exhibidoras, maquillistas, escenógrafas, vestuaristas, etc. También es un foro para cineastas pioneras y quienes apenas van comenzando, con el objetivo de formar colaboraciones a futuro y compartir experiencias y saberes.

En entrevista con Andrea Rendón, fundadora de *Girls at Films* y actual Coordinadora de iVOD de Cinépolis KLIC, comentó lo siguiente sobre esta iniciativa para difundir y celebrar a las mujeres en el cine:

Cuando estaba en la universidad, estaba realizando un cine club de estrenos de cine de arte en Morelia, en donde exhibía películas que habían estado en el cine en restaurantes. La mayoría de ellas fueron de mujeres, entonces me quede pensando en que más podría hacer pero seguí con el proyecto del cine club. Después sufrí un robo, en el cual estaba mi única copia digital de la tesis y tuve que abandonar el proyecto por falta de tiempo para rehacer la tesis, pero no quería que quedara así. Yo escribía en revistas y no me gustaba muchas veces que no pudiera tener la autonomía de decidir sobre temas, etc. Ese año estuve leyendo mucho sobre la falta de difusión del trabajo de las mujeres en el cine y veía con esperanza los proyectos que había en Estados Unidos por cambiar a la industria y en ese momento decidí

¹⁰ www.imdb.com

¹¹ www.filmaffinity.com/mx/main.html

¹² www.directoriorealizadoresfcm.com/

¹³ <https://girlsatfilms.com/>

empezar el blog en donde pudiéramos hablar de distintos temas y además diéramos espacio a difundir lo que hacen las mujeres en el país dentro del cine. (Comunicación personal por correo electrónico, 17 de junio de 2020).

También menciona la importancia de tener un portal dedicado a mujeres, hecho por mujeres:

Los hombres cuentan con todos los espacios de difusión del cine y ninguno se especializaba en la mirada de las directoras. Además, la revista habla de todas las películas, nosotras sí somos puras mujeres críticas porque tampoco había muchas mujeres en el gremio de la crítica y quisimos revertir ese tema tan machista en el país. No creo que sea perjudicial separar géneros, es un espacio de difusión feminista. (Comunicación personal por correo electrónico, 17 de junio de 2020).

La necesidad de destacar que ciertas películas son hechas por mujeres y darles tanta difusión es indispensable cuando la experiencia universal e histórica del cine se ha reducido a las películas dirigidas por hombres:

La forma en que los hombres ven a las mujeres y las mujeres ven a las mujeres es importantísima. Las mujeres ponen mujeres reales en pantalla, los hombres ponen fantasías o siempre usan a la mujer como una especie de metáfora en sus películas. Gracias a ellos, hay muchos estereotipos que no están bien hechos y tergiversan. Por eso es importante que las mujeres nos podamos ver en pantalla por ellas. (Comunicación personal por correo electrónico, 17 de junio de 2020).

Para finalizar, Andrea resaltó la importancia de ver más cine hecho por mujeres:

Porque es importante una mirada femenina en el cine cuando siempre hemos estado acostumbrados a ver las cosas desde la perspectiva de un hombre y eso no está bien. Las directoras tienen mucho que decir. (Comunicación personal por correo electrónico, 17 de junio de 2020).

Después de todo esto la pregunta debería ser: ¿Qué esperan para ver más cine hecho por mujeres?

3.4. Consumo y recepción del cine dirigido por mujeres

En el reporte *Resultados definitivos 2018* de Canacine se puede leer que de las diez películas mexicanas más taquilleras de 2018 ninguna es dirigida por una mujer. Sin embargo, ocho de esas diez cintas son protagonizadas por una mujer (y de hecho tres por la misma actriz). Al inicio del capítulo se presentaba que las producciones y estrenos de películas dirigidas por mujeres son menores a las de los hombres y con esta enorme disparidad, ¿cómo se puede esperar que el público esté familiarizado con el nombre y trabajo de las creadoras mexicanas? Tal vez el público sí conozca a algunas directoras de cine, pero tal vez sean los nombres de Patty Jenkins, directora de la mega taquillera *La Mujer Maravilla* (2017), o el de Kathryn Bigelow, única mujer en ganar el Oscar a Mejor Dirección, o quizá el de Jennifer Lee, creadora de la queridísima saga de *Frozen* (2013).

En este sentido, es necesario averiguar si los mexicanos conocen directoras mexicanas o si al menos han escuchado hablar de sus películas. Por ello, en abril de 2020 se aplicaron 102 cuestionarios¹⁴ en línea –por cuestiones del confinamiento y de la emergencia sanitaria–, elaborado con la herramienta Google Forms y difundido por Facebook e Instagram; los cuestionarios fueron anónimos¹⁵ y sin ninguna otra restricción o condición para su aplicación.

En la pregunta 1 se les solicitó mencionar al menos dos películas dirigidas por mexicanas. La Figura 12 se elaboró de acuerdo a la frecuencia de las respuestas: las de mayor tamaño fueron las respuestas más comunes y las más pequeñas solo tuvieron una mención.

La mayor respuesta fue “ninguna” con 54 menciones, lo cual nos indica que más de la mitad de los encuestados no está familiarizado con el cine hecho por mujeres. Entre las películas más nombradas estuvieron *Perfume de violetas* (Maryse Sistach,

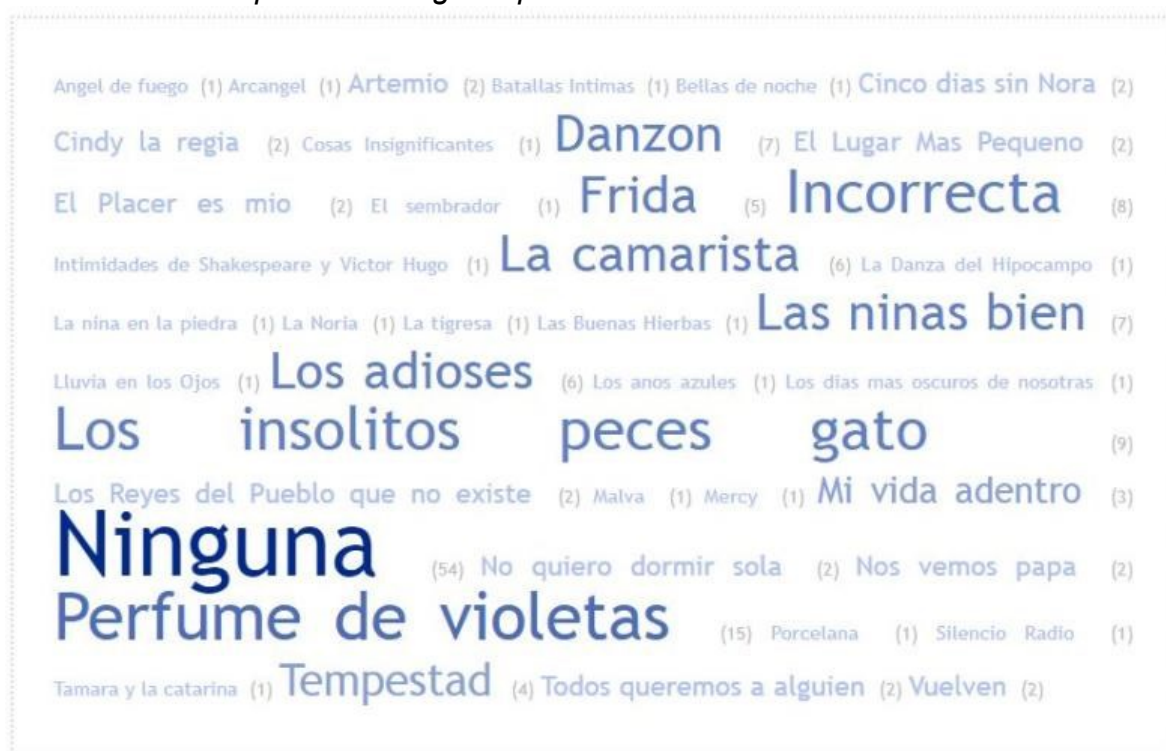
¹⁴ En el anexo se puede encontrar el cuestionario aplicado.

¹⁵ Para interpretar y procesar los resultados, se marcó como “incorrecta” aquellas respuestas que no escribieran lo solicitado; se uniformaron respuestas similares como “no sé”, “ninguna”, “cero” y demás variaciones que remitieran a una respuesta negativa; se eliminaron las diferencias en los títulos y nombres propios, por ejemplo “Perfume de violetas” = “Perfume de Violetas”.

2001) con 15 menciones, *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2014), con 9, Danzón (María Novaro, 1991) y *Las niñas bien* (Alejandra Márquez-Abella, 2018) con 7 menciones cada una y *La camarista* (Lila Avilés, 2018) con 6. *Frida* (Julie Taymor, 2002) es un caso interesante porque fue nombrada en 5 ocasiones y sí es dirigida por una mujer pero ella no es mexicana, probablemente se haga la asociación por Salma Hayek quien sí es mexicana.

Figura 12.

Conocimiento de películas dirigidas por directoras mexicanas



Cloud word de elaboración propia

En la pregunta 2 se pidió nombrar a directoras aunque no se hubieran visto sus películas, con el fin de conocer que tan presentes y posicionadas están las creadoras en el imaginario colectivo de los encuestados. En la Figura 13 se puede observar que los nombres más frecuentes son los de mayor tamaño e intenso color y así se van reduciendo conforme al número de menciones.

De nueva cuenta, más de la mitad de los encuestados no conocen a ninguna directora, pues esa respuesta se repitió 58 veces. Entre las directoras nombradas están: Natalia Beristáin, Maryse Sistach, María Novaro, Alejandra Márquez Abella y

Matilde Landeta. Otra vez, aparece Salma Hayek (4 menciones), a pesar de no ser directora pero podría deberse a la falsa creencia de que ella dirigió Frida.

Figura 13.
Conocimiento de directoras mexicanas

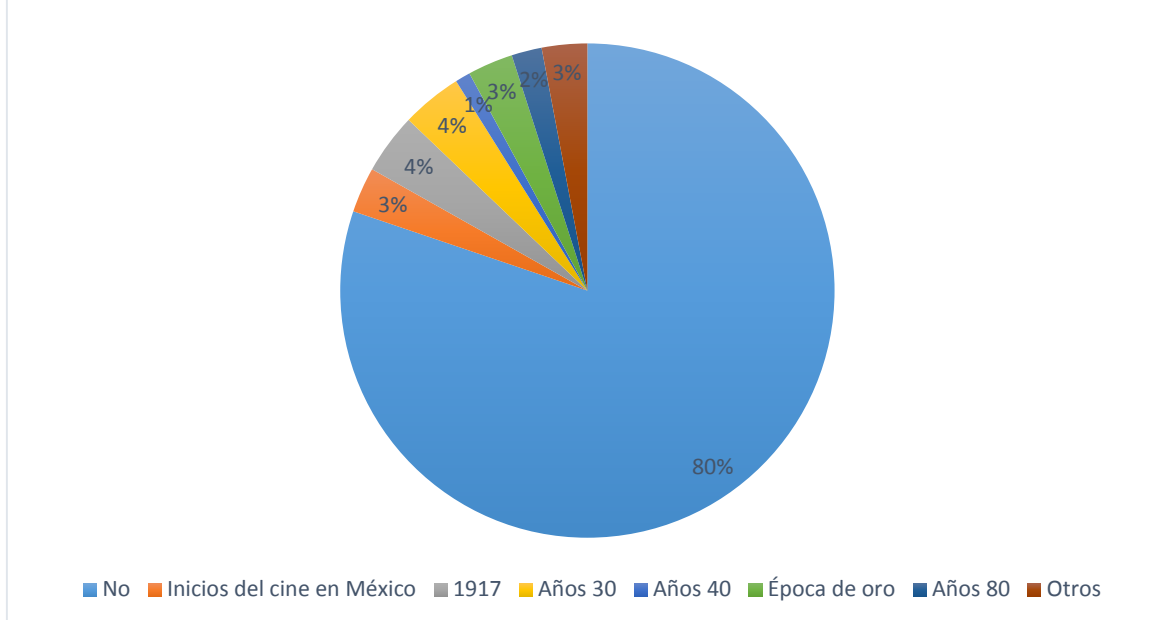


Cloud word de elaboración propia

La siguiente pregunta “¿Sabes desde cuándo dirigen las mujeres en México?” está relacionada con la anterior, con el fin de examinar qué tanto conocimiento hay respecto a la historia de las mujeres en el cine. En la Gráfica 13 se presentan las respuestas.

Gráfica 13.
Historia de las directoras mexicanas

¿Sabes desde cuándo dirigen las mujeres en México?



Elaboración propia

En la Gráfica 13 se puede observar que una abrumadora mayoría desconoce desde cuándo las mujeres mexicanas hacen cine lo cual puede se puede explicar por el hecho de que las directoras pioneras han sido borradas de la historia del cine y ninguna de sus cintas se conserva hasta la fecha. El 3 % de los encuestados cree que las mujeres comenzaron a dirigir con la llegada del cine a México, lo cual no es completamente cierto, pues pasaron unos cuantos años, pero tampoco está alejado. Únicamente el 4 %, es decir 4 personas, saben cuándo se estrenó oficialmente la primera película dirigida por una mexicana: 1917 con el lanzamiento de *La Tigresa*, dirigida por Mimí Derba. Curiosamente, algunos respondieron que Matilde Landeta había sido la primera mujer directora, lo cual suele asumirse por la poca importancia que se les ha dado a las pocas mujeres que trabajaron en este ámbito antes que ella. Las respuestas más vagas ubican los inicios de las mujeres en la dirección en algún momento del siglo pasado, en los ochentas o en los noventas, probablemente por la llegada y auge del movimiento feminista al país, por el aumento de la participación de las mujeres en el trabajo fuera de casa o por la relación que se

piensa entre el cine mexicano de los ochenta y noventa como uno más abierto y progresista.

Una constante en estas respuestas fue el conocimiento de la disparidad de condiciones en que trabajan y han trabajado las directoras en este país. Aquí algunas de las respuestas:

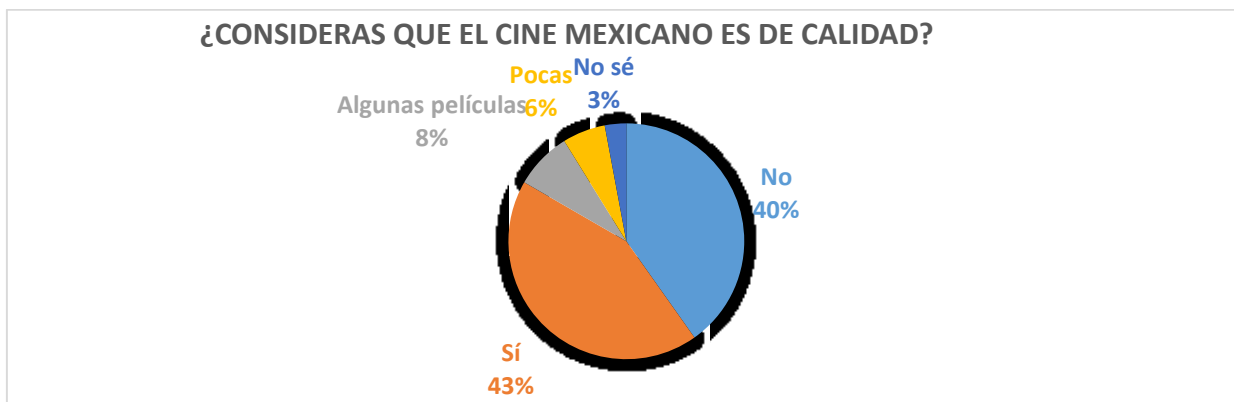
“Sé que algunas mujeres fueron pioneras en el cine en México, cómo Mimí Debra [sic], pero poco a poco se fueron relegando hasta llegar a ser una minoría en la actualidad”. / “Después de unos cuantos años de la llegada del cinematógrafo a México comenzaron a hacerlo. Sin embargo en comparación con los hombres su participación ha sido escasa”. / “Desde la época de Oro, ya que Matilde Landeta es considerada la pionera para las guionistas y directoras en nuestro país. Además, de que ella fundó su propia productora dado el problema de machismo dentro de la industria”.

También se pudo notar que algunos de los encuestados relacionan la obtención de derechos –alguien respondió que la primera directora había surgido cuando la mujer empezó a votar– o el auge de movimientos sociales con un mayor desarrollo de las mujeres en el cine.

La pregunta 3 “¿Consideras que las películas mexicanas que se han producido en los últimos cinco años son de calidad?” se ubicó en este punto del cuestionario para estudiar si la percepción general del cine mexicano influye en el acercamiento del público al cine producido por mujeres. En la Gráfica 14 se observa que hay una opinión equilibrada: el 40 % piensa que no; el 43 % piensa que sí y el resto tiene una percepción positiva pero con reservas o prefirió no emitir una opinión.

Gráfica 14.

Calidad del cine mexicano contemporáneo



Elaboración propia

Para estudiar mejor estas impresiones, se extrajeron los comentarios y percepciones más frecuentes, tanto para las respuestas positivas como las negativas y se resumen en la Tabla 7:

Tabla 7.
Opiniones negativas y positivas del cine mexicano

<i>Opiniones positivas</i>	<i>Número de casos</i>	<i>Opiniones negativas</i>	<i>Número de casos</i>
<i>Buenas historias: relevantes, muestran la realidad actual, te hacen reflexionar</i>	20	Malas historias: mediocres, simples, absurdas, superficiales	24
<i>Reconocidas internacionalmente/premiadas</i>	8	Cine comercial	15
<i>Calidad visual</i>	7	Llenas de clichés y repetitivas	14
<i>Buenas producciones</i>	7	Comedias	13
<i>Cine independiente</i>	5	Actores	10
<i>Entretenidas</i>	3	Groseras/vulgares	9
<i>Buenas ideas</i>	2	El cine mexicano es malo pero hay excepciones	6
<i>Buen elenco</i>	2	Pobre calidad o producción	4
<i>Diversidad</i>	2	Falta de apoyos	4
<i>Originales</i>	1	Estereotipos y machismo	1
<i>Hay buen cine que no se conoce porque no es comercial</i>			6

Elaboración propia

Quienes afirman que el cine mexicano de los últimos años es de calidad lo asocian con: a) historias relevantes, actuales y necesarias para reflexionar sobre nuestro contexto y realidad; b) los premios y reconocimientos que las producciones nacionales han ganado en el extranjero; c) buenos valores de producción, como la

fotografía, la calidad del video o la música; d) cine independiente: en el capítulo 1 hablaba de cómo se suele asociar al cine independiente con uno de mayor calidad y al comercial, con uno muy malo... pues sigue siendo cierto.

Quienes piensan que el cine mexicano no es de calidad, lo hacen por las siguientes razones principalmente:

- a) Las historias son malas, no reflejan de verdad a México ni a su cultura.
- b) Está muy arraigada la creencia de que si una película es “comercial” es mala.
- c) Las comedias son el género que le da su terrible fama al cine mexicano: los encuestados las califican como repetitivas, groseras, absurdas, llenas de clichés y vulgares. Sin embargo, este tipo de películas son las más exitosas en el país y aunque suelen replicar las formulas, argumentos y personajes de Hollywood tienen una aceptación cada vez mayor.
- d) Los encuestados tampoco están muy felices con los actores más populares del cine nacional, los tachan de poco talentosos y alguien dijo que “más que artistas son payasos de circo”.

Cabe resaltar dos tendencias que se identificaron en estas respuestas: 1) en México hay buen cine pero le hace falta distribución y 2) existe un desconocimiento respecto a las producciones locales. Respecto a la primera, son interesantes los siguientes comentarios:

“Más allá del cine comercial siempre hecho por los Derbez y Omar Chaparro, creo que los y las mexicanas están haciendo un mejor trabajo, tomando nuevos retos y ahondando en temas mucho más interesantes a los que se les debería dar más oportunidad sin el estigma de "el cine mexicano es chafa". / “Si, hay cine de mucha calidad creativa y con historias interesantes, México es un país que tiene muchas historias por contar y creo que en ello han basado algunas de las propuestas. Desafortunadamente, no todas pueden ser proyectas en cines comerciales o por mucho tiempo en los cines culturales o alternativos.”

Es fundamental que se reconozca que hay buen cine mexicano –atractivo, complejo, de calidad– pero pocos espacios conocidos para verlo; también se resalta el papel primordial del circuito alternativo de exhibición y de los festivales pues en ocasiones

son las únicas oportunidades que existen para consumir este tipo de producciones. El estigma de “el cine mexicano es chafa” es esencial para comprender la relación del público mexicano con el cine y se ejemplifica con la siguiente respuesta:

No sé, pero no demerito el trabajo de los mexicanos y mexicanas. Y para ser sincero tampoco sé el nombre de directores mexicanos, a no ser por aquellos que han ganado el Oscar. Creo que depende mucho de la cultura cinematográfica de cada persona.

Estas explicaciones son valiosas porque explican la relación tan dañada entre cine y público mexicano: las películas comerciales son las más conocidas, las más taquilleras y las más odiadas –todo al mismo tiempo– y es lo único que mucha gente conoce de cine mexicano (por su nivel de difusión, por su accesibilidad en el cine, en películas piratas, en internet, en televisión abierta y de paga) por eso persiste esa mala imagen. No obstante, el hecho de que estas sean las películas con más reflectores, no significa que no existan más y mejores opciones. No es válido demeritar toda la producción nacional por las diez que son más populares y son terribles; no es válido decir que el cine mexicano es malo cuando no se conocen las otras cien películas que se están haciendo y, aún peor, cuando no se hace el intento de verlo ni de buscar otras alternativas. Tampoco se puede culpar al *cien por ciento* a la pobre distribución cuando existen páginas como Film in Latino que ofrecen cine mexicano gratis, o cuando hay 614 cineclubes en todo el país y 155 festivales; claro que estos espacios no tienen el mismo alcance que las dos cadenas cinematográficas más poderosas de México pero las películas ahí están.

Para finalizar con este cuestionamiento: las opiniones respecto al cine mexicano están muy equilibradas, por lo que no se puede afirmar que los prejuicios hacia él repercutan en el consumo del cine producido por mujeres; tampoco hay evidencia para decir que los encuestados creen que las mujeres son un factor para esta buena o mala calidad, pues ni el género ni sexo de los directores fue mencionado en alguna respuesta, por lo que no hay una asociación mental directa entre ellos.

Partiendo de la pregunta anterior, la pregunta 4 se enfocó en averiguar qué piensan los encuestados que las directoras mexicanas *aportan* al cine. Para interpretar sus

opiniones, se extrajeron los conceptos e ideas presentes en cada respuesta y se contabilizó el número de casos para cada uno. En la Tabla 8 se pueden observar los resultados:

Tabla 8.
¿Qué aportan las directoras al cine mexicano?

<i>¿Qué aportan las directoras al cine?</i>	<i>Número de casos</i>
<i>Perspectiva nueva o diferente</i>	46
<i>Emotividad, sensibilidad, creatividad y/o belleza</i>	19
<i>Reflejan la realidad de las mujeres</i>	17
<i>Ideas y propuestas interesantes</i>	9
<i>Mucho pero no son reconocidas</i>	9
<i>No sé</i>	8
<i>Talento</i>	7
<i>Otras</i>	6

Elaboración propia

La mayoría opina que, en sus películas, las directoras exteriorizan una nueva forma de contar historias, de ver el mundo o de escribir personajes... es decir, la mirada femenina. Aunque no se pueda definir con precisión qué o cómo es el cine de mujeres, sus películas suelen ir más allá de las reglas (de narración, de representación, de inclusión, etc.) y por eso parece y se siente como un cine nuevo, porque no se tiene la costumbre de ver más allá de las películas más difundidas y porque estas casi siempre están hechas por hombres. Esta respuesta del cuestionario es relevante:

Definitivamente una nueva perspectiva. No me refiero a que se hagan únicamente filmes con temáticas femeninas o cuyas protagonistas sean mujeres, pero existe algo ciertamente distintivo acerca de cómo una mujer escribe personajes a como un hombre lo hace y viene fundamentalmente desde nuestra manera de percibir el mundo. Tiendo a encontrar que las películas dirigidas por mujeres (mexicanas o no) se extravían con más frecuencia de los arcos argumentales "mainstream" como el viaje del héroe, así mismo sus personajes (sobretudo los femeninos) suelen ser mucho más tridimensionales y sus arcos temáticos van más acerca de las conexiones que tienen con otros que con las interacciones en su mundo. Si acaso

el cine mexicano hecho por mujeres tiende a ser mas *character driven* que *plot driven* [sic].

Que los encuestados relacionen a las creadoras con una mayor emotividad puede estar basado en un prejuicio de género al creer que las mujeres son más sensibles, dulces y emocionales. O puede ser explicado por el hecho de que, aunque no se sea especialista en cine, se está entrenado para ver un cine homogéneo y cuando se consume algo que sale de este patrón, inmediatamente se reconoce e intenta nombrarlo: tal vez esa sensibilidad sea atención a los detalles; quizá esa belleza sea simplemente cómo las directoras ven el mundo y reconocen su lugar en él, como lo enuncian Marta Selva Masoliver y Anna Solá Arguimbau en los primeros capítulos del libro *Diez años de la muestra de filmes de mujeres* (2002, pág. 24):

...tal como describe Jane Campion, esta conciencia no determina el hecho de que las realizadoras sólo deban dedicarse o se hayan dedicado a referir lo que comúnmente se denomina <el mundo de las mujeres>, sino que su experiencia diferenciada las ha llevado a dirigir su mirada hacia todo y a reconocer su incumbencia en todas partes: todo el mundo es también el mundo de las mujeres.

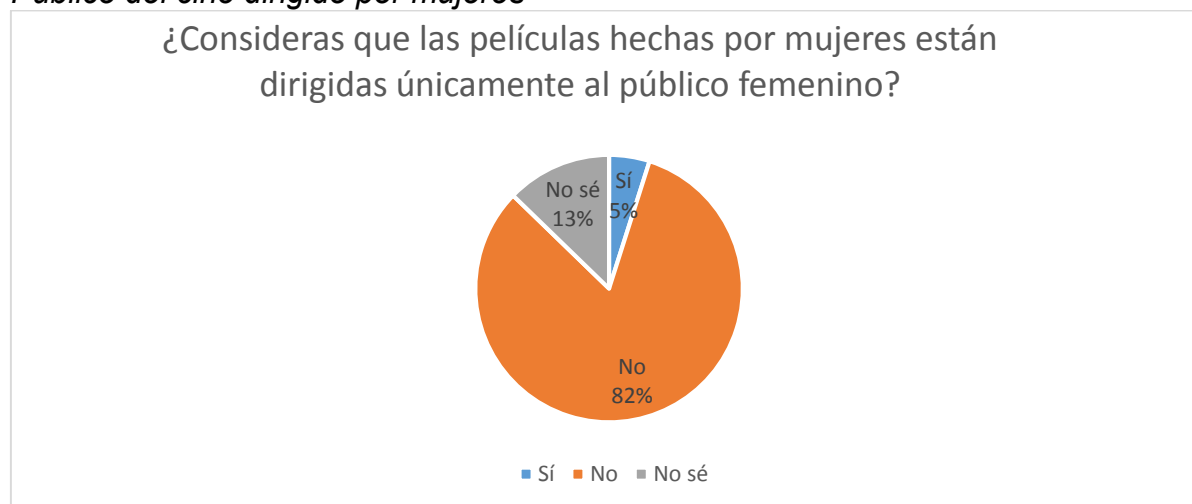
La tercera respuesta más mencionada relaciona el cine hecho por mujeres con una mayor tendencia a la denuncia, crítica y reflexión social; aunque su cine no sea abierta ni específicamente de corte social, cada cineasta y guionista es influenciada por las experiencias y condiciones que la atraviesan, por lo que es normal que se identifique algún elemento que podría ser considerado como de denuncia.

Una opinión fundamental es que las películas dirigidas por mujeres son en sí mismas una declaración: "... proponen visiones retadoras de lo social y de la ficción tanto en sus películas como en la industria, cosa necesaria para deconstruir narrativas y poner en el centro el sexismo que ha permeado al cine mexicano en ambas esferas". Que una mujer haga cine y decida contar sus propias historias significa reclamar su voz, recuperar espacios en los que no ha tenido participación y de los que ha sido borrada; el solo hecho de que aún se tenga que hablar de las directoras, como si fueran poquitas o fueran una excepción, habla del sexismo de

la industria y de la sociedad que no ha garantizado una participación equitativa entre hombres y mujeres... y mucho menos de quienes no entran en este espectro.

El último cuestionamiento fue “¿Consideras que las películas hechas por mujeres están dirigidas únicamente al público femenino?” En la Gráfica 15, están los resultados: el 82 % de los encuestados piensa que no; el 13 % no sabe y el 5 % piensa que sí.

Gráfica 15.
Público del cine dirigido por mujeres



Elaboración propia

Esta interrogante surgió de la inquietud por indagar en las percepciones de la audiencia respecto al contenido creado por mujeres: si se limita a ciertas temáticas, los prejuicios que puedan existir respecto a lo femenino o si no tiene influencia alguna. Las ideas extraídas de las respuestas están en la Tabla 9

Tabla 9
Percepciones respecto al contenido creado por mujeres

Comentarios	Número de casos
<i>El cine es universal, inclusivo y para todo público</i>	32
<i>Nueva mirada</i>	12
<i>Temas femeninos</i>	9
<i>En el arte no importa el género</i>	5
<i>Sexismo</i>	3

Depende de los gustos y preferencias | 3

Existe un rechazo masculino | 2

Elaboración propia

La mayoría de los encuestados opinan que la identidad sexogenérica de quien dirige no es relevante dado que el cine es universal y las películas son para todo el que quiera verlas. Entonces lo que habría que considerar, y cuestionar a la industria, es la cantidad de películas que dirigen las mujeres y qué tan accesibles son para las audiencias; por otro lado, a nivel personal, reflexionar cuánto de ese cine “universal” ha sido creado por mujeres y cuánto consumimos. Ya se había mencionado, pero el hecho de que el arte sea universal y no tenga género no significa que este se cree en condiciones de igualdad o que en su creación y distribución no impacten los mismos mecanismos de sexismo y discriminación que afectan a las mujeres (y a otros grupos minoritarios) en el resto de los ámbitos sociales. Que el arte no tenga género, no significa que sus creadores tampoco, por lo que en su arte se pueden leer distintas experiencias e interpretaciones ligadas a su identidad y experiencias.

Las siguientes respuestas más mencionadas refieren a que las directoras no hacen películas solo para mujeres pero sí presentan una nueva mirada y pueden enfocarse en temas femeninos, entre los cuales se mencionan, la familia, el amor, la denuncia social o solo se enuncia así: *temas de mujeres*. Algunos comentarios señalaban que las películas son para todos *aunque* traten sobre “temas de mujeres”, por ejemplo estos dos: “No, porque no sólo realizan cine con ese tipo de tema. / No. Son películas universales que si bien tienen puntos de vista femeninos se pueden disfrutar por cualquiera”. A pesar de que la temática sea sobre *cosas de mujeres*, las podemos llegar a disfrutar o aprender algo de ellas... como si las cosas de mujeres no fueran un tema universal, como si no fueran experimentadas por la mitad de la humanidad, como si no hubiera mujeres en tantas condiciones y contextos distintos que cada una de sus experiencias resulte interesante y atractiva para el espectador.

Al considerar todas las respuestas a estas interrogantes, estas son las conclusiones:

- De los más de 100 encuestados, más de la mitad no conoce ni está familiarizado con las directoras, sus películas o la historia de las mujeres en el cine. Las directoras más reconocidas en la industria son aquellas con películas de reciente estreno como Natalia Beristáin, Alejandra Márquez Abella o Lila Avilés o leyendas de la industria como Matilde Landeta, María Novaro o Maryse Sistach. Entre las películas más nombradas estuvieron las de las directoras antes mencionadas: *Los adioses*, *Las niñas bien* y *La camarista*, respectivamente; así como películas que ya se han vuelto de culto como *Perfume de violetas*, *Danzón* y *Los insólitos peces gato*. Respecto a la historia de las mujeres en el cine, quienes se aventuraron a responder cuándo habían comenzado las mujeres a dirigir, dieron respuestas vagas que referían a algún momento del siglo pasado o años significativos para las luchas por derechos sociales, pero en general existe un profundo desconocimiento de este tema.
- Entre los encuestados, no hay una predisposición hacia el cine mexicano pues la mitad piensan que es de calidad y la otra mitad que no; no obstante, sí se detectó un cansancio y hartazgo hacia las mismas temáticas, elencos e historias, las cuales se reflejan en un completo desagrado hacia las comedias. Por otro lado, lo que se admira de esta industria es la relevancia de los temas retratados y los valores de producción. En ambos polos, se resalta la existencia de un “buen cine” que no cuenta con los suficientes apoyos ni con la distribución ideal, lo que lo convierte en una excepción.
- Se reconoce que las directoras aportan nuevas miradas, temáticas, interpretaciones, sensibilidades y que sus películas son atractivas e importantes para todo tipo de público, pues no se reconoce una asociación entre el género y el público objetivo, ya que los encuestados piensan que el cine es universal y sin género.

Resulta claro que el cine mexicano cuenta con un nivel de aceptación decente, que se reconoce que el cine hecho por mujeres es distinto y se realiza desde otra mirada y que no está limitado a ningún espectador; entonces solo queda la pregunta: ¿por qué no conocen a ninguna directora ni son capaces de nombrar sus películas?

No se trata de reclamar, ni culpar o ridiculizar los gustos de nadie, solo de reflexionar si de verdad la experiencia con el cine es tan universal como se quiere creer y cómo se puede llamarla universal cuando no se conoce a una sola realizadora. Tal vez las películas sí son neutras y sin género, pero al observar estas respuestas, queda claro que la experiencia del espectador promedio sí se inclina hacia cierto lado. Lo que se ha buscado a lo largo de todo este reportaje es invitar al lector a cuestionarse sus modos de ver, a pensar si, dentro de sus prácticas individuales de consumo, ha privilegiado unas voces sobre otras y por qué. Y sobre todo, el objetivo primordial ha sido invitar a los lectores a conocer ese otro cine que está allá fuera, el cual desafía los mecanismos tradicionales de creación, cuestiona los significados y representaciones y rediseña el lenguaje cinematográfico. Las cineastas están encontrando nuevas formas de ver y ser vistas fuera de la narrativa patriarcal pero es nuestra tarea como audiencias permitir que estas historias lleguen a nosotros y nosotras.

3.5. Experiencia de una directora actualmente

Este recuento sobre las directoras mexicanas no estaría completo sin escuchar de primera mano la experiencia de una de ellas. Tuve la oportunidad de platicar con la directora Xóchitl Enríquez Mendoza, aunque por la emergencia sanitaria que enfrenta el país, la comunicación fue por correo electrónico.



Xóchitl Enríquez Mendoza (1991 -)

Originaria de la región del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, es Licenciada en Cine y Producción Audiovisual por parte de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla y egresada del Curso de Guion Cinematográfico del Centro de Capacitación Cinematográfica.

Su primer cortometraje *Así son las cosas* (2012), ganó el 2° Concurso de Cortometrajes en la Ciudad de Puebla, organizado por el

Instituto Poblano de la Mujer; también se exhibió en el Festival de Cine Universitario y en la Muestra Latinoamericana de Cine Joven. En 2014 produjo y dirigió el corto *Temauki*, el cual fue seleccionado por el 7° Festival de Cine en el Campo, por Shorts Film Festival México y por Cine Foro San Antonio 2014.

En 2015, escribió y dirigió el corto *Bienvenido al Sistema*, su tesis de licenciatura, y en 2018 estrenó su más reciente proyecto titulado *Art. 19* sobre los riesgos de ser periodista en México; este corto fue Selección Oficial del Mobile Film Festival, un certamen digital en el que cineastas y guionistas de todo el mundo crean películas de 1 minuto con su celular en torno a una problemática social.

Además de dirigir, Xóchitl ha sido: asistente de casting para los largometrajes mexicanos *Antes del olvido* (Iria Gómez Concheiro, 2016) y *El ombligo de Guie'dani* (Xavi Sala, 2018); productora del corto *Franco* (2018) para el IMCINE, en el cual también fungió como directora de casting; coordinadora de proyectos en Elite Studios MPC y asistente de coordinación de extras para *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Desde 2014 es asistente de producción en Mirada Films y es presidenta cofundadora de Cantera Fílmica A.C., una iniciativa de apoyo al cine en Puebla.

En esta conversación, Xóchitl platicó algunas experiencias que ha tenido en la industria, algunas reflexiones sobre la distribución de los recursos económicos para la creación cinematográfica y su futuro como realizadora. La entrevista se ha editado para mayor claridad pero se reproduce íntegramente a continuación.

Alejandra Pérez: ¿De dónde nace tu deseo de dedicarte al cine?

Xóchitl Enríquez: De mi infancia, supongo, cuando era niña viajaba dos horas para ver una película, y como vengo de una familia disfuncional, era el único momento en que sentía un hogar, porque mis padres estaban callados y todos podíamos disfrutar una actividad sin que yo escuchara gritos, de ahí viene mi amor. Es más una reconciliación.

AP: Te has preparado muchísimo académicamente para dedicarte al cine, ¿qué tan importante consideras que es la educación formal para hacer cine? ¿Puedes ser cineasta sin haber estudiado?

XE: Se puede ser cineasta sin haber estudiado, todos tenemos un cineasta dentro, solo hay que darle forma. Pienso que debe haber una formación pero no necesariamente es “importante”.

AP: El IMCINE en su Anuario Estadístico 2019 informa que en Oaxaca existe 1 carrera o posgrado en materia cinematográfica y audiovisual; en comparación, con las 21 que existen en Puebla o las 70 que hay en la CDMX y Área Metropolitana: ¿Cómo concillas el deseo de querer hacer cine con lo centralizada que está la educación y la producción de cine?

XE: Pienso que las personas que trabajamos cine en nuestros estados, estamos muy abandonadas; estos estímulos de descentralizar el cine son muy importantes porque pueden ver nuestras historias, pero aun así quedan muy poquitos seleccionados. En cuanto a la educación de cine únicamente LUNA MARAN se ha movido para hacer posible el estudio del cine en nuestro estado, pero aun así sigue siendo muy inclusivo, solo es en Guelatao. No todos tienen acceso al cine en sus comunidades, yo salí de una comunidad y pienso que puedo hacer películas ahora o soñar con hacerlas porque de alguna manera tengo “privilegios”, pero hay

personas que no tienen recursos económicos ni para poder estudiar una carrera así. Yo no sabía que en mi estado se podía estudiar esto, de haberlo sabido estoy segura de que no me hubiera ido, pero la verdad no se puede estudiar esto aquí: SÍ URGE. Uno de mis sueños es poder armar un Centro de Capacitación Cinematográfica en Oaxaca, CCCO (o algo así), pero no cuento ahorita con los recursos.

AP: ¿Me podrías compartir sobre cómo fue desarrollar tu primer cortometraje Así son las cosas?

XE: Fue una experiencia que nunca voy a olvidar; fue en la escuela, tenías que hacer tu primer corto en el segundo año y bueno, resultó. Nunca tuve idea de lo que estaba haciendo, ja, ja, ja. Lo que implica hacer un corto te forma, en esa primera experiencia puedes darte cuenta de tus habilidades y “lo que traes” para contar y decir. Ahí fue que me vi súper enfocada en que mis temáticas iban enfocadas en la libertad, la violencia de género, la crítica social, etc. pero no fue hasta después que fui más consciente de ello.

AP: ¿Cómo es ser mujer y hacer cine en México?

XE: En general es muy difícil ser mujer en México porque lamentablemente estamos bajo pensamientos machistas y con un contexto muy fuerte de violencia hacia la mujer. Y hacer cine, pff, pues sí hay convocatorias para mujeres y se ha abierto el camino también en EFICINE y se han estado haciendo cosas, entonces pienso que poco a poco se irá logrando.

AP: ¿Cuáles son las mayores dificultades que enfrenta alguien que quiere hacer cine en México?

XE: Pues para empezar la economía, la verdad es muy difícil. En México como tal no hay una industria de cine, y de por sí no dan tanto recurso para hacer una película y si los dan, son años de buscar esos recursos económicos. He tenido oportunidad de trabajar para productores y casas productoras, y en verdad que el medio ya está muy apañado, es muy difícil ser joven y foráneo y entrar en su “medio”; yo me

encontré con un mundo cinematográfico muy elitista, con directores que ni te voltean a ver, ni porque estás trabajando en su película. En serio, es un caos, je, je. Pero bueno, todo eso vale la pena cuando ya ves la película en pantalla, pero para lograrlo, [se necesita] mucho esfuerzo y a veces hasta das de tu dinero. En realidad esas son las más grandes dificultades: el medio y el dinero.

AP: Con tanta incertidumbre respecto al estado del cine mexicano (en cuestión de la probable cancelación de estímulos económicos, la crisis en general, la falta de públicos), ¿qué expectativas tienes sobre el futuro?

XE: Mis expectativas se cayeron desde hace mucho... honestamente ya no tengo. Me preocupa ahora la manera de contar las películas y los recursos, pero eso siempre me ha preocupado. Lo que me anima son las historias que estoy formando para contar, esas historias un día serán contadas y ya veremos con qué fondos.

AP: Has impartido talleres de creación de cortometraje en Tehuantepec, Oaxaca. ¿Cómo ha sido llevar este tipo de capacitaciones en las comunidades a donde casi no llega el cine, ni los apoyos, ni la exhibición?

XE: Fue muy gratificante. Lo estuve haciendo [impartiendo al taller] antes del COVID y la verdad me encontré con historias muy bellas y honestas, creo que ese tipo de ejercicios y talleres valen la pena por la gente que acude a ellos. En verdad pensé que nadie se inscribiría porque a mi manera de pensar “no les importa”, pero me cerraron la boca y me alegro. Encontrarme con esas personas y con sus historias me hizo replantearme de qué lado estamos. El cine es un arma muy poderosa. Y a veces se gastan millones de pesos por hacer una película que neta, nadie verá. Eso es lo más triste...el problema de la exhibición en México, pero eso sí es todo un tema.

AP: ¿Qué temáticas te gustaría seguir desarrollando en tus películas, ya sea como directora o productora?

XE: Toda la vida voy a contar temáticas de violencia de género, puntos de vista políticos, crisis social, temas más humanos y conflictos existenciales.

AP: *¿En qué estás trabajando actualmente?*

XE: Actualmente estoy desarrollando mi ópera prima como directora, es una película que se llama *La raíz de mi ombligo* que narra la problemática que han vivido los pueblos originarios para existir: desde 1934 que legalizaron golpear a las personas indígenas por hablar su lengua, hasta estos tiempos en que los jóvenes indígenas siguen amando su tierra y aprendiendo sus propias lenguas, que hace años les quitaron. Es un documental que me llega mucho porque es una historia muy personal, se metió el fondo del ECAMC (Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para comunidades Indígenas y Afrodescendientes) para poder contarla, de no ganarlo pues se buscarán otras ventanas; también lo meteré al Festival DocsMx para desarrollo. A la par, estoy esperando resultados del IMCINE para otro corto regional pero ahora como directora.

Y bueno, también soy guionista, estoy escribiendo una peli para una joven directora llamada Vania Cueto. Su película va de una abuela que tiene Alzheimer y una nieta que tiene miedo de decirle a su padre que es lesbiana; es una reconciliación y un viaje en carretera donde las dos mujeres aprenden la una de la otra, es una *road movie* mexicana. La peli se cuenta de CDMX a Tehuantepec y básicamente por eso quedé, no hay muchas mujeres que se dediquen al cine de este lado de Oaxaca, je, je.

AP: *Para finalizar, ¿tienes alguna directora mexicana favorita?*

XE: ¡¡¡Sí!!! Tatiana Huezo, Yulene Olaizola, Lucía Carreras, Ángeles Cruz, Luna Marán. Realmente algún día espero lograr ser como ellas, je, je.

En junio de 2020, la directora Xóchitl Enríquez ganó el Concurso Nacional de Cortometraje (organizado por el Imcine) en la categoría de ficción, con el corto *Catalina*. De acuerdo con La Jornada (2020), se trata de un relato sobre una joven indígena que no pudo demostrar su pureza en un ritual de su comunidad, por lo que fue rechazada y obligada a tomar medidas dramáticas.

Como ya lo expresaba Xóchitl, la violencia de género y sobre todo la que viven las mujeres indígenas es un tema que le interesa seguir desarrollando en su filmografía y es gratificante que todos sus esfuerzos por realizar producciones desde la periferia estén rindiendo frutos pues no solo es un reconocimiento a su trabajo individual sino que también es una motivación para todas las niñas y jóvenes que hoy sueñan con dedicarse al cine y que pueden encontrar en Xóchitl la misma inspiración que ella ha encontrado en otras realizadoras.

Conclusiones

Juan F. Plaza explica en *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (2010, pág. 25) que

nuestra cultura proporciona una gran cantidad de narraciones (orales, escritas, audiovisuales) que nos permiten integrar y entender lo que nos rodea, narraciones que utilizamos en la construcción de nuestra propia identidad individual, en la definición de qué queremos ser y desde luego, de nuestra identidad de género, en cómo ser mujeres y hombres en el contexto social en el que vivimos. Así, las personas extraemos información para construir nuestra identidad de género de múltiples fuentes, entre las que se encuentran los medios de comunicación.

Quizá el relato audiovisual más poderoso sea el cine: por lo fascinantes que resultan sus imágenes, por la experiencia compartida de vivir la misma historia frente a una enorme pantalla, por su alcance mundial, por el fenómeno social que se crea alrededor de las más películas más populares y porque gracias a las nuevas tecnologías y plataformas, bastan un par de clics para ver una película desde la comodidad del hogar. Pero el cine no es solo entretenimiento ni arte, es un medio con gran influencia en nuestros comportamientos, creencias e identidad; es decir, gracias al cine, se aprende cómo relacionarse con uno mismo y con el mundo.

Visto de esta forma, se vuelve fundamental pensar en las películas no solo por su contenido, sino desde su proceso de producción porque solo así se puede conocer quien está hablando y desde donde vienen los mensajes e imágenes que se reciben. E históricamente el cine es y ha sido realizado por hombres: cómo ven, entienden e imaginan el mundo se ha considerado el estándar por demasiado

tiempo. Y no porque las mujeres no sean buenas directoras, no quieran hacerlo o no tengan nada interesante que decir, sino porque estas oportunidades les fueron negadas, por prejuicios de género, por las normas sociales de la época, por no contar con el dinero para financiar sus propias obras, por querer dedicarse a una profesión de hombres, etc. Y aquellas que lograban convertirse en directoras vieron como sus logros eran borrados, invisibilizados y ellas mismas eran discriminadas por quienes las seguían viendo como objetos de placer y no como profesionales.

El objetivo primordial de este reportaje es hacerle saber al lector que las mujeres en México sí hacen cine y que las condiciones que han enfrentado no han sido nada fáciles por la discriminación y la misoginia, sumados al estado precario en el cual se desarrolla la industria cinematográfica mexicana. En segundo lugar, conocer la situación real de las mujeres en el cine en cuanto a producción, distribución y apoyos estatales así como las expectativas que una directora debutante tiene respecto al medio. Finalmente, el propósito central de este trabajo es difundir y reconocer a la nueva generación de directoras que actualmente construye la nueva cinematografía nacional.

Un reportaje de esta naturaleza es importante porque existe un profundo desconocimiento respecto al trabajo de las directoras; independientemente de si el cine mexicano está bien posicionado entre la audiencia, es innegable que casi todos los mexicanos conocen el nombre de tres directores (sí, Cuarón, Iñárritu y Del Toro) pero serán muy pocos quienes puedan mencionar a tres directoras. Por ello, a través de este recorrido por la historia del cine producido por mujeres se busca homenajear a las pioneras, recordar a las mujeres que en más un siglo de cine en México han dejado su huella en esta industria y difundir el trabajo que decenas de creadoras realizan actualmente.

Pero, ¿por qué enfocarse a las mujeres?

¿Por qué no? Si la mayoría del cine que se produce y se consume es dirigido por hombres, es refrescante y necesario voltear hacia otro lado y buscar qué más se está haciendo. ¿Por qué? Porque el mundo es demasiado rico, variado, complejo y diferente como para verlo siempre a través de los mismos ojos y a partir de las

mismas representaciones. Es crucial pensar y consumir otras miradas fuera de la visión dominante y conocer otros mundos más allá de la versión homogénea que se ha consumido durante tanto tiempo. Además, la historia del cine suele ser la historia de los hombres en el cine, así que un texto más al respecto hubiera sido redundante e innecesario.

El cine hecho por mujeres no es intrínsecamente mejor ni peor, porque no es un género en sí mismo; sería casi imposible definir cómo es el cine hecho por mujeres porque habría tantas definiciones como mujeres. Al final, el cine producido por mujeres, solo es cine y el lector se estaría negando una gran oportunidad de verlo solo por ignorar que existe.

Ahora bien, este reportaje es indispensable para la autora, en primer lugar, para contribuir a borrar esta idea de que no hay tantas directoras en México, porque sí las hay. En segundo lugar, para llenar un vacío en la historia del cine de mujeres: la última tesis de la UNAM que se realizó sobre directoras mexicanas es del 2006 y con esta investigación se pretendió actualizar esta información y seguir sumando a la lista más nombres de mujeres. En tercer lugar, y la razón más personal, es que buscaba realizar un trabajo de titulación con el que tuviera una conexión importante y me apasionara. Aunque no pueda considerarme especialista en cine ni cinéfila, disfruto el cine y amo las películas hechas por mujeres: el sentir que alguien comprende lo que vivo, siento o pienso; que el mundo puede ser diferente a lo que se nos ha dicho; que las mujeres podemos ser y ser representadas como más que adornos, la damisela en peligro o la *femme fatale*; por decirme que mi historia merece ser contada por mí y mi voz escuchada.

En todos estos años he visto excelentes películas de directoras y otras pésimas; pero les agradezco a todas esas directoras porque en una sociedad patriarcal e industrias machistas, ellas han perseverado y de alguna u otra manera, sus películas han llegado hasta mí. Y eso es a lo que deberíamos aspirar: a que las creadoras, en cualquier disciplina, no tengan que ser perfectas para ganarse el derecho a ser escuchadas, a que tengan la misma oportunidad y espacios para difundir su mensaje y explotar su talento, sabiendo que el resultado puede ser muy

bueno o muy malo, pero que se está realizando en igualdad de condiciones. Este reportaje es mi manera de agradecerles a todas estas mujeres por compartir su arte con el mundo y por las horas que me han divertido, distraído, enojado, hecho llorar o reflexionar. Espero haber despertado en el lector curiosidad por conocer más directoras o al menos haber logrado que alguien se cuestione por qué no identifica a ninguna directora e inspirarlo para cambiar esta situación.

Finalmente, para compañeros de futuras generaciones deseo que este reportaje los aliente a desarrollar más líneas de investigación en torno al cine realizado por mujeres mexicanas: las nuevas propuestas en torno al lenguaje visual y su relación con el pensamiento feminista; el estudio de la representación de la mujer a partir de la interseccionalidad; la definición de una teoría cinematográfica feminista del cine mexicano; cine mexicano creado por mujeres racializadas, por personas con discapacidad, por las infancias o por personas que se identifican como mujeres o como no-binarias, entre muchos otros. Recordemos que hay tantos cines como mujeres, por lo que profundizar en este tema es fundamental para enriquecer nuestra experiencia como espectadores e investigadores.

Bibliografía

- A. L. (2012). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico-industrial: Argentina, Brasil y México*. Madrid: Fundación Carolin CeALCI.
- Aguilar Carrasco, P. (2010). La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual. En P. Aguilar Gil, Y. E. (08 de mayo de 2018). *Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 a las 13:06, de Nexos: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=15878>
- Aguilar Gil, Y. E. (2018). La sangre, la lengua y el apellido. Mujeres indígenas y Estados nacionales. En G. Jáuregui, *Tsunami* (págs. 25-39). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Aguilar Sosa, Y. (14 de marzo de 2020). *Documentalistas, el poder femenino*. Recuperado el 11 de junio de 2020 a las 20:52, de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/documentalistas-el-poder-femenino>
- Aguilar, R. (14 de septiembre de 2017). *Bellas de noche*. Recuperado el 13 de abril de 2020 a las 13:28, de Animal Político: <https://www.animalpolitico.com/lo-que-quiso-decir/bellas-de-noche/>
- Albarrán, M. C. (11 de marzo de 2010). *La última y nos vamos*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:35, de Cine Premiere: <https://www.cinepremiere.com.mx/review-cine-la-ultima-y-nos-vamos.html>
- Alcántara, M. (03 de junio de 2018). *Katina Medina Mora*. Recuperado el 02 de abril de 2020 a las 13:21, de Pravia: <https://pravia.com.mx/noticias/katina-medina-mora/>
- AMACC. (s.f.). *Trisha Ziff*. Recuperado el 15 de junio de 2020 a las 13:29, de AMACC: <https://www.amacc.org.mx/exposicion-dirigida-por/expo-2018-61-trisha-ziff/>
- Ambulante. (05 de agosto de 2019). *Entrevista con Joyce García, directora de "Yo no soy guapo"*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 16:43, de Ambulante: <https://www.ambulante.org/2019/08/entrevista-con-joyce-garcia-directora-de-yo-no-soy-guapo/>
- Ambulante. (06 de mayo de 2019). *María Candelaria Palma, egresada de Ambulante Más Allá, ganó la Beca Jenkins-del Toro*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 15:21, de Ambulante: <https://www.ambulante.org/2019/05/maria-candelaria-palma-egresada-de-ambulante-mas-alla-gano-la-beca-jenkins-del-toro/>
- Apaolaza, J. (23 de septiembre de 2013). *Mariana Chenillo habla de su filme "Paraíso" que presenta en San Sebastián*. Recuperado el 15 de febrero de 2020 a las 15:21, de Corre Cámara: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4472
- Apertura DOP. (2018). *Dariela Ludlow AMC*. Recuperado el 02 de abril de 2020 a las 14:33, de Apertura DOP: <https://www.aperturadop.com/dariela-ludlow-amc>
- Ariza, R. (14 de julio de 2016). *Cine independiente en México: Jacaranda Correa*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 a las 19:37, de Mexican Cultural Centre: <https://mexicanculturalcentre.com/2016/07/14/cine-independiente-en-mexico-jacaranda-correa/>
- Arredondo, I. (2001). *Palabra de mujer historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. Madrid: Iberoamericana.
- Arredondo, I. (2016). María Novaro: Danzón (1991). En C. Wehr, *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la época de oro hasta el presente* (págs. 391- 406). Madrid: Iberoamericana.
- Aurrecochea, J. (2009). *El cine y la Revolución Mexicana*. Recuperado el 31 de agosto de 2020 a las 15:00 de Filmoteca UNAM: <http://www.cineyrevmex.unam.mx/home.seam>
- Ávila, J. (2016). Arcady Boytler: La mujer del puerto (1993). En C. Wehr, *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (págs. 57-70). Madrid: Iberoamericana.

- Ávila, J., & de la Mora, S. (2016). Fernando de Fuentes: Allá en el rancho grande (1936). En C. Wehr, *31 clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (pág. 656 pp.). Madrid: Iberoamericana.
- Ayala Blanco, J. (1986). *La búsqueda del cine mexicano*. México: Posada.
- Ayuso, R. (09 de octubre de 2016). *Patricia Rígggen: Directora, mujer y latina en una industria de caníbales*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 16:00, de Golden Globes Awards: <https://www.goldenglobes.com/articulos/patricia-riggen-directora-mujer-y-latina-en-una-industria-de-canibales>
- Bacilio, M. (12 de junio de 2017). *Los caminos hacia Artemio*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 a las 16:04, de Ambulante: <https://www.ambulante.org/2017/06/los-caminos-hacia- artemio/>
- Bacre Parra, V. (13 de mayo de 2015). *Patricia Arriaga*. Recuperado el 15 de abril de 2020 a las 16:00, de Milenio: <https://www.milenio.com/opinion/victor-bacre-parra/de-neblinas-don-goyo/patricia-arriaga>
- Barrera, L., & Beltrán, D. (04 de octubre de 2018). *Las mujeres del 68 y la revolución feminista emergente*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:06 de Luchadoras: <https://luchadoras.mx/68-y-la-revolucion-feminista/>
- Bastarrachea, E. (17 de junio de 2017). *Los orígenes del cine de ficheras*. Recuperado el 02 de octubre de 2019 a las 19:14 de Algarabía: <https://algarabia.com/desde-el-palco/los-origenes-del-cine-de-ficheras-2/>
- Belmont, I. (26 de marzo de 2019). *Restos de viento: una entrevista con Jimena Montemayor*. Recuperado el 13 de abril de 2020 a las 13:59, de Konexión: <https://konexion.com.mx/restos-de-viento-una-entrevista-con-jimena-montemayor/>
- Beristáin, N. (enero de 2020). *Por amor al arte*. Recuperado el 18 de marzo de 2020 a las 11:03, de Revista de la Universidad de México: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/4167e7ff-acee-49cc-888b-349ba2e7f198/por-amor-al-arte>
- Berman, S. (30 de abril de 2000). *Un nuevo modo de ser mujer*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 14:08, de Letras Libres: <https://www.letraslibres.com/mexico/un-nuevo-modo-ser-mujer>
- Blanco, A. (27 de octubre de 2016). *Claudia Sainte-Luce y la catarsis personal a través del cine*. Recuperado el 23 de marzo de 2020 a las 21:17, de Metascopios: <https://metascopios.wordpress.com/2016/10/27/claudia-sainte-luce-y-la-catarsis-personal-a-traves-del-cine/>
- Brujuzul. (s.f.). *Proyectos*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 16:21, de Brujuzul: <http://brujuzul.com/>
- Bryan, S. E. (1983). Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato. *Historia Mexicana. El Colegio de México*, 33 (129), 130-169.
- Budowski, J. (19 de febrero de 2018). *So What Really Makes A Film "Feminist"?* Recuperado el 24 de febrero de 2020 a las 15:40, de Decider: <https://decider.com/2018/02/19/what-really-makes-a-film-feminist/>
- Caballero, J. (26 de octubre de 2016). *Las cinedocumentalistas Dariela Ludlow y Natalia Almada hacen su debut en la ficción*. Recuperado el 02 de abril de 2020 a las 15:06, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2016/10/26/espectaculos/a10n1esp>
- Cabañas Osorio, J. (2013). El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 25, 87-113.
- Cacho, L. (13 de junio de 2016). *El sexismo en el cine mexicano*. Recuperado el 03 de julio de 2020, a las 16:49, de Más por más: <https://www.maspormas.com/opinion/lcacho16/>
- Canacine (s.f.). *Resultados definitivos 2018*. Recuperado el 22 de mayo de 2020 a las 14:28, de Canacine: <http://canacine.org.mx/informacion-de-la-industria/estadisticas/>
- Cano, G. (1999). Más de un siglo de feminismo en México. *Debate feminista*, 14, 345-360.

- Cano, G. (2007). Las mujeres del México del siglo XX. Una cronología mínima. En M. Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX* (págs. 7-75). México: FCE, Conaculta.
- Carelli, V., Echevarría, N., & Ziri6n, A. (2016). *Di6logos sobre cine indigena*. Ciudad de M6xico: LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
- Carrillo, L. (12 de noviembre de 2008). *Yulene Olaizola habla de Intimidaciones de Shakespeare y V6ctor Hugo*. Recuperado el 28 de marzo de 2020 a las 18:35, de Corre C6mara: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=606
- Carmona 6lvarez, C., & S6nchez y S6nchez, C. (2012). *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las pol6ticas p6blicas y el cine mexicano*. Ciudad de M6xico: Insituto Mexicano de Cinematograf6a.
- Casa Am6rica. (19 de marzo de 2019). *Luc6a Gaj6: Narrar desde un punto de vista femenino*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:21, de Casa Am6rica: <http://www.casamerica.es/es/lucia-gaja-narrar-desde-un-punto-de-vista-femenino>
- Casillas, E. (2018). Issa L6pez: «No es venganza, es supervivencia». Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:48, de de Revista Cactus: <https://www.revistacactus.com/issa-lopez-no-es-venganza-es-supervivencia/>
- Casta6eda, D. (08 de enero de 2019). *¿C6mo era la desigualdad en M6xico antes de que estallara la Revoluci6n mexicana?* Recuperado el 23 de agosto de 2019 a las 20:52, de Nexos. Econom6a y sociedad: <https://economia.nexos.com.mx/?p=2049>
- Casta6eda, U. (23 de octubre de 2017). *Paula Markovitch y el significado del arte en Cuadros en la oscuridad*. Recuperado el 30 de marzo a las 16:11, de Cr6nica: <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1049093.html>
- Castro Ricalde, M. (2005). *El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en M6xico*. Recuperado el 24 de febrero de 2020 a las 13:37, de Raz6n y Palabra: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
- Castro Ricalde, M. (2006). Ciudadanos del margen: 6ngel de Fuego de Dana Rotberg. *Revista Nuestra Am6rica* No. 1, 112-125.
- Castro Ricalde, M., & McKee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano "se impone" : mercados internacionales y penetraci6n cultural en la 6poca dorada*. M6xico: UNAM, Coordinaci6n de Difusi6n Cultural.
- Centro de Capacitaci6n Cinematogr6fica. (01 de julio de 2020). *Paridad de g6nero en el proceso de admisi6n del CCC para 2021*. Recuperado el 06 de julio de 2020 a las 23:02, de Centro de Capacitaci6n Cinematogr6fica: <https://elccc.com.mx/sitio/index.php/noticias-y-prensa/noticias/2012-paridad-de-genero-en-el-proceso-de-admision-del-ccc-para-2021>
- Centro de Capacitaci6n Cinematogr6fica. (s.f.). *Presentaci6n*. Recuperado el 22 de octubre de 2019 a las 15:22 de Centro de Capacitaci6n Cinematogr6fica: <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/nosotros>
- Centro de Documentaci6n y Estudios Avanzados de Arte Contempor6neo (octubre de 2013). *Natalia Almada*. Recuperado el 10 de septiembre de 2020 a las 20:52, de Centro de Documentaci6n y Estudios Avanzados de Arte Contempor6neo: <http://www.cendeac.net/docdow.php?id=371>
- Ch6vez, V. (24 de noviembre de 2009). *Eva L6pez-S6nchez Talks About La Ultima Y Nos Vamos*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:35, de Virginia Ch6vez: <https://ginichavez.wordpress.com/2009/11/24/85/>
- Cine Latinoamericano. (s.f.). *Adela Sequeyro*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:00, de Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribe6o: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1675>
- Cine Latinoamericano. (s.f.). *Guita Schyfter*. Recuperado el 14 de enero de 2020 a las 15:53, de Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribe6o: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=209>

- Cine Silente Mexicano. (06 de octubre de 2009). *Elena Sánchez Valenzuela: me llamé Santa (1918)*. Recuperado el 10 de febrero de 2020 a las 15:12, de Cine Silente Mexicano: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/06/elena-sanchez-valenzuela-me-llame-santa/>
- Cine Silente Mexicano. (s.f.). *Entrevistas con Mimí Derba (1918)*. Recuperado el 10 de febrero de 2020 a las 14:57, de Cine Silente Mexicano: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/09/26/entrevista-a-mimi-derba-1918/>
- Cine y Medios Comunitarios. (10 de abril de 2012). *Película "Leaw amangoch tinden nop Ikoods" (la vida de una familia ikoods) y pionera del cine comunitario en México*. Recuperado el 13 de febrero de 2020 a las 17:11, de Cine y Medios Comunitarios: <https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2012/04/10/entrevista-a-teofila-palafox-directora-de-la-pelicula-leaw-amangoch-tinden-nop-ikoods-la-vida-de-una-familia-ikoods-y-pionera-del-cine-comunitario-en-mexico/>
- Cineteca Nacional. (28 de julio de 2017). *María del Carmen de Lara asistió a la Cineteca Nacional para hablar sobre el feminismo en el medio cinematográfico*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:48, de Cineteca Nacional: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=819>
- Cineteca Nacional. (s.f.). *Intimidación*. Recuperado el 15 de enero de 2020 a las 11:53, de Cineteca Nacional: <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=2337>
- Colectivo. (s.f.). *Luna Marán*. Recuperado el 27 de abril de 2020 a las 15:03, de Colectivo: <https://colectivo.org.mx/luna-marn>
- Contralínea Tamaulipas. (1 de mayo de 2010). *Un galán disfrazado de pachuco*. Recuperado el 11 de septiembre de 2019 a las 11:02 de Contralínea: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2010/05/01/un-galan-disfrazado-de-pachuco/>
- Coria, J. (21 de marzo de 2017). *Reflexiones sobre el cine mexicano: ¿Sirven de algo los premios?* Recuperado el 05 de febrero de 2010 a las 23:45 de Icónica. Pensamiento fílmico: <http://revistaiconica.com/premios-cine-mexicano-y-taquilla/>
- Correa, J. (2015). *Acerca de mí*. Recuperado el 12 de junio de 2020 a las 15:11, de Jacaranda Correa: <https://jacarandacorrea.wordpress.com/acerca-de-mi/>
- Cortés, Busi. (s.f.). Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:06, de Escritores de Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CORTES_busi/biografia.html
- Cruz, Á. (2020). *Conversando con Ángeles Cruz*. (I.V.Cultura, entrevistador). Recuperado el 25 de mayo de 2020 a las 19:25, de Contigo en la Distancia: <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/conversando-con-angeles-cruz>
- Cruz Quintana, F. (2011). La producción de cine mexicano en el tercer milenio. *La producción de cine mexicano en el tercer milenio* (págs. 1-13). Ciudad de México: UNAM.
- Cuéllar, J. (11 de mayo de 2016). *Entrevista con la directora de Tempestad*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:01, de Revista de cine Insertos: <https://insertoscine.com/2016/05/11/tatiana-huezo-esta-pelicula-esta-contada-desde-las-tripas-y-desde-la-medula/>
- Cummings, Gerardo. (2010). De Las ficheras a Sexo, pudor y lágrimas: la recusación de la sexualidad en el cine mexicano contemporáneo. *Horizontes: Revista de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico*, 102-103, 32-37.
- Dávalos Orozco, F. (1979). El cine mexicano en 1920. *Revista de la Universidad*, (9-10), 78-81.
- Dávalos Orozco, F. (2016). La fiebre del cine sonoro: 1926-1931. En F. Peredo Castro , & F. Dávalos Orozco, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)* (págs. 77-109). México: UNAM.

- Dávalos Orozco, F., & Peredo Castro, F. (2016). El cine sonoro en México. En F. Peredo Castro, & F. Dávalos Orozco, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)* (pág. 292). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dawson, T. (24 de septiembre de 2014). *Perfume de Violetas (2003)*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:32, de BBC: http://www.bbc.co.uk/films/2002/12/18/perfume_de_violeta_2003_review.shtml
- De la Torre Acosta, L. (01 de diciembre de 2016). *Violencia patriarcal; la invisibilización de la mujer en la historia*. Recuperado el 21 de febrero de 2020 a las 20:00, de Unidad y lucha: https://www.unidadylucha.es/index.php?option=com_content&view=article&id=2054:violencia-patriarcal-la-invisibilizacion-de-la-mujer-en-la-historia&catid=16&Itemid=111
- De la Torre Rendón, J. (2006). La Ciudad de México en los albores del siglo XX. En A. De los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México : tomo V : volumen 2 : Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (págs. 11-48). México: Fondo de Cultura Económica.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- De los Reyes, A. (2016). *Miradas al cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- De los Reyes, Aurelio. (2001). El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 23 (78), 149-173.
- Del Toro, G. [RealGDT]. (2017, noviembre 01). Es una gloria que la nueva voz del horror en México sea @IssitaLopez el horror con sensibilidad y mirada, siempre conmueve. [Tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/RealGDT/status/925936863508029440>
- Dinero en imagen. (29 de abril de 2013). *¿Cómo explica la economía la época dorada del cine mexicano?* Recuperado el 29 de enero de 2010 a las 22:28 de Dinero en imagen: <https://www.dineroenimagen.com/2013-04-29/19500>
- Durango Más. (s.f.). *Isela Vega*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:21, de Durango Más: <http://www.durangomas.mx/2013/10/isela-vega/>
- EFE. (12 de noviembre de 2015). *El cine mexicano retrata al indígena como infantil e irracional, dice experto*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 a las 19:17, de EFE: <https://www.efe.com/efe/america/mexico/el-cine-mexicano-retrata-al-indigena-como-infantil-e-irracional-dice-experto/50000545-2761868>
- El Descafeinado. (20 de agosto de 2019). *La camarista, una mirada al espejo cotidiano*. Recuperado el 25 de marzo de 2020 a las 19:17, de El Descafeinado: <https://eldescafeinado.com/2019/08/20/la-camarista-lila-aviles/>
- El Universal. (01 de mayo de 2015). *Perfil "La India María": un personaje muy mexicano*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:21, de El Universal: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2015/muere-maria-elena-velasco-india-maria--1096711.html>
- Enciclopedia de la literatura en México. (s.f.). *Sabina Berman*. Recuperado el 21 de enero de 2020 a las 17:20, de Enciclopedia de la literatura en México: <http://www.elem.mx/autor/datos/125>
- Enríquez, X. (02 de junio de 2020). *Las mujeres en el cine mexicano* (Alejandra Pérez Álvarez, Entrevistadora)
- Escuela Superior de Cine. (s.f.). *Marcela Arteaga*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:27, de Escuela Superior de Cine: <https://escine.mx/marcela-arteaga/>
- Estrada, B. (24 de junio de 2019). "Ay, mira: es indígena". *No me gusta que por eso me reconozcan, sino por mi trabajo, dice Ángeles Cruz*". Recuperado el 09 de septiembre de 2020 a las 20:02, de Sin Embargo: <https://www.sinembargo.mx/24-06-2019/3601462>

- Excélsior. (10 de noviembre de 2012). *Cineteca Nacional, la transformación en 38 años de historia*. Recuperado el 11 de octubre de 2019 a las 17:13 de Excélsior: <https://www.excelsior.com.mx/2012/11/10/comunidad/868991>
- Expansión. (24 de marzo de 2008). *Película mexicana rompe récord en EU*. Obtenido de Expansión: <https://expansion.mx/lifestyle/2008/03/24/pelicula-mexicana-rompe-record-en-eu>
- Fernández Perera, M. (1995). *El macho y el machismo*. Recuperado el 19 de septiembre de 2019 a las 15:53 de Tecnológico de Monterrey: <https://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx328.html>
- Ferreiro, R. (10 de noviembre de 2014). *El cine como propaganda*. Recuperado el 27 de agosto de 2019 a las 18:47 de Universidad de Guadalajara: http://148.202.105.20/dgmgac/G_notas1.php?id=16677
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (s.f.). *Cuevas, María José*. Recuperado el 13 de abril de 2020 a las 15:18, de Directorio de realizadores FICM: <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/cuevas-maria-jose/>
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2014). *Gómez Córdova, Sofía*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 16:12, de Directorio de realizadores mexicanos FICM: <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/gomez-cordova-sofia/>
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2014). *Ibáñez, Nuria*. Recuperado el 20 de abril de 2020 a las 11:48, de Directorio de realizadores mexicanos FICM: <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/ibanez-nuria/>
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (s.f.). *Ziff, Trisha*. Recuperado el 12 de junio de 2020 a las 15:28, de Directorio de Realizadores Mexicanos FICM: <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/ziff-trisha/>
- FilminLatino. (s.f.). *Melissa Elizondo Moreno*. Recuperado el 19 de junio de 2020 a las 16:21, de FilminLatino: <https://www.filminlatino.mx/directora/melissa-elizondo-moreno>
- Galván, L. F. (15 de abril de 2014). *Los insólitos peces gato*. Recuperado el 23 de marzo de 2020 a las 21:33, de En Filme: <https://enfilme.com/resenas/en-pantalla/los-insolitos-peces-gato>
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García, C. (30 de 07 de 2011). *Las mujeres han conquistado el cine, "espacio de hombres"*. Recuperado el 11 de febrero de 2020 a las 23:33, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2011/07/30/espectaculos/a06n1esp>
- García, G. (1982). *El cine mudo mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.
- García, G., & Aviña, R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío Libros y Videos.
- Garmendia, A. (3 de noviembre de 2009). *Juan Bustillo Oro: un expresionista autóctono (Primera Parte)*. Recuperado el 03 de febrero de 2020 a las 16:36 de CineForever: <https://www.cineforever.com/2009/11/03/juan-bustillo-oro-un-expresionista-autoctono-primera-parte/>
- Gates, M. E. (05 de febrero de 2020). *Women directors*. (Alejandra Pérez Álvarez, Entrevistadora)
- Gatopardo. (01 de febrero de 2018). *Cinemex sí estrenó "La región salvaje"*. Recuperado el 05 de febrero de 2020 a las 23:44 de Gatopardo: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/cinemex-estreno-la-region-salvaje/>
- Gittel, N. (17 de abril de 2017). *Why More Movies About Men Should Be Made by Women*. Recuperado el 25 de febrero de 2020 a las 16:18, de Esquire: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a54322/movies-about-men-directed-by-women/>

- Góchez, A. (12 de agosto de 2016). *Cantinflas, el peladito que inmortalizó a Mario Moreno*. Recuperado el 11 de enero de 2020 a las 19:40 de La razón: <https://www.razon.com.mx/cultura/cantinflas-el-peladito-que-inmortalizo-a-mario-moreno/>
- Gochi, V. (13 de marzo de 2020). *Soy mujer, indígena y lesbiana: Ángeles Cruz*. Recuperado el 15 de abril de 2020 a las 14:40, de Homosensual: <https://www.homosensual.com/entretenimiento/cine/soy-mujer-indigena-y-lesbiana-angeles-cruz/>
- Goded, M. (2016). *Plaza de la Soledad*. Recuperado el 25 de marzo de 2020 a las 11:33, de Maya Goded: <http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>
- Gómez García, R. (2005). La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XI (22), 249-273.
- González, M. (20 de marzo de 2018). *Joven mixteca busca contagiar a su comunidad de su pasión por el cine*. Recuperado el 27 de abril de 2020 a las 14:17, de Leviatán: <https://leviatan.mx/2018/03/20/joven-mixteca-busca-contagiar-a-su-comunidad-de-su-pasion-por-el-cine/>
- González Vargas, C. (2006). *Rutas del cine mexicano 1990-2006*. México: Conaculta/IMCINE.
- González, V. (07 de mayo de 2016). *Dana Rotberg: "El cine es un asunto de resistencia"*. Recuperado el 15 de enero de 2020 a las 14:04, de Milenio: <https://www.milenio.com/cultura/dana-rotberg-el-cine-es-un-asunto-de-resistencia>
- Guerrero, M. (10 de mayo de 2019). *Luna Marán: el documental como conversación colectiva*. Recuperado el 27 de abril de 2020 a las 15:38, de Revista Código: <https://revistacodigo.com/cine/luna-maran-documental-entrevista/>
- H. Cámara de diputados, LXI Legislatura. (2010). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa.
- Hahn, K. (2016). Antonio Moreno: Santa (1931-1932). En C. Wehr, *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (pág. 656). Madrid: Iberoamericana.
- Henríquez, H. (03 de noviembre de 2019). *Reflexiona María Sojob sobre su documental 'Tote-Abuelo'*. Recuperado el 27 de abril de 2020 a las 16:14, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2019/11/03/reflexiona-maria-sojob-sobre-su-documental-2018tote-abuelo2019-2620.html>
- Hernández, M. (28 de marzo de 2019). *Se creó la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas*. Recuperado el 30 de septiembre de 2019 a las 13:22 de Gaceta UNAM: <https://www.gaceta.unam.mx/se-crea-la-escuela-nacional-de-artes-cinematograficas/>
- Hernández Escobar, S. (16 de mayo de 2016). Historia de un desencuentro. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 13:25 de Gatopardo: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/katina-medina-mora/>
- Hernández Velasco, I. (16 de marzo de 2015). *Así empezó todo*. Recuperado el 21 de agosto de 2019 a las 14:16 de El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/03/16/5505bb4d22601d574f8b4579.html>
- Hershfield, J. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro. En G. García, & D. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (págs. 127-151). México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.
- Hess, J. P. (16 de enero de 2017). *Vitaphone – the Beginning of the Talkies*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 15:55, de Filmmaker IQ: <https://filmmakeriq.com/lessons/vitaphone/>
- Huerta, C. (05 de febrero de 2007). *Bertha Navarro de la bancarrota al éxito*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:27, de El Universal: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/74411.html>
- Iglesias, N. (1998). *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

- IM Noticias. (26 de febrero de 2013). *Presentan material para difundir la lengua purhépecha*. Recuperado el 01 de mayo de 2020 a las 15:33, de IM Noticias: http://ignaciomartinez.com.mx/articulo/presentan_material_para_difundir_la_lengua_16_703
- IMCINE. (s.f.). *Eficine 189*. Recuperado el 10 de octubre de 2019 a las 23:12 de IMCINE: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine-189/>
- IMCINE. (2019). *María Candelaria Palma: sé lo que vive mi pueblo pero quiero saber de qué otra manera lo puedo contar*. Recuperado el 15 de abril de 2020 a las 15:21, de Imcine: <http://www.imcine.gob.mx/maria-candelaria-palma-se-lo-que-vive-mi-pueblo-pero-quiero-saber-de-que-otra-manera-lo-puedo-contar/>
- IMCINE. (2019). *Mujeres en el Foro Cineastas indígenas mexicanas*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 17:39, de IMCINE: <http://www.imcine.gob.mx/dolores-santiz-mi-camara-es-mi-otro-ojo/>
- infobae. (27 de enero de 2020). *La pesadilla de los feminicidios en Ciudad Juárez: ocho mujeres han sido asesinadas en lo que va de 2020*. Obtenido de infobae: <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/01/27/la-pesadilla-de-los-femicidios-en-ciudad-juarez-ocho-mujeres-han-sido-asesinadas-en-lo-que-va-de-2020>
- INPI. (07 de mayo de 2018). *Yolem Jammút (mujer yoreme). Historias de vida de mujeres del pueblo mayo de Sinaloa*. Recuperado el 29 de abril de 2020 a las 14:46, de Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/yolemjammut-mujer-yoreme-historias-de-vida-de-mujeres-del-pueblo-mayo-de-sinaloa>
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano. Tomos 2010 a 2018*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Ituarte Pérez, L. (2018). Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta. *Trípodos*, 42, 107-120.
- Jullier, L. (2007). Algunas referencias históricas. En L. Jullier, *El sonido en el cine* (pág. 95). España: Paidós Iberica Ediciones S.A.
- Kemtchuaing, J. (30 de noviembre de 2017). *Invisibles y desconocidas': la Historia olvida a sus mujeres*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:45, de Café Babel: <https://cafebabel.com/es/article/invisibles-y-desconocidas-la-historia-olvida-a-sus-mujeres-5ae00bf9f723b35a145e81e6/>
- Khun, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kinetoscopio*. (s.f.). Recuperado el 09 de enero de 2020 a las 22:51 de FotoNostra: <https://www.fotonostra.com/glosario/kinetoscopio.htm>
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- King, S. [StephenKing]. (2017, octubre 10). TIGERS ARE NOT AFRAID, directed by Issa Lopez: this is one terrific film, both tough and touching. Two minutes in, I was under its spell. [Tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/StephenKing/status/917924578772611072>
- Kit, B. (19 de noviembre de 2020) *Alejandra Márquez Abella in Talks to Direct Biopic of Mexican American Astronaut (Exclusive)*. Recuperado el 08 de febrero de 2021 a las 14:30, de Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/news/alejandra-marquez-abella-in-talks-to-direct-biopic-of-first-mexican-american-astronaut-exclusive>
- Klein Jara, P. (2013). *Estereotipos de la cultura popular urbana en las sexicomedias del cine mexicano. Tesis de Maestría*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- L. Smith, S., Choueiti, M., Choi, A., & Pieper, K. (2019). *Inclusion's in the Director's chair: gender, race & age of directors across 1,200 top films from 2007 to 2018*. Los Ángeles: Annenberg Foundation.

- La Brújula. (s.f.). *Patricia Martínez de Velasco*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:27, de La Brújula: <http://labrujulaaudiovisual.com/directorio/patricia-martinez-de-velasco/>
- La Cuarta Pared. (s.f.). *Astrid Rondero*. Recuperado el 23 de marzo de 2020 a las 15:48, de La cuarta pared: http://www.lacuartapared.com.mx/our_team/astrid-rondero/
- La Jornada. (15 de diciembre de 2014). *Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo*. Recuperado el 05 de febrero de 2020 a las 22:21 de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp#texto>
- La Jornada. (4 de junio de 2020). Corto de cineasta zapoteca gana concurso nacional de Imcine. Recuperado el 30 de noviembre de 2020 a las 15: 26 de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2020/06/04/espectaculos/a07n2esp>
- La Media Luna Producciones. (s.f.). *Valentina Leduc*. Recuperado el 30 de enero de 2020 a las 23:13, de La Media Luna Producciones: https://lamedialuna.mx/equipo/valentina_leduc
- La redacción. (28 de septiembre de 2011). *Entretenimientos porfirianos*. Recuperado el 22 de agosto de 2019 a las 19:26 de Nexos. Cultura y vida cotidiana: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=2011> a las 18:17
- Laboratorio Nacional de Diversidades. (27 de julio de 2018). *Cine y género: una representación de la desigualdad*. Recuperado el 18 de febrero de 2020 a las 23:19, de Animal Político: <https://www.animalpolitico.com/diversidades-fluidas/cine-y-genero-una-representacion-de-la-desigualdad/>
- Lara Chávez, H. (11 de diciembre de 2006). *Fin de la guerra (1945-1952)*. Recuperado el 29 de enero de 2010 a las 22:30 de Corre Cámara: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=73
- LARA Rangel, María del Carmen de. (s.f.). Recuperado el 21 de enero de 2020 a las 16:37, de Escritores de Cine Mexicanos: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/lara_rangel_maria_del_carmen_de/biografia.html
- Lazcano, L. (s.f.). *Desmontando la misoginia de Hollywood con Laura Mulvey*. Recuperado el 21 de febrero de 2020 a las 19:43, de Revista Cactus: <https://www.revistacactus.com/desmontando-la-misoginia-de-hollywood-con-laura-mulvey/>
- Leal, J. F., Flores, C. A., & Barraza, E. (2005). *Anales del cine en México, v.1. 1895: el cine antes del cine: el kinetoscopio*. México: Juan Pablos Editor.
- Leal, J. F., Flores, C. A., & Barraza, E. (2006). *Anales del cine en México, v.2. 1896: el vitascopio y el cinematógrafo en México*. México: Juan Pablos Editor.
- Leal, J. F., Flores, C. A., & Barraza, E. (2006). *Anales del cine en México, v.3. 1897: los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*. México: Juan Pablos Editor.
- Leduc Navarro, Valentina. (s.f.). Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 13:34, de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/leduc_navarro_valentina/biografia.html
- Lemus Martínez, V. (2015). *Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970*. Recuperado el 02 de octubre de 2019 a las 21:19 de América: <https://journals.openedition.org/america/1310#quotation>
- León, A. (17 de septiembre de 2017). *Hasta en los cines hay clases*. Recuperado el 02 de noviembre de 2019 a las 22:33 de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/hasta-en-los-cines-hay-clases>
- León, C. (s.f.). *Germán Valdés "Tin Tan"*. Recuperado el 11 de enero de 2020 a las 20:03 de Revista Feel: <https://revistafeel.com.mx/feel-tv/german-valdes-tin-tan/#>
- León, V. (18 de julio de 2018). *Mujeres cineastas contrarrestando la avasalladora minoría*.

- Recuperado el 20 de febrero de 2020 a las 17:03, de Luchadoras: <https://luchadoras.mx/mujeres-cineastas-contrarrestando-la-avasalladora-minoria/>
- Lépine, C. (2019). *El cine mexicano a través de sus escuelas*. Recuperado el 02 de octubre de 2019 a las 12:46 de Cinémas d'amérique latine: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1572>
- Lomelí, A. (19 de mayo de 2017). *Tempestad, uno de los mejores documentales mexicanos por fin llega a cines*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:11, de Tomatazos: <https://www.tomatazos.com/articulos/256410/Tempestad-uno-de-los-mejores-documentales-mexicanos-por-fin-llega-a-cines>
- López Barroso, S. L. (2016). *El compromiso de las sombras*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 15:34, de Luz de Oaxaca: <https://www.luzdeoxaca.com/elcompromisodelassombras>
- López Sánchez, Eva. (s.f.). Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:32, de Escritores Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/lopez_sanchez_eva/biografia.html
- López Vallejo y García, M. (2016). Los treinta: las primeras obras maestras del cine mexicano. En F. Peredo Castro, & F. Dávalos Orozco, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretreído de su trama (1896-1966)* (págs. 157-183). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Loyola, B. (16 de octubre de 2016). *Así es el narcocine mexicano, cine del pueblo para el pueblo*. Recuperado el 05 de febrero de 2019 a las 22:35 de Vice: <https://www.vice.com/es/article/nngmwv/narcocine-mexicano-mario-almada-entrevista>
- Lusnich, A.L. (marzo de 2012). Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: *Argentina, Brasil, México*. Recuperado el 11 de enero de 2020 a las 19:00 de Avances de Investigación: <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI73.pdf>
- MacArthur Foundation (02 de octubre de 2012). *Natalia Almada*. Recuperado el 10 de septiembre de 2020 a las 21:00, de MacArthur Foundation: <https://www.macfound.org/fellows/858/>
- Maciel, D. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: Siglo XX Editores.
- Madrigal, A. (18 de febrero de 2010). *Millones de latinos compran narcopelículas*. Recuperado el 05 de febrero de 2019 a las 22:40 de El Universal: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/96945.html>
- Manrique González, M., & Ullate-Gómez, M. (2013). Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español. En M. J. Manrique González, & M. Ullate-Gómez, *Ensayos sobre cine, historia y antropología. México y España (Vol. 1)* (págs. 183-202). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Manuel, C. (09 de mayo de 2019). *Entrevista a la documentalista Joyce García*. Recuperado el 23 de marzo de 2020 a las 16:38, de Girls at Films: <https://girlsatfilms.com/2019/05/09/entrevista-a-la-documentalista-joyce-garcia/>
- Márquez Abella, A. (10 de octubre de 2019). *Exclusivo en línea: Nuevas formas de narrar*. Recuperado el 18 de febrero de 2020 a las 17:48, de Este País: <https://estepais.com/cultura/nuevas-formas-de-narrar/>
- Márquez, K., & Vázquez, L. B. (2013). Cándida Beltrán Rendón. Recuperado el 02 de diciembre de 2019 a las 15:21, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-candida-beltran-rendon/#citation>
- Martínez de Velasco Vélez, P. (1991). *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Martínez, D. (17 de enero de 2020). *Violencia familiar, problemática que escala*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:33, de Reporte Índigo: <https://www.reporteindigo.com/reporte/violencia-familiar-problematica-que-escala-feminicidio-justicia-delito/>
- Medina, S. (12 de marzo de 2014). *La necesaria voz femenina en el cine mexicano: una plática con*

- Catalina Aguilar Mastretta*. Recuperado el 24 de febrero de 2020 a las 15:53, de Campus Milenio: http://campusmilenio.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=1373:la-necesaria-voz-femenina-en-el-cine-mexicano-una-platica-con-catalina-aguilar-mastretta&Itemid=141
- Medina, S. (19 de octubre de 2016). *Analeine Cal y Mayor: El cine es una carrera de resistencia*. Recuperado el 08 de mayo de 2020 a las 13:41, de Campus Milenio: http://campusmilenio.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=5077:analeine-cal-y-mayor-el-cine-es-una-carrera-de-resistencia&Itemid=140
- Medrano Platas, A. (1999). *Quince directores del cine mexicano*. México: Plaza y Váldes Editores.
- Meza Escorza, V. (15 de agosto de 2019). *El Cine Mexicano del siglo XXI: ¿decadencia o nueva época de oro?* Recuperado el 11 de octubre de 2019 a las 15:03 de Desde Abajo Mx: <http://desdeabajo.mx/2019/08/el-cine-mexicano-del-siglo-xxi-decadencia-o-nueva-epoca-de-oro/>
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miquel, Á. (2005). *Acercamiento al cine silente mexicano*. México: Ediciones Mínimas.
- Miquel, Á. (2013). *Mimi Derba*. Recuperado el 02 de diciembre de 2019 a las 15:32, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-mimi-derba/>
- Molina Ramírez, T. (13 de enero de 2009). *La cineasta Yolanda Cruz*. Recuperado el 10 de septiembre de 2020 a las 20:40, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2009/01/13/campesinos.html>
- Monjarás, F. B. (17 de junio de 2011). *Vete más lejos, Alicia*. Recuperado el 20 de septiembre de 2020 a las 15:32, de En Filme: <https://enfilme.com/resenas/en-pantalla/vete-mas-lejos-alicia>
- Monsiváis, C., & Bonfil, C. (1994). *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Monsiváis, C. (1999). *Rostros del cine mexicano (3° ed)*. Italia: Américo Arte Editores.
- Monsiváis, C. (2004). La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo. *Debate feminista*, 30, 157-173.
- Monterrosas Figueiras, J. A. (10 de julio de 2011). *Morir de pie o vivir en el desacomodo de la butaca*. Recuperado el 12 de junio de 2020 a las 15:11, de Replicante: <https://revistareplicante.com/morir-de-pie-o-vivir-en-el-desacomodo-de-la-butaca/>
- Moreno Valenzuela, J. (enero de 2014). *Cine / México: Entrevista a Dana Rotberg*. Recuperado el 01 de febrero de 2020 a las 20:01, de Rancho Las Voces. Revista de Arte y Cultura: <https://rancholasvoces.blogspot.com/2014/01/cine-mexico-entrevista-dana-rotberg.html>
- Mraz, J. (2009). *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Estados Unidos: 360.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16 (3), 365-377.
- Navarro, B. (01 de junio de 2015). *Ariel de Oro*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:27, de Nexos: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=17582>
- Nolasco, S. (13 de mayo de 2019). *Luna Marán rompe paradigmas en el cine documental*. Recuperado el 27 de abril de 2020 a las 15:03, de El Economista: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Luna-Maran-rompe-paradigmas-en-el-cine-documental-20190513-0157.html>
- Notimex. (15 de diciembre de 2013). *Cineasta indígena mexicana dirigirá documental sobre raíces*. Recuperado el 29 de abril de 2020 a las 15:17, de Informador: <https://www.informador.mx/Cultura/Cineasta-indigena-mexicana-dirigira-documental-sobre-raices-20131215-0067.html>
- Notimex. (01 de mayo de 2018). *Mexicana Daniela Rea presenta documental en festival canadiense*. Recuperado el 08 de mayo de 2020 a las 15:42, de 20 minutos:

- <https://www.20minutos.com.mx/noticia/363442/0/mexicana-daniela-rea-presenta-documental-en-festival-canadiense/>
- Notimex. (21 de julio de 2013). *Si existe la mirada femenina en el cine: María Novaro*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 13:38, de Informador: <https://www.informador.mx/Cultura/Si-existe-la-mirada-femenina-en-el-cine-Maria-Novaro-20130721-0152.html>
- Novaro Peñaloza, María Luisa. (s.f.). Recuperado el 14 de enero de 2020 a las 15:23, de Escritores de Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/N/NOVARO_penaloza_maria_luisa/biografia.html
- Obscura Gutiérrez, S. (2014). El documental dirigido por mujeres. *Ciencia - Academia Mexicana de Ciencias*, 65, (2), 44-53.
- Observatorio de Arte y Cultura. (2018). *Informe Anual de Investigaciones 2018*. Ciudad de México: Observatorio de Arte y Cultura. Recuperado el 10 de julio de 2020 a las 15:00, de <https://observatoriodearteyculturamx.files.wordpress.com/2018/11/informeoac18.pdf>
- O'Leary, B. (23 de enero de 2020). *Directed by women*. (Alejandra Pérez Álvarez, Entrevistadora)
- Olascoaga, A. (12 de septiembre de 2019). *El cine mexicano en los años 60*. Recuperado el 08 de octubre de 2019 a las 21:29 de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/cine-mexicano-en-los-anos-60/>
- Olascoaga, A. (20 de marzo de 2019). *El final de una era*. Recuperado el 28 de marzo de 2020 a las 15:21, de Gatopardo: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/las-ninas-bien-guadalupe-loeza-alejandra-marquez-abella/>
- Open Revista. (06 de noviembre de 2019). *Narcovideohomes*. Recuperado el 07 de noviembre de 2019 a las 18:52 de Open: <https://openrevista.com/articulos/actualidad/narcovideohomes/>
- Ordóñez Robles, S. (2015). *The contemporary body of mexican masculinities. Tesis de doctorado*. Universidad Cornell.
- P. Sangro, & J. F. Plaza (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. España: Laertes.
- Patricia Arriaga Jordán. (s.f.). *Bio*. Recuperado el 15 de abril de 2020 a las 15:54, de Patricia Arriaga Jordán: <http://patriciaarriaga.com/bio/>
- Pérez Arreola, D. (20 de octubre de 2016). *Itandehui Jansen*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 15:17, de Dianeth Pérez Arreola. Periodista Independiente: <https://dianethperezarreola.wordpress.com/entrevistas/>
- Pérez, J. (26 de noviembre de 2017). *Un siglo del mito del macho querendón*. Recuperado el 06 de septiembre de 2019 a las 18:53 de Revista Cambio: <https://www.revistacambio.com.mx/cine/un-siglo-del-mito-del-macho-querendon/>
- Plaza, J. F. (2010). Introducción: representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión. En P. Sangro, & J. F. Plaza, *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (págs. 21-37). España: Laertes.
- Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. (s.f.). *Juan Bustillo Oro*. Recuperado el 03 de febrero de 2020 a las 16:37 de Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1614>
- Proceso. (09 de octubre de 1993). *Intimidad*. Recuperado el 15 de enero de 2020 a las 11:39, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/163628/intimidad-no-884>
- Proceso. (14 de mayo de 2006). *Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine*. Recuperado el 04 de octubre de 2019 a las 10:44 de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine>

- Proceso. (29 de marzo de 2004). *Isela Vega sin censura*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 21:21, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/191320/isela-vega-sin-censura>
- Ponce, A. (27 de marzo de 2017). *Se estrena el documental "Los reyes del pueblo que no existe"*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 18:54, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/479663/se-estrena-documental-los-reyes-del-pueblo-existe>
- Puga, T. (13 de junio de 2019). *Boletos de cine registran la mayor alza de precio en 16 años*. Recuperado el 05 de febrero de 2020 a las 23:20 de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/cartera/boletos-de-cine-registran-los-mayores-precios-en-16-anos>
- Pulecio Mariño, E. (2008). *El cine: análisis y estética*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Pulido Aréchiga, C. (2007). La propuesta estética de Adela Sequeyro: La venaromántica como base transgresora en *La mujer de nadie* (1937). *El ojo que piensa*, 6 (11), 49-99.
- Purepecha MX. (26 de abril de 2018). *Se realizó con éxito las exhibiciones del Cortometraje indígena "Kárapani Tsinharini" de la directora Magda Cacari*. Recuperado el 01 de mayo de 2020 a las 15:06, de Purepecha MX: <http://www.purepecha.mx/threads/6246-Se-realiz%C3%B3-con-%C3%A9xito-las-exhibiciones-del-Cortometraje-ind%C3%ADgena-quot-K%C3%A1rapani-Tsinharini-quot-de-la-directora-Magda-Cacari>
- Rabasa, D. (24 de agosto de 2017). *Natalia Beristáin: la voz femenina*. Recuperado el 26 de julio de 2020 a las 23:54, de Revista 192: <https://revista192.com/natalia-beristain/>
- Ramírez, G. (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- Rangel, M. d. (2019). El cine documental mexicano hecho por mujeres. *Fonseca: Journal of Communication*, 18, 13-23.
- Rashkin J., E. (2001). *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream*. Austin: University of Texas Press.
- Rendon, A. (07 de junio de 2020). *Cine dirigido por mujeres*. (Alejandra Pérez Álvarez, Entrevistadora)
- Reyes de la Maza, L. (1973). *El cine sonoro en México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Reza, J. L. (2013). Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 122-129.
- Rivera, N. (12 de mayo de 2015). *María del Carmen de Lara, nueva directora del CUEC*. Recuperado el 21 de enero de 2020 a las 16:36, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/404094/maria-del-carmen-de-lara-nueva-directora-del-cuec>
- Rodríguez Fernández, M. d. (2012). *Directoras de cine a ambos lados del Atlántico (1896-1933)*. España: KRK Ediciones.
- Rodríguez Morales, Z. (2014). Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos. *La ventana*, 5 (39), 252-260.
- Rodríguez, A. M. (02 de septiembre de 2013). *Jacaranda Correa halló en el documental un espacio de libertad impensable*. Recuperado el 12 de junio de 2020 a las 11:38, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2013/09/02/cultura/a09n1cul>
- Rodríguez, A. M. (19 de junio de 2020). *En 'El sembrador', un profesor sabe que la pedagogía no está en los libros*. Recuperado el 19 de junio de 2020 a las 16:01, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/06/14/201cen-2018el-sembrador2019-un-profesor-sabe-que-la-pedagogia-no-esta-en-los-libros201d-8603.html>

- Román, I. (10 de febrero de 2018). *El género fantástico en México: una entrevista con Issa López*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 13:30, de Atomix: <https://atomix.vg/el-genero-fantastico-en-mexico-una-entrevista-con-issa-lopez/>
- Rotberg Goldberg, Dana. (s.f.). Recuperado el 15 de enero de 2020 a las 12:53, de Escritores Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/R/ROTBERG_dana/biografia.html
- Rubio, K. (06 de abril de 2017). *¿Calidad en el cine mexicano del siglo XXI?* Recuperado el 05 de febrero de 2020 a las 23:24 de Medium: <https://medium.com/@karenrubio/calidad-en-el-cine-del-siglo-xxi-8aff818eb184>
- Ruelas, C., & Guevara, J. (11 de diciembre de 2016). *Entrevista: María José Cuevas, la directora de Bellas de Noche*. Recuperado el 15 de abril de 2020 a las 16:17, de San Diego Red: <https://www.sandiegored.com/es/noticias/134055/Entrevista-Maria-Jose-Cuevas-la-directora-de-Bellas-de-Noche>
- Ruiz Rivas, H. (2012). *Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle*. *Caravelle*, 149-174.
- Saavedra Luna, I. (2007). *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. Ciudad de México: Coordinación de Extensión Universitaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco
- Sánchez Marín, V. (08 de marzo de 2019). *Mujeres pioneras del cine mexicano: cine mudo y directoras que soñaron*. Recuperado el 02 de diciembre de 2019 a las 15:21, de Empire: <http://www.empireonline.com.mx/originales/mujeres-pioneras-del-cine-mexicano/>
- Sánchez Prado, I. (07 de noviembre de 2015). *Pasiones encontradas y audiencias perdidas*. Recuperado el 11 de octubre de 2019 a las 22:11 de Confabulario: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/pasiones->
- Sánchez, A. (02 de junio de 2011). *Historia del cine sonoro*. Recuperado el 10 de enero de 2020 a las 22:07 de Diffusion Magazine: <http://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/192-historia-del-cine-sonoro>
- Santiago, F. (23 de agosto de 2019). *Horror emergente: Entrevista con la animadora Sofía Carrillo*. Recuperado el 26 de junio de 2020 a las 21:14, de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/horror-emergente-entrevista-con-la-animadora-sofia-carrillo/>
- Sardá, J. (06 de marzo de 2020). *Lila Avilés: "La camarista" es una oda a la clase trabajadora*. Recuperado el 09 de septiembre de 2020 a las 15:38, de El cultural: <https://elcultural.com/lila-aviles-la-camarista-es-una-oda-a-la-clase-trabajadora>
- Schulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterio 1970-1999*. México: Fontamara.
- Schyfter, G. (2014). *Entrevista con Guíta Schyfter, Directora de cine por su película "Huérfanos"*. (L. Barrera, Entrevistador)
- Secretaría de Cultura. (20 de noviembre de 2014). *Debe empezarse a hablar de los "cines mexicanos", y no sólo del cine mexicano*. Recuperado el 11 de octubre de 2019 a las 19:57 de Gobierno de México: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/debe-empezarse-a-hablar-de-los-cines-mexicanos-y-no-solo-del-cine-mexicano-carlos-a-gutierrez>
- Secretaría de Cultura. (22 de mayo de 2020). *El Imcine presenta el Anuario Estadístico 2019*. Recuperado el 30 de noviembre de 2020 a las 13:40 de Gobierno de México: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-imcine-presenta-el-anuario-estadistico-2019?idiom=es>
- Sector Cine. (09 de marzo de 2019). *Mujeres de cine: Issa López*. Recuperado el 17 de febrero de 2020 a las 15:51, de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/mujeres-de-cine-issa-lopez/>
- Sector Cine. (21 de septiembre de 2017). *Tempestad: Entrevista con la directora Tatiana Huevo*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:52, de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/entrevista-tempestad-tatiana-huevo/>

- Sector Cine. (22 de agosto de 2018). *5 incursiones de Sabina Berman en el cine*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:50, de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/5-incursiones-de-sabina-berman-en-el-cine/>
- Sellera, N. (1997). El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano. *Temas*, (10), 110-115.
- Selva Masoliver, M., & Solà Arguimbau, A. (2002). El cine de mujeres es el cine. En M. Selva Masoliver, & A. Solà Arguimbau, *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos* (págs. 19-28). España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Sensacine Mexico. (s.f.). *Melissa Elizondo Moreno*. Recuperado el 19 de junio de 2020 a las 16:11, de Sensacine Mexico: <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-844796/biografia/>
- Silva Escobar, J. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, VII (13), 7-30.
- Sistach Perret, Marisa. (s.f.). Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:32, de Escritores Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/S/SISTACH_perret_marisa/biografia.htm
- Solórzano, F. (31 de diciembre de 2008). *Mi vida dentro*, de Lucía Gajá. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:56, de Letras Libre: <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mi-vida-dentro-lucia-gaja>
- Sojob, M. (25 de febrero de 2019). *Entrevista María Sojob*. (C. Arteaga, & C. Gleghorn, Entrevistadores)
- The University of Edinburgh. (2018). *Itandehui Jansen*. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 15:03, de Edinburgh Research Explorer: [https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/persons/itandehui-jansen\(013d5eef-b09a-4985-9503-b2070500ce10\).html](https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/persons/itandehui-jansen(013d5eef-b09a-4985-9503-b2070500ce10).html)
- Thomas, K. (29 de octubre de 2004). *A life that's no bouquet of 'Violetas'*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:32, de Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-oct-29-et-perfume29-story.html>
- Tinoco, Ó. (26 de mayo de 2016). «*Para mí el arte siempre va a tener que ver con la política*»: Betzabé García. Recuperado el 04 de mayo de 2020 a las 19:14, de Crash: <http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/>
- Toronto International Film Festival [TIFF_NET]. (2019, agosto 23). Issa López (@IssitaLopez) was often asked to work on romantic comedies when she began her career in filmmaking because she was a woman, even though she was drawn to science fiction and comic books since her childhood. "That was boiling in my veins and I could not express it." [Tuit]. Recuperado de https://twitter.com/TIFF_NET/status/1165078671792791552
- Torres San Martín, P. (2001). *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. México: Universidad de Guadalajara.
- Torres San Martín, P. (2008). Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. *Nueva Sociedad*, 218, 107-121.
- Torres San Martín, P. (2013). *Adela Sequeyro*. Recuperado el 02 de diciembre de 2019 a las 15:20, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-adela-sequeyro-haro/>
- Torres San Martín, P. (2013). *Elena Sánchez Valenzuela*. Recuperado el 03 de diciembre de 2020 a las 19:58, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-elena-sanchez-valenzuela/>
- Torres San Martín, P. (2016). Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929). *Dixit*, 24, 70-90.
- Torres Zetina, C. A. (2016). Políticas culturales francesas en México. *Contribuciones desde Coatepec*, (31), 1-19.
- Toscano Escobedo, Carmen. (s.f.). Recuperado el 13 de diciembre de 2019 a las 15:46 de Escritores Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/T/TOSCANO_escobedo_carmen/biografia.html

- Totosaus Fernández, C. (2006). *Mujeres directoras en el cine mexicano*, tesis de licenciatura. Veracruz: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Trayecto 23. (s.f.). *El fin de la época de oro y la transición*. Recuperado el 28 de septiembre de 2019 a las 13:17 de Cinema 23: <https://cinema23.com/trayecto23/el-cine-mexicano-de-1950-y-1960/>
- Tunón, J. (2003). El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel. *Iberoamericana*, 3 (11), 129-144.
- Tuñón, J. (1998). *La paz porfiriana: en el vértigo del "progreso". Entre los dos siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.
- Tuñón, J. (2002). La Santa de 1918: primera versión filmica de una obsesión. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, (51), 84 - 90.
- Tuñón, J. (2013). *Adriana and Dolores Ehlers*. Recuperado el 02 de diciembre de 2019 a las 21:51, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-adriana-and-dolores-ehlers/>
- Valdés Peña, J. (2004). *Óperas primas del cine mexicano 1988-2000*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- Varela, N. (2013). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Valenzuela, F. (25 de abril de 2019). *Yo no soy guapo: el hermoso documental sobre los sonideros*. Recuperado el 23 de marzo de 2020 a las 16:21, de Revés: <https://revesonline.com/2019/04/25/yo-no-soy-guapo-el-hermoso-documental-sobre-los-sonideros/>
- Valdez, D. (04 de mayo de 2018). *De mujeres borradas y otras realidades*. Recuperado el 25 de marzo de 2020 a las 11:36, de Revista 192: https://revista192.com/maya_goded_la_plaza_de_la_soledad/
- Vargas, D. (18 de enero de 2017). *Pionera del cine comunitario*. Recuperado el 13 de febrero de 2020 a las 17:11, de Fusión Noticias: <http://fusionnoticias.com/articulos/fusion-arte/item/1684-pionera-del-cine-comunitario>
- Vázquez, P. (18 de marzo de 2020). *Women We Love: Ángeles Cruz: la creadora que lo entendió todo*. Recuperado el 20 de abril de 2020 a las 15:32, de Girls at Films: <https://girlsatfilms.com/2020/03/18/women-we-love-angeles-cruz-la-creadora-que-lo-entendio-todo/>
- Vega, P. (06 de septiembre de 1999). *Eclosión de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama filmico mexicano*. Recuperado el 30 de marzo de 2020 a las 20:50, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/1999/09/06/cineastas.htm>
- Ventura, A. (11 de septiembre de 2017). *Antiguas salas de cine, memoria perdida*. Recuperado el 02 de octubre de 2019 a las 14:07 de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/antiguas-salas-de-cine-memoria-perdida#imagen-1>
- Vértiz de la Fuente, C. (10 de noviembre de 2018). *El sublime arte de dos mujeres documentalistas*. Recuperado el 12 de junio de 2020 a las 11:31, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/559030/el-sublime-arte-de-dos-mujeres-documentalistas>
- Vértiz de la Fuente, C. (20 de junio de 2017). *Canal 22 estrena serie de Guita Schyfter sobre Melchor Ocampo*. Recuperado el 24 de abril de 2020 a las 12:24, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/491808/canal-22-estrena-serie-guita-schyfter-melchor-ocampo>
- Vértiz de la Fuente, C. (24 de octubre de 2011). *Festival de Morelia: Homenaje a la cineasta indígena*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 a las 18:14, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/285737/festival-de-morelia-homenaje-a-la-cineasta-indigena>
- VF Agencia Literaria . (2020). *Daniela Rea*. Recuperado el 08 de mayo de 2020 a las 14:33, de VF Agencia Literaria : <https://www.vfagencialiteraria.com/daniela-rea>
- Vidal Bonifaz, R. (2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931). *Revista Del Centro De Investigación De La Universidad La Salle*, 8 (29), 17-28.

- Villanueva, P. (26 de octubre de 2017). *Las batallas no tan íntimas de Lucía Gajá*. Recuperado el 26 de agosto de 2019 a las 17:01, de OXFAM México: <https://www.oxfamMexico.org/historias/las-batallas-no-tan-%C3%ADntimas-de-luc%C3%ADa-gaj%C3%A1>
- Villegas Hernández, J. (22 de marzo de 2017). *Julio Bracho, Historia de un Gran Director Mexicano: IMCINE*. Recuperado el 28 de enero de 2020 a las 22:52 de Diario Judío: <https://diariojudio.com/sin-categoria/julio-bracho-historia-de-un-gran-director-mexicano-imecine/236039/>
- Willms, J. (06 de noviembre de 2017). *In focus: Sofia Carrillo*. Recuperado el 26 de junio de 2020 a las 20:40, de MSP Film Society: <https://mspfilm.org/festivals/cine-latino/in-focus-sofia-carrillo/>
- Wood, D. (2009). *Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico*. Secuencia. Revista de Historia y Ciencias sociales, 75, 145-170.
- Wood, D. (2013). *Carmen Toscano*. Recuperado el 03 de diciembre de 2019 a las 10:22, de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>
- World Talent House. (2020). *ANALEINE CAL Y MAYOR*. Recuperado el 08 de mayo de 2020 a las 13:40, de World Talent House: <https://wth.com.mx/creativos/analeine-cal-y-mayor/>
- Xóchitl Enríquez Mendoza. (2018). Recuperado el 10 de agosto de 2020 a las 14:29, de FRIC MARTÍNEZ! Creativos y emprendedores: <http://fricmartinez.org/chamba/resume/xochitl-b4ygyvj-lic-cine-y-produccion-audiovisual-oaxaca/>
- Xóchitl Enríquez Mendoza. (s.f.). Recuperado el 10 de agosto de 2020 a las 15:13, de LinkedIn: <https://mx.linkedin.com/in/x%C3%B3chitl-enr%C3%ADquez-mendoza-05750650>
- Zamorano Rojas, A. (2016). Ensayos de un género: el melodrama y la comedia rancheros en el cine mexicano de los años treinta. En F. Peredo Castro, & F. Dávalos Orozco, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretajido de su trama (1896-1966)* (págs. 185-207). Mico: Universidad Nacional Autónoma de México.

Índice y fuente de las imágenes

Capítulo 1

1. *El kinetoscopio de Edison:*

S/A. (31 de agosto de 2016). *Thomas Edison y la patente del primer proyector de cine*. Recuperado el 12 de agosto de 2020 a las 8:45 pm de teleSUR HD: <https://www.telesurtv.net/news/Thomas-Edison-y-la-patente-del-primer-proyector-de-cine-20160821-0020.html>

2. *Vista de Porfirio Díaz en el Bosque de Chapultepec*

S/A. (s.f.). *Porfirio Díaz: el primer actor en la historia del cine mexicano*. Recuperado el 12 de agosto del 2020 a las 8:50 pm de MXCity: <https://mxcity.mx/2015/12/porfirio-diaz-primer-actor-la-historia-del-cine-mexicano/>

3. *Función del Cinematógrafo en México*

Lara, H. (14 de agosto del 2019). *La primera exhibición del Cinematógrafo en México*. Recuperado el 12 de agosto del 2020 a las 8:46 pm de Festival Internacional de Cine de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/primer-exhibicion-del-cinematografo-en-mexico/>

4. *La revolución en el cine*

Gómez, B. (15 de noviembre del 2011). *El cine y la Revolución Mexicana*. Recuperado el 12 de agosto del 2020 a las 9:37 pm de México Desconocido: mexicodesconocido.com.mx/el-cine-y-la-revolucion-mexicana.html

5. *Elena Sánchez Valenzuela en Santa (Luis Peredo, 1918)*

S/A. (s.f.). *Santa (1918)*. Recuperado el 14 de agosto del 2020 a las 3:25 pm de IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0009575/>

6. *El automóvil gris (Enrique Rosas, 1919)*

Mercado, N. (24 de agosto de 2019). *Cineteca FICG celebra el centenario de la película "El automóvil gris"*. Recuperado el 02 de agosto de 2020 a las 11:45 pm de El Occidental: <https://www.eloccidental.com.mx/cultura/cineteca-ficg-celebra-el-centenario-de-la-pelicula-el-automovil-gris-4084130.html>

7. *¡Que viva México!, S. Eisenstein*

Ríos, G. (05 de enero del 2017). *La película que nos muestra que los mexicanos viven en una constante desigualdad*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 3:28 pm de Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/cine/pelicula-que-viva-mexico-de-sergei-eisenstein>

8. *Vitáfono de Warner Bros*

S/A. (20 de abril del 2018). *WB Sows "Talkie" Seeds*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 3:41 pm de Warner Bros: <https://www.warnerbros.com/news/articles/2018/04/20/wb-sows-talkie-seeds>

9. *Lupita Tovar como Santa (Antonio Moreno, 1931)*

S/A. (27 de julio de 2015). *Lupita Tovar, 105 años de vida y un significativo legado*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 6:52 pm de Al Momento Noticias: <https://almomento.mx/lupita-tovar-105-anos-de-vida-y-un-significativo-legado/>

10. *La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1933)*

S/A. (s.f.). *La mujer del puerto (1934)*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 7:00 pm de Film Affinity México: <https://www.filmaffinity.com/mx/film704461.html>

11. *Allá en el rancho grande (Fernando de Fuentes, 1936)*

S/A. (01 de noviembre del 2016). *"Allá en el Rancho Grande": La Canción, la Película y el Comienzo de la Edad de Oro del Cine Mexicano*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 7:14 pm de La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y México-americanas: <http://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/11/%E2%80%9Call%C3%A1-en-el-rancho-grande%E2%80%9D-la-canci%C3%B3n-la-pel%C3%ADcula-y-el-comienzo-de-la-edad-de-oro-del>

12. *Estudios Tepeyac. Fuente: Mediateca INAH (via López Doriga Digital)*

Tomasini, C. (29 de enero de 2019). *Los grandes estudios de cine que tuvo la Ciudad de México*. Recuperado el 14 de agosto de 2020 a las 7:48 pm de López Doriga Digital: <https://lopezdoriga.com/entretenimiento/los-grandes-estudios-de-cine-que-tuvo-la-ciudad-de-mexico/>

13. *Ismael Rodríguez*

S/A. (s.f.). *Ismael Rodríguez*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:23 pm de SensaCine México: <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-29531/>

14. *Emilio "El Indio" Fernández*

Rodríguez, J. (04 de abril de 2016). *Presentan Festival de Cine de Sin Frontera 2016 en homenaje al "Indio" Fernández*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:32 pm de Vanguardia MX: <https://vanguardia.com.mx/articulo/presentan-festival-de-cine-sin-frontera-2016-en-homenaje-al-indio-fernandez>

15. *Julio Bracho*

S/A. (s.f.). *Julio Bracho*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:40 pm de MUBI: <https://mubi.com/cast/julio-bracho>

16. *Juan Bustillo Oro*

S/A. (s.f.). *Juan Bustillo Oro*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:42 pm de IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0124571/mediaviewer/rm1858886400>

17. *Roberto Gavaldón*

S/A. (s.f.). *Roberto Gavaldón*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:44 pm de IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0310449/>

18. *Luis Buñuel*

S/A. (s.f.). *Luis Buñuel*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:46 pm de EcuRed: https://www.ecured.cu/Luis_Bu%C3%B1uel

19. *Dolores del Río*

Stecher, R. (13 de mayo de 2019). *Dolores del Río and the 1957 Cannes Film Festival*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:51 pm de Turner Classic Movies: <https://tcm.tumblr.com/post/184852271859/dolores-del-rio-and-the-1957-cannes-film>

20. *María Félix*

Redacción Quién (08 de abril de 2018). *Google dedica doodle a María Félix en su cumpleaños*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 3:57 pm de Quién: <https://www.quien.com/espectaculos/2018/04/08/google-dedica-doodle-a-maria-felix-en-su-cumpleanos>

21. *Jorge Negrete*

(s/a) (16 de octubre de 2019). *Lo que no sabías de Jorge Negrete, el Charro Cantor*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 4:17 pm de Un lugar para ti: <https://www.unlugarparati.mx/lo-que-no-sabias-de-jorge-negrete-el-charro-cantor/>

22. *Pedro Infante*

S/A. (14 de abril de 2020). *Pedro Infante, la muerte y surgimiento de una leyenda en México*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 4:20 pm de Excelsior: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/pedro-infante-la-muerte-y-surgimiento-de-una-leyenda-en-mexico/1375936>

23. *Hasta el viento tiene miedo (Carlos Enrique Taboada, 1968)*

S/A. (s.f.). *Hasta el Viento Tiene Miedo [Importado]*. Recuperado el 17 de agosto de 2020 a las 8:40 pm de Amazon México: <https://www.amazon.com.mx/Hasta-Viento-Tiene-Miedo-Importado/dp/B000E1P2E4>

24. *Bellas de noche (Miguel M. Delgado, 1975)*

Padilla, G. (15 de agosto de 2020). *Cine de ficheras: ¿Arte a medida del bolsillo o la peor época del cine mexicano?* Recuperado el 03 de septiembre de 2020 a las 23:51 pm de Sopitas.com: <https://www.sopitas.com/entretenimiento/cine-ficheras-arte-medida-bolsillo-peor-epoca-cine-mexicano/>

25. *Multicinas La Raza en los setenta*

Arriaga, G. (24 de febrero de 2017). *Guillermo Arriaga nos cuenta cómo era el cine en los años 70*. Recuperado el 19 de agosto de 2020 a las 08:01 pm de Life and Style: <https://lifeandstyle.expansion.mx/entretenimiento/2017/02/23/guillermo-arriaga-nos-cuenta-como-era-el-cine-en-los-anos-70>

26. *Las buenas hierbas (María Novaro, 2010)*

S/A. (s.f.) *Las buenas hierbas (2010)*. Recuperado el 03 de septiembre de 2020 a las 23:48 pm de IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1176931/?ref_=fn_al_tt_1

Capítulo 2

27. *Mimí Derba*

S/A (s.f.). *Mimí Derba*. Compañía Industrial Fotográfica. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:34 pm de Google Arts and Culture: https://artsandculture.google.com/asset/mim%C3%AD-derba/LwHUvigX_vyeig

28. *Adriana y Dolores Ehlers*

Cine Silente Mexicano (14 de marzo de 2011). *En otro espejo: cine y videos mexicanos hechos por mujeres*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:37 pm de Cine Silente Mexicano: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/03/14/en-otro-espejo-cine-y-video-mexicanos-hecho-por-mujeres/>

29. *Cándida Beltrán Rendón*

Muñoz, P. (18 de agosto de 2014). *Las pioneras de la cinematografía en México*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:42 pm de Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/cine/las-pioneras-de-la-cinematografia-en-mexico>

30. *Elena Sánchez Valenzuela*

Secretaría de Información Cultural. (27 de julio de 2010). *Elena Sánchez Valenzuela: Realizadores*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:50 pm del Sistema de Información Cultural: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table_id=331

31. *Adela Sequeyro*
Torres San Martín, P. (s.f.). *Adela Sequeyro*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:54 pm de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-adela-sequeyro-haro/>
32. *Matilde Landeta*
Women Make Movies. (s.f.). *My filmmaking, my life*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3:05 pm de Women Make Movies: <https://www.wmm.com/catalog/film/my-filmmaking-my-life/>
33. *Marcela Fernández Violante*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (17 de junio de 2015). Marcela Fernández Violante en la filmación de Frida Kahlo (1971) de Roberto Sánchez, forma parte de #CinePlástica. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3:10 pm del perfil de Twitter del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: <https://twitter.com/bellasartessinba/status/611334251926020096>
34. *Busi Cortés*
S/A. (s.f.). *Busi Cortés*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3:15pm de Escritores de Cine Mexicano http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CORTES_busi/biografia.html
35. *Carmen Toscano*
Muñoz, P. (18 de agosto de 2014). *Las pioneras de la cinematografía en México*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 2:42 pm de Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/cine/las-pioneras-de-la-cinematografia-en-mexico>
36. *Isela Vega*
Festival Internacional de Cine de Guanajuato. (s.f.). *Conferencia Magistral Isela Vega*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3: 20 pm de Festival Internacional de Cine de Guanajuato: <https://giff.mx/conferencia-magistral-isela-vega/>
37. *María Elena Velasco*
Redacción Excelsior. (02 de mayo de 2015). *La última risa de la India María*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3:25 pm de Excelsior: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/05/02/1021934>
38. *Teófila Palafox*
S/A. (19 de enero de 2017). *Pionera del cine comunitario*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 3:32 pm de En Filme: <https://enfilme.com/notas-del-dia/pionera-del-cine-comunitario>
39. *María Novaro*
Cárdenas, C. y López, A. (10 de junio de 2019). *Imcine puede abrir puertas y apoyar la diversidad del cine en México*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 7:13 pm de El Sol de México: <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/cine/imcine-puede-abrir-puertas-y-apoyar-la-diversidad-del-cine-en-mexico-novaro-3742570.html>
40. *Guita Schyfter*
S/A. (s.f.). *Guita Schyfter*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 7:22 pm de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas: <https://www.amacc.org.mx/exposicion-dirigida-por/expo-2018-53-guita-schyfter/>
41. *Dana Rotberg*
S/A. (s.f.). *Dana Rotberg Photos*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 7:43 pm de 2020 de Zimbio: <https://www.zimbio.com/photos/Dana+Rotberg/2013+Variety+Screening+Series+W+hite+Lies+Screening/KyG79mR3w1i>
42. *Maryse Sistach*
Camacho, A. (07 de diciembre de 2017). *Escribe guion sobre el acoso sexual*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 7:55 pm de Diario de Querétaro: <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/cine/escribe-guion-sobre-el-acoso-sexual-413300.html>
43. *Eva López Sánchez*
S/A. (s.f.). *López Sánchez, Eva*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:06 pm de Escritores de Cine Mexicano: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/lopez_sanchez_eva/biografia.html

44. *María de Carmen de Lara*
Rivera, N. (12 de mayo de 2015). *María del Carmen Lara, nueva directora del CUEC*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:14 pm de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/404094/maria-del-carmen-de-lara-nueva-directora-del-cuec>
45. *Sabina Berman*
Secretaría de Cultura. (21 de agosto de 2019). *La obra de Sabina Berman enriquece el teatro, el cine y la literatura*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:23 pm del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: <https://inba.gob.mx/prensa/12842/la-obra-de-sabina-berman-enriquece-el-teatro-el-cine-y-la-literatura>
46. *Lucía Gajá*
Viñas, E. (21 de mayo de 2017). *Lucía Gajá: “Amo el cine aunque sea doloroso”*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:37 pm de Valencia Plaza: <https://valenciaplaza.com/lucia-gaja-amo-al-cine-documental-aunque-sea-doloroso>
47. *Issa López*
S/A. (s.f.). Issa López. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:45 pm de Mubi: <https://mubi.com/cast/issa-lopez>
48. *Valentina Leduc*
Piñera, R. (11 de marzo de 2020). *Mujeres en el cine mexicano: Valentina Leduc Navarro*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 8:54 pm de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/valentina-leduc-navarro/>
49. *Alejandra Sánchez Orozco*
S/A. (09 de septiembre de 2011). *Bajo Juárez- The City that Devours its Daughters with Alejandra Sánchez Orozco and Beverly Jacobs*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 9:07 pm de Battered Women’s Support Services: <https://www.bwss.org/bajo-jurez-the-city-that-devours-its-daughters-with-alejandra-sanchez-and-beverly-jacobspictures/>
50. *Patricia Rigger*
Dockterman, E. (12 de noviembre de 2015). *The 33 Director: Every Line is a “Fight” for Women in Hollywood*. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a las 9:14 pm de Time: <https://time.com/4110517/the-33-patricia-rigger-female-directors/>

Capítulo 3

51. *Tatiana Huevo*
Romero, I. (20 de noviembre de 2019). *Tatiana Huevo: Su camino del documental a la ficción*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 7:20 pm de SensaCineMX: <https://www.sensacine.com.mx/noticias/noticia-18565430/>
52. *Mariana Chenillo*
Festival Internacional de Cine de Morelia. (20 de octubre de 2013). *Función en competencia Paraíso de Mariana Chenillo*. Recuperado el 29 de agosto del 2020 a las 4:30 pm del sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/en/funcion-en-competencia-paraíso-de-mariana-chenillo/>
53. *Natalia Beristáin*
Gidi, K. (24 de febrero de 2020). *Natalia Beristáin*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 4:55 pm de Quién: <https://www.quien.com/31-mujeres-2020/2020/02/24/natalia-beristain>
54. *Catalina Aguilar Mastretta*
Sáliche, L. (09 de junio de 2017). *Catalina Aguilar Mastretta: “Hay un misterio rarísimo en el amor, por eso hay tantos libros escritos y películas hechas.”* Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 3:04 pm de INFOBAE: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/09/catalina-aguilar-mastretta-hay-un-misterio-rarísimo-en-el-amor-por-eso-hay-tantas-libros-escritos-y-peliculas-hechas/>
55. *Lucía Carreras*
CONARTE. (s.f.). *Master en Dirección Cinematográfica VII: Impartido por Lucía Carreras*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:16 pm de CONARTE: <https://conarte.org.mx/cineteca/master-en-direccion-cinematografica-vii-impartido-lucia-carreras/>

56. *Astrid Rondero*
 Berlinale Talents. (s.f.). *Astrid Rondero*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 2:37 pm de Berlinale Talents: <https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/astrid-rondero2/profile>
57. *Joyce García*
 Manuel, C. (09 de mayo de 2019). *Entrevista a la documentalista Joyce García*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 2:12pm de Girls at Films: <https://girlsatfilms.com/2019/05/09/entrevista-a-la-documentalista-joyce-garcia/>
58. *Claudia Saint-Luce*
 Fotografía Cine Latino. (04 de febrero de 2018). *Claudia Sainte-Luce*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 3:22 pm de Fotografía Cine Latino: <https://fotografiacinelatino.wordpress.com/2018/02/04/claudia-sainte-luce/>
59. *Maya Goded*
 Lee Wakefield, A. (17 de noviembre de 2016). *Entrevista a Maya Goded n el 14º FICM*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 4:42 pm del sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/en/entrevista-a-maya-goded-en-el-14o-ficm/>
60. *Elisa Miller*
 Acento Radio. (06 de marzo de 2018). *Hacer cine no es fácil y menos cuando se es mujer, coinciden cineastas*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a la 1:05 pm de Acento Radio: <https://acento-radio.com.mx/cartelera/cine-no-facil-menos-cuando-se-mujer-coinciden-cineastas>
61. *Lila Avilés*
 Navarro, E. (11 de diciembre de 2019). *La Mirada Femenina en el cine de Lila Avilés*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:04 pm de Life and Style: <https://lifeandstyle.expansion.mx/entretenimiento/2019/12/11/la-mirada-femenina-en-el-cine-de-lila-aviles>
62. *Alejandra Márquez Abella*
 Pardo, L. (09 de marzo de 2020). *Cuatro directoras, cuatro miradas*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a la 1:12 pm de La Tempestad: <https://www.latempestad.mx/directoras-cine-mexicanas-alejandra-marquez-jimena-montemayor-lila-avilas-natalia-beristain/>
63. *Yulene Olaizola*
 Posta. (02 de marzo de 2018). *Fundación de Cannes selecciona a cineasta mexicana Yulene Olaizola*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 7:55 pm de Posta: <https://www.posta.com.mx/cine/fundacion-de-cannes-selecciona-cineasta-mexicana-yulene-olaizola>
64. *Kenya Márquez*
 Fecha de caducidad. (s.f.). *La directora*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 2:31 pm de Fecha de Caducidad Sitio Oficial: <https://fechadecaducidadpelicula.wordpress.com/biografia-y-filmografia-de-la-directora/>
65. *Andrea Martínez Crowther*
 Estrada, B. (16 de noviembre de 2019). *Observar las aves: La íntima despedida de una mujer antes de perder la memoria*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a la 1:45 pm de Sin Embargo.mx: <https://www.sinembargo.mx/16-11-2019/3672975>
66. *Paula Markovitch*
 Lira Hartmann, A. (20 de febrero de 2011). *Obtiene El premio dos Osos de Plata en festival de cine de Berlín*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 6:43 pm de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2011/02/20/espectaculos/a08n1esp>
67. *Katina Medina Mora*
 Santiago, F. (30 de agosto de 2019). *Blackbird, teatro y cine: Entrevista con Katina Medina Mora*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 2:24 pm de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/entrevista-con-katina-medina-mora-blackbird/>
68. *Dariela Ludlow*

Foto Film Tijuana. (s.f.). *Dariela Ludlow*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 12:33 pm de Foto Film Tijuana: <https://fftj.mx/speakers/dariela-ludlow/>

69. *Natalia Almada*

MacArthur Foundation (02 de octubre de 2012). *Natalia Almada*. Recuperado el 14 de septiembre de 2020 a las 4:00 pm, de <https://www.macfound.org/fellows/858/>

70. *Jimena Montemayor Loyo*

Pardo, L. (09 de marzo de 2020). *Cuatro directoras, cuatro miradas*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 1:12 pm de La Tempestad: <https://www.latempestad.mx/directoras-cine-mexicanas-alejandra-marquez-jimena-montemayor-lila-avilas-natalia-beristain/>

71. *María José Cuevas*

Maillard, T. (01 de diciembre de 2016). *Hallar belleza en la vejez*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 4:15 pm de Másformas: <https://www.maspormas.com/especiales/hallar-belleza-la-vejez/>

72. *Patricia Arriaga Jordán*

Huerta Ortiz, C. (01 de agosto de 2015). *Patricia Arriaga desea llevar a la pantalla grande a Tina Modotti*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 6:30 pm de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/cine/2015/08/1/patricia-arriaga-desea-llevar-la-pantalla-grande-tina-modotti>

73. *Luciana Kaplan*

Vanss, A. (12 de octubre de 2018). *Rush Hour: el insano modo de vida ciudadano*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:25 pm de Revista Encuadres: <https://encuadres.com.mx/nota/1023/Rush-Hour:-el-insano-modo-de-vida-ciadino>

74. *Sandra Luz López Barroso*

Pérez, C. (04 de agosto de 2017). *Artemio, ópera prima de Sandra Luz Barroso*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 6:50 pm de NVI Noticias: <https://www.nvinoticias.com/nota/56256/arteminio-opera-primade-sandra-luz-barroso>

75. *Sofía Gómez Córdova*

Pérez, C. (08 de diciembre de 2017). *El cine, un ejercicio colectivo: Exitoso circuito de Los años azules en Oaxaca*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 7:13 pm de NVI Noticias: <https://www.nvinoticias.com/nota/67074/el-cine-un-ejercicio-colectivo-exitoso-circuito-de-los-anos-azules-en-oaxaca>

76. *Betzabé García*

Venado Films. (s.f.). *Betzabé García*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 2:45 pm de Venado Films: <https://venadofilms.com/betzabe-garcia/>

77. *Aneleine Cal y Mayor*

World Talent House. (s.f.). *Analeine Cal y Mayor*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 2:05 pm de World Talent House: <https://wth.com.mx/en/creativos/analein-cal-y-mayor/>

78. *Daniela Rea*

Dina, E. (09 de mayo de 2018). *“Nuestros errores: la revictimización y la criminalización”*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 12:13 pm de Perro Crónico: <https://perrocronico.com/nuestros-errores-la-revictimizacion-y-la-criminalizacion/>

79. *Dalia Huerta Cano*

Lit & Luz. (S/D). *Dalia Huerta Cano*. Recuperado el 28 de agosto de 2020 a las 3:35 pm de Lit & Luz: <https://www.litluz.org/participants/dalia-huerta-cano>

80. *Nuria Ibañez*

True/False Film Fest. (s.f.). *Nuria Ibañez Castañeda*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 6:23 pm de True/False Film Festival: <https://truefalse.org/tva/nuria-ibanez-castaneda/>

81. *Jacaranda Correa*

Ariza, R. (14 de julio de 2016). *Cine independiente en México: Jacaranda Correa*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 1:52 pm de Mexican Cultural Centre: <https://mexicanculturalcentre.com/2016/07/14/cine-independiente-en-mexico-jacaranda-correa/>

82. *Trisha Ziff*

En Filme. (15 de junio de 2017). *Trisha Ziff (El hombre que vio demasiado)*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 7:34 pm de En Filme: <https://enfilme.com/entrevista/trisha-ziff-el-hombre-que-vio-demasiado>

83. *Melissa Elizondo*

Ojo de Agua Comunicación. (s.f.). *El sembrador*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 4:47 pm de Ojo de Agua Comunicación: <https://ojodeaguacomunicacion.org/el-sembrador/>

84. *Sofía Carrillo*

Serrano Jauregui, I. (24 de septiembre de 2019). *Ganan cineastas de la UdeG en Festival Shorts México 2019*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 6:58 pm del sitio oficial de la Universidad de Guadalajara: <http://www.udg.mx/es/noticia/ganan-cineastas-de-la-udeg-en-festival-shorts-mexico-2019>

85. *Ángeles Cruz*

Guerra, V. (19 de junio de 2019). *“Nudo Mixteco” una mirada íntima a la sexualidad femenina indígena*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 12:15 pm de Matutino Gráfico: <https://matutinografico.com/nudo-mixteco-una-mirada-intima-a-la-sexualidad-femenina-indigena/>

86. *María Candelaria Palma Marcelino*

González, M. (10 de marzo de 2019). *Anuncian ganadores de la primera convocatoria de la Beca Jenkins-Del Toro en FICG34*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:48 pm del sitio oficial de la Universidad de Guadalajara: <http://udg.mx/es/noticia/anuncian-ganadores-primera-convocatoria-beca-jenkins-toro-ficg34>

87. Dolores Santiz

Novaro, M. (22 de octubre de 2019). “Es muy difícil para jóvenes de la comunidad ir a las ciudades y por eso tenemos que llevarles el conocimiento de la cámara y de grabar. Eso estamos haciendo con nuestros talleres de cine” Dolores Santiz, cineasta chamula de lengua tsotsil”. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 12:54 pm del perfil de Twitter de Maria Novaro: https://twitter.com/maria_novaro/status/1186759587837308928

88. *Dinazar Urbina Mata*

Instituto Mexicano de la Cinematografía. (22 de octubre de 2019). Para Dinazar Urbina Mata, "el mundo del cine es elitista, enseguida te preguntan si eres del CUEC, el CCC o Guadalajara. Y no, yo estudié cine desde otro lugar. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 12:40 pm del perfil de Twitter del Instituto Mexicano de Cinematografía: <https://twitter.com/imcine/status/1186705158954242049>

89. *Ingrid Eunice Fabián*

Festival del Puerto. (S/D). *5ª Edición 2019*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 1:25 pm de Festival del Puerto: <https://www.festivaldelpuerto.com/5-edicion-2019>

90. Luna Marán

Pérez, C. (04 de mayo de 2017). *Cine oaxaqueño debe contar sus historias*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:32 pm de NVI Noticias: <https://www.nvinoticias.com/nota/55924/cine-oaxaqueño-debe-contar-sus-historias>

91. *María Sojob*

Prensa y difusión XI encuentro. (05 de mayo de 2020). *‘Tote-abuelo’, tejiendo relaciones, afectos e historias*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 4:23 pm de Contra el silencio todas las voces: <http://www.contraelsilencio.org/tote-abuelo-tejiendo-relaciones-afectos-e-historias/>

92. Iris Belén Villalpando

Ballesteros, J. (16 de agosto de 2018). *Iris Villalpando, la mujer Yoreme que busca visibilizar la lengua y fortalecer la identidad Sinaloense*. Recuperado el 17 de septiembre de 2020 de Noroeste: <https://www.noroeste.com.mx/index.php/publicaciones/view/iris-villalpando-la-mujer-yoreme-que-busca-visibilizar-la-lengua-y-fortalecer-la-identidad-sinaloense-1138602>

93. Yolanda Cruz

Notimex. (15 de diciembre de 2013). *Cineasta indígena dirigirá documental sobre raíces*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 7:47 pm de Poblanerías.com: <https://www.poblanerías.com/2013/12/cineasta-indigena-dirigira-documental-sobre-raices/>

94. Magda Cacari

Manuel, C. (23 de octubre de 2019). *Función especial de Gente de mar y viento y Kárapani Tsínharhini en el 17º FICM*. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a las 3:40 pm del sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/funcion-especial-gente-de-mar-y-viento-karapani-tsinharhini-17-ficm/>

95. Itandehui Jansen

Tiempo de lluvia. (19 de julio de 2018). *[Directora Itandehui Jansen]* [Imagen]. Recuperado el 29 de agosto de 2020 a la 1:33 pm de Facebook: <https://www.facebook.com/TiempoDeLluvia/posts/2155548008024378/>

96. Xóchitl Enríquez Mendoza

Xóchitl Enríquez Mendoza (10 de marzo de 2019). *[Poder SER. Fotografía: Pablo Iván García]* [Imagen]. Recuperado el 17 de septiembre de 2020 a las 2:32 pm, de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2566655743356815&set=ecnf.100000372442723>

Anexos

Cuestionario



Directoras mexicanas de cine

¡Hola! Estoy escribiendo mi tesis y tus respuestas son esenciales para continuar con mi investigación. Por favor, responde lo que puedas con honestidad. Gracias por tomarte el tiempo para realizar este cuestionario :)

***Obligatorio**

¿Qué películas conoces que estén dirigidas por una mujer mexicana? Menciona al menos 2 *

Tu respuesta

¿A cuáles directoras mexicanas conoces aunque no hayas visto ninguna de sus películas? Menciona al menos 2 *

Tu respuesta

¿Consideras que las películas mexicanas que se han producido en los últimos cinco años son de calidad? Sí / No ¿Por qué? *

Tu respuesta

¿Qué crees que aporten las mujeres al cine mexicano? *

Tu respuesta

¿Consideras que las películas hechas por mujeres están dirigidas únicamente al público femenino? Sí / No ¿Por qué? *

Tu respuesta

¿Sabes desde cuándo dirigen las mujeres en México? *

Tu respuesta

Enviar

Nunca envíes contraseñas a través de Formularios de Google.

Google no creó ni aprobó este contenido. [Denunciar abuso](#) - [Condiciones del Servicio](#) - [Política de Privacidad](#)

Entrevistas

1. Marya E. Gates

Gerente Editorial y de Marca en NetflixFilm. Realizada el 02 de febrero de 2020 vía correo electrónico

Alejandra Pérez: In 2015, you only watched movies directed by women, was that difficult? Did you feel that you were missing something by excluding male directors?

Marya Gates: No I really didn't feel like I missed anything. Maybe a little bit of the greater "pop culture" conversation (at the time most top blockbusters like Marvel and DC and Disney films were not directed by women). I didn't mind missing out on that conversation at all because I was discovering a lot of unique and interesting filmmakers, many of whom I now seek out every time they have a new film. For example I saw Eliza Hittman's *IT FELT LIKE LOVE* for the first time that year and then when she released *BEACH RATS* a few years later I knew to seek it out as soon as it was released and now she has one out this year called *NEVER RARELY SOMETIMES ALWAYS*. It also challenged me to try find ways to change the popular conversations to include more films by women, whether they were making big budget mainstream films or not.

AP: How did you become interested in women filmmakers?

MG: I had always been a fan of a few female directors like Jane Campion, Nora Ephron, and Gillian Armstrong, but I hadn't really paid attention to who was making the films I was loving or whether I was missing out on particular filmmakers until I was in film school and I noticed that very in very few of the courses did we study work by female director or writers. Then in 2013 I saw two documentaries that shook me to the core. One was called *THE GIRLS IN THE BAND* that was all about the hidden history of female jazz musicians and the other was *THE PUNK SINGER* that was about Kathleen Hana and Riot Grrrl. Both films made me question everything I had ever been taught in school or in general. They made thin differently about every list I'd ever tried to finish or any reading list/syllabus I'd ever had from grade school through college. Around this time I noticed that most lists that did try to be inclusive about female directors always included the same 10-15 films all by the same few directors (Bigelow, Coppola, Campion, Ephron, Meyers) and that felt very limiting, so in 2014 I came up with a list of over 100 films by women you could watch on Netflix in the US, almost all different directors. That made me think I could do a whole year of films by women easy, between streaming, renting and seeing films in theaters (I live in LA so almost everything opens here). And that's how *A Year With Women* came to be.

AP: Considering your extensive viewing practice, do you think that men and women make different movies? Why?

MG: I did an interview pretty early on in 2015 with *The Guardian* about this question and even after five more years of viewing I think my answer still holds up. I think often cis men tend to miss little details about women that they wouldn't really know about unless they were very observant of the women in their lives (and even then often there are little private things that I don't know they'd even have the chance to observe). I also think women tend to be a bit more empathic, and so you often see more vulnerability both in the men and the women in

films made by women. There are some men that can get that from their actors, but I think you tend to see it a lot more in films by women

AP: *Do you think that movies made by women are inherently feminine? Why?*

MG: I do think there is an inherent feminine energy that cis and trans women have and are connected to and I think you definitely feel it the more you watch films made by them, and especially when you cut out films by cis men for a long period.

AP: *What are your thoughts on the label "women directors"? Is it harmful or beneficial for the directors to be "put" in a different group?*

MG: I know that a lot of women don't like to be labeled as such, but often if you don't point things out people do not notice what they are consuming. I had a guy reach out to me and tell me he had never thought about who was making the films he watched and how that might effect the content he was consuming. When he did start looking he realized he was not watching very many films by women - but not on purpose, he just didn't know it. Unfortunately, until we hit parody where 50% of the films you have the option to watch are by women I think it's necessary to use the label to help guide people to better consumption habits. At the same time, we should be saying male directors and female directors when we are using these labels, like they do with acting categories, so that both are labeled. It's only othering and therefore negative if only one party is being labeled.

AP: *Why do you think that is important to watch movies directed by women?*

MG: I think it's important to watch films that represent the whole breadth of humanity and that of course includes women. If you only see art and life represented from one point of view that can be dangerous and incredibly limiting in your ability to understand and empathize with the world around you.

AP: *Who is your favorite director and why?*

MG: My favorite director is Jane Campion. I love the deep emotions in her films and the complex notions of family, love, and emotional violence that run through all of her films. They also have a very, very strong feminine energy. She does not shy away from tapping into and subverting expectations for how men or women should be represented.

2. Barbara O'Leary

Fundadora de *Directed by Women*. Realizada el 23 de enero de 2020 vía correo electrónico

Alejandra Pérez: *How did you become interested in women film directors?*

Barbara O'Leary: I've been watching their work all my life. In fact the very first time I programmed a film screening—back when I was a teenager—I got together with some friends, talked the nuns who ran the Catholic girls school I attended into paying for us to rent a 16mm print of Ida Lupino's *The Trouble with Angels* to show in our student lounge. The film is about girls in a Catholic girls school run by nuns, so I figured the nuns would go for it and they did. It is a wonderful movie. So I guess I have always been interested in women

film directors. But in 2013 I chose to engage in what I called A Yearlong Film Viewing Balancing Act, where every day for 365 days I watched a feature film and a short film and over the course of a year I watched roughly 50/50 films made by women and men. I focused on films from the past ten years... so roughly 2003-2013.

Here's my initial announcement about the initiative:

<https://olearysreellife.tumblr.com/post/49598750239/a-yearlong-film-viewing-balancing-act>

Here's a link to an article I wrote about this initiative:

<http://www.btchflicks.com/2013/10/seed-spark-a-balancing-act-a-year-of-film.html#.XinHQ2hKjIU>

I started making a list of women directors to help me identify films to watch. I didn't need a list of men directors. Their work is available anywhere you look. But what really started to get my attention was how many more women directors there were than I'd realized. I'd seen plenty of lists of women directors but they were all quite small. A thousand or so... or much less. Just by casually looking around and noticing I soon had a list that had many thousands. And I became very aware that there was no way I could personally see even a small fraction of them—even if I had access to them all. This started me thinking about what might help people wake up and take notice. That's when I got the idea for the #DirectedbyWomen Worldwide Film Viewing Party. It seemed to me that if we (film lovers) mobilize together from wherever we were in the world in a concentrated period of time and watched films, organized screenings, etc. we could help galvanize people's attention in a fun way.

We did the first #DirectedbyWomen Global Party in 2015. People liked it so much they said they'd do another next year, so it's turned into an annual event each September!

Over the years I've shifted my own film viewing practices. Now I center women directed films and TV viewing. I also watch work by men, but that has to fit in around the edges as I prioritize watching a wide range of work by women directors from around the world and from all periods of cinema history. I can't begin to keep up on the films I'm eager to see... plus I keep open to watching things that come to my attention. Always willing to explore something new.

And I tweet out about what I'm watching to help spark other people's interest.

AP: *Do you consider that men and women make different movies? Why?*

BO'L: I think people are unique and make films that are all very different from each other.

AP: *Do you think that movies made by women are inherently feminine? Or feminist?*

BO'L: No.

AP: *Do you consider that the label "women directors" is beneficial or harmful for women?*

BO'L: No

AP: *Why do you think that is important to watch movies directed by women?*

BO'L: I personally derive a great deal of satisfaction from exploring a wide range of films #DirectedbyWomen. As I frequently say I don't know what other people should do. That's up to them. But I hate to think of film lovers being deprived of the amazing wealth of films by women directors. Most film lovers are very poorly informed about women directors and their work. I try to help by sharing about as many as I can through content on the #DirectedbyWomen website and on social media—particularly Twitter. It makes no sense to me that people should only or predominantly watch films made by men. There's really no excuse for that.

AP: *Who is your favorite director and why?*

BO'L: I don't have a favorite director. Something I've learned from engaging in the #DirectedbyWomen initiative is that there are so very many truly exceptional women directors that I couldn't possibly choose one.

3. Andrea Rendón

Directora de Girls at Films y Coordinadora iVOD en Cinépolis. Realizada el 07 de junio de 2020 vía correo electrónico

Alejandra Pérez: *¿De dónde surgió el interés por crear una página enfocada a las mujeres de la industria cinematográfica?*

Andrea Rendón: Cuando estaba en la universidad, estaba realizando un cine club de estrenos de cine de arte en Morelia, en donde exhibía películas que habían estado en el cine en restaurantes. La mayoría de ellas fueron de mujeres, entonces me quede pensando en que más podría hacer pero seguí con el proyecto del cine club. Después sufrí un robo, en el cual estaba mi única copia digital de la tesis y tuve que abandonar el proyecto por falta de tiempo para rehacer la tesis, pero no quería que quedará así. Yo escribía en revistas y no me gustaba muchas veces que no pudiera tener la autonomía de decidir sobre temas, etc. Ese año estuve leyendo mucho sobre la falta de difusión del trabajo de las mujeres en el cine y veía con esperanza los proyectos que había en Estados Unidos por cambiar a la industria y en ese momento decidí empezar el blog en donde pudiéramos hablar de distintos temas y además diéramos espacio a difundir lo que hacen las mujeres en el país dentro del cine.

AP: *¿Recuerdas cuál fue tu primer acercamiento al cine hecho por mujeres?*

AR: No, pero seguramente fue gracias al FICM. Soy de Morelia y no hay tantos eventos ni lugares que acerquen el cine más que el festival. En el festival descubrí muchísimo sobre el cine, me gustaba mucho ver películas pero no al grado de saber todos los directores. Fue una gran ayuda para descubrir.

AP: *¿Cómo describirías la situación actual de las directoras en México?*

Creo que ha mejorado, no me atrevería a afirmarlo, ya que no soy directora; pero ha crecido el número de directoras dirigiendo películas a comparación de hace 10 años.

AP: *En los últimos años hemos visto un aumento en el número de directoras, que estrenan sus películas con mucho éxito en festivales y son consideradas para los Oscar y Goya (como Tatiana Huezo con Tempestad y Lila Avilés con La Camarista), ¿a qué factores o condiciones atribuyes este auge?*

AR: A su talento, en primera. Y a las oportunidades que han tenido. Las dos son talentosas y han podido hacer sus proyectos como han querido. Que los productores confíen en ellas es algo que se han ganado por su gran perspectiva del cine. Tatiana viene del CCC, el cual te brinda muchas oportunidades para dirigir y conocer personas. Lila es directora de cine gracias a su amor por el teatro, y ella es una luchadora incansable.

AP: *¿Qué crees que aportan las mujeres a la industria mexicana?*

AR: Todo, sin mujeres en el cine mexicano, no habría cine. Los festivales son dirigidos por mujeres, la mayoría de la logística la hacen mujeres, son las que siempre están en primera fila para trabajar y ponen todo su empeño en hacer las cosas bien.

AP: *¿Por qué es importante que veamos sus películas?*

AR: Porque es importante una mirada femenina en el cine cuando siempre hemos estado acostumbrados a ver las cosas desde la perspectiva de un hombre y eso no está bien. Las directoras tienen mucho que decir.

AP: *Algunas directoras han manifestado su molestia o incomodidad hacia la categoría de "mujeres directoras" pues consideran que eso solo las separa del resto del gremio (a fin de cuentas nadie dice "hombres directores"). Al dirigir un portal dedicado a las mujeres, qué opinas al respecto, ¿es beneficiosa o perjudicial categorizarlas de esta forma?*

AR: No, en la revista siempre tratamos de decir directoras. Los hombres cuentan con todos los espacios de difusión del cine y ninguno se especializaba en la mirada de las directoras. Además, la revista habla de todas las películas, nosotras sí somos puras mujeres críticas porque tampoco había muchas mujeres en el gremio de la

Crítica y quisimos revertir ese tema tan machista en el país. No creo que sea perjudicial separar géneros, es un espacio de difusión feminista.

AP: *¿Consideras que hay alguna diferencia entre las películas dirigidas por hombres y mujeres?*

AR: Sí, mucha. La forma en que los hombres ven a las mujeres y las mujeres ven a las mujeres es importantísima. Las mujeres ponen mujeres reales en pantalla, los hombres ponen fantasías o siempre usan a la mujer como una especie de metáfora en sus películas. Gracias a ellos, hay muchos estereotipos que no están bien hechos y tergiversan. Por eso es importante que las mujeres nos podamos ver en pantalla por ellas.

AP: *¿Piensas que las películas hechas por mujeres son por naturaleza femeninas? ¿O feministas?*

AR: No creo que feministas, muchas mujeres a lo mejor no se consideran feministas. Depende también de cómo se maneje la película, si tiene un mensaje de fondo, si es sobre

lucha de género, si la directora dice que es feminista. Creo que por naturaleza son femeninas.

AP: ¿Quién es tu directora mexicana favorita?

AR: Creo que Alejandra Márquez Abella, su trabajo en Las Niñas Bien es increíble. Tiene un largo y buen camino por delante.