



UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

“MUJERES DIRECTORAS EN EL CINE
MEXICANO”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

CARIME TOTOSAUS FERNÁNDEZ

Director de Tesis

LIC. ZULLY TOCÁVEN CONSTELA

Revisor de Tesis

LIC. NATALIA MARÍA GONZÁLEZ VILLARREAL

BOCA DEL RIO, VER.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos y dedicatorias:

Gracias por el apoyo recibido por parte de mis padres, maestros, amigos y compañeros que me hicieron ser lo que soy hoy.

A todos aquellos que ya no están presentes en mi vida pero que de alguna manera contribuyeron a mi aprendizaje, tanto en la vida diaria como profesional.

Gracias a todas las mujeres dedicadas al cine que durante años lucharon por obtener un lugar dentro del séptimo arte, mostrando al mundo entero de que son capaces y a pesar del terreno ganado aun falta mucho por reconocerles a estas profesionales detrás de la cámara. Sin ellas esta recopilación no tendría razón de ser.

Dedico esta investigación especialmente a mi familia a mi mamá América y mi papa Arturo ya que siempre han estado en las buenas y en las malas, orientándome para lograr todas mis metas.

Al final decidí que también debo dedicar este ejemplar a todas las mujeres por que son partes esenciales del universo, dadoras de vida, creadoras, inspiradoras, fuertes, sensibles, luchadoras y dan ese toque mágico a todo lo que hacen.

Remato con una cita que captura la esencia de lo que propongo en esta tesis sin llegar a caer en el feminismo, simplemente hay que ser justos y reconocer el trabajo de estas pioneras cinematográficas.

“Si es necesario, soy capaz de hacer cualquier cosa. Soy fuerte soy invencible, soy una mujer”

Helen Reddy

INDICE

Índice.....	I
Introducción.....	1
CAPÍTULO I: METODOLOGÍA.	
1.1 . Planteamiento del problema.	4
1.2 . Justificación.	5
1.3. Objetivos.....	6
1.3.1. Objetivo general.	6
1.3.2. Objetivo específico.....	6
1.4. Hipótesis de trabajo.	6
1.5 .Variables.....	6
1.5.1. Variable independiente.	6
1.5.2. Variable dependiente.	7
1.6. Definición de variables.	7
1.6.1. Conceptual.	7
1.6.2. Operacional.	7
1.6.3. Real.	7
1.7. Tipo de estudio.	7
1.8. Diseño de la investigación.....	7
1.9. Población y muestra.	8
1.10. Instrumento de medición.	8
1.11. Recopilación de datos.	8
1.12. Proceso.	8
1.13. Procedimiento...	8
1.14. Análisis de datos.....	9
1.15. Importancia del estudio.....	9

1.16. Limitaciones del estudio.....	9
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.	
2.1. Antecedentes del cine en México.....	11
2.2. Barreras de género en el cine femenino.....	19
2.2.1. El papel de la mujer en el cine nacional.....	24
2.3. Temática del cine femenino.....	33
2.3.1. Configuraciones de la feminidad en el cine clásico.....	39
2.3.2. Configuraciones de la feminidad en el cine contemporáneo.....	41
CAPÍTULO III: PRESENCIA FEMENINA EN LA DIRECCIÓN CINEMATOGRAFICA.	
3.1. CINE SILENTE.....	46
3.1.1. Mimí Derba.....	47
3.1.2. Adriana y Dolores Elher.....	49
3.2. PIONERAS DEL CINE SONORO.....	50
3.2.1. Cándida Beltrán Rendón.....	51
3.2.2. Elena Sánchez Valenzuela.....	52
3.2.3. Adela Sequeyro.....	52
3.3. LA ÉPOCA DE ORO.....	53
3.3.1. Matilde Landeta.....	54
3.4. AÑOS CINCUENTA Y SETENTA.....	57
3.4.1. Lola Álvarez Bravo.....	60
3.5. AÑOS SETENTA.....	60
3.5.1. Marcela Fernández Violante.....	61
3.5.2. Adriana Contreras.....	63
3.5.3. Alejandra Islas.....	63
3.5.4. Bertha Navarro.....	64
3.5.5. Gloria Ribé.....	65
3.5.6. Beatriz Mira Andreu.....	66
3.5.7. Magdalena Acosta.....	66
3.5.8. Bussi Cortés.....	67
3.5.9. Pola Weiss.....	68
3.6. DIRECTORAS DE LOS OCHENTAS.....	69

3.6.1. Marisa Sistach.....	71
3.6.2. Olga Cáceres.....	71
3.6.3. María Novaro.....	73
3.6.4. Isela Vega.....	75
3.6.5. Guita Schyfter.....	76
3.6.6. Ximena Cuevas.....	77
3.6.7. María Elena Velasco.....	80
3.6.8. Dana Rotberg.....	82
3.6.9. María del Carmen Lara.....	83
3.6.10. María del Carmen Ortiz.....	83
3.6.11. Silvia Gruner.....	83
3.6.12. Eva López-Sánchez.....	85
3.6.13. Marcela Arteaga.....	87
3.6.14. Patricia Martínez de Velasco.....	88
3.6.15. María Fernanda Suárez.....	88
3.6.16. Ángeles Sánchez.....	89
3.6.17. Katya Mandoki.....	90
3.7. AÑOS NOVENTA.....	90
3.7.1. Silvana Zuanetti.....	92
3.7.2. Citlaly Rieder.....	93
3.7.3. Leticia Venzor.....	94
3.7.4. Isabel Cristina Fregoso.....	94
3.7.5. Jimena Perzabal.....	94
3.7.6. Laura Gardos Velo.....	95
3.7.7. Luciana Jauffred Gorostiza.....	96
3.7.8. Issa López Lozano.....	96
3.7.9. Guadalupe Miranda.....	96
3.7.10. Sabina Berman.....	97
3.7.11. Valentina Leduc.....	97
3.7.12. Andrea Borbolla.....	98
3.7.13. Isabelle Tardán.....	99
3.7.14. Carolina Rivas.....	99
3.7.15. Inés Morales y Susana Quiroz.....	100

3.7.16. Sarah Minter.....	101
3.7.17. Gabriela Monroy.....	101
3.7.18. Maria Inés Roque.....	102
3.7.19. Eva Aridjis.....	104
3.7.20. Alejandra Sánchez Orozco.....	105
3.7.21. Victoria Elay-Mendoza.....	106
3.7.22. Andrea Casar.....	107
3.7.23. Paula Astorga Riestra.....	107
3.7.24. Adele Schmidt.....	108
3.7.25. Eva Bodensted.....	108
3.7.26. Tatiana Huevo.....	109
3.7.27. Lucrecia Gutiérrez.....	109
3.7.28. Diana Cardozo Benia.....	110
3.7.29. Andrea Robles.....	110
3.7.30. Itzel Martínez.....	111
3.7.31. Celia varona.....	111
3.7.32. Lorenza Manrique.....	112
3.7.33. Christane Burkhard.....	113
3.7.34. Lourdes Portillo.....	113
3.7.35. Laura Maña.....	115
3.7.36. Fabiola Gervasio.....	115
3.7.37. Mónica Costa Coldwell.....	116
3.7.38. Paulina Del Paso.....	117
3.8. DIRECTORAS CONTEMPORÁNEAS.....	117
3.8.1. Yolanda Cruz.....	121
3.8.2. Maureen Gosling.....	121
3.8.3. Fabiola Ramos.....	122
3.8.4. Luciana Solórzano.....	122
3.8.5. Mariana Chenillo.....	123
3.8.6. Dana Juárez Kiczkovsky.....	123
3.8.7. Patricia Carrillo.....	124
3.8.8. Theresa Solís.....	125
3.8.9. Sandra Solares.....	128

3.8.10. Lidia Zimmerman.....	129
3.8.11. Mariana Miranda.....	129
3.8.12. Mercedes Moncada.....	129
3.8.13. Isabel Rojas.....	130
3.8.14. Olimpia Quintanilla.....	130
3.8.15. Blanca Xóchitl Aguerre.....	131
3.8.16. Patricia Arriaga.....	131
3.8.17. Lourdes Villagomez.....	132
3.8.18. Lucía Gajá.....	133
3.8.19. Érika Mercado.....	133
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.....	135
Bibliografía.....	145

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este proyecto de tesis es presentar un panorama de la presencia femenina en la dirección del cine nacional, enfatizando el hecho de que la existencia de barreras de género ha limitado, a lo largo de la historia, el trabajo de las mujeres en la industria fílmica mexicana.

El debate sobre el papel de las mujeres cineastas comenzó hace muchos años. Históricamente, la sociedad se ha acostumbrado a ver a las mujeres en las pantallas, convertidas en toda suerte de personajes, pero no a verlas trabajar detrás de las cámaras en actividades que impliquen la toma de decisiones. Incluso hoy día, ¿es válido hablar de un cine “de mujeres”? ¿Se dan las mismas oportunidades entre hombres y mujeres para dirigir o producir cine en este país?. Éstas y otras interrogantes son las que han motivado la realización del presente estudio, que tiene como objetivo general demostrar que a pesar del nuevo pensamiento liberal, aun hay una cultura machista imperante en nuestro país, que nos deja como resultado una limitada presencia de directoras dentro del cine mexicano, mostrando así, que sí hay barreras de género.

Pero no por esto las realizadoras cinematográficas han dejado de expresarse por medio de sus filmes que tratan temas que interesan a todos pero desde otra perspectiva, con una mirada de mujer sin llegar a ser feministas. Creando un nuevo enfoque en el cine derramando creatividad y sensibilidad.

Debido a que cada vez es mayor el número de mujeres que incursionan en el cine, la importancia de este estudio es relevante para darnos una idea de lo que depara al futuro de las nuevas directoras mexicanas quienes luchan porque su trabajo sea reconocido no sólo en el mundo sino en su propio país.

En el 1er capítulo se plantea la metodología para realizar esta investigación donde se delimitó bien el tema y los objetivos principales, así como se tuvo un panorama más amplio de los problemas para realizar esta investigación debido a la escasa bibliografía respecto a este asunto.

El capítulo II hace un recordatorio de cómo surge el cine mexicano y su historia. Y se advierte que existen barreras de género en el séptimo arte nacional. Da una visión más amplia de los temas que abordan las películas hechas por mujeres y el tipo de discurso que utilizan para narrar las historias.

En el capítulo III se hace una retrospectiva de la incursión de directoras de cine en México por épocas, detallando más acerca de sus vidas para que sean conocidas más a fondo.

Con esto se llega a la conclusión en el capítulo IV de que en el cine mexicano sí hay barreras de género que no permiten las mismas oportunidades entre hombres y mujeres, ya sea por cuestiones ideológicas o por razones reales, como el abandono de cineastas a causa del matrimonio y obligaciones familiares.

También se descubrió que en la actualidad las mujeres que hacen cine en nuestro país tienden a la producción privada, coproducción y lo popular para obtener mayor apoyo, tanto económico como de aceptación, para así poder sobrevivir en este difícil campo laboral.

En cuanto a los tópicos tocados por las realizadoras de cine suelen ser los mismos que los de los directores, sólo que ellas tienen una visión más sensible y detallada, pero pese a lo que pudiera pensarse la mujer habla de hechos de interés general, pero tratando de ser más crítica, reflexiva, sensible, profundizando en los sentimientos para mover fibras al espectador.

Uno de los recursos más utilizados por las mujeres directoras es el cortometraje ya que permite que alterne varios roles en su vida como: profesionista, esposa, madre, ama de casa, sin tener que decidirse por alguno de ellos, logrando así más participación en el cine sin descuidar su vida personal, esto ha creado una industria de nuevo nacimiento en el cine mexicano.

Se espera que conociendo la trayectoria de las directoras de cine mexicano se reconozca el trabajo realizado por éstas, ya que no se tiene la aceptación por parte de los que producen o entregan presupuestos; ni la difusión que ellas merecen a este tan difícil mundo audiovisual.

CAPITULO I

METODOLOGÍA

TEMA: Cine mexicano.

DELIMITACION: Mujeres directoras en el cine Mexicano.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

El relevante papel que tienen las mujeres en todos los ámbitos ha ido en aumento debido a su capacidad y a la igualdad de derechos; es por esto que no se han quedado relegadas sólo a las labores del hogar y han luchado por seguir sus ideales.

El cine es una expresión que siempre ha cautivado a todos, sobre todo a la mujer, quien en el pasado participaba en los roles estelares debido al “glamour” que representa este medio. Pese a su intervención como actrices, las mujeres tuvieron que librar duras batallas para pasar al otro lado de la cámara como directoras, ya que la realización fílmica estuvo dominada por los hombres, y hasta la fecha sigue prácticamente en igual condición.

En décadas recientes es cuando apenas se está reconociendo el trabajo de aquellas mujeres que se han atrevido a incursionar en el campo de la realización cinematográfica a pesar de tener todo en contra. Ser realizador de cine es difícil para cualquiera; pero en México lo es sobre todo para el mal llamado “sexo débil”, debido a que es un país donde hacer películas parece cosa exclusiva de hombres.

Toda esta oleada de mujeres detrás de las cámaras ha generado una visión más sensible, con un cuidado del detalle en el aspecto estético, con personajes más delineados y con el tratamiento de temas más profundos que no necesariamente son de mujeres, porque el hacer cine no radica en el género, sino en la capacidad que tenga un ser humano de transmitir mensajes icónicos que cautiven, hagan reflexionar o simplemente denuncien un hecho.

De lo anterior se desprende la inquietud por conocer las aportaciones de las mujeres directoras al cine mexicano, ya que son casi desconocidas; y, a la par, por tratar de contestar la siguiente pregunta, que surgió ante todo este panorama:

¿Por qué, a través de la historia, se ha visto limitada la presencia de directoras dentro del cine mexicano?

1.2. JUSTIFICACIÓN.

Hay que reivindicar la participación de la mujer mexicana en la creación de cine, ya que, a través de la historia, resalta que la incursión de las directoras es casi nula, aunque esto ha ido evolucionando a través del tiempo y las épocas. Actualmente las mujeres han demostrado que el cine no sólo es hecho por los hombres.

Es alarmante que, en los 103 años que lleva la historia del cine mexicano, sólo alrededor de 40 largometrajes hayan sido dirigidos por mujeres, a diferencia de los directores que tienen un sinnúmero de largometrajes y se siguen contando.

Ha sido, sobre todo, debido a la apertura de las escuelas de cine como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963 y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975, y el consecuente acceso de las mujeres a dichos centros de estudio, que en el cine mexicano se ha dado a partir de entonces una participación femenina que nunca había ocurrido en toda la historia del país. A partir de entonces ha habido una afluencia de mujeres dentro del campo fílmico, principalmente dentro del terreno del cortometraje y el documental, que exigen menos tiempo y dedicación que las películas más largas.

De ahí la importancia de estudiar este tema, ya que el número de mujeres interesadas en hacer cine a nivel nacional no debe quedar en el anonimato.

1.3. OBJETIVOS.

OBJETIVO GENERAL:

Analizar por qué, a través de la historia, se ha visto limitada la presencia de directoras dentro del cine mexicano.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Revisar la historia del cine mexicano a partir de sus mujeres directoras.
- Revalorar la presencia de mujeres directoras en el cine mexicano.
- Analizar temas del cine mexicano hecho por mujeres.
- Demostrar que el cine mexicano tiene barreras de género.

1.4. HIPÓTESIS DE TRABAJO.

La presencia de directoras dentro del cine mexicano, a través de la historia, se ha visto limitada debido a la existencia de barreras de género en el campo de la realización fílmica.

1.5 .VARIABLES.

VARIABLE INDEPENDIENTE:

Barreras de género en la realización cinematográfica.

VARIABLE DEPENDIENTE:

Presencia limitada de directoras.

1.6. DEFINICIÓN DE VARIABLES.

Barreras de género en la realización cinematográfica.

DEFINICIÓN REAL: El género es una construcción social. Hombres y mujeres no son un conjunto de datos anatómicos, sino construcciones sociales y culturales con un sustento

biológico, ambiguo e inestable. El término “género” indica comportamiento, la pauta cultural, lo que se espera que haga un hombre o una mujer; de ahí que las barreras de género sean las limitaciones sociales y culturales que se han impuesto a la actuación femenina en distintos campos, interesando en este caso, específicamente, las restricciones aplicables a su labor tras la cámara de cine.

DEFINICIÓN OPERACIONAL: Las barreras de género en la realización cinematográfica significan que, pese a la apertura que se ha dado a la mujer, aún hay desigualdades en el campo laboral, sobre todo en el de la dirección de cine, ya que no se les ofrecen a ellas las mismas oportunidades en comparación con los compañeros del género masculino, principalmente en la difusión, distribución, financiamientos y reconocimiento a su trabajo. Presencia limitada de directoras.

DEFINICIÓN REAL: A lo largo de la historia del cine, si bien ha habido muchas mujeres que han podido desarrollar carrera en el terreno de la realización fílmica, su aparición ha sido mucho más limitada que la de los varones.

DEFINICIÓN OPERACIONAL: La presencia esporádica de directoras en el cine mexicano puede verse si se comparan dos indicadores: el número de directores reconocidos y la cantidad de películas que éstos han filmado, frente al menor número de mujeres en la dirección fílmica y, en consecuencia, la menor cantidad de trabajos cinematográficos realizados por ellas.

1.7. TIPO DE ESTUDIO.

Estudio cualitativo con orientación histórica.

1.8. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.

Se realizó únicamente investigación documental debido al carácter del tema, por lo cual no se requirió trabajo de campo.

1.9. POBLACIÓN Y MUESTRA.

No fue necesario definir población y muestra debido a que, por la naturaleza del estudio, no se realizó trabajo de campo.

1.10. INSTRUMENTO DE MEDICIÓN.

Por ser una investigación documental, no hubo trabajo de campo y, por lo tanto, no se diseñaron instrumentos de medición; sólo se utilizaron fichas de trabajo para la recolección de información.

1.11. RECOPIACIÓN DE DATOS.

La información obtenida y registrada en fichas bibliográficas se fue analizando de manera crítica para ir generando los diferentes contenidos del trabajo.

1.12 PROCESO.

1.12.1. Recopilación de información documental.

1.12.2. Elaboración de fichas bibliográficas.

1.12.3. Organización y clasificación de la información recavada.

1.12.4. Análisis de la información.

1.12.5. Elaboración de conclusiones.

1.13 PROCEDIMIENTO.

1.13.1. Visita a la biblioteca.

1.13.2. Consulta de Internet.

1.13.3. Elaborar fichas bibliográficas.

1.13.4. Clasificación de la información.

1.13.5. Descartar información no útil.

1.13.6. Lectura crítica de la información.

1. 13.6. Recapitular lo leído.

1.13.7. Redactar conclusiones propias.

1.14 ANÁLISIS DE DATOS.

Debido a que se trató de una investigación documental y no tuvo trabajo de campo, lo único que se hizo fue una lectura crítica de la información para elaborar conclusiones.

1.15. IMPORTANCIA DEL ESTUDIO

Es relevante debido a que no se ha valorado en gran medida a la mujer en la creación y dirección del cine mexicano.

Además, con este trabajo se busca dar a conocer que el cine no sólo está hecho por hombres y que la incursión de las mujeres detrás de las cámaras cinematográficas ha ido en aumento, aunque no así las oportunidades, ni el reconocimiento.

Con el estudio se pretendió mostrar que el hacer cine no es fácil en México, pero es más complicado si el género del realizador es femenino; que todavía hay resistencia al cambio en cuanto a la ideología masculina predominante, sobre todo en la industria del cine; y que gracias a las realizadoras femeninas se ha enriquecido el panorama fílmico nacional.

1.16 LIMITACIONES DEL ESTUDIO.

- No hubo mucha bibliografía respecto al tema.
- La investigadora no pudo desplazarse a otros lugares para conseguir mayor información.
- Como no se hicieron entrevistas debido a que el abordaje del tema fue totalmente documental, no hubo un contacto directo con alguna directora que pudiera proporcionar un punto de vista más cercano al tema.

CAPITULO 2

MARCO TEORICO

2.1. ANTECEDENTES DEL CINE EN MÉXICO.

El ser humano, durante toda su historia, ha mostrado interés por representar la realidad que le rodea; con la aparición del cine, el hombre vio cumplido uno de sus sueños: captar imágenes en movimiento y reproducirlas fielmente.

Lo que en un principio fue creado como un avance tecnológico, más tarde se convertiría en toda una expresión artística que marcaría los pasos de una inminente era de la imagen. El nacimiento del Séptimo Arte a finales del siglo XIX no fue más que la culminación de un proceso llamado "precinematografía", que había durado miles de años.

El cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París, teniendo lugar la primera exhibición la noche del 6 de agosto de 1896 ante el presidente, Porfirio Díaz, y un selecto grupo de familiares y colaboradores. Al poco tiempo era un entretenimiento de gran popularidad, a pesar de que las primeras cintas sólo eran breves documentales de los hechos más importantes de esa época, como las giras presidenciales, los levantamientos armados y otros hechos de la vida cotidiana, ya que el cine carecía de argumento y de sonido.

La Revolución Mexicana marcó un gran paréntesis en la realización de filmes de ficción en el país. No obstante, en estos primeros años del cine nacional también hubo avances significativos. Una cuestión importante es que para 1913 se publicó el primer reglamento de cine, que constaba de cuatro capítulos y 41 artículos. En él se atribuía a la ciudad de México la facultad de suspender la exhibición en el caso de que las cintas atacasen a las autoridades, a terceros, a la moral y al orden público.

Con la finalización oficial del conflicto armado, en 1917, pareció renacer la vertiente cinematográfica de ficción, ahora en la modalidad del largometraje¹, pues fue en ese año cuando se filmó la primera producción de tal tipo en el país: *La luz, tríptico de la vida moderna*. También aparecieron importantes empresas productoras como Azteca Films y Metrópoli Film, así como los famosos Estudios Cinematográficos Chapultepec; y en 1920 el ayuntamiento de la Ciudad de México crea el Departamento de Censura Cinematográfica².

Se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una época de oro del cine mudo, situación que no se repetiría sino hasta tres décadas después. Quizá el éxito alcanzado por el cine mexicano en ese entonces se deba a la Primera Guerra Mundial, ya que dicha situación disminuyó la exportación de filmes por parte de los países en conflicto.

Para 1921 el país contaba ya con 32 cines; sin embargo, a partir de este año la producción del cine mudo mexicano decayó, puesto que el cine norteamericano volvió a producir de 500 a 700 películas anuales, desplazando al europeo y llevando a la cinematografía nacional a una competencia que nunca ha podido sostener a pesar de importantes esfuerzos realizados, como lo fue la fundación, en 1922, de la Escuela de Arte y Fotografía, con la cual se buscaba elevar a nivel profesional los estudios de cinematografía. Asimismo, por entonces el cine llegó a formar parte del proyecto cultural nacionalista encabezado por José Vasconcelos; y la Secretaría de Educación, a través de la Dirección de Propaganda Cultural, organizaba muestras de películas educativas, acompañadas de conferencias, en plazas públicas, salas de cine, teatros,

¹ Se considera largometraje todo filme que dure más de 60 min.

² Vértiz, Columba (coord.), "Cine", en Ponce, Armando (coord.), *México. Su apuesta por la cultura*, México, Grijalbo / Proceso / UNAM, 2003, p.556.

centros penitenciarios y correccionales, así como el Museo Nacional e incluso en el teatro ubicado en las pirámides de Teotihuacan.

Aunque fue en 1927 cuando el cine habló por primera vez, sería hasta 1930 cuando iniciaría la era sonora del cine mexicano, a pesar de algunos intentos anteriores realizados a través de la sincronización de discos, como las cintas *Dios y Ley* de Guillermo "Indio" Calles, *El águila y el nopal* de Miguel Contreras y *Abismos o Náufragos de la vida* de Salvador Pruneda³. Para entonces ya existían en México 320 cines donde se exhibían escenas costumbristas, dramas, comedias, cintas de acción e inclusive los documentales cuya temática era el pasado conflicto revolucionario.

La filmografía nacional registró, entre 1932 y 1936, unas cien películas, entre las que destacan varias consideradas hoy en día como clásicos del cine nacional. Por entonces se definieron los temas y géneros preferidos: la historia nacional, las cintas musicales, las comedias rancheras y otros. Con esto la producción cinematográfica en México transforma su nivel para convertirse en una industria seria que, durante muchos años, llegó a ser una de las más importantes del país.

En poco tiempo la cinematografía mexicana se afianzó en el gusto nacional y comenzó, inclusive, a exportarse a los países de lengua española. Aunado a ello, tuvieron lugar algunos hechos relevantes para la historia de este medio, y que refuerzan el éxito que la industria cinematográfica había conseguido en el país. Éste fue el caso de la creación de la Asociación de Productores Cinematográficos de México (1936), que reunió a los principales representantes de este campo. Al año siguiente se oficializó la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, que agrupó al sindicato de empleados del DF. y 26 secciones más correspondientes a los estados. Más tarde, en 1939, se fundará en Guadalajara el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), afiliado a la CTM.

Para 1940, según señala Columba Vértiz⁴, se producían en promedio 34 largometrajes por año; también se estrenaban 247 películas anuales, de las que sólo 24 eran mexicanas. Se trataba de comedias rancheras, musicales, melodramas y un

³ *Ibidem*, p. 557.

⁴ *Ibidem*, p. 558.

sinfín de temáticas más. Por entonces se fundó el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), empresa privada que brindó gran apoyo a la producción fílmica nacional (1941), y se creó la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, que agrupó a productores, distribuidores y exhibidores.

Poco después, y debido a la ayuda que México prestó a EU. cuando la guerra, se firmó un acuerdo para que el gobierno norteamericano favoreciera al cine nacional a través de asistencia económica para los productores, asesoramiento a los trabajadores de los estudios y refacciones para la maquinaria.

En 1945 se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que agrupó a técnicos y trabajadores manuales, autores y adaptadores, directores, compositores, filarmónicos y actores. Esta organización sería fundamental para el cine de los años siguientes, cuyo gran éxito llevaría a formar la Compañía Películas Mexicanas para distribuir el material mexicano en EU. y América Latina. Gracias al triunfo del cine nacional, se estableció en 1946 la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, encargada de otorgar el premio máximo: el Ariel; y el desarrollo de la filmografía nacional se reforzaría con la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía, cuyo objetivo fue el mejoramiento de la industria.

Este auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Para el público, sin embargo, fue más interesante la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río serían las figuras principales de un "sistema de estrellas" sin precedentes en la historia del cine en español.

Para 1950 ya había 1070 cines en toda la República y a partir del año siguiente se llegaron a producir más de 100 películas anualmente; inclusive algunos directores lograron exportar sus filmes a Europa y Asia a través de la empresa Cinematográfica Mexicana Exportadora. Vértiz registra también por entonces la creación de la

Compañía Tele producciones (1952) para hacer noticieros de cine⁵. A mediados de los cincuenta aparecieron las primeras cintas sobre la juventud; se creó la Reseña de Festivales Cinematográficos en el puerto de Acapulco y nació el Instituto Nacional de Cinematografía, dependiente de la SEP.

Al final de los años cincuenta el cine mexicano avanzaba hacia una crisis que se acentuaba por la ausencia de nuevos directores y la ambición de los productores privados que, frente a un mercado cautivo, se olvidaban del cine de calidad, lo que tenía como resultado que no se recuperase ni el 50% de lo que se invertía en las películas a nivel nacional. De hecho, de un total aproximado de 377 películas que se estrenaban al año en el país, menos de la tercera parte correspondían al cine nacional. De manera general, se considera que en 1957, con la muerte de Pedro Infante, murió la época de oro del cine nacional, iniciándose un periodo difícil y contradictorio que tuvo un claro indicador en el hecho de que la entrega del Ariel fue suspendida indefinidamente a partir de 1958 debido a la escasa calidad de las cintas producidas.

A pesar de que en 1960 fue inaugurada la Filmoteca de la UNAM, entre los años de 1961 y 1964 la producción cinematográfica nacional descendió notablemente, y aún más lo hizo el nivel de calidad de los filmes. Sólo destacaron durante este período la actividad de Luis Buñuel y la aparición de las iniciativas de producción independientes. En 1963 se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en el país. Será gracias a esto que la mujer puede participar más abiertamente detrás de las cámaras, pues del CUEC surge una brillante camada de directoras como María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg, Guita Schiffer, Marcela Fernández y Marisa Sistach.

Hacia 1964 ya se producían unos 64 largometrajes al año. Al año siguiente se celebró el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje. Después de la represión de 1968 se manifiesta una aguda necesidad de expresión y, en consecuencia, crece la efervescencia para realizar cine independiente, universitario y, por supuesto, cine industrial; no obstante, la exhibición de películas extranjeras es cada vez mayor. Es el periodo en el que destacan realizadores como Felipe Cazals,

⁵ *Ibidem*, p. 560.

Jorge Fons, Paul Leduc, Arturo Ripstein, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Alberto Bojórquez, y se hacen experimentos interesantes con los trabajos de Alejandro Jodorowsky, Rafael Corkidi y Juan López Moctezuma, cuya original creatividad contribuye a darle un giro a la libertad de expresión en la pantalla grande. Los sesenta se cerraron con la conformación del grupo Cine Independiente, que dio gran impulso a ese tipo de producciones.

En los setenta es Rodolfo Echeverría, hermano del ex presidente Luis Echeverría, el que da gran impulso a la industria fílmica nacional a partir de su cargo como director del BNC, aunque eso no duró mucho tiempo y las cintas comenzaron a decaer en contenido y calidad; por ejemplo, es la época en que comienzan a producirse muchos “narco churros” dentro de la línea del “cabrito western”, cintas inspiradas en los “corridos” norteros con temática centrada en el tráfico de droga fronterizo. También por entonces se crearon las productoras estatales Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACITE) I y II; y en 1977 se conformó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Más tarde, el ya desgastado aparato productivo de la cinematografía mexicana cayó en los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid. Más allá de crearse el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en 1983 y de reinaugurarse la Cineteca Nacional al año siguiente, la producción cinematográfica casi desapareció, a pesar de haberse creado un Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (1986) como parte del Plan de Renovación Cinematográfica de RTC, ambicioso proyecto integral que tuvo como objetivo el desarrollo de la filmografía en el país⁶.

"Después de un periodo de eclosión temática y artística, generado por el apoyo incondicional y paternalista del gobierno echeverrista (1970-1976), en los dos sexenios siguientes el rumbo de la industria fílmica mexicana quedó en manos de una iniciativa privada anquilosada, mediocre y sin escrúpulos, que produjo películas populacheras de la más ínfima calidad repitiendo fórmulas gastadas en el cine de ficheras, sexy comedias y cintas de narcotraficantes, cancelando así la posibilidad de un cine comercial, digno y competitivo, en un mercado dominado por Hollywood"⁷.

⁶ *Ibidem*, p. 564.

⁷ Vargas, Juan Carlos, “El cine mexicano postindustrial”, *El ojo que piensa*, México, no. 2, agosto de 2003, http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02_postindustrial.html.

El gobierno del presidente Carlos Salinas realizó la venta y privatización de la mayor parte de la infraestructura del cine mexicano: se vendieron las salas de cine de la Compañía Operadora de Teatros y los Estudios América; se declaró en quiebra la distribuidora Películas Nacionales y se desprotegió la exhibición al no respetarse el tiempo en pantalla para las películas mexicanas. Así se obligó a los cineastas a ser sus propios productores. Por añadidura, las instituciones culturales y educativas retiraron su poca producción, además de que se cerraron las puertas a la generación de los setenta, pues la poca producción estatal fue repartida entre un pequeño grupo de jóvenes talentosos que realizaban un cine que carecía de crítica y reflexión acerca de la realidad social. A esto se sumó el hecho de que las distribuidoras no tenían material nacional para exhibir y el poco existente era bloqueado por un sistema de exhibición entregado al cine norteamericano.

"El número de películas se redujo considerablemente y muchos proyectos interesantes se quedaron enlatados. En los años ochenta el cine mexicano recurrió en su mayoría a los valores de arrabal, las vecindades empobrecidas, el deterioro económico tangible, el albur, la ridiculización del sexo frustrado, el narco drama fronterizo, el cine familiar marca Televisa"⁸.

Fue hacia finales de los ochenta cuando la situación comenzó a transformarse positivamente y se hizo común hablar de un Nuevo Cine Mexicano, más por su contemporaneidad que por una real aportación de temáticas propositivas. La cartelera se empezó a inundar de películas que consolidaron la renovación, aunque la producción todavía era mínima. Inclusive se presentó un suceso inédito: la exportación del cine hecho en México (o, al menos, por mexicanos). Para explicar esto es importante mencionar que fue en 1989 cuando IMCINE se desligó de RTC para pasar a depender de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), teniendo a su vez la supervisión del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y de la propia Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Desde 1990 a la fecha el cine mexicano ha atravesado por una incierta etapa de transición post-industrial en la que sobrevivió su infraestructura artística; es decir, se cuenta con directores, guionistas, actores, fotógrafos, editores, técnicos, etc. A pesar de las circunstancias adversas se ha seguido filmando debido, sobre todo, a cuatro razones principales: el esfuerzo de los cineastas para levantar sus proyectos; el apoyo

⁸ Esquivel Quintana, Alicia, "El nuevo cine mexicano", *Acento*, México, año VI, no. 420, marzo de 2001, <http://kubernesis.voznet.com.mx/acento/columnas/ojo/420.htm>.

–paradójico– del gobierno por medio del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), como coproductor y punto de enlace para conseguir financiamientos nacionales y extranjeros; la coproducción⁹ con otros países, en especial con España, y el surgimiento de varias productoras privadas con ideas frescas.

Sin embargo, en el terreno artístico el cine mexicano logró el mayor reconocimiento internacional de su historia con la obtención de unos buenos números de premios en festivales, lo que demuestra, sin duda alguna, la alta calidad de las producciones y el talento de Alfonso Arau, Carlos Carrera, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Antonio Serrano, Fernando Sariñana y una larga lista de excelentes directores. Por lo que se refiere al aspecto comercial, se consiguió recuperar al público de clase media perdido durante los años ochenta, se abrieron nichos de mercado, y se rompieron récords de taquilla con varias películas: *Como agua para chocolate*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *Amores perros*, *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro*.

En esta etapa pudieron continuar su trayectoria cineastas interesantes de generaciones anteriores, como Ripstein o Hermsillo; pero también surgió una nueva generación de realizadores –debutaron en el campo del largometraje más de 40 directores–, actores, guionistas, fotógrafos y técnicos que no sólo renovaron los cuadros artísticos, sino que plantearon nuevas ideas y temáticas, utilizaron un lenguaje cinematográfico más contemporáneo y abordaron los géneros tradicionales del cine mexicano, como el melodrama¹⁰ o la comedia, de manera más realista y actual. Sin embargo, hasta la fecha el cine mexicano sigue en un continuo vaivén entre la brillantez y la mediocridad, en la búsqueda de una identidad cultural más realista y original.

Algo muy importante en el cine contemporáneo mexicano es la creciente presencia femenina dentro de la producción cinematográfica. Las directoras buscan combinar el compromiso social con el éxito comercial y algunas de ellas se han

⁹ Es la forma de producir un film uniendo los intereses económicos, y a veces técnicos y artísticos, de más de una empresa, normalmente para hacerlo circular por diversos países.

¹⁰ El melodrama fue un género muy extendido en la cinematografía latinoamericana, a partir del cual el cine mexicano de mediados del siglo XX desarrolló un subgénero conocido como el melodrama prostibular, además de elaborarse otros tantos como los de corte sentimental, familiar y costumbrista, así como el patriótico, el religioso, el revolucionario, el indigenista o el social.

colocado ya definitivamente en la escena internacional; pero su presencia en el mundo del celuloide no es algo nuevo, sino el producto de una larga historia de rechazos y frustraciones, de ambiciones fallidas y escaso reconocimiento inicial, que vale la pena analizar más profundamente.

2.2. BARRERAS DE GÉNERO EN EL CINE FEMENINO.

El arte, como necesidad inherente al ser humano, ha encontrado las mismas condiciones de desarrollo en uno y otro género. Cercenar a la humanidad en dos fragmentos –lo masculino y lo femenino- sólo ha servido para establecer diferencias y convertirlas en desigualdades.

El problema del cine femenino data desde los inicios del cine, de ese gran invento técnico y social del siglo XX, considerado como la "primera expresión artística de masas", en palabras de Walter Benjamín. Y ya que la mujer siempre ha tenido un gran interés por expresar lo que siente, también quiso hacerlo mediante la mirada de la cámara. Así apareció otra dificultad: el género, una categoría teórica y política que apenas se abrió paso en el terreno académico a partir del impacto del movimiento y la teoría feministas.

Por mucho tiempo, y en lo que se refiere a la cinematografía, la mujer estuvo relegada al papel de figura decorativa; es por esto que la presencia de las mujeres había sido ampliamente reconocida, pero sólo como actrices.

Aunque desde 1886 había sido aprobado el trabajo profesional de las mujeres durante el Primer Congreso de la Asociación Internacional de Trabajadores, la labor detrás de las cámaras quedaba reservada para los hombres, quienes por décadas han sido los favorecidos con la realización de cine.

"La mujer como reclamo para la mirada fue una constante en el cine de América Latina y, por extensión, de prácticamente la mayoría de las cinematografías mundiales y en todos los períodos. Su convivencia con el hombre la eclipsó en casi todos los casos y la relegó a coadyuvantes que figuraban en el elenco como segundas. Eran años de dominio machista, de una mirada sobre el cine hecho por hombres, que eran sabedores de que la mujer iba a las salas de proyecciones y que lógicamente también piensan, sienten y actúan"¹¹.

¹¹ Amar, Víctor, "Miradas: La mujer en el cine latinoamericano", *El Suple*, <http://www.elsuple.com/Notas%200704/La%20mujer%20en%20el%20cine%20latinoamericano.htm>.

De esta manera, llegó un momento en que la mujer comenzó a darse cuenta que no sólo le interesaba cómo se veía en la pantalla, sino que deseaba expresar lo que pensaba, lo que sentía y lo que vivía. Fue entonces que surgió la mujer creadora que quería dirigir, rompiendo los esquemas antes establecidos para demostrar que la mujer no es únicamente una cara bonita y que también tiene talento para crear proyectos y llevarlos a cabo a través de la pantalla de cine.

El problema era complejo: ¿quién podría imaginarse a una delicada criatura dirigiendo cámaras, planeando encuadres, dando indicaciones a todo el "staff" y, lo peor, que le hicieran caso?. Definitivamente, la voz de mando en la producción cinematográfica la debiera tener un varón. Esta idea errónea permanece aún en la cultura mexicana; por eso es que no se ha valorado en su justa proporción la trayectoria de las directoras de cine, pues muchas que se han atrevido a romper con los esquemas del machismo en el medio están en el anonimato debido a las escasas oportunidades y, especialmente, a las barreras de género.

Sin embargo, desde diferentes lugares (guión, producción, etc), hoy día se asoma una nueva generación de cineastas que se está dando a conocer. Esto no es fruto de la casualidad, sino de la imperiosa necesidad de ideas nuevas por parte de una industria estancada que no hace más que repetirse a sí misma. A pesar de ello, la historia de la cinematografía femenina es un trayecto de ausencias y marginaciones de los relatos oficiales, tal vez apenas revalorada como parte básica del contexto general de la historia del cine.

Una primera aproximación al cine de las mujeres aporta una revelación inmediata e interesantísima: las mujeres han dirigido cine desde 1896, aunque la historiografía no lo haya documentado. La primera de todas, Alice Guy-Blaché (1873-1968), realizó unos 300 filmes, fundó su propia productora y fue la protagonista de una de las primeras experimentaciones de la sincronía entre imagen y sonido. A ella siguieron cineastas de la talla de Nell Shipman, Elvira Notari, Rosario Pi, Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Dorothy Arzner, Maya Deren, Agnès Varda, Ivonne Reiner, Trinh T. Minh-ha, Chantal Akerman, Ana Mariscal y Eugenia Balcells, que han logrado reconocimiento internacional.

Es preciso aclarar que, pese a la notable labor pionera de algunas cineastas de la época del cine silente y el cine clásico norteamericano, hasta en el Hollywood de los setenta era excepcional encontrar a mujeres al frente de la dirección de películas de largometraje. De hecho, algunas ramas técnicas, como la de cine fotografía, estaban vedadas al sexo femenino. Esta situación era semejante, o muchas veces peor, en países de Europa, América Latina, África y Asia. No obstante, y sobre todo en Latinoamérica, el número de mujeres cineastas ha crecido notablemente, en particular en la última década, aportando al cine de la región obras de indiscutible interés y calidad artística, siendo éste uno de los signos que caracterizan la renovación del cine de los noventa.

Si bien es cierto que a lo largo del siglo XX se dejaron escuchar múltiples voces de mujeres creadoras que encontraron las posibilidades para desarrollarse en campos como la pintura, la escultura y la literatura, y que éstas, inmersas en sus respectivas disciplinas, sostuvieron un diálogo abierto con su entorno, no ha sido así en otros oficios donde la mujer ha tenido un acceso mucho más condicionado. Tal es el caso del cine.

El papel de la mujer en el cine mexicano ha sido menospreciado; pero su presencia, a pesar del machismo imperante, ha dado siempre de qué hablar desde la época de oro con la incursión de Matilde Landeta como directora, Gloria Schoemann en la edición cinematográfica y las decenas de actrices que dieron voz a la mujer mexicana en su país y el mundo. Hoy la participación femenina afortunadamente ya no se da a cuentagotas y, por añadidura, el talento femenino le ha dado grandes satisfacciones a México, lo mismo ganando premios en festivales cinematográficos de renombre como Sundance o Cannes que triunfando en el extranjero con cintas escritas, producidas y actuadas por mujeres orgullosamente mexicanas.

Ya las antecesoras de las cineastas actuales –entre las que sobresalieron las brasileñas Cleo de Verberena, Gilda de Abreu y Carmen Santos, así como las mexicanas Adela Sequeyro y Elena Sánchez Valenzuela- habían logrado, en los años treinta, trasladar sus ideales al celuloide, encontrando una posibilidad para escribir y hacer películas desde una perspectiva enteramente femenina en un mundo donde dominaban severos modelos binarios y fuertes estigmas sociales.

"Aunque la filmación de *La tigresa* convierte en 1917 a Mimí Derba en la primera directora de películas de ficción en México, no se le reconoce como *directora profesional* -ni a Cándida Beltrán Rendón, Adela Sequeyro [...] y Eva Limiñana [...] - por no pertenecer a ninguno de los sindicatos cinematográficos existentes en el país. Es Matilde Landeta [...] quien, al ser admitida en la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), se convierte formalmente en la primera cineasta profesional mexicana"¹².

Una vez instauradas y desarrolladas las industrias fílmicas de la mayoría de los países latinoamericanos, y luego de dos décadas de silencio, los años sesenta marcaron la entrada de una nueva generación de realizadoras, voluntades colectivas que respondieron a las exigencias de su contexto social y cultural, y las llevaron a tomar una actitud contestataria hacia los modelos clásicos de un cine anquilosado por fórmulas y estereotipos.

En México resulta insoslayable que fue debido a la apertura de las escuelas de cine -el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963 y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975-, así como al acceso de varias mujeres a dichos centros de estudio, que en el cine nacional se haya dado una participación femenina que antes no había ocurrido en toda la historia del país.

"El acto social del cine, en un principio, impulsó el cambio que se completó en virada con el desarrollo feminista allá por (y a partir de) la década del 70. Una mujer que reivindicaba su territorio, inclusive en lo que se refería a la mirada cinematográfica, y se abanderó del arte cinematográfico e iluminaba las pantallas de las salas de proyecciones con historias hechas y pensadas por ellas. Sin embargo, se eximió del pasado no devolviendo al hombre la mirada idiotizante que la perpetuó durante décadas. En este sentido, la mujer hizo (y sigue haciendo) un cine posible y coherente con su momento, mirando al hombre como su compañero y no como su adversario. Un cine tan bien hecho que apenas ha dejado secuela..."¹³.

Así, las cineastas nacionales han probado su talento y potencial para la narrativa audiovisual al grado de obtener premios a nivel internacional, haciendo necesario, ente otras acciones, establecer muestras de cine de directoras mexicanas en intercambio con otros países para que su trabajo sea reconocido. Como ejemplo puede citarse la Primera Muestra Internacional de Cine y Televisión, de cuyo éxito surgió la idea de unir a todas las realizadoras mexicanas en la Asociación de Mujeres

¹² Vega, Patricia, "Eclosión de cortometrajistas y vídeoastas mujeres enriquece el panorama fílmico mexicano", *La Jornada*, septiembre de 1999, <http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990906/cineastas.htm>.

¹³ Amar, Víctor, *op. cit.*, nota 11.

en el Cine y la Televisión, A. C ., importantísima organización que ha impulsado el trabajo audiovisual femenino en México.

Visto en retrospectiva, hay momentos cruciales de innovación; basta recordar que en los albores de los setenta resonó la presencia de un colectivo femenino que transformó el discurso fílmico: de lo político a lo propio, lo íntimo. Esta "sangre nueva" de realizadoras, que transitó de los ochenta a los noventa, enfrentó escenarios sociales y culturales quizá menos adversos que sus predecesoras; pero el contexto laboral se había tornado más complicado, debido a las exigencias de la industria fílmica y las severas crisis económicas por las que atravesaron más de dos o tres países latinoamericanos. No obstante, ello les exigió armar nuevas estrategias productivas y miradas frescas, tanto en el terreno temático como en el narrativo. Aparece entonces una postura autoral por parte de aquellas cineastas que decidieron volcar en el cine y en las nuevas expresiones audiovisuales sus inquietudes personales y creativas.

Por tanto, es importante ubicar el trabajo de estas mujeres en su justa dimensión socio histórica. De alguna manera, sus propuestas fílmicas han transformado los nexos con el pensamiento feminista que dominó las décadas de los setenta y han trascendido en una reformulación y reactivación de géneros y estilos cinematográficos que, sin lugar a dudas, han trastocado los territorios propios del oficio con madurez, ingenio y mucha creatividad.

Ciertamente este camino ha estado marcado por grandes brechas generacionales, donde empirismo, habilidad y audacia han liberado a las cineastas nacionales de una condición de minoría, históricamente impuesta. Sin embargo, también se amalgaman infortunios, obras inconclusas y proyectos frustrados, a la vez que toda suerte de reconocimientos y homenajes internacionales a muchas de estas empresas personales y colectivas que, actualmente, convergen en una nueva posibilidad de hacer cine: hablar desde una inventiva propia y en una posición creativa no ligada estrictamente a un pensamiento emancipador o político.

Aunque en el mundo existen alrededor de 20,000 directores de cine y sólo hay reconocimiento para unas 600 directoras, finalmente hay que decir que estas mujeres

se han atrevido, en un acto colectivo de voluntades y expresiones, a dar un paso que se ha convertido en un verdadero referente histórico para comprender una de las grandes rupturas que han realizado las mujeres del siglo veinte: tomar una cámara de cine para convertirse en sujetos de sus fantasías y discursos.

2.2.1. EL PAPEL DE LA MUJER EN EL CINE NACIONAL.

Desde el punto de vista de la psicología, ser mujer es estar marcada y demarcada. La demarcación es el propio cuerpo en relación con los demás; las marcas son infinitas. Esto significa que ser mujer no es serlo en el plano único de lo biológico y fisiológico, sino que esos ritmos están atravesados de manera irremediable por la historia. Es decir, se es históricamente mujer: una larga sección de instintos y comportamientos, de sentimientos, experiencias e instituciones marcan el cuerpo femenino y constituyen las connotaciones de la feminidad. Se es mujer individual y colectivamente porque las mujeres lo son tanto en la parcela de lo consciente como en la inmensidad del dominio inconsciente.

A través de la historia, el sexo femenino ha sido menospreciado dentro de los diversos ámbitos que conforman la vida: el religioso, el político, el social y el laboral. La sociedad misma está sustentada en la existencia de roles, papeles y posiciones sociales, y se ha acostumbrado desde tiempos antiguos a apreciar a la mujer como alguien dócil, carente de raciocinio o sentido común, que versa sus decisiones en los sentimientos, de una manera no objetiva, y que por ello, entre otras cosas, necesita vivir bajo la protección del llamado "sexo fuerte".

En la actualidad muchas de esas creencias se han venido abajo, dado que la mujer ha decidido tomar un papel más serio y activo en la sociedad. En el ámbito laboral se han registrado progresos para las mujeres profesionistas. Las tomadoras de decisiones se han colado al mundo de los hombres: son abogadas, catedráticas, senadoras, presidentes, primeros ministros, médicas e inclusive megaestrellas de cine, televisión y teatro. Cada campo son espacios donde logran combinar la feminidad con su rol social.

El Séptimo Arte -encarnado en los Estados Unidos por su producción masiva de películas y además por ser distribuidor fundamental de imágenes occidentales y estereotipos-, ha sabido acoger y explotar en su complejo mundo la potencialidad de las estrellas del cine, y no exclusivamente de género masculino. De lo político a lo íntimo, la figura femenina siempre ha sido proyectada de diversas maneras en la pantalla grande donde, a través de distintos personajes, ha sufrido, sonreído y llorado; pero casi nunca se habla de su labor dentro y fuera del "set". Hoy día es preciso hacerlo porque el sexo femenino ha tomado por asalto las diferentes áreas del trabajo cinematográfico, que hoy es destino de talentosas creadoras que hacen cine y a quienes el cine, por su parte, las hace a ellas.

En el caso mexicano, la auténtica industria cinematográfica nacional se creó en los primeros años del siglo XX y floreció notablemente durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, quien la nacionalizó en la década de los treinta; pero, como ya se mencionó antes, sería para la década de los cincuenta cuando la cinematografía mexicana se encuentre en su apogeo. A lo largo de todo este tiempo, aunque es un hecho que las mujeres siempre han sido una parte integrante del cine mexicano, su presencia casi había estado reducida exclusivamente al campo de la actuación. Quizá esto se debiera, en principio, al sexismo y al machismo institucionalizado, que provocaron que las mujeres fueran excluidas de otras esferas del proceso fílmico, situación que permaneció constante hasta los años setenta. Más tarde la situación para las directoras evolucionaría para bien, al menos aparentemente.

Joanne Hershfield, autora del libro *Mexican Cinema / Mexican Woman*, señala que, en el México posrevolucionario, los filmes se convirtieron en el lugar de reunión de políticas, género, y estéticas. Fueron una parte del discurso nacional y tuvieron bastante influencia; como cultura popular, no sólo reflejaron la realidad social, sino que contribuyeron a crearla. "*Las películas son los antiguos mitos históricos, formando significados*", comenta la autora, aludiendo, sobre todo, a la presencia de arquetipos femeninos en el cine de la época¹⁴.

En este contexto, el cine mexicano intentó, sin resultado, crear un nuevo papel para las mujeres en una sociedad mayoritariamente patriarcal y, por añadidura,

¹⁴ Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema / Mexican Woman*, [http://www.warren-wilson.edu/~spanish/MaryBurkePitts.ht-ml#Traduccion en español](http://www.warren-wilson.edu/~spanish/MaryBurkePitts.ht-ml#Traduccion%20en%20espa%C3%B1ol).

durante un periodo –después de la Revolución- dentro del cual las demandas políticas y sociales estaban en aumento. Para precisar mejor los conceptos hay que aclarar que el patriarcado se define como la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños, y la ampliación de dicho dominio a la sociedad en general¹⁵.

El problema para el discurso posrevolucionario es que construiría una identidad femenina que comprendería el mito de la revolución, prometiendo la igualdad social y el aliento para las mujeres que emprendieran el mundo del trabajo, si bien todavía cayendo dentro de los límites de la patriarquía, que exige la perpetuación de la desigualdad y de las formas de socialización que conllevan la subyugación sexual. Lo anterior fue un problema casi imposible a resolver porque, después del movimiento armado, se esperaba que las mujeres retomaran los viejos papeles de prostituta y virgen en los lugares que les habían sido asignados social, histórica y culturalmente: el burdel, la iglesia, y lo más importante, la casa¹⁶.

El cine, en líneas generales, se ha escrito en masculino y la mujer ha quedado, en la mayoría de los casos, relegada a ser coadyuvante del galán, en una mera anécdota inspirativa o bien un motivo o reclamo para llenar la sala de proyección¹⁷. El tiempo fue haciendo del cine una fábrica de sueños y mentiras suscritos por hombres. La cartelera se llenó de títulos que evocaban a las mujeres; pero ellas seguían siendo dirigidas por hombres. El cine se diluía en las miradas del público a partir de la sensibilidad masculina mientras la imagen de la mujer languidecía y se estereotipaba.

La mujer en el cine fue víctima de su propio destino, problemática que, en el caso nacional, debe ser analizada dentro de un marco histórico mayor y más abarcador, como es el de la cultura mexicana tradicional, centrada fuertemente en el hombre como motor y conductor. A partir de la extensión del "*star-system*", la imagen de la mujer se transformó en una especie de mito fabricado de género femenino, pensado como producto cinematográfico destinado, en gran medida, a satisfacer la avidez, según sus necesidades, de la mayoría de espectadores (mayoritariamente hombres):

¹⁵ *Sobre sexismo, patriarcado, género y subjetividad*, <http://www.banderanegra.canadianwebs.com/sexismo.html>.

¹⁶ Hershfield, Joanne, *op. cit.*, nota 14.

¹⁷ Amar, Víctor, *op. cit.*, nota 11.

"...En cierto modo, [la mujer] es la representación de un deseo que se centra sobre la mujer virginal o la transgresora, con el objetivo de satisfacer la mirada y el imaginario del gran público. El *star-system* es el reflejo de la mujer-objeto dominada por la cultura filmográfica androcéntrica. Ella estuvo a merced de los vaivenes del mercado y los gustos de la sociedad de su tiempo, de la influencia de la literatura, del cómic o del arte en general, además de existir una importante vinculación con el momento histórico, el bienestar, la religión, la política y la corriente estética dominante, o bien si se está en tiempos de paz o guerra"¹⁸.

El movimiento feminista nació en México a finales de los sesenta dentro del clima contestatario y rebelde propiciado por el movimiento estudiantil de 1968, por las nuevas organizaciones de izquierda y, en especial, por la rebelión de las mujeres en Estados Unidos, disidentes del machismo y del autoritarismo. A nivel nacional, no se trató de una acción monolítica o masiva a gran escala, si bien sus principios eran claros: la maternidad libre y voluntaria, incluyendo la lucha por la despenalización del aborto; el respecto a la libre opción sexual, que llevaría a la posterior asociación de las feministas con el movimiento lésbico-gay; y la lucha contra la violencia sexual. Aún cuando el movimiento no aglutinó a todas las capas sociales, sí contribuyó a la transformación paulatina del papel de la mujer dentro de la sociedad, pues sus postulados generaron una nueva revolución cultural, transnacional y constante¹⁹.

La participación femenina en el espacio laboral es una actividad que, a partir de los setenta, se incrementó notablemente en México, aunque la mayor parte de las mujeres que ingresaban al mercado laboral lo hacían en las ramas de servicio y comercio, sobre todo en puestos de baja categoría y, por tanto, de escasa remuneración económica²⁰. No obstante, durante esta década y la siguiente la participación de las mujeres en el cine nacional también comenzó a cambiar a pasos agigantados.

Como las mujeres se graduaron de las escuelas de cine y ganaron experiencia práctica, comenzaron a marchar hacia el frente de la cinematografía mexicana. Muchas de ellas encontraron en el documental y el cortometraje²¹ dos medios para expresarse y una oportunidad para reflexionar sobre su entorno social. En el primer

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Lovera, Sara, "El nuevo feminismo", *Equis. Cultura y sociedad. Edición especial: El 68, el año de la rebelión en el mundo*, México, octubre de 1998, pp. 46-47.

²⁰ Martínez Cerda, Beatriz, "Nuevos espacios para el trabajo femenino", *Diálogo Universitario*, Monterrey, Departamento de Difusión Cultural UDEM, otoño de 1997, p.11.

²¹ Se entiende por cortometraje un filme que dura menos de 30 min.

caso, ha sido como un importante viaje que las documentalistas cinematográficas han realizado por todo tipo de espacios, públicos, privados o íntimos, utilizando la cámara no sólo como herramienta de registro de lo real sino, sobre todo, como instrumento de interrogación sobre las realidades a las que se han acercado o con las que se han comprometido; es quizá el género fílmico donde se han desarrollado los discursos más radicales en cuanto a la experiencia de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica.

De esta manera, a partir de la década de los ochenta las mujeres se han vuelto una fuerza visible e influyente dentro de la industria y están participando en casi todos los aspectos del proceso fílmico.

"Es durante el sexenio salinista cuando, de manera insólita, el mayor número de mujeres en toda la historia de esta industria mexicana tiene la oportunidad de dirigir largometrajes de ficción en 35 milímetros: son 14 las películas que el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) produjo o coprodujo, bajo la administración de Ignacio Durán Loera"²².

Las crisis económicas que ha vivido México en las últimas décadas han llevado a gran número de mujeres a participar en la fuerza laboral. Esto ha traído consigo modificaciones en diversos ámbitos: en los roles sociales dentro de la familia, en la participación femenina en el espacio público, en las demandas de derechos políticos por parte de la mujer y, de manera particular, en las condiciones de admisión y participación en el mercado de trabajo²³, incluyendo en este último rubro la realización cinematográfica. Pero, las desigualdades de género constituyen uno de los obstáculos más difíciles de remover para el desarrollo equitativo del país. Considerando un renglón particular, puede decirse que la participación de la mujer en la economía formal ha aumentado en el continente americano de manera constante, pero de modo desigual; y que, por añadidura, en términos nominales y sin valorar la calidad del trabajo, puede decirse que la participación de la mujer en el mercado laboral sigue siendo muy inferior a la del hombre. Esto implica todas las actividades productivas, entre las cuales el cine no es una excepción.

²² Vega, Patricia, *op. cit.*, nota 12.

²³ Martínez Cerda, *op. cit.*, nota 20.

Así, Hershfield²⁴ establece que hay tres razones fundamentales que han contribuido al cambio de dramática en los papeles de las mujeres en el cine mexicano, es decir, a los cambios de carácter social experimentados en las películas dirigidas por mujeres durante las últimas décadas:

1. El primero, y la explicación más obvia, corresponde al cambio de situación de la mujer en la sociedad mexicana. Como las normas de la sociedad y los papeles de género de las mujeres han progresado, a éstas se les ha permitido acceso adicional a espacios como la educación. A mediados de los ochentas, las mujeres ya ocupaban notoriamente las posiciones y espacios tradicionalmente mantenidos solamente por los hombres.
2. El segundo tiene que ver con el hecho de que fue durante la misma época cuando las escuelas de cine más importantes en México, como el CUEC y el CCC, maduraron y consolidaron sus programas. La generación contemporánea de los graduados en los estudios del cine incluye un número récord de estudiantes femeninas, quienes se especializaban no sólo en la dirección, sino también en otras esferas del cine. Según las estadísticas, hacia fines de los ochenta la mayoría de los estudiantes en CCC eran mujeres.
3. El tercero corresponde a la desaparición de las uniones una vez poderosas en la industria del cine, ocurrida cerca del fin de los setenta. Esto fue un factor importante que contribuyó para abrir las puertas de la cinematografía a las mujeres. Cuando la industria cinematográfica se consolidó, los sindicatos y otras organizaciones fueron controlados por hombres y, por supuesto, sus normas excluyeron la participación de las mujeres. Por ejemplo, se dice que llegó a existir una cláusula escrita que prohibía a mujeres servir incluso como ayudantes de dirección

Asimismo, acerca del cine contemporáneo mexicano, Hershfield ha dicho que *"por primera vez en la industria cinematográfica, las mujeres son visibles detrás de la cámara como directoras, productoras, y guionistas, así como también en posiciones*

²⁴ Hershfield, Joanne, *op. cit.*, nota 14.

*técnicas*²⁵. Aunque en los más de 100 años que lleva el cine en México sólo alrededor de 40 largometrajes han sido dirigidos por mujeres, es extraordinario que, en la historia contemporánea del cine mexicano, uno de cada 3 directores reconocidos de la generación de la década de los noventa sea mujer. Aquí se incluyen cineastas de la talla de María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg, Sabina Berman y muchas más. En los últimos diez años, las mujeres han dirigido más producciones en México que en los últimos cien años de la historia nacional de las películas.

Además, detrás de estas protagonistas de la cinematografía hay un ejército de mujeres cineastas que hacen cortometrajes y guiones de primer orden, al grado de que resulta una lástima que no haya dinero para que puedan producir más, como lamenta Catherine Bloch, actualmente titular de investigación de la Cineteca Nacional, quien de igual forma señala que actualmente, por cada diez películas mexicanas, al menos una es dirigida por mujeres; y que entre los 200 cortometrajes registrados en la base de datos de la Cineteca entre 1990 y 2000 -muchos de ellos premiados o que se exhibieron en algún festival o ciclo- aproximadamente 47 fueron realizados bajo dirección femenina²⁶.

La directora general de la Cineteca Nacional, Magdalena Acosta, reconoce que, cuando se habla de mujeres en el cine nacional, por lo general solamente se piensa en las que dirigen largometrajes, sin reparar en los cientos de mexicanas que trabajan en la industria cinematográfica en niveles ejecutivos, creativos y técnicos. Dado que lo más difícil para hacer cine es obtener los recursos para iniciar su rodaje, Acosta señala que aquéllas que logran hacer sus películas, además de ser talentosas y tener mucho que decir en sus obras, son, sobre todo, muy perseverantes en un medio difícil para todos, pero no exento de los problemas culturales que diferencian a hombres y mujeres. La realización cinematográfica, por su naturaleza, implica un puesto de mando y dirección. El director de cine es la persona clave en la realización de una película. Es quien convierte un guión en imágenes, y para ello todos los que intervienen en el proyecto están a sus órdenes: el equipo técnico y el equipo artístico, compuesto por los actores. Su trabajo no empieza el primer día de rodaje, sino mucho antes, pues debe, junto con el jefe de producción, elaborar un plan de filmación que decide la

²⁵ *Idem.*

²⁶ Ruiz, "Miriam, Mujeres: presencia activa en el cine mexicano", *Comunicación e Información de la Mujer*, México, 2 de septiembre de 2002, <http://www.cimacnoticias.com/noticias/02sep/s02090301.html>.

división de la película en locaciones y tomas a partir del guión. El director imprime un estilo personal a la película, y el éxito o fracaso de ésta dependen en gran medida de su labor; es por eso que, como señala el crítico de cine Gustavo García, dirigir cine es muy complicado, además de los problemas que representa la obtención del factor económico para financiar el proyecto²⁷. Una película es un compromiso que, en México, puede consumir alrededor de dos años de vida, con un pago total de 250 mil pesos; por ello mujeres y hombres se van a otras áreas académicas o administrativas.

Tras recordar que el "boom" de las directoras mexicanas se dio en los años ochenta con las mujeres que egresaron por primera vez del CCC y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC, García también sostiene que estas cineastas tienen obras destacadas, pero no continuidad en ellas, situación posiblemente asociada al hecho de que la desgastante labor de buscar recursos para filmar suele complicarse aún más cuando las cineastas se casan²⁸. Un claro ejemplo de ello es que los programas de becas para artistas favorecen con mayor frecuencia a los varones, ya que las instituciones que los otorgan consideran que hay mayores garantías para que los becarios lleguen a ser profesionales toda vez que ellos no se embarazan y no tienen –en cierto sentido- obligaciones domésticas.

El que sean contadas las mujeres que se dedican a producir cine en México se debe no sólo a lo complicado que representa levantar un proyecto cinematográfico que, en palabras de la cineasta Marcela Fernández Violante, "*a las mujeres les cuesta más trabajo*", sino también a la gran carga cultural que ellas reciben en la sociedad, lo cual provoca que les cueste mucho trabajo enfrentarse al deseo de lograr los sueños y a la necesidad de expresarse:

"... Hay muchas cosas que nos combaten [...]. Es un problema cultural... la mujer recibe una carga cultural terrible, porque te hacen responsable de la formación de tus hijos y de la armonía de tu hogar [...]. A las mujeres aparte nos da miedo no tener pareja, no ser como los demás y no cumplir los roles que la sociedad ha establecido..."²⁹.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ "Marcela Fernández Violante y las mujeres cineastas mexicanas", México, http://www.universia.net.mx/index.php/news_user/content/view/full/9878.

A esto se suma el hecho de que las mismas posibilidades reales de desarrollo académico no suelen ser equitativas. En algunos círculos universitarios son aceptados más hombres que mujeres; en otros casos, aunque los grupos inicien con paridad numérica, al final se titulan más varones, situación atribuible tal vez al hecho de que los hombres están obligados a responder a las presiones sociales y económicas de mantener algún día a una familia, mientras que entre las mujeres todavía prevalece la idea de que tienen que dedicar la mayor y mejor parte de su tiempo para atender su casa, para labores domésticas y criar hijos, aunque sean artistas. Esto les lleva, muchas veces, a desertar de la escuela –o, al menos, a hacer un alto en sus estudios– para ejercer la maternidad, con el propósito de luego reincorporarse, cosa que no siempre sucede.

Para Carolina Rivas, egresada del CUEC y una de las tres mexicanas que han competido en el Festival Internacional de Cine en Cannes, existen dos tipos de mujeres que ingresan a las escuelas de cine: las que desertan y las que perseveran y consiguen un balance, pues para ellas tan importante es su trabajo en el cine como la familia que pudieran haber formado; a este último grupo pertenecen, por ejemplo, María Novaro, Dana Rotberg y Marisa Sistach, entre otras cineastas exitosas. Acepta que en el pasado había una franca marginación en el arte cinematográfico, pero poco a poco las cineastas han ganado el derecho a plantear su percepción del mundo, de manera que quizá pronto el cine femenino no sea una curiosidad, sino una parte integral de la industria fílmica³⁰.

Enrique Ortega, maestro del CCC, reconoce que ha tenido la experiencia de trabajar con alumnas mujeres que resultan, en términos generales, más talentosas, imaginativas y comprometidas que los varones³¹. La gran interrogante que él se plantea es si ellas tendrán algún día acceso al cine industrial o sólo serán consideradas como realizadoras del llamado "cine de arte", al que muchas veces el público no acude por desinterés y falta de promoción.

Por su parte, Magally Beltrán Illescas, investigadora en el programa "Cine y Género", insinúa que, en realidad, lo que pasa es que sigue habiendo una censura -

³⁰ Ruiz, Miriam, "Compite mañana en Cannes cortometraje de mexicana", *Comunicación e Información de la Mujer*, México, 3 de mayo de 2003, <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03may/03052207.html>.

³¹ Vega, Patricia, *op. cit.*, nota 12.

vinculada al género- hacia las directoras mexicanas en cuanto a la distribución y permanencia de las películas en exhibición, así como una velada misoginia inclusive en las aulas donde las cineastas se forman: aunque a menudo las mexicanas que aspiran a despuntar en las artes llenan los salones de clase, esto aún no significa que triunfarán en la misma proporción sus compañeros en un mundo cultural que continúa marcando notorias diferencias para ambos sexo, perceptibles incluso en el trato que los profesores brindan a unos y otras³².

La idea de que las mujeres practican el arte –incluido el cine- como una "terapia ocupacional" mientras llega el momento de casarse se encuentra todavía muy generalizada; a ella se suman la discriminación por motivos de género y el hecho de hacer arte poco comercial, razones que, de acuerdo con la especialista mexicana Yan María Castro, "*las ha excluido de la historia*"³³. La discriminación que se ejerce en las escuelas y los centros de enseñanza del arte hacia las mujeres, dice la directora del colectivo "Mujeres en las Artes Visuales", las ha sumido en el anonimato y, en el mejor de los casos, las ha puesto en un nivel inferior al de los hombres por considerar que ellas no pueden hacer creaciones de calidad³⁴. La ausencia de las mujeres en el arte, salvo extraordinarias excepciones, concluye Castro, se debe a que, paradójicamente, éste sigue siendo considerado como exclusivo de los hombres, a pesar de que la participación de las mujeres en todos los aspectos de la vida nacional es cada vez más evidente.

"¿Cuánto se ha tenido que callar la mujer, también, en el cine? ¿Cuánto se le reconoce en la construcción de aquel modelo social en el que convive con los hombres? Un cine hecho por hombres y, en la mayoría de los casos, idolatrando su quehacer y apenas reconociendo el de sus compañeras... No entiendo que no se haya hecho –antes- justicia a la mujer en esto que nos apasiona y que se llama el cine"³⁵.

2.3. TEMÁTICA DEL CINE FEMENINO.

La literatura de lo femenino no puede excluir, en cuanto a caracterización de género, a la narración cinematográfica, misma que, en los últimos años, ha visto

³² Ruiz, Miriam, *op. cit.*, nota 26.

³³ Martínez, Martha, "Impiden estigmas reconocimiento del arte femenino", *Comunicación e Información de la Mujer* México, 18 de febrero de 2003, <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03feb/03021905.html>.

³⁴ La falta de reconocimiento al trabajo cinematográfico femenino asimismo se presenta en países como Estados Unidos, donde, a pesar de que la organización que agremia a las mujeres de cine y televisión cuenta con dos mil afiliadas en Nueva York y cerca de tres mil en Los Ángeles, la mayor parte de las directoras de Hollywood suelen quedar en el anonimato.

³⁵ Amar, Víctor, *op. cit.*, nota 11.

engrosadas sus filas por un número siempre creciente de realizadoras en todo el mundo. Este acceso a la dirección de películas implica no sólo el ingreso a una actividad que tradicionalmente, y hasta hace poco tiempo atrás, parecía reservada sólo a los hombres, tanto por la industria en sí misma como por la escasa respuesta que el público podía brindar, sino que también, y sobre todo, representa un nuevo tipo de visión del mundo, un nuevo discurso a través del cual se puede acceder a una problemática y una historia diferentes.

Podría decirse que fue el movimiento feminista el que construyó la teoría del género; y que fue hasta los años noventa cuando la perspectiva de género se integró como una categoría sociológica en planes y proyectos académicos, gubernamentales y sociales, aún cuando no se sepa bien a bien de qué se trata³⁶. Algunas fuentes apuntan a que el término fue introducido en la sociología contemporánea por Ann Oakley.

A diferencia del término “sexo”, que alude a la diferencia o división biológica entre el hombre y la mujer, “género” hace referencia al significado social de dicha diferencia entre los sexos. El género abarca los aspectos socialmente construidos de las diferencias entre hombre y mujer; es el paralelo que resulta de la desigual división social en feminidad y masculinidad³⁷. Este significado se asocia con la construcción social de esferas de actividad masculinas y femeninas, cuya diferenciación se traduce en asimetrías institucionalizadas entre hombres y mujeres en el acceso a los recursos y en el poder sobre ellos. Es decir, la diferencia entre los géneros responde a una estructura cultural, social y psicológica, y no a condiciones biológicas; la sociedad ha inventado estas diferencias, no tienen un origen natural.

Hablar de género es hablar de relaciones de dominación, de poder entre hombres y mujeres; de la diferencia anatómica de los cuerpos y de la conclusión de que los hombres son aptos para los espacios públicos (ejercicio del poder) y las mujeres para el espacio privado (lo doméstico)³⁸. El objeto de interés en materia de género, entonces, no son la mujer o el hombre en sí mismos, sino las relaciones de

³⁶ Lovera, Sara, *op. cit.*, nota 19.

³⁷ Flores Bedregal, Teresa, “El género no debe ser una categoría dual”, *Creatividad Feminista*, 2003, http://www.creatividadfeminista.org/articulos/lesb_2003_teregenero.htm.

³⁸ Olavaria, José, *Con la participación de la vicerrectora de Asuntos Académicos, Cecilia Sepúlveda, se realizó el seminario “Diferencias, no desigualdades”*, Instituto de Asuntos Públicos (INAP) de la Universidad de Chile, <http://www.inap.uchile.cl/pregrado/destacado25.html>

desigualdad social entre ellos y el impacto que esta desigualdad ejerce sobre la vida de las personas. Así, algunos autores explican el género como una tentativa feminista para reivindicar un territorio específico para explicar la persistente desigualdad entre hombres y mujeres, diferencias que aparecen a simple vista como una forma primaria de relaciones significantes de poder.

En este sentido, convendría hacer la precisión de que no todas las desigualdades entre mujeres y hombres implican inequidad de género; este concepto se reserva para aquellas desigualdades que se consideran innecesarias, evitables y, además, injustas, como las vinculadas al ejercicio profesional, al acceso a los servicios educativos, a los salarios distintos para el mismo trabajo, etc.

En el caso del cine, los temas abordados por las mujeres son los mismos que las de los hombres, sólo que desde un punto de vista distinto. Para Bertha Navarro, directora y productora mexicana, hacer diferencias entre las películas realizadas por hombres o por mujeres es un obstáculo para el análisis cinematográfico porque *"hay una visión y una sensibilidad válidas para cualquiera de los géneros"*, y tanto existen directoras con un punto de vista masculino como directores que pueden apartarse de su género para reflejar el mundo femenino. Navarro afirma que el cine es cine sin importar si los que dirigen son hombres o mujeres³⁹.

"La incursión de la mujer en la dirección cinematográfica, a partir de los años sesenta, da pie al desarrollo de un proceso creativo del universo femenino asumido por vivencias existenciales, lo que permite analizar las películas como discursos donde se expone una visión de género. Los filmes realizados por mujeres muestran un discurso concebido desde la óptica femenina y contrario a la posición patriarcal dominante en las narraciones cinematográficas de otro tiempo"⁴⁰.

La cineasta Marcela Fernández Violante ha señalado que el trabajo de la mujer en el cine nacional es muy arduo, pero que su capacidad de creación es la misma que la de los hombres y que, por tanto, tiene las posibilidades de enfrentar con éxito el reto que representa hablar de cualquier tema, inclusive de aquellos que no están considerados como típicamente femeninos:

³⁹ Montañó Garfias, Ericka, "Irrelevante, el género de quien realiza películas, expresa Bertha Navarro", México, *La Jornada Virtual*, marzo 2 de 2002, <http://www.jornada.unam.mx/2002/mar02/020307/04an1cul.php?origen=cultura.html>.

⁴⁰ Mercader Martínez, Yolanda, "Cine contemporáneo mexicano: Las mujeres tras la cámara", *Anuario de la UAM Xochimilco*, México, no. 121, <http://xochimilco.uam.mx/csh/-dec/produccioneditorial/html/an121.htm>.

“La mujer trae otro espectro narrativo al cine mexicano en cuanto a la interpretación del personaje femenino en la pantalla; pero no le interesa hablar sólo de la mujer, sino también de problemas sociales y políticos. Yo, por ejemplo, soy la pionera en el análisis de Frida Kahló y no me mencionan, porque la gente es muy corta de memoria y, en un mundo eminentemente patriarcal, el papel de la mujer en el cine ha sido disminuido”⁴¹.

Las directoras han transformado las convenciones tradicionales de cine para contar cuentos acerca de y para mujeres, documentos fílmicos que prestan atención a la naturaleza cambiante de relaciones de carácter social en la historia de México y dentro de las condiciones actuales. Como existen todavía ciertas áreas de la industria cinematográfica nacional que permanecen resistentes al cambio verdadero y que continúan siendo representadas casi totalmente por hombres, las mujeres cineastas están acostumbradas a trabajar en un clima de adversidad y lucha. Por ello se ha dicho que las mujeres que hacen cine son agresivas, autoritarias y tenaces, pues no se rinden y continuarán creciendo y madurando mientras sigan perseverando con sus contribuciones hacia una visión nueva y extraordinaria del cine contemporáneo de México.

Magdalena Acosta, directora de la Cineteca Nacional, ha comentado al respecto de la temática del cine femenino que la lucha y la búsqueda radical que caracterizaron a los grupos feministas de los años sesenta y setenta se convirtieron en una exploración más personal e íntima para las creadoras mexicanas hacia finales de los ochenta y principios de los noventa, pues *“el discurso audiovisual pasó de lo político a lo íntimo, y trajo consigo nuevas posibilidades de expresión, tanto en sus contenidos como en géneros, estilos, formatos narrativos e innovaciones tecnológicas”*⁴².

Un ejemplo de ello es el caso de los colectivos de Cine-Mujer en México (1975), que rebasaron a través de sus propuestas muchos de los supuestos y reflexiones que predominaban en el discurso feminista. El grito convulsivo de lucha y búsqueda que caracterizó a esta generación hasta entrada la década de los ochenta se tornó en una expresión más ligada a los asuntos de la vida cotidiana. Ya no era imperativo del oficio plasmar en la pantalla el estremecimiento de una década de conflictos y cambios sociales que estaban afectando directamente la condición social de la mujer; como

⁴¹ “Seminario sobre realizadoras del cine mexicano”, en la Casa del Lago Juan José Arreola, Boletines de Difusión Cultural de la UNAM, México, <http://difusion.cultural.unam.mx/prensa/boletines/febrero/boletin-086.html>.

⁴² Cruz Navarro, Ana, *I Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV*, Cineteca Nacional, México, <http://www.cinetecanacional.net/cgi-bin/cartelera.cgi?ciclo=242>.

sujeto activo y emancipado, la consigna iba más en el sentido de centrar la reflexión en espacios íntimos y personales, y renovar las propuestas narrativas.

"A pesar de las deficiencias formales del *cine militante*, realizado en 16 milímetros por las integrantes del colectivo feminista Cine-Mujer -en su mayoría alumnas del CUEC-, las realizadoras actuales están en deuda afectiva con un grupo de mujeres [...] que, al abrir brecha, han hecho posible que gocen de una amplia libertad temática.

La diferencia es que las nuevas generaciones dan por hecho que no tienen que *pedir permiso* para ser o expresarse. Simplemente son y se expresan. Y muchas veces, con espléndidos resultados"⁴³.

Así, a partir de entonces y hasta nuestros días, un importante contingente de realizadoras habla desde una misma posición: sus relatos, estilos y temáticas las vinculan con discursos transgresores, dirigidos en gran medida a un público crítico y exigente. También se puede apreciar en esta época transitiva una preocupación por revisar y reinventar la práctica misma como medida de sobre vivencia frente a los nuevos escenarios de los medios de comunicación, la hibridación de los lenguajes audiovisuales y el "*boom*" de la imagen digitalizada, factores que están abriendo un sinfín de posibilidades de creación, inventiva y bajos costos de producción.

Luego de haber reafirmado sus derechos e inquietudes femeninas en los setenta y ochenta, las mujeres que hacen cine, televisión o se expresan mediante cualquier otro medio audiovisual han comprendido que los temas y preocupaciones actuales son tan universales como femeninos, y que ya no es posible seguir considerando la existencia de relatos hegemónicos masculinos:

"Ya se pasó la etapa de los setenta cuando la mujer cineasta hablaba de tópicos tabúes, como el aborto. Esta etapa fue importante. Quizá ahora se aborda la reivindicación de la mujer, pero más en documentales que hablan de las indígenas sometidas y rezagadas. Sin embargo, se ha llegado a un momento de madurez en el que el cine hecho por mujeres no necesariamente habla de mujeres"⁴⁴.

Pero, para entender mejor qué es el discurso femenino, hay que aclarar primero el término: "lo femenino", en líneas generales, parece referirse a los intereses de las mujeres que no son feministas. Para Nikki Craske, autora de *Mujeres y Política en América Latina*, "femenino", por definición, significa una característica común o

⁴³ Vega, Patricia, *op. cit.*, nota 12.

⁴⁴ "I Muestra Internacional de Cine de Mujeres – México", *El Universal*, 1 de agosto de 2004, http://www.e-leuis.net/noticia.asp?id_noticia=1559.

referente a las mujeres⁴⁵. Así, lo femenino se conforma con los estereotipos de lo que una mujeres debe ser, hablando históricamente.

La diferencia estribaría en que la lucha por los intereses femeninos prácticos no puede desafiar los papeles dominantes del género, mientras que el feminismo sí lo hace. Así entendido, deben identificarse dos discursos distintos: el femenino y el feminista.

Existen entre las mujeres, desde su infancia, momentos de exclusividad temática en sus encuentros de género. Son esos momentos donde ellas establecen una barrera (defensiva) al acceso de los hombres. “*Esto es cosa de mujeres*”, suele decirse, y así se construye una pared donde el hombre no puede pasar. Desde la intimidad de la sexualidad hasta la maternidad y la crianza de los hijos, tales espacios van conformando una temática y un discurso femeninos.

Irónicamente, es en ese mismo discurso femenino donde las mujeres se reconocen en situación de subordinación. Las mujeres en éstos ámbitos saben cuáles son sus problemas y lo exteriorizan, así como buscan asegurarse comprensión y acompañamiento; pero siempre es un discurso pasivo y catártico. Se habla de temas de género, de problemas de la mujer; empero, el discurso que se va conformando es el de la mujer tradicional con sus problemas tradicionales. Compartir desgracias, sinsabores o dificultades, o reconocerse parte del grupo, no soluciona ni modifica la situación de subordinación de la mujer.

Cuando la mujer no solamente visualiza o diagnostica su estado de marginación, sino que además asimila métodos de transformación, contrasta situaciones y se propone un cambio de las estructuras de dominación de género, es el momento en que se conforma un nuevo discurso: un discurso feminista que la llevará a la liberación de una situación de desigualdad y la pondrá en un punto de nivelación junto al hombre. La diferencia, entonces, entre el “discurso femenino” y el “discurso feminista” reside en que éste último implica una acción concreta para cambiar el *status quo* de la mujer.

⁴⁵ Burke-Pitts, Mary, *Mujeres y el cine mexicano*, [http://www.warren-wilson.edu/~spanish/MaryBurkePitts.-html#Traduccion en español](http://www.warren-wilson.edu/~spanish/MaryBurkePitts.-html#Traduccion%20en%20espa%C3%B1ol).

Según Craske, la percepción que se tiene del feminismo en América Latina – incluyendo México- es ampliamente negativa, y las feministas son vistas, en general, como profesionales de élite que son adversas a los hombres y que tienen también pocos intereses en común con las mujeres "comunes":

"El feminismo se propone romper las barreras para igualar la participación de todos los miembros dentro de las sociedades que son predominantemente controladas por el lado masculino, tradicionalmente patriarcales. Lo que las mujeres buscan con el feminismo [*es romper con*] la subordinación estructural dentro de una sociedad y no sólo aliviar [...] las condiciones adversas, sino desarrollar un conjunto alternativo que socavaría tal subordinación"⁴⁶.

En líneas generales, el feminismo niega la "inevitabilidad" de la superioridad del hombre tanto en el ámbito profesional como en el personal, afirmando que esta dominación masculina sobre la mujer no surge de una superioridad física o intelectual, sino de una amplia gama de estereotipos relativos al sexo. Gracias al feminismo, la sociedad ha tomado conciencia de la discriminación que sufre la mujer y ha intentado eliminarla a través de la modificación y creación de nuevas leyes (códigos civiles y penales que no subordinen sus derechos), la equiparación económica (recibir el mismo salario que un hombre que ocupa un puesto de trabajo idéntico) y laboral (acceder a las áreas de decisión), además de promover una nueva educación y actitud ante la vida.

A pesar de las enormes diferencias entre las diferentes cineastas, los filmes femeninos hasta ahora realizados han sido capaces de alentar una época de simbiosis estética e ideológica con la teoría académica y los movimientos feministas; por ello es que pueden apreciarse positivas interacciones entre la teoría fílmica feminista y la práctica. Puede decirse que las cineastas de hoy están perfectamente aptas para experimentar con algo que podría llamarse "estética de la feminidad", en contraposición a la óptica masculina desde la cual, tradicionalmente, suelen producirse las películas.

2.3.1. CONFIGURACIONES DE LA FEMINIDAD EN EL CINE CLÁSICO.

Las primeras aportaciones a una teoría feminista de los medios se encuentran en los años setenta, cuando muchas feministas y directoras de cine coinciden en

⁴⁶ *Idem.*

señalar que la historia de las mujeres en el cine ha estado caracterizada por la marginalización y la ausencia de un discurso propiamente femenino, ya que las imágenes imperantes son fruto de constructor culturales patriarcales. Estudios recientes empiezan apenas a sentar las bases de una teoría visual feminista al apropiarse del psicoanálisis para explicar, por un lado, la forma en que el cine clásico de Hollywood posicionó al espectador y a la espectadora en lo que respecta al placer visual y, por otro, cómo mediante tal posicionamiento se contribuyó a perpetuar las relaciones jerárquicas entre los sexos.

Es necesario, entonces, comentar sucintamente las bases que sustentan el desarrollo de una teoría feminista de lo visual originada en interpretaciones psicoanalíticas. Esta asociación feminismo-psicoanálisis parte de la idea de que el placer visual ofrecido por los medios y el cine clásico tradicionales está íntimamente conectado con las formas en que el sujeto se constituye como tal desde la infancia. Aún más, el feminismo sostiene que la adquisición de identidades genéricas individuales está condicionada por estructuras sociales e históricas que operan al nivel del inconsciente y estructuran el deseo de acuerdo con patrones ligados a la sexualidad. De ahí la importancia que adquiere el análisis de cualquier producto cultural en tanto que constructor de posicionamientos masculinos y femeninos.

El examen de ese producto cultural y del proceso en el que se inscribe contribuye a la comprensión de cómo se moldean en la sociedad occidental las configuraciones de la masculinidad y la femineidad. Ello es debido a que, de acuerdo con la ideología dominante patriarcal, la figura masculina no puede asumir un rol pasivo ni puede sufrir una "objetivación" sexual. De hecho, la mujer la sufre porque de esa forma el inconsciente masculino puede controlar la amenaza que la imagen femenina encierra. Para entender esa amenaza es necesario recordar que, según el psicoanálisis, la mujer significa la diferencia sexual, es decir, la posibilidad de la pérdida de poder que el falo conlleva en el orden de la cultura.

En una preocupación por explorar el universo femenino, los investigadores también se han ocupado en profundidad de géneros cinematográficos tales como el melodrama y el cine de mujeres para mostrar las vicisitudes de la mirada femenina en estas películas. La atención sobre estos géneros viene dada por el espacio que

ofrecen para el tratamiento y protagonismo de personajes femeninos, el ámbito doméstico y las preocupaciones "femeninas". Hay que señalar, sin embargo, que entre el melodrama y el cine de mujeres existen algunas diferencias significativas. Por ejemplo, mientras que el melodrama se concentra con gran frecuencia en el tratamiento de la relación madre-hijo, ofreciendo una imagen sacrificada y emotiva de la maternidad, el cine de mujeres aborda aspectos más subversivos de la maternidad y normalmente gira alrededor de la relación madre-hija, aunque algunas películas han roto con los arquetipos que se tenían de las mujeres, alterando los esquemas establecidos por la sociedad conservadora.

2.3.2. CONFIGURACIONES DE LA FEMINIDAD EN EL CINE CONTEMPORÁNEO.

La nueva presencia de la mujer delante o detrás de las cámaras ha sido una de las grandes novedades de los años noventa. Fueron las directoras de esta época las que hablaron por primera vez, y con mayor fuerza, de mujeres concretas, de carne y hueso, para re-imaginar, re-pensar, re-definir, desde sus propios códigos, la relación amorosa y matrimonial, la relación de la mujer con los poderes del Estado y la religión, con la política y el periodismo, o con las luchas políticas y sindicales, la guerrilla o, simplemente, la soledad. Han aludido asimismo a la desaparición de los seres queridos en la "guerra sucia", la posible amistad entre mujeres y hasta a la dura vida en la frontera norte de México⁴⁷

Todo lo anterior es patente en el discurso cinematográfico de directoras latinoamericanas como María Luisa Bemberg, Carla Camurati, Lita Stantic, Fina Torres, Valeria Sarmiento, Tizuka Yamasaki, Sandra Werneck, Tata Amaral, Camila Loboguerrero, María Novaro, Busi Cortés, Guita Schyfter, Beatriz Flores Silva, Marianne Eyde, Mercedes García Guevara o Betty Kaplan, quienes han potenciado y desarrollado una serie de preocupaciones sobre la mujer que no hubiesen sido concebibles en las décadas anteriores. En sus cintas, por ejemplo, se encuentran retratos profundamente humanos de mujeres hasta cierto punto dueñas de su destinos (o al menos de sus decisiones), más allá de la violencia económica, social y doméstica que, tanto en la sociedad real como en el cine de ficción, muchas veces las convierten en víctimas.

⁴⁷ [Http://www.octaedro.org.ec/camara3.htm](http://www.octaedro.org.ec/camara3.htm).

En el caso mexicano, las cineastas han llegado a la madurez debido a los contenidos de sus películas. Hoy día las directoras abordan toda clase de temas desde la mirada intimista de una mujer, desde política hasta el propio feminismo; pero con la conciencia de que cualquier asunto concierne tanto a hombres como mujeres. Las cineastas apuntan que lo único que las limita creativamente es la misma falta de financiamiento y distribución que afecta a los proyectos de cualquier realizador.

“Hoy en día, el compromiso político no es más que una de las múltiples facetas del cine femenino. Ya que cada mujer cineasta tiene su propia trayectoria y forma de actuar. Han sido premiadas en los principales festivales del planeta, abordan todos los géneros y estilos, realizan un cine plural, cuestionan los tópicos, suelen ser perturbadoras y ofrecen a las actrices papeles que tal vez nunca hubieran obtenido sin ellas.

Aunque no hay dos directoras iguales, las cineastas comparten algunos planteamientos, como su visión de la sociedad y su compromiso político, la representación de las relaciones entre hombres y mujeres, y de la sexualidad, o su relación con la familia y la infancia”⁴⁸.

Beltrán Illescas asegura que hay una forma particular de hacer cine para las mujeres, donde se rompen los estereotipos de mujer buena, mujer mala y madre abnegada, figuras destacadas del cine nacional. Sus historias, que suelen ser intimistas, se distinguen por tener planos largos -es decir, escenas sin cortes y lentas, más parecidas al cine europeo-, por lo que muchos hombres las tachan de aburridas⁴⁹. Pero sería conveniente que los varones, en especial quienes se mueven en esta industria, se abrieran a otro punto de vista porque las cineastas nacionales tienen un mensaje que pide ser escuchado.

“... Las insumisas mujeres del cine son agresivas, autoritativas, y tenaces, y continuarán creciendo y madurando mientras sigan perseverando con sus contribuciones hacia una visión nueva y extraordinaria en el discurso cinematográfico del México contemporáneo”⁵⁰.

A manera de conclusión, cabría señalar que, en México, las investigaciones sobre cuestiones de género aplicadas a la producción fílmica no son numerosas, pero sí exhaustivas, y ofrecen una rica panorámica de la configuración de la feminidad en el cine. No ocurre así en otros ámbitos comunicativos donde los trabajos son más escasos y donde, por tanto, se plantea la necesidad de una mayor profundización en cómo los medios contribuyen a la regulación de las identidades genéricas en un

⁴⁸ http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/ESPANOL/DOSSIER/cinema/08.html.

⁴⁹ Ruiz, Miriam, *op. cit.*, nota 26.

⁵⁰ Hershfield, Joanne, *op. cit.*, nota 14.

estado democrático y cómo se implementan por parte de la audiencia estrategias de resistencia.

Atravesando los distintos contextos, estilos y circunstancias históricas, lo que sobresale en todas las obras que han pasado por nuestra pantalla es la aparición de algo que habitualmente se ha negado totalmente en los lenguajes, en la representación y en la puesta en escena cinematográfica: el deseo femenino. Ésta constituye la gran elaboración colectiva de las cineastas. Casi todas, cada una en diferente medida y más o menos intencionadamente, han ido dibujando los trazos necesarios para dar forma y, por tanto, carta de naturaleza cultural, al deseo o, mejor dicho, a los deseos de las mujeres, conformando así una experiencia estética diferenciada, mucho más cercana a la realidad vital y simbólica que las propuestas codificadas por el discurso patriarcal del modelo cinematográfico clásico, que ha negado esta representación y, por el contrario, ha otorgado todo el espacio posible a expresar todas las fantasías y modalidades del deseo masculino, con recursos propiamente cinematográficos o recurriendo a los tópicos iconográficos y a los mitos culturales.

CAPÍTULO 3

PRESENCIA FEMENINA EN LA DIRECCIÓN CINEMATOGRÁFICA.

3.1. CINE SILENTE.

El cine silente mexicano representó el nacimiento de una verdadera industria. Tanto éxito había tenido el nuevo medio que en 1900, apenas cuatro años después de su llegada al país, ya había 22 salas establecidas en toda la República, incluyendo la Sala Verde que Jorge Stahl abriera en Guadalajara hacia 1906 y que contaba con 400 localidades. Para estos primeros años del siglo XX incluso había mujeres participando de manera activa en la comercialización cinematográfica; claro ejemplo de ello es que, en 1907, las empresarias teatrales Genara y Romualda Marionés inauguraron el cine Alcaraz en la capital del país¹.

En 1917 la Dirección General de Bellas Artes agregó la cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica a la currícula de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral. A esta cátedra se inscribieron 20 mujeres y 6 hombres. Con esto pareciera que las mujeres vislumbraran en ese momento la importancia del cine como vehículo transmisor para sus ideales de encontrar un lugar en la sociedad. Sin embargo, el cine corría enteramente por derroteros masculinos: eran los hombres quienes controlaban la operatividad de este medio, teniendo en sus manos las primeras empresas productoras y la dirección de los filmes. Las mujeres cumplían con la función de ser el “adorno” de las cintas, la parte bonita y erótica, muy al estilo de las “divas” italianas.

¹ Vértiz, Columba, *op. cit.*, nota 2, p. 555.

Otra acción destacada de este periodo es la fundación de la Escuela de Arte y Fotografía en 1922, la cual tenía el objetivo de profesionalizar los estudios de cinematografía, si bien hay que aclarar que las mujeres aún no tenían acceso a esta formación académica. Empero, a pesar de las limitaciones y restricciones a las cuales éstas se encontraban sometidas en aquella época, en la dirección cinematográfica se registra la presencia de Mimí Derba, considerada posiblemente la primera directora del cine nacional, así como de las hermanas Elhers, pioneras de la vertiente documentalista. La época silente del cine nacional termina en 1930 porque, al año siguiente, sería rodada *Santa*, del español Antonio Moreno, que fue la primera cinta mexicana con sonido sincrónico.

3.1.1. MIMÍ DERBA.

De acuerdo con el libro *Breve Historia del cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*², María Herminia Pérez de León Avendaño (su nombre verdadero) nació el 9 de octubre de 1893 en el Distrito Federal³ y comenzó su carrera artística como cupletista en 1912, debutando en el Teatro Lírico cantando tonadillas atrevidas que, por entonces, escandalizaban a la sociedad.

A pesar de su éxito en el teatro, donde fuera ya conocida como Mimí Derba, esta pionera entre las cineastas mexicanas no se conformó con ello. Los espectáculos cinematográficos, aunque menos populares, habían importado de Italia a una verdadera multitud de figuras femeninas que hechizaban los sueños de los aficionados a la "diversión mecánica". Las "divas" se estaban robando el *corazón* de los mexicanos y Mimí Derba no estaba dispuesta a dejarse vencer ante Pina Menichelli, Francesca Bertini y otras.

Así, a cinco años de su debut en el mundo del espectáculo, la Derba decidió incursionar en un medio poco conocido y del cual no existían antecedentes firmes en México. El cine de ficción, salvo escasas excepciones, no había logrado echar raíces en México y la aventura de Mimí Derba parecía, en cualquier caso, una osadía con poco futuro. Sin embargo, la Derba tuvo a su favor algo más que sus cualidades artísticas: 1917 fue el año en que más de un atrevido decidió que hacer cine de ficción en México

² García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, MAPA, 1998, pp- 66-76.

³ Otras fuentes mencionan como posibles los años de 1888 y 1894.

era posible, por lo que la audaz pionera fue acompañada por varios más en esta aventura.

Hasta la Primera Guerra Mundial las películas de ficción eran rodadas principalmente por la industria francesa e italiana, siendo especialmente populares los melodramas y las estrellas italianas. Pero el conflicto bélico redujo la producción europea, abriendo las puertas a las nacientes industrias fílmicas latinoamericanas. Así, junto con el camarógrafo Enrique Rosas, de probada reputación por su larga carrera tras las cámaras, Mimí Derba acometió la empresa de fundar una compañía productora de cine, la primera organizada formalmente en la historia nacional.

Llamada al inicio Sociedad Cinematográfica Mexicana Rosas, Derba y Cía., Azteca Films -como finalmente fue llamada- inició sus labores en mayo de 1917 en unas oficinas ubicadas en un gran lote baldío, en la céntrica esquina de Balderas y avenida Juárez en la ciudad de México⁴. Entonces la prensa de espectáculos de la capital mexicana siguió de cerca y aplaudió el esfuerzo de la Derba y sus socios por crear una cinematografía nacional.

En menos de un año, la compañía produjo la asombrosa cantidad de cinco películas, la mayoría estelarizadas por la Derba, quien además se dio tiempo para escribir los guiones, producir y editar varias de las cintas. Fue productora de *Entre la vida y la muerte* y *Sepelio de Quinito Valverde y del aviador Arnaldo Paniagua*; productora, guionista y actriz de *En defensa propia* y *En la sombra*; y productora y actriz de *Alma de sacrificio* y *La soñadora*. Casi todas las películas trataban de reproducir el tono y las situaciones de los melodramas italianos, con argumentos que fueron calificados de superficiales e ingenuos, por lo que su éxito en taquilla dependió más de la curiosidad del público por la presencia de la cineasta en los créditos que de otra cosa.

Es también precisamente en 1917 cuando se filmó *La tigresa*, única cinta de la Azteca Films en la que no actuó Mimí Derba; este hecho apoya la hipótesis -no comprobada, hay que señalarlo- de que, además de producirla, tuvo a su cargo la dirección, razón por la cual la historia la considera como la primera directora del cine mexicano. Cabría especificar que, desgraciadamente, todas aquellas películas,

⁴ Ruiz, Miriam, *op. cit.*, nota 26.

incluyendo *La tigresa*, han desaparecido; de ellas sólo se conservan algunas fotografías, por lo que la confirmación de este hecho no parece posible.

Derba continuó actuando en el cine hasta 1919, cuando produjo la última pieza de su filmografía: *Emiliano Zapata en vida y muerte*. A partir de ese momento decidió retirarse, un poco resentida por el escaso éxito alcanzado por sus películas. No obstante, existen registros de que aceptó un papel en *La linterna de Diógenes* o *La linterna mágica* (1924/1925), película dirigida por Carlos Stahl, antes de incorporarse al naciente cine sonoro nada menos que con *Santa* (1931), la legendaria cinta pionera del cine industrial mexicano; su actuación en esta última le aseguró a Mimí Derba un lugar dentro del selecto grupo de actores característicos del cine mexicano y, de alguna manera, prolongó su carrera cinematográfica por dos décadas más, convirtiéndola en una figura admirada por el público de la época de oro.

Mimí Derba, pionera de la dirección femenina en el cine nacional, murió el 14 de julio de 1953⁵.

3.1.2. ADRIANA Y DOLORES ELHERS.

Las hermanas Adriana y Dolores Elhers nacieron en Veracruz, Ver., la primera en fecha desconocida y la segunda en 1903.

Por 1920 ambas hermanas perfeccionaron sus conocimientos fotográficos y aprendieron cine en Estados Unidos gracias a una beca promovida por el presidente Carranza. A su regreso a México, las Elhers fundaron el primer laboratorio cinematográfico moderno del país y empezaron a realizar cortos documentales. Entre sus primeros trabajos, realizados en 1920, se mencionan: *El agua potable en la ciudad de México*, *Un paseo en tranvía en la ciudad de México* y *La industria del petróleo*, este último filmado por encargo de Carranza y que, como su nombre lo indica, versa sobre la industria petrolera.

De 1921 datan, entre otros, los documentales que dirigieron sobre las pirámides de Teotihuacan, el Servicio Postal en la ciudad de México, el Museo de Antropología de

⁵ Otras fuentes mencionan el 10 de julio.

la Calle de la Moneda y, por encargo de Ramón Pereda, uno más sobre un partido de fútbol entre el Real de España de México y el Real Madrid de España⁶.

De 1922 a 1929 –o de 1922 a 1931, según otras fuentes-, las Elhers produjeron y dirigieron *Elhers*, revista noticiosa cinematográfica. Después dieron por concluida su muy meritoria labor cinematográfica y se fueron a vivir a Guadalajara, donde Adriana murió en 1972 mientras Dolores se dedicaba a la poesía y a las letras en general hasta su fallecimiento, ocurrido el 13 de diciembre de 1983.

3.2. PIONERAS DEL CINE SONORO.

Los años treinta fueron una época valiosa para el desarrollo de la historia fílmica nacional. Entre los hechos más destacados de este periodo, según señala Columba Vértiz⁷, están, por ejemplo: la creación, en 1931, del primer Cine-Club Mexicano, filial de la Film-Society de Londres y de la Ligue de Cine-Clubes de París; el primer intento mexicano por hacer dibujos animados en movimiento, realizado por Salvador Pruneda en 1932; la fundación, en 1934, de la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM); y la creación del Departamento de Supervisión de Cinematografía (1935), el cual obligaba a los exhibidores a programar cuando menos una película mexicana al mes.

En este momento las mujeres comienzan a despuntar con mayor éxito en el terreno de la dirección cinematográfica, destacando la presencia de Adela Sequeyro y Cándida Beltrán Rendón en el largometraje, así como de Elena Sánchez Valenzuela como documentalista.

De los años treinta también pueden mencionarse los nombres de Lola Álvarez Bravo y Rosa Covarrubias, de quienes se sabe que, junto con otros artistas como Adolfo Best Maugard, Marius de Zayas, Manuel Álvarez Bravo y Miguel Covarrubias, participaron en el proyecto posrevolucionario de exploración formal que constituyó el renacimiento cultural mexicano, empleando el cine como otra oportunidad de experimentación.

⁶ [Http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas_elhers.html](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas_elhers.html).

⁷ Vértiz, Columba, *op. cit.*, nota 2, p. 557.

“En sincronización con sus otros proyectos, estas películas reflejan su interés en la vida rural y la cultura popular como fuente de una esencia mexicana. También hacen fetiches de la maquinaria y la tecnología como presagios de un futuro mejor. La industrialización ofrece los medios de lograr una nueva sociedad próspera, mientras quedan arraigados los valores del campesino y del pasado indígena. Mediante esta fusión, México logrará la riqueza material en tanto evitará lo que muchos concebían como la bancarrota espiritual de su vecino del norte. Estas aspiraciones utópicas y la fe en el cine como una herramienta efectiva de transformación social pueden vincularse a la presencia de cineastas extranjeros que trabajaron en México durante los años treinta”⁸.

Así, podría decirse que las mujeres intervinieron en el desarrollo de la vertiente experimental de la cinematografía, que comenzó en la secuela de la Revolución, cuando la cámara de cine se convirtió en una herramienta más para los pintores, fotógrafos e intelectuales comprometidos en proyectos nacionalistas y utópicos. Más tarde, la cámara se transformaría en un arma para los radicales, quienes veían el establecimiento de la nación posrevolucionaria como parte del problema y un arma más de una sociedad opresiva. Desafortunadamente, a causa del almacenaje inadecuado y del desastroso incendio de la Cineteca Nacional en 1982, muchas de estas películas se perdieron y sólo se sabe de su existencia a través de testimonios de la época.

3.2.1. CÁNDIDA BELTRÁN RENDÓN.

Cándida Beltrán Rendón nació en Mérida, Yuc., el 2 de febrero de 1898 y fue conocida artísticamente como “Candita”.

Sin antecedentes dentro de la industria fílmica nacional –se sabe que en la ciudad de México trabajó como agente confidencial para el ayuntamiento y estuvo a cargo de una zapatería-, en 1928 dirigió, produjo y escribió el guión para el largometraje de ficción *El secreto de la abuela*. Para mayor mérito, Beltrán Rendón además diseñó la escenografía e interpretó el papel principal del melodrama: el de “la Mosquita”, una huérfana que vendía periódicos en la calle para mantener a su abuela ciega y despertaba la simpatía de un caballero acomodado, quien resultaba ser su abuelo, según se averiguaba con la revelación final del secreto de la abuela⁹.

⁸ *El cine mexpimental*, <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/1904/sshady.html>.

⁹ [Http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/candida_beltran.html](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/candida_beltran.html).

Para contribuir al éxito de la cinta, la emprendedora “Candita” logró que actuaran también en la misma los miembros de la compañía teatral española de Gregorio Martínez Sierra, entre ellos la famosa Catalina Bárcena, notable actriz de la época.

Desafortunadamente, Cándida Beltrán Rendón –fallecida hasta 1984- no hizo ninguna película más.

3.2.2. ELENA SÁNCHEZ VALENZUELA.

La directora Elena Sánchez Valenzuela nació en México, DF., el 2 de marzo de 1900. Inició su carrera en el cine como actriz, siendo la primera “Santa” de la pantalla nacional y consiguiendo buen éxito entre el público. Entre 1917 y 1921 intervino además en *Barranca trágica*, *La llaga* y otras cintas.

Después de la actuación, Elena se convirtió en periodista y realizadora de cine documental, trabajando como directora y cine-fotógrafa, en 1936, para el largometraje documental *Michoacán*, con el que llegó a figurar como una de las pioneras del cine sonoro en México, contribuyendo así a la creación de la industria fílmica local.

3.2.3. ADELA SEQUEYRO.

Adela Sequeyro Haro nació en Veracruz, Ver., el 11 de marzo de 1901. También conocida como “Perlita”, pasó del periodismo a la actuación en el teatro y en el cine mudo mexicanos, participando en *El hijo de la loca* (1923), *Atavismo* (1923), *No matarás* (1924) y *Un drama en la aristocracia* (1924), así como en otras dos cintas sin estreno comercial: *Los compañeros del silencio* (1925) y *El sendero gris* (1927). En 1929 actuó en el cortometraje *El inocente*¹⁰.

Más tarde, entre 1933 y 1934, continuó como actriz en cintas dirigidas por Juan Orol y Ramón Peón, como *El prisionero 13*, *La sangre manda* y *Mujeres sin alma*. Con Peón coescribió y codirigió (esta última actividad sin crédito en la película) *Más allá de la muerte*, en 1935, cinta en la que también fue actriz, productora y guionista. Dos años más tarde debutó como directora reconocida con la cinta *La mujer de nadie*, cuyo guión

¹⁰ [Http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/adela_sequeyro.html](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/adela_sequeyro.html).

causó polémica unos años antes al ser supuestamente plagiada por Chano Urueta, quien filmó aquel argumento antes que Adela.

En *La mujer de nadie*, la Sequeyro, además de directora, fue guionista, actriz, productora, editora, distribuidora y exhibidora. Algunas fuentes señalan que ella pagó la película con su dinero y la llevó a distintas ciudades del país¹¹. Afortunadamente a la cinta le fue muy bien y Adela pudo recuperar su inversión. Por ello, tras este éxito, se lanzó a su siguiente aventura como directora, guionista y productora: *Diablillos de arrabal* (1938). Aquí dio un giro en su línea argumental, pues la película trata la historia de dos bandas de niños. Para su desgracia, la nueva cinta -estrenada hasta dos años después de su filmación- resultó un fracaso rotundo y perdió todo su dinero. Esta situación le causó una gran depresión, que creció cuando tuvo que vender los negativos de *La mujer de nadie*, que actualmente están extraviados, al igual que los de *Diablillos de arrabal*.

Después sólo intervino como actriz en dos cintas más: *Los misterios del hampa* (1944) y *La posesión* (1949). Durante algunos años hizo teatro itinerante con su familia, como un medio de supervivencia. En ese periodo, su esposo, el actor Mario Tenorio, falleció trágicamente. Tras este hecho, Adela se dedicó de lleno al periodismo, haciendo reseña, crítica y entrevista, con las principales figuras del cine nacional.

Adela Sequeyro, fallecida el 24 de diciembre de 1992, está considerada como la única directora de cine mexicano en los años treinta, aunque pocos la conocen porque sólo dirigió dos películas y trabajó antes de que se creara el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en una época donde ya existía la UTECM (a la cual Adela no entró porque su imagen se vio “enlodada” por problemas personales) y en la cual, desafortunadamente, la prepotencia masculina dio por seguro que las dificultades técnicas en la realización de cine excedían la competencia de las mujeres.

3.3. LA ÉPOCA DE ORO.

Los años cuarenta sentaron las bases para alcanzar una producción regular y estable gracias, entre otras cosas, a que por entonces fueron fundados el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y, sobre todo, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la

¹¹ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/15ago>.

República Mexicana (STPCRM), todopoderosa institución que afianzó la industria fílmica nacional y en la cual, por entonces, las mujeres no eran admitidas.

Es por ello que la llamada “época de oro” del cine nacional, que corresponde aproximadamente a los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando se produjeron las películas que han dejado una marca indeleble en la imaginación popular a través del mundo de habla hispana, no tuvo en México gran presencia femenina dentro del campo de la dirección fílmica, excepto la magistral figura de Matilde Landeta, primera directora reconocida como tal en este contexto, y la breve participación de Eva Limiñana – conocida como “la duquesa Olga”- como directora de la cinta *Mi Lupe y mi caballo* en 1942.

1.3.1. MATILDE LANDETA.

Matilde Soto Landeta nació en el D. F. el 20 de septiembre de 1910¹². Criada en el seno de su burguesa familia materna en San Luis Potosí, Landeta siempre hizo saber que su acceso al medio fílmico se había dado por medio de su hermano Eduardo, y en calidad de continuista, en 1933¹³. Parece ser que desde muy joven había manifestado deseos de incorporarse a la “industria de las ilusiones” -el cine-, para lograr uno de sus más grandes anhelos: llegar a ser directora. Esta meta la llevó a abandonar los intereses personales y familiares, y hasta a disfrazarse de hombre para competir contra toda una “cultura fálica” que impedía a las mujeres la realización de ciertas actividades. Landeta contaba al respecto: “*Cuando yo empecé en el cine no se entendía que la mujer podía valerse por sí misma y muchas veces me negaron un ascenso por una sencilla razón: ser mujer*”¹⁴.

Entre 1933 y 1945 trabajó primero como “*script girl*” o anotadora en muchas películas como: *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Aguila o sol*, *Jesusita en Chihuahua*, *María Candelaria*, *Sinfonía de una vida*, *Flor silvestre* y *Cantaclaro*, formándose bajo la tutela de directores como Fernando de Fuentes o Emilio “Indio” Fernández. Landeta decía, a propósito de su decisión de incorporarse al trabajo en el cine, que “*las dos posibilidades para una muchacha en esa*

¹² Según otras fuentes, en 1913.

¹³ http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/matilde_landeta.html.

¹⁴ Rodríguez, Dunia: “En medio de hombres, Matilde Landeta abrió camino a las cineastas de hoy”, *Comunicación e Información de la Mujer*, México, 2000, <http://www.cimac.org.mx/noticias/semanal00/s00010102.html>.

época eran el matrimonio y la prostitución y ninguna de las dos cosas me atraía”¹⁵. El trabajo de anotadora era una labor que en todo el mundo era considerada como femenina, menos en México. A partir de ese momento Matilde Landeta se convierte en la única mujer “script”, la más solicitada y mejor remunerada durante décadas. Además fue asistente de dirección –pero sin crédito en las cintas- en *El espectro de la novia* (1943), *El as negro* (1943), *La mujer sin cabeza* (1943) y *Flor de un día* (1945).

Se desempeñó igualmente como supervisora y, a partir de 1944, tras una tenaz batalla para que las estructuras sindicales machistas aprobaran su ascenso, fue reconocida como asistente de dirección para *Adán, Eva y el diablo* (1944), *Espinas de una flor* (1945), *Rocambole* (1946), *La fuerza de la sangre* (1946), *La herencia de la Llorona* (1946), *Se acabaron las mujeres* (1946), *El cocinero de mi mujer* (1946), *Extraña obsesión* (1946), *Don Simón de Lira* (1946), *Carita de cielo* (1946), *La malagueña* (1947), *Pecadora* (1947), *El precio de la gloria* (1947) y *Ahí vienen los Mendoza* (1948).

Así, para conseguir convertirse en directora, Landeta tuvo que pasar primero de “script” a asistente de dirección. Su desempeño en estas dos especialidades le llevó años de ardua labor y enfrentamientos constantes con sus compañeros de gremio, quienes a duras penas aceptaban a una mujer como compañera de trabajo. Pero lo peor fue cuando ella decidió dirigir. Su lucha para realizar su primera película la llevó a enfrentar férreas resistencias del sector masculino cinematográfico; pero al final fue aceptada en la Sección de Directores.

Matilde Landeta dirigió su primer largometraje en 1948: *Lola Casanova*, para la cual también adaptó el guión. A este trabajo siguieron *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), cintas de las que fue directora, productora y guionista (adaptación). Era la época en que a través del cine, con el melodrama y la comedia ranchera, se había construido un mundo ficticio en donde los temas ligados a la realidad y a la crítica social eran deliberadamente olvidados. En dicho contexto, los personajes centrales de Landeta fueron criticados por tratarse de mujeres que guardan similitud con su creadora y transgreden los límites impuestos por la moral social de la época.

¹⁵ Diego Hernández, María, *Participación de las mujeres en la industria cinematográfica mexicana*, <http://www.crea-alianza.org/informes/cinemujermex.pdf>.

Para financiar sus películas, al igual que lo hizo Adela Sequeyro, Landeta tuvo que crear su propia cooperativa, en la que participaban los trabajadores como socios; para lograrlo contó con el apoyo de su hermano, quien participó en la organización de la cooperativa. Desafortunadamente, y debido sobre todo a la cultura de predominio masculino imperante en la época, el esposo de Landeta nunca apoyó su esfuerzo y se divorció de ella tras nueve años de matrimonio por su trabajo en la producción cinematográfica.

En 1953 incursionó en la televisión dirigiendo *Howdy Doody*, serie de 100 capítulos. Volvió al cine tres años después, fungiendo como guionista para *El camino de la vida*. Se supone que dirigiría dicha producción, misma que sería su cuarto largometraje; pero circunstancias hostiles a su carrera como cineasta hicieron que el proyecto fuera asignado a un varón, Alfonso Corona Blake, con el título *Tribunal de menores* (1956). Después de eso, en 1958 sólo trabajó como guionista para *Siempre estaré contigo* (donde, como le ocurrió con *El camino de la vida*, le robaron el guión sin avisarle que ella no había de dirigir) y, debido al machismo imperante en la industria fílmica nacional, se alejó casi veinte años del cine.

Su siguiente labor sería volvería a ser como guionista, en 1976, para el semi-documental *Ronda revolucionaria*. De nueva cuenta ausente de entorno fílmico por algún tiempo, regresa en 1985 para escribir el guión y editar el cortometraje documental *El rescate de las islas Revillagigedo*, basado en el material filmado por Luis Spota en 1957.

Tras muy variadas actividades profesionales, su retorno a la dirección cinematográfica tiene lugar a los 78 años de edad, con *Nocturno a Rosario* (1991), cinta en la que participó asimismo como productora, productora ejecutiva y guionista.

Aparte de los largometrajes mencionados, Landeta fue creadora de, aproximadamente, 110 cortometrajes, proyectos que nunca abandonó a pesar de que incontables veces la corrieron por ser mujer. Unos y otros trabajos le dieron la satisfacción de ganar un Ariel y decenas de premios y reconocimientos en los principales festivales de cine del mundo, entre ellos los de Berlín y Australia.

Sindicalista de toda su vida y activa defensora de los derechos de los trabajadores, Matilde Landeta es la cineasta que rompe el molde hasta ese momento

establecido al reflexionar críticamente en su obra sobre la situación de las mujeres. Con sus obras cinematográficas, Landeta pretendía sacar *“de las sábanas, de la abnegación, el llanto y el sometimiento”* a la imagen de las mexicanas dada a conocer a través del cine, proyectando en la pantalla a la mujer *“pensante, creativa y con voluntad, que no sólo está encargada de parir hijos, sino de formar a los seres humanos”*. Las mujeres, añadía, *“tenemos que decir algo, no hacer cine por hacer sino usarlo como un medio de propuestas, de defensa de derechos. Dar siempre un mensaje envuelto en historias de calidad para el público”*¹⁶

La historia de la cinematografía nacional coloca a Matilde Landeta como la mujer pionera en la dirección; la ubica como la encargada de abrir brecha a las nuevas cineastas que hoy, pese a una larga lucha, se enfrentan todavía a un mundo creativo dominado por los hombres.

Matilde Landeta falleció el 26 de enero de 1999. En su memoria existe actualmente la Fundación Cultural “Matilde Landeta” que, entre otras cosas, promueve la participación femenina en los distintos espacios de la cinematografía nacional.

3.4. AÑOS CINCUENTA Y SESENTA.

Estas décadas no registran presencia femenina activa detrás de las cámaras de cine; la lenta incorporación femenina a este sector se iba dando en las mismas labores tradicionales a las que originalmente se habían incorporado. Empero, cabe mencionar que las mujeres empezaban ya a incorporarse como titulares de ciertos departamentos, lo cual era un avance. Por ejemplo, las escritoras abundaban, pero la temática seguía siendo todavía abordada desde cierta mirada masculina. Sin embargo, en el terreno sindical, la participación de las mujeres guionistas y argumentistas era ya importante; y según testimonios -porque no se cuenta con estadísticas al respecto-, se podría asegurar que, entre los años cincuenta y sesenta, había en la Sección de Autores un porcentaje de 30 % y 70 % de socias y socios respectivamente¹⁷.

La única cineasta que sobresalió en esta época fue Matilde Landeta, primera mujer que, como ya se ha mencionado, fue admitida en la sección de directores del

¹⁶ Rodríguez, Dunia, *op. cit.*, nota 65.

¹⁷ Diego Hernández, María, *op. cit.*, nota 66.

Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), hecho que la convirtió oficialmente en la primera cineasta profesional mexicana. No obstante, hay que mencionar que también existían propuestas experimentales como la de Lola Álvarez Bravo, al igual que proyectos de edición fílmica como *Memorias de un Mexicano* (1950), de Carmen Toscano Escobedo, realizado a partir de la recopilación de las cintas de su padre, el director Salvador Toscano.

En otros terrenos, al iniciar los años sesenta el número de mujeres que ingresan a la universidad continúa en ascenso, aunque las carreras tradicionalmente masculinas tienen poca demanda femenina; a la par, la población de mujeres incorporada al mercado de trabajo va en aumento, si bien siempre en el sector servicios. Todavía la participación de mujeres que se desempeñan en las esferas políticas es de poca trascendencia, pues cabe mencionar que fue hasta 1953 cuando las mujeres mexicanas recibieron por fin el derecho a votar en todas las elecciones, lo cual significó un paso importante en la lucha por la igualdad de oportunidades en todos los sentidos, incluyendo el de la creación artística.

En el mundo del filme era la época de las películas experimentales y del cine independiente. Se organizaban cine clubes y concursos de guión de largometrajes apoyados por el Estado. Pero la presencia femenina era muy escasa y las cintas que se realizaron en ese período, aunque tienen una mirada diferente sobre la realidad, al fin y al cabo seguían siendo el producto de una mirada masculina porque las mujeres, en realidad, todavía no tomaban la palabra y eran los varones los que hablaban por ellas.

En 1960 se funda la Fimoteca de la UNAM. Pero el punto más importante fue, sin duda, la apertura de las escuelas de cine como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en 1963, elevando a rango universitario la enseñanza de cine. Esto marcó un avance significativo porque tradicionalmente el oficio de cineasta se aprendía en los “sets”. El ingreso de mujeres como estudiantes de cine fue, desde el primer año, en un porcentaje promedio del 12 % respecto al 88 % de hombres. Aunque reducida, la presencia de las mujeres empezaba a hacerse notar; sin embargo, en la planta de profesores no se incluyó a ninguna mujer. A pesar de ello, el CUEC se convirtió en semillero de la nueva oleada de cineastas nacionales, muchos de ellos del sexo femenino.

Durante los primeros años de los sesenta, los movimientos en defensa de los derechos de las mujeres parecieron entrar en un período de espera. El control corporativo sobre numerosas organizaciones femeninas parece haber desactivado temporalmente muchas demandas sobre la condición social femenina. Sin embargo, nuevos vientos soplarían en la segunda mitad de la década, dando nuevos bríos a los movimientos reivindicativos de los derechos de las mujeres. Los ecos de los diferentes movimientos estudiantiles que estaban ocurriendo en varios países del mundo desarrollado, aunados a la escasa democracia al interior de México, fueron el detonante que provocó el movimiento estudiantil de 1968.

Libertad de expresión, democracia y repudio al autoritarismo eran las demandas centrales de muchos jóvenes. Cientos de mujeres se incorporan a esta lucha. Los valores tradicionales empezaron a ser impugnados al interior del seno familiar por jóvenes de ambos sexos: se puso en tela de juicio la virginidad como patrimonio femenino y muchas mujeres empiezan a hablar sobre libertad sexual y control natal. La maternidad y el matrimonio como único proyecto de vida femenino también se convirtieron en temas de discusión central entre diferentes grupos de mujeres universitarias.

Mujeres y varones estudiantes del CUEC se integran a esta lucha y cámara en mano filman el desarrollo de este movimiento. Otra vez, como en la Revolución Mexicana, los cineastas darían testimonio de un movimiento social; pero lo extraordinario en ese momento era la presencia femenina que ahora demostraba tener la capacidad para estructurar su propio guión y tomaba entre sus manos las cámaras y la grabadora de sonido.

La actividad cultural se enriquece durante estos años con la presencia de mujeres notables en diferentes espacios. En este período se empieza a reconocer la obra cinematográfica de Matilde Landeta y se lleva a cabo un homenaje y una retrospectiva de sus películas en la Cineteca Nacional, con lo cual se ofrece un decidido y abierto apoyo a la creación fílmica femenina.

3.4.1. LOLA ALVAREZ BRAVO.

De Lola Álvarez Bravo, fotógrafa de foto fija y esposa del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, se conoce que experimentó al menos una vez con película cinematográfica. Sus incursiones en el cine incluyen un rollo de película sobre Frida Kahló (quien posó para numerosos retratos de Lola), junto con una joven actriz o compañera y un niño que representa al hijo que la Kahló nunca tuvo. Filmado en 1951 en la casa coyoacanense de Frida, es de suponerse que las escenas que se conservan eran pruebas de un proyecto que nunca se completó¹⁸.

3.5. AÑOS SETENTA.

Para comienzos de los setenta ya existían en México alrededor de 1,745 salas de cine, que ofrecían sobre todo películas comerciales, como las de ficheras y cantantes. En 1974 se inauguró la Cineteca Nacional y, al año siguiente, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), auspiciado por el Estado. Así, con el acceso de mujeres a dichos centros, comenzaron a abrirse las oportunidades a las directoras nacionales, cosa que no había ocurrido en toda la historia del cine mexicano.

La represión política ejercida contra todos los movimientos sociales durante los años sesenta y setenta llevó a muchas mujeres de las zonas urbanas a canalizar su descontento a través de pequeños grupos de discusión donde se reflexionaba en torno a temas ligados con la condición de las mujeres. A principios de los años setenta surge el movimiento feminista en México, cuyas principal demanda es la igualdad entre hombres y mujeres. Se buscaba crear conciencia entre las mexicanas de la discriminación y opresión de que eran objeto en los diferentes campos. Se impugnaron la doble jornada de trabajo, la menor remuneración laboral, la violencia sexual en la calle y en el hogar y la discriminación legal.

Todo esto hace eco entre las estudiantes universitarias de cine. Con tales antecedentes es que, para 1975, comienza a trabajar el colectivo "Cine-Mujer", que reúne a un grupo de mujeres estudiantes y egresadas del CUEC. *Rompiendo el silencio*, *Cosas de Mujeres*, *¿Y si eres mujer?* y *Vicios en la cocina* son algunos de los títulos de películas de corto y medimetro hechos por mujeres en esa época. En este esfuerzo

¹⁸ *El cine mexperimental*, <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/1904/sshady.html>.

participaron decisivamente cineastas de la talla de Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Guadalupe Sánchez, María del Carmen de Lara, María Eugenia Tamez, Ángeles Necochea y también Lilian Liberman, en su mayoría alumnas del CUEC, realizando lo que por entonces se llamaba “cine militante”, en 16 mm. Además, Marcela Fernández Violante se convirtió por entonces en la primera mujer docente de esta institución.

En 1977 Carmen Toscano dirigió el proyecto semi-documental *Ronda revolucionaria*, con la colaboración de Matilde Landeta, mientras que, un año después, Nancy Cárdenas realizó *México de mis amores*. En 1979 Carolina Fernández dirigió el documental *La vida toda*, un análisis de las condiciones en que se desarrolla el servicio doméstico en México, producido por el CCC. Para entonces se producían 66 películas en promedio al año, mientras que las cintas nacionales que se estrenaban en los cines solamente conformaban poco más del 16% del total de los filmes.

Entre las mujeres que comienzan a sobresalir por su labor fílmica durante esta década, además de las ya citadas, cabe mencionar a varias figuras importantes del cine mexicano contemporáneo: Alejandra Islas y Berta Navarro se iniciaron como documentalistas; Gloria Ribé, Magdalena Acosta, Adriana Contreras y Bussi Cortés desarrollaron sus primeros trabajos en cortometraje; Marcela Fernández Violante dirigió por entonces su primer largometraje; Pola Weiss se convirtió en precursora del video a nivel nacional y, en esa misma línea, Sandra Luz Aguilar, formada en escuelas de cine, realizó *Carmen vampiria* (1987), una mezcla extraña de mito, poesía y danza, y el documental *México, bajo la óptica de Juan Guzmán*, presentado en el festival “Pantalla de Cristal 2004”.

3.5.1. MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE.

Marcela Fernández Violante, cineasta consagrada del cine mexicano actual, nació en el DF. el 9 de junio de 1941. Inició su trabajo cinematográfico en 1972 con la dirección del cortometraje documental *Frida Kahló*. Pero será hasta 1974 cuando llame la atención de la crítica con la presentación de su primer largometraje, titulado *De todos modos Juan te llamas*¹⁹.

¹⁹ Vértiz, Columba, *op. cit.*, nota 2, p. 563.

En 1976 fue directora y guionista de *Cananea*. Cuatro años después, dirigió *Misterio (Estudio Q)*; y en 1981 se desempeñó como directora y coguionista de *En el país de los pies ligeros* o *El niño rarámuri*. Su segundo cortometraje documental fue un homenaje a su antecesora, la cineasta Matilde Landeta: *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (1982).

Fernández Violante tiene tras de sí una importante carrera cinematográfica, en la cual figuran, entre otros trabajos, la dirección de *Nocturno amor que te vas* (1987), cuyo tema central es el sexismo contra los viejos; *Golpe de suerte* (1991-1992) y el episodio “*De cuerpo presente*” o “*Música, risa y llanto*” –la supuesta historia resumida del cine nacional, realizado con edición de Ximena Cuevas- para el filme colectivo cubano *Enredando sombras* (1998).

En los últimos años, su fecunda labor como directora ha logrado éxitos de la talla de *Acosada* o *De piel de víbora* (2002), cinta en la que también fungió como escritora, guionista y productora. Esta película toca temas y cuestionamientos propios del México actual, como la justicia, la honestidad, la corrupción y la mujer sola; fue producida por CONACULTA a través de IMCINE, FOPROCINE y Orbitum, empresa que tuvo que “inventar” la propia directora.

Basada en la novela testimonial *De piel de víbora* de Patricia Rodríguez Sarabia, el séptimo largometraje de Fernández Violante es una tragicomedia que, a pesar de las críticas referidas a las actuaciones de los participantes, puede entenderse, como lo describe Jorge Ayala Blanco, como:

“... Un candoroso auto de fe instantáneo sobre la indefensión de los ciudadanos y ciudadanas que se atreven a exigir justicia sólo para poner en riesgo su seguridad al enfrentarse a bandas organizadas que cuentan con el apoyo de policías corruptos e ineficientes ministerios públicos...”²⁰.

La historia se tomó de una novela de acción, lo que facilitó trasladarla a la pantalla grande. Tanto interés despertó la lectura del libro en Fernández Violante que trabajó hasta lograr que tanto el IMCINE como el FOPROCINE se interesaran en el proyecto. *Acosada* es una película realizada con pocos recursos, pero con mucha imaginación, que se presentó con éxito en la XVII Muestra de Cine Mexicano a pesar de que, como

²⁰ Ayala Blanco, Jorge, *La grandeza del cine mexicano*, México, Océano, 2004, p. 169.

menciona la propia directora en una entrevista, "el cine feminista no gusta a los jurados"²¹.

Además de maestra y directora del CUEC, así como miembro de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, Marcela Fernández Violante es actualmente secretaria general del Comité Central Ejecutivo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y secretaria de la Sección de Autores y Adaptadores de cine y televisión del STPC. En 2004 fue premiada por haber logrado dar vida a la Fundación Matilde Landeta y por haber convocado al primer Concurso de Guiones Cinematográficos "Matilde Landeta".

3.5.2. ADRIANA CONTRERAS.

Adriana Contreras nació en 1953 y falleció en 2001. Fue una realizadora que, como otros muchos, prefería trabajar sobre todo con película de 16 mm.

Inició su trabajo fílmico en 1976 con los cortometrajes en súper 8 *Un gesto social*, *Desayuno* y *La sagrada familia*. Para el año siguiente se encargó de *Otro sobre Navidad*, ejercicio de cortometraje basado en imagen y sonido. Fue a partir de 1978, con el cortometraje *Lección de poesía*, cuando comenzó a trabajar con 16 mm.

En 1979 dirigió el cortometraje *Naturaleza muerta* y un año después se inició en el largometraje con *Historias de vida*. En 1982 volvió a usar súper 8 para el cortometraje *La luz por una rendija*, regresando a 16 mm con los cortos *Amor del bueno* (1983) y *Dime algo por última vez* (1985), y el medimetraje²² *A destiempo* (1986). Su último trabajo fue el largometraje *La nube de Magallanes*, realizado en 1989.

3.5.3. ALEJANDRA ISLAS.

Es una de las más eminentes documentalistas egresadas de la mejor época del CUEC. Entre sus trabajos destacan: *Iztacalco*, *Campamento 2 de Octubre* (1978), en colaboración con José Luis González y Jorge Prior, sobre las luchas de un asentamiento ilegal de colonos urbanos; *La Boquilla* (1978), acerca de unos electricistas disidentes; y *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1908), donde se presentan los orígenes

²¹ "Piel de víbora", cinta de Marcela Fernández Violante; *abanico de Mujeres en la XVII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara*, www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13mar/vibora.htm.

²² El término "medimetraje" se usa para designar a las producciones que duran entre 30 y 60 min.

del STUNAM. A ello se suman una treintena de telefilmes en cine o video, la mayoría sobre temas sociales.

Su obra más comentada es el vídeofilme *Eisenstein en México: El círculo eterno* (1997), cinta de 90 min. que fue ganadora del premio José Rovirosa en su primera edición y además resultó premiada en el Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual de Madrid. Está basada en un guión de la propia realizadora, en colaboración con Patricia Rufo, e inspirada en una investigación de Eduardo de la Vega Alfaro. Incluye una revisión cronológica y paulatina de 200 fotografías y materiales gráficos inéditos o poco difundidos.

En el festival "Pantalla de Cristal 2004" presentó *La banda del automóvil gris*, mediodocumental producido por el Canal 22 y codirigido con Alejandro Quesnel, que fue nominado al premio por el mejor documental del festival.

3.5.4. BERTHA NAVARRO.

Inició su trayectoria como documentalista en los años setenta, realizando algunos proyectos de tinte izquierdista que han sido prácticamente olvidados, como los mediodocumentales *Crónica del olvido* (1978), *Nicaragua: los que harán la libertad* (1978) y *Victoria de un pueblo sin armas* (1979/80). En esta misma línea, en 1987 hizo *México, historia de su población*. Su trabajo a partir de entonces se ha centrado, en primera instancia, en la producción, laborando sobre todo al servicio de la Universidad de Guadalajara.

Bertha Navarro siempre se ha propuesto lograr "internacionalizar" el cine de "calidad", al que se aboca con gran voluntad. Navarro, quien sufrió como productora los contratiempos ocurridos durante los meses de filmación del largometraje *El espinazo del diablo* con convicción en el proyecto, señaló que a pesar de ser "una historia de género" también hay "drama y hay humanidad", pues recrea la vida de un orfanato en plena Guerra Civil española (1936-1939). Sobre ello asegura que su equipo busca este tipo de proyectos porque, aunque tienen una identidad determinada, abordan temáticas universales que permiten difundirlos también en un mercado más abierto.

Tequila Gang, fundada por Guillermo del Toro, la escritora mexicana Laura Esquivel, la productora Rosa Bosch, Alejandra Moreno Toscano y la propia Bertha Navarro, les permite a los creadores fílmicos mantener acuerdos de colaboración con Producciones Anheló, de Jorge Vergara. El propósito de esta unión de pequeños y emergentes productores de cariz latinoamericano es ir haciendo proyectos cada vez más ambiciosos, con la idea de llegar a crear un mercado cinematográfico de habla hispana más sólido y de alta calidad. La directora también ha opinado que en México sigue siendo muy difícil hacer cine, a pesar de que hay más inversión privada, otros mecanismos, taquilla y distribuidores que se interesan por el cine mexicano después de las películas que han hecho dinero.

En 2004, Navarro recibió un homenaje por parte de la cinemateca del Brooklyn Academy of Music (BAM), en donde fueron proyectadas cinco películas mexicanas seleccionadas como homenaje a la productora mexicana, de quien se dijo *“ha estado detrás de algunas de las cintas mexicanas más importantes durante las últimas tres décadas y ha sido una fuerza vital desde los años 70”*²³.

3.5.5. GLORIA RIBÉ.

Cortometrajista egresada del CCC. Sus primeros trabajos incluyen el corto ficcional *Monse* (1978), sobre la vida cotidiana de una niña en una escuela privada donde, ante la educación autoritaria y represiva que recibe, ella se evade por medio de la fantasía, la imaginación y la anarquía. *Monse* estuvo nominado al Ariel en la categoría de Mejor Cortometraje de Ficción en 1979.

De su obra en los ochenta se puede mencionar el vídeo filme *De acá de este lado* (1987), cuyo tema es el modo en que los mexicanos ven a los norteamericanos. Más tarde realizó cinco programas de la teleserie *Expedición a la violencia* (1991-92), así como *Plegaria* (1991), medimetraje documental Guadalupano / anti Guadalupano.

Su obra más famosa es el vídeo filme documental de medimetraje *El efecto tequila* (1995), realizado de manera independiente con financiamiento propio —a través de Copal Comunicación Alternativa— y difusión exitosa en las cantinas de Guanajuato. Es

²³ Mujeres en el Cine y la Televisión, <http://www.mujerescineytv.org/acercade/premios.htm>.

un trabajo armado a partir de la sobre posición de retazos de documentales (manipulación de tomas del archivo de la directora) y con un texto del poeta José Manuel Pintado. Por este trabajo, Ribé obtuvo el segundo Coral en el Festival de La Habana y el primer premio Sur del Mundo en el Festival de Cine Latino de Trieste.

3.5.6. BEATRIZ MIRA ANDREU.

Beatriz Mira Andreu es egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y fundadora, a mediados de los setenta, del colectivo "Cine-Mujer" un grupo de trabajo en el que participan mujeres cineastas que se interesan por la condición general de las mujeres en el país y a nivel internacional. Mira Andreu obtuvo en 1978 un Ariel de Plata por la dirección de *Vicios en la cocina*, trabajo considerado como el mejor cortometraje documental presentado en ese año.

La cineasta se ha involucrado en la promoción del trabajo fílmico femenino a través de instancias como el curso "Mujer, cine y arte", impartido entre febrero y abril de 2005, con el que se pretende dar a conocer la historia el cine realizado por mujeres, haciendo especial énfasis en las realizadoras latinoamericanas contemporáneas al tiempo que se analizarán estilos, temáticas y estereotipos de la imagen de la mujer en el cine en general.

3.5.7. MAGDALENA ACOSTA.

En 1978, Magdalena Acosta presentó su corto de 25 min. *Sólo un grito solo*, producción del CCC que expone la historia de una mujer -un poco más que madura- que habita en la total soledad social, familiar y anímica. Cada pequeña cosa, cada encuentro cotidiano, se vuelve para ella un reflejo de su estado interior. Sus sentidos comienzan a engañarla y busca presencias que no existen. No hay posibilidad de comunicación: la única realidad es su total y absoluta soledad²⁴.

Sólo un grito solo fue exhibido, entre otros espacios, en el Ciclo "Con un toque femenino", celebrado en la Sala Andrea Palma del DF. en 1992.

²⁴ [Http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/solo.htm](http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/solo.htm).

En el plano administrativo, Acosta se desempeña como directora general de la Cineteca Nacional, lo que le permite apoyar decisivamente la labor de las mujeres tras la cámara a nivel nacional e internacional. En 2004 fue seleccionada como Jurado para el Japan Prize de Japón otorgado por NHK y para el Premio Nacional de la Juventud.

3.5.8. BUSSI CORTÉS.

Su nombre completo es Luz Eugenia Cortés Rocha y nació en la ciudad de México el 18 de junio de 1950. Se ha desempeñado como directora, argumentista, guionista y productora.

Bussi Cortés es egresada de la Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Información de la Universidad Iberoamericana (UIA), generación 1973; pero además llevó a cabo estudios de realización en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), donde filmó los cortometrajes *Las Buenromero* (1979), sobre tres hermanas que celebran un extraño ritual con sus pretendientes en una antigua casona de Mixcoac, y *Un frágil retorno* (1981), adaptación libre de un cuento de Kate Chopin; así como el medimetraje *Hotel Villa Goerne* (1981), inspirado en la literatura de Gabriel García Márquez, que cuenta cómo un profesor de literatura llega a un hotel provinciano, solitario y decadente, y se ve envuelto por el juego de supersticiones que tejen dos mujeres y una niña. *Hotel Villa Goerne* fue exhibido en Francia, Canadá, Alemania y México.

Ejerció la docencia en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM y en el propio CCC, y coordinó el área de cine de la UIA. Fue asistente de Alfredo Joskowicz y de Felipe Cazals, para quienes colaboró en una serie cultural: *Historia de la educación*, producida por la empresa Arte y Difusión. En 1984 filmó el cortometraje *El lugar del corazón*, coproducción entre el CCC y la UIA basada en el cuento homónimo de Juan Tovar, donde tres muchachas de secundaria planean hacerle una brujería "inocente" a su viejo maestro de historia, para descubrir posteriormente que la magia negra surte sus efectos. Con *El lugar del corazón*, producción exhibida en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1986 y en el Ciclo "Con un toque femenino" en la Sala Andrea Palma (México, 1992), Cortés obtuvo mención honorífica (versión en video) en el II Festival de Televisión Universitaria de América Latina, celebrado en Lima.

Paralelamente participó en la realización de la serie televisiva *De la vida de las mujeres* (1984-1985), producida por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural.

Su primer largometraje, *El secreto de Romelia* (1988), cuya temática gira en torno a la mirada de tres generaciones de mujeres sobre la virginidad y el misterio que oculta una historia de amor, obtuvo reconocimientos nacionales e internacionales, como el Ariel y la Diosa de Plata a mejor ópera prima, el Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York a la Mejor Película Latinoamericana y el Premio Pittire a la Mejor Opera Prima en el Festival de Cine de San Juan, Puerto Rico, en 1990; además fue exhibida en muchos festivales de cine, incluyendo importantes espacios dedicados al cine femenino, tanto en México como en el extranjero. Esto le animó para, en 1991, realizar su segunda película, *Serpientes y escaleras*. En 1993 filmó *Déjalo ser*, mediodocumental de la serie *18 lustros de la vida de México*, producido por la UNAM.

En 2004, Cortés dio inicio a la filmación del largometraje *Las Buen rostro*, con el apoyo de Gabriela Reygadas y la producción de IMCINE y FOPROCINE.

3.5.9. POLA WEISS.

Pola Weiss (1947-1990) está considerada como la pionera mexicana en el video y comenzó a trabajar con este medio en los años setenta.

La fuerte presencia de las mujeres en el arte del video tiene su origen en muchas situaciones: la influencia feminista en la literatura y las humanidades, la conformación más democrática de los "grupos" (activos en el "*performance*" y arte conceptual de los años setenta), las colectivas de cine-video y el relativo acceso del medio "personal" del video²⁵. Todo esto conformó la práctica de Pola Weiss, una de las primeras artistas en emplear el video en sus obras de *performance* a principios de los años setenta.

Sólo unos cuantos años después de que artistas como Nam June Paik, Steina y Woody Vaselka empezaran a explorar el terreno del procesamiento de video con los nuevos "*porta-paks*" de Sony, Pola Weiss combinó esta estética híbrida en sus exploraciones muy personales en video, construyendo lo que Jorge Ayala Blanco llamó el

²⁵ *El cine experimental. Video*, <http://www.geocities.com/So-Ho/Museum/1904/svideo.html>.

"*video narcisismo*"²⁶. Weiss fusionó lo espiritual con lo esotérico en este nuevo medio, llamando al monitor "la puerta de cristal".

Más tarde, en *Mi co-ra-zón* (1986), la artista utilizaría el video como terapia gestalt para manejar las secuelas del terremoto de 1985 en la ciudad de México. Al incorporar el "performance" en una nueva forma de expresión que llamó "vídeo danza", Weiss combinó la investigación del movimiento con las superposiciones de imágenes en el cuerpo de su trabajo. Su obra tiene un sentido de incorporación y exploración libre afín al temprano arte feminista. Los trabajos de Weiss eran "autorretratos" extendidos llevados a tal extremo que su último trabajo fue la grabación de su propio suicidio.

3.6. DIRECTORAS DE LOS OCHENTA.

Para los años ochenta, según Columba Vértiz, existían en el país 2,677 salas de cine y la producción fílmica nacional era de 86 largometrajes en promedio al año²⁷. En esta década, como ya se mencionó en el capítulo anterior, fue importante la fundación, por decreto oficial, del IMCINE, que buscaría llevar al cine nacional por la senda de la calidad. También se formuló el Plan de Renovación Cinematográfica, a partir del cual se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica en 1986. Como resultado de acciones como éstas es que, en 1988, el gobierno otorgó apoyo a tres directores independientes, uno de los cuales fue Marisa Sistach, con lo cual se comienza a reconocer, tras muchos años de esfuerzo y de lucha contra el olvido institucional, el trabajo de las mujeres mexicanas tras la cámara.

En esta década, en la cual surgen los primeros centros de estudio de la condición femenina, hay una eclosión de cineastas que han marcado decisivamente la historia de la filmografía nacional. Es el periodo en que se inician como cortometrajistas Olga Cáceres, Claudia Magli y María Rodríguez; la segunda dirigió, en 1983, la cinta *Coyoacán*, producción del CCC nominada al Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción, mientras que Rodríguez fue directora y coproductora —junto con el CCC y la Universidad Anáhuac— de *La Divina Providencia* (1987), una aventura tragicómica acerca de una pareja de trabajadores que tiene muchos hijos y por ello intenta entregar al cuidado de la Virgen al más pequeño de ellos, de meses aún. También producen sus primeros cortos

²⁶ *Idem.*

²⁷ Vértiz, Columba, *op. cit.*, nota 2, p. 562.

Patricia Martínez de Velasco (quien luego desarrollaría una importante carrera como documentalista), Marisa Sistach y otras grandes directoras como María Novaro, Guita Schyfter, Eva López-Sánchez y Marcela Arteaga.

Por otra parte, Elsie Méndez presentó *El Rutas* (1987), película de 57 min. producida por el CCC e inspirada en un personaje de la vida real que se dedicó a matar policías en las calles; mientras Teresa Mendicuti dirigió, ese mismo año, el mediometraje *A la misma hora*, producción del CCC que cuenta una historia de amor a pesar del tiempo y a pesar del crimen, que estuvo nominado al Ariel al Mejor Mediometraje y que fue exhibido en Francia, Alemania y Austria dentro de distintos ciclos de cine mexicano y cine de mujeres.

En el terreno documental daban sus primeros pasos Dana Rotberg y Ángeles Sánchez, mientras María del Carmen Ortiz, del Colectivo Perfil Urbano, se dedicaba al vídeo filme. En 1988 Laila Heiblum fue codirectora, junto con Claudio Rocha, del cortometraje documental *Entre la presencia y el olvido (Real de Catorce)*, trabajo exhibido en República Dominicana, Canadá y Alemania en ciclos de cine internacional y cine femenino. María del Carmen de Lara comenzaba su carrera haciendo vídeo series, Silvia Gruner desarrollaba trabajos en video y Ximena Cuevas –que llegaría a convertirse en experta vídeo asta- experimentaba con los cortos.

Fue la época en que las feministas tuvieron que responder a la aparición de nuevos movimientos sociales y contestatarios. Aparecieron las primeras organizaciones no gubernamentales de mujeres especializadas en temas del feminismo, como violencia sexual, teoría feminista, sexualidad y salud, etc. Por ello, poco después surgiría una generación naciente de artistas que, en los años ochenta y principios de los noventa, documentó escenas de subcultura urbana, luchas indígenas por los derechos humanos fundamentales y la tenencia de la tierra; también realizaron narrativas experimentales y usaron distintas formas de lo popular y populista en la escultura, pintura e instalación.

Aquí destacarían Sarah Minter, Melanie Smith, Sofía Taboas y Andrea Gentile, quien obtendría, en 1989, el Ariel al Mejor Cortometraje Documental y el Danzante de Plata en el Festival Internacional de Filmes Cortos de Huesca con *La neta... no hay futuro* (1988), documental producido por el CCC que aborda las vivencias y problemáticas de los chavos banda de Ciudad Nezahualcóyotl que limpian parabrisas en

las esquinas del DF. para sobrevivir. Este trabajo fue exhibido en festivales internacionales de cine, cortometraje y escuelas de cine en Cuba, Alemania, Argentina y México.

Por otra parte, la dirección fílmica femenina también estuvo presente dentro del cine altamente comercial, aunque de dudosa calidad como producto artístico, figurando como representantes María Elena Velasco en la comedia e Isela Vega en el terreno erótico.

3.6.1. MARISA SISTACH.

Marise Sistach Perret –su nombre completo, que otras fuentes consignan como Maryse- nació en el Distrito Federal el 10 de septiembre de 1952.

Egresada del CUEC, Sistach inició su carrera cinematográfica en 1980 con la dirección del cortometraje *¿Y si platicamos de agosto?*, donde comenzó a trabajar en equipo con José Buil, quien se hizo cargo de la edición. Se trata de una sobria y sensible crónica intimista sobre unos adolescentes que despiertan a la vida amorosa y a la conciencia social, con la cual Sistach obtuvo el Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción en 1981. A este proyecto seguiría, tres años más tarde, el medimetro *Conozco a las tres* (1983). Participó en la televisión cultural como realizadora de diversos programas de la serie *De la vida de las mujeres* (1983-1984) y filmó uno dedicado al poeta Gilberto Owen dentro de otra serie televisiva: *Los libros tienen la palabra*.

En el terreno del largometraje, Sistach dirigió *Los pasos de Ana* en 1988 (filmado originalmente en 16 milímetros y post producido en video) y, en 1992, *Anoche soñé contigo*. Para 1995 fue productora ejecutiva y codirigió, junto con Buil –ahora su pareja no sólo en la realización cinematográfica-, el documental *La línea paterna*, que recibió buenos comentarios de la crítica a pesar de que la propia Marisa confiesa que la cinta se hizo con pocos recursos.

Integrantes de un equipo de trabajo desde que eran estudiantes en el CUEC, Marisa Sistach y José Buil son una pareja sui generis, no sólo cinematográfica. Para discutir sus proyectos fílmicos cuentan con una especie de "taller hogareño" en el que se platican las ideas que se les ocurren para hacer una película. Para la directora, la

labor conjunta que realiza con José Buil es invaluable y constituye, en gran parte, la esencia de su trabajo fílmico.

De nuevo al lado de Buil, en 1998 fue codirectora y guionista de *El cometa*, coproducción con Francia y España, cuya idea central es la de hacer un homenaje al cine y mostrar, al mismo tiempo, dos mundos: uno que termina y otro que comienza.

Pero, sin duda, su mayor éxito ha sido la cinta *Perfume de violetas (Nadie te oye)*, dirigida en el 2000, de la que también fue guionista. A través de esta película, que narra el paso por la adolescencia de dos amigas en un barrio marginal de México, Sistach traza y cuestiona con gran equidad el retrato del cautiverio de la familia y la feminidad degradada; aunque, en realidad, este trabajo quiere ir más allá de la degradación, huyendo de la tesis feminista/antifeminista que la directora ha estado manejando con sensibilidad y cierta grandeza en las situaciones límite. Mas allá de la feminidad degradada está el linchamiento moral por incompreensión, burla, alarma y negación.

Este trabajo de Sistach aporta un dato significativo para ejemplificar el estado del cine mexicano contemporáneo, y en especial en cuanto a su relación con la presencia femenina en la realización fílmica: a pesar del éxito de *Perfume de violetas*, podría decirse que la directora está en la casilla de salida otra vez, solicitando becas y recursos para seguir haciendo cine.

A *Perfume de violetas*, cinta que fue seleccionada para competir por el Oscar a la mejor película extranjera, siguió *Manos libres*, siendo ésta la segunda parte de una trilogía que se cerrará con *La niña de piedra*, que se grabó en Morelos con el apoyo económico de la beca de Estímulo a Creadores del IMCINE, recibida por Sistach en agosto de 2002.

3.6.2. OLGA CÁCERES.

Olga Cáceres dirigió, en 1980, *Goitia*, corto de 16 min. que presenta una serie de intuiciones acerca del pintor zacatecano: la relación de los paisajes que contempló en su ir y venir por México, y su pintura; el ascetismo en que voluntariamente vivió y su

alejamiento de cualquier movimiento plástico²⁸. Esta producción del CCC fue exhibida en la Semana Internacional de Cine de Manheim (Alemania) en 1983.

Uno de sus trabajos más destacados es *Lejos de las fiestas* (1982), producción del CCC en 16 mm que estuvo nominado al Ariel como el mejor cortometraje de ficción en 1982. *Lejos de las fiestas* desarrolla, en 30 min., la historia de una pareja que intenta reencontrarse después de un tiempo de separación. El motivo aparente, por parte de él, es tener un hijo; sin embargo, ella se da cuenta que se trata de una paternidad idealizada y de que ya no hay nada entre los dos.

3.6.3. MARIA NOVARO.

María Novaro Peñalosa nació en México, DF., el 11 de septiembre de 1951. Es considerada por varios autores como la realizadora más exitosa del cine mexicano.

Estudió Sociología en la UNAM y descubrió que el cine "era lo suyo" a partir de que colaboró como asesora en el rodaje de varios documentales. Mientras estudiaba producción de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, Novaro dirigió varios cortometrajes en súper 8 y 16mm., entre los cuales destacan: *Lavaderos* (1981), *Sobre las olas* (1981), *De encaje y azúcar* (1981), *Es la primera vez* (1981), *Conmigo la pasarás muy bien* (1982), *7 A. M.* (1982), *Querida Carmen* (1983) y *Pervertida* (1985).

Fue precisamente uno de aquellos cortos, *Una isla rodeada de agua* (1984), el primero en llamar la atención de la crítica hacia el trabajo de Novaro. En ese ejercicio, acerca de una niña de la costa de Guerrero que emprende un viaje en busca de la madre que un día la abandonó, la directora planteaba los temas esenciales de toda su obra fílmica: la condición femenina en el México contemporáneo y la lucha de la mujer por la supervivencia emocional.

En 1985 fue asistente de Alberto Cortés en *Amor a la vuelta de la esquina*, actividad que le permitió adquirir mayor experiencia en la dirección fílmica antes de realizar su primer largometraje. *Azul celeste* (1988), un corto acerca de una mujer

²⁸ [Http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/goitia.htm](http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/goitia.htm).

embarazada que busca a su marido en la inmensa ciudad de México, fue el punto culminante de esta primera etapa.

Su vertiginoso ascenso a la fama tuvo lugar tras desempeñarse como directora y guionista de *Lola* (1989), cinta que se convertiría en el primero de, hasta el momento, cuatro largometrajes, el mayor número realizado por una cineasta nacional. A esta película seguiría el éxito representado por *Danzón* (1991), donde fue directora, guionista y editora.

Con *Otoñal* (1993), María Novaro volvió a dirigir cortometrajes, antes de filmar, en 1993-94, su tercera película: *El jardín del edén*, coproducción México-Canadá donde intervino de nuevo como directora, guionista y editora. Después participó en el trabajo colectivo *Enredando sombras* (1998), dirigiendo el episodio "*Cuando comenzamos a hablar*".

Su notable carrera se ha coronado con su cuarta cinta, coproducida con la Televisión Española: *Sin dejar huella* (2000), de la que fue directora y guionista. En esta película, basada en un guión escrito con su hermana Beatriz, Novaro reproduce y da la razón a la paranoia de las mujeres que creen que siempre las siguen.

3.6.4. ISELA VEGA.

Isela Vega nació en Hermosillo en noviembre de 1939. Constituye un caso atípico dentro de la cinematografía femenina nacional, pues se desempeñó como modelo, cantante y actriz en más de una treintena de "comedias picantes" antes de debutar en 1981 como directora de la cinta *Una gallina muy ponedora*, a la cual seguiría *Las amantes del señor de la noche* en 1984, sin volver a repetir la experiencia posteriormente.

Debutar en el cine con una historia de infelicidad femenina, con una marcada orientación trágica y simbólica, le tomó a la Vega varios años de trabajo y penalidades, principalmente por los continuos enfrentamientos con las autoridades, tanto sindicales como estatales, lo que provocaba continuos retrasos y detenciones en el rodaje. La causa de esto, obviamente, era la temática de la cinta, pues no era habitual que una mexicana plasmase en imágenes fílmicas sus fantasías eróticas.

En general, puede decirse que las características de la producción cinematográfica de Vega coinciden con las de aquellas cintas en que participó como actriz: películas con alto contenido sexual y marcadas críticas a la represión sexual de la sociedad²⁹.

3.6.5. GUITA SCHYFTER .

Guita Schyfter Lepa nació en San José de Costa Rica el 2 de marzo de 1947. Sus padres, nativos de Ucrania y Lituania, arribaron a Costa Rica huyendo de la Segunda Guerra Mundial. La directora nació en aquel país centroamericano y se trasladó a México en 1965 para estudiar Psicología en la UNAM.

Dedicada por distintas razones a la tecnología educativa durante los años setenta, Schyfter obtuvo en tres ocasiones la beca del Consejo Británico, la cual le permitió cursar estudios de producción audiovisual en la BBC. Este cambio de orientación la condujo a la dirección de documentales educativos y científicos, campo en que, desde 1983, desarrolló una carrera ampliamente reconocida.

De su etapa como documentalista pueden mencionarse el medimetraje *Rufino Tamayo* (1983) y cortometrajes como: *Vicente Rojo* (1984), *Luis Cardoza y Aragón* (1984), *“Cavernario” Galindo*, *luchador rudo* (1984), *Héctor Mendoza* (1984), *Archivo General de la Nación* (1984), *Descentralización* (1985), *Desarrollo regional* (1985) y *Los caminos de Greene* (1986). A partir de esta experiencia fue llamada en 1987, junto con otros realizadores, para dirigir varios capítulos de *Los nuestros*, serie documental para televisión dedicada a presentar los testimonios de figuras clave de la ciencia, el arte y la investigación en México.

También fue directora del medimetraje documental *La fiesta y la sombra. Retrato de David Silveti* (1990). Empero, su calidad cinematográfica quedó de manifiesto ampliamente hasta 1991, cuando obtuvo el Ariel al mejor medimetraje documental por la dirección de *Xochimilco, historia de un paisaje* (1990).

A partir de 1993, Guita Schyfter se ha dedicado a dirigir largometrajes de ficción, teniendo en su haber, hasta la fecha, tres de ellos, de los cuales ha sido además productora y guionista: la exitosa versión cinematográfica de la novela *Novia que te vea*

²⁹ [Http://www.her.itesm.mx/academia/profesional/humanidades/cine/ivega.html](http://www.her.itesm.mx/academia/profesional/humanidades/cine/ivega.html).

(1992-93), *Sucesos distantes* (1994) y *Las caras de la luna* (2001). La historia contada en este último largometraje transcurre durante un festival de cine de mujeres que se realiza en México. En el jurado de ese encuentro coinciden cinco realizadoras de distintas nacionalidades, quienes revelan sus vidas, deseos y fantasmas a la par que se da "una pincelada" a los sucesos de América Latina de las décadas recientes. Se cuentan historias de amor, de la relación madre-hija, compromiso político y amistad.

"... Se trata de una historia diferente, porque todo lo que se hace sobre mujeres está relacionado con que la pareja las engaña, que deben sacrificar cosas por el marido. La mujer como víctima. Es cierto, son historias que necesitan contarse, pero no todas las mujeres somos víctimas; la mujer sí tiene fuerza como para voltearse y dar una patada o correr cuando ve que la van a violar. En *Las caras de la luna* hablo de mujeres que han participado en las sociedades en las que les tocó vivir y han triunfado por sus méritos, talento e inteligencia"³⁰.

Novia que te vea se basa en la novela homónima de la costarricense mexicanizada, de origen judío, Rosa Nissan; el guión es de Hugo Hiriart; la fotografía correspondió a Toni Jun y la ambientación a Tere Pecanins. La cinta, según Jorge Ayala Blanco:

"... Viene a llenar un espacio que había quedado vacante / inocuable por los judíos en el generosísimo viejo cine nacional, desde la ingenua pero eficaz ola populachera de ficciones antixenofóbicas / xenofílicas que medio siglo atrás protagonizó y hasta realizó el comediante Joaquín Pardavé, para la comprensión lacrimógena de la sacrificada comunidad siriolibanesa [...] y la furbolera comunidad gachupina [...]. Un huequito para las miniépicas aspiraciones de la comunidad judía mexicana..."³¹.

Sucesos distantes presenta, entre otras cosas, al trabajo y al amor como esferas mutuamente excluyentes y alienantes, pero también como elementos constitutivos básicos de la existencia; y al poder como objeto de disputa. Junto a ello hay una crítica de los códigos burgueses de representación.

Entrevistada acerca de la problemática de realizar trabajos cinematográficos en México, la directora comentó que en el país cuesta demasiado hacer cine, "*pero lo hacemos con el poco dinero que hay. No hay recursos para producir y promocionar y es un hecho que cuando hay una buena publicidad la gente va a ver las películas y son un éxito comercial*"³².

³⁰ Montaña Garfias, Ericka, "Con todo y sus carencias, el cine mexicano sí ofrece historias originales, dice Guita Schyfter", *La Jornada Virtual*, 2002,

<http://www.jornada.unam.mx/2002/may02/020514/04an2cul.php?printver=1>.

³¹ Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano, 2001, p. 353.

³² Montaña Garfias, Ericka, *op. cit.*, nota 81.

3.6.6. XIMENA CUEVAS.

Ximena Cuevas nació en la ciudad de México en 1963 y hoy día es la videasta más importante del país. Es hija de José Luis Cuevas, uno de los pintores contemporáneos más reconocidos. Su educación cinematográfica comenzó cuando tenía 13 años, época en la que veía un promedio de cuatro películas diarias, faltando a las clases de la escuela secundaria en París.

Comenzó a trabajar desde muy joven, restableciendo películas en los archivos nacionales de la Cineteca Nacional de la Ciudad de México; allí, mientras reparaba viejas cintas, fue donde, por primera vez, tuvo una películas entre sus manos. Más adelante realizó la misma labor en el Departamento de Arte de Costa Gavras. A los quince o dieciséis años decidió separarse del mundo del padre; se fue a estudiar cine a Nueva York y allí descubrió el video. Con esa experiencia regresó a México y comenzó a trabajar más de 20 obras en arte y medios audiovisuales.

Cuevas, quien comenzó en el cine comercial trabajando para Arturo Ripstein y John Huston antes de lanzarse en los “*collages*” discretos y gestos exagerados del cine y video, ha señalado, en más de una ocasión, que la experimentación audiovisual no es una novedad en México, pues un muy breve recuento de sus antecedentes incluye a creadores nacionales como Pola Weiss –pionera del videoarte en México-, Marcela Fernández Violante, Adolfo Best Maugard, Rubén Gámez, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein; pero la vídeo asta también expresa su admiración e identificación con la fuerza y sugestión de las imágenes de la obra de Margot Benacerraf³³.

Entre sus primeros trabajos reconocidos se destacan *Televisión* (1983), *Las tres muertes de Lupe* (1984) y el cortometraje *Noche de paz* (1989³⁴), vídeo filme que sirvió como episodio de la serie televisiva *La hora marcada*.

Para 1990 realizó *Profanando al Ambrosio*, un medimetro bajo la forma de un vídeo filme. En 1991 adquirió una cámara de vídeo 8 y a partir de ese momento se dedicó enteramente al video.

³³ Jaime Vázquez, Luis Bernardo, “Encuentros con la tradición, diálogos con la ruptura”, *El ojo que piensa*, http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_01/secciones/veranali/artic_03.html.

³⁴ De acuerdo con otras fuentes, este material data de 1982.

En 1992 presentó *Cuaderno de apuntes* y, al año siguiente, *Corazón sangrante*, que ganó importantes premios. Se trata de un video musical ranchero posmoderno, una fusión de la poética intrincada de superposiciones de Cuevas con la presentación de la versátil artista del “performance” Astrid Hadad, cuyo trabajo “se deleita en lo cursi y se complace en las imágenes dolorosas de corazones sangrantes y santos flagelándose, excesos que cita directamente de cantantes rancheras como Lucha Reyes, cuyas expresiones libres y abiertas de sexualidad y alcoholismo se incorporan a la hipérbole”³⁵. Cuevas y Hadad usan las capacidades de la animación por computadora para multiplicar la imagen de la artista hasta que ésta “cae como lluvia del cielo en todas sus manifestaciones, desde la hiper mujer china poblana hasta una Coatlicue posmoderna”³⁶

Inclusive Cuevas llegó a ser contratada para encargarse del “making-off” del concurso de belleza Miss Universo 1993. Luego vino *Víctimas del pecado neoliberal* (1995). Jesusa Rodríguez, precursora del cabaret político, dueña de “El Hábito” y el teatro “La Capilla”, trabajó con Cuevas en esta último proyecto. Con viñetas que muestran los artistas de cabaret de Rodríguez, los segmentos de video comienzan con títulos de películas recicladas de los anales de la cinematografía mexicana: *Una familia de tantas*, *Nosotros los pobres*, etc.

De 1997 es *Cuerpos de papel*; en 1998 realizó *Cama* y estuvo a cargo de la edición para *De cuerpo presente*, episodio de Marcela Fernández Violante para la película colectiva *Enredando sombras*, que significó una recuperación del cine mexicano como motor del aprendizaje afectivo. Para 1999 hizo *El diablo en la piel* y en el 2000 llevó a cabo *La puerta*.

Su trabajo se ha mostrado internacionalmente en festivales tales como Sundance, New York Film Festival, Mediopolis Berlín, y en el Museo de Arte Moderno de New York. Fue artista protagonista en el video *Viewpoints* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y ha sido invitada a ofrecer charlas en numerosos eventos, incluyendo los que patrocinó el Pacific Film Archive de San Francisco.

³⁵ *El cine mexperimental. Video*, <http://www.geocities.com/So-Ho/Museum/1904/svideo.html>.

³⁶ *Idem*.

Ximena Cuevas está obsesionada con los micro-movimientos de la vida diaria, a los cuales ubica en el límite de la realidad y la ficción. De su trabajo se dice que “busca de manera implacable las capas de mentiras que cubren las representaciones de la realidad y sistemáticamente explora las ficciones de la identidad nacional y el género”³⁷

En general, la temática de Ximena Cuevas es absolutamente propia: todo trata sobre ella misma, alternando con soltura la defensa pública de la homosexualidad y del espacio privado individual. El “performance” de género es un tema extendido en la obra de Cuevas, tanto en análisis personales de la familia y el Estado (*Medias mentiras*, 1995) como en reflexiones íntimas sobre la sexualidad (*Cuerpos de papel*, 1997).

El irreverente vídeo filme de 37 min., realizado en blanco y negro/ colores *Medias mentiras* (1995), fue llevado a cabo con patrocinio de las fundaciones McArthur, Rockefeller y Lampadia. Es el relato del momento en que se da cuenta de que una de sus amantes no la quiere bien y se tiene que separar, así que hace el video para decírselo en imágenes³⁸. Consiste en descripciones parciales de la Ximena frente a la cámara y la Ximena detrás de la cámara. Mediante manuales pasados de moda, el video desarma a la clase media mexicana, los deberes de la mujer y las diversiones culturales, incorporando al video muchos fragmentos de memorias, imágenes asociativas y su estructura está intercalada con cortes comerciales.

También la denuncia de los prejuicios y estereotipos heterosexistas reproducidos por los medios de comunicación masiva forma parte de su discurso audiovisual.

“Una toma fija del rostro de la propia vídeo asta -producida para su transmisión televisual por Canal 22, emisora del Estado mexicano-, mientras ésta repite sin cesar durante 30 minutos la frase “no pensar”, busca exponer el carácter aburrido, rutinario, plano y falto de creatividad del lenguaje de la televisión. El principal problema de este trabajo radica, creo, en la equiparación entre lo que se desea representar (un lenguaje aburrido, rutinario, plano y falto de creatividad) y la forma como se le representa (una toma aburrida, rutinaria, plana y falta de creatividad)”³⁹.

³⁷ *La vida diaria a través de la videocámara de Ximena Cuevas en el Cervantino*, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2004/20-sep/ximena.htm>.

³⁸ Tal vez, a partir de lo ya mencionado, no sea preciso aclarar que Ximena es lesbiana; de hecho, tan conocida es su postura sexual que a nadie sorprende que inclusive aparezca en la televisión diciendo que es lesbiana y católica y que le va a pedir al Papa que autorice los matrimonios entre homosexuales.

³⁹ Jaime Vázquez, Luis Bernardo, *op. cit.*, nota 84.

El trabajo de Cuevas está lleno de la estética del “collage” de lo que ella ha llamado “ilusiones de papel”: abundan las partes del cuerpo, con fijaciones fuertes en el desmembramiento y remembramiento del surrealismo. Su enfoque híbrido del cine y el video ha atraído a colaboradores con sensibilidades similares en el arte del “performance” y cabaret, como Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad.

Uno sus trabajos más reconocidos fue *Dormimundo* (1999), un documental sobre el malestar del ser, con el cual fue artista invitada de la gira de otoño por parte del Central New York Programmers Group en 2000. *Dormimundo* es una antología formada por *Cama*, *Estamos para servirle*, *Contemporary Artist*, *Almas gemelas*, *Destino*, *Calzada de Kansas*, *El diablo en los ojos* y *Natural instincts*.

Creadora de una obra irritante y estridente para algunos espectadores, que manifiesta una fuerte necesidad de autoafirmación para otros e impregnada a partes iguales de una exasperación expresiva y un sentido del humor corrosivo, Ximena Cuevas ha realizado en los últimos años, entre otros videos: *Cómo se pinta un mural* (2001), *Marca registrada* (2001), *Proyecto público #1* (2001) y *Staying Alive* (2001).

3.6.7. MARIA ELENA VELASCO.

María Elena Velasco Fragoso nació en Puebla un 17 de diciembre. Es más conocida por su faceta de comediente con el personaje de “la India María”, que la ha convertido seguramente en una de las figuras de mayor arraigo popular del cine mexicano durante los últimos años, apegada a la fórmula de hacer comedias blancas, aptas para toda la familia.

Se inició como directora en 1983 con la comedia *El coyote emplumado*, protagonizada por ella misma a través de su famoso y querido personaje de “la India María”. Después sería directora, productora y guionista de *Ni Chana ni Juana* (1984).

Ni de aquí ni de allá, tercer largometraje escrito, producido, dirigido y actuado por Maria Elena Velasco, fue la película más taquillera del cine mexicano en 1988 y posteriormente ha sido recirculada hasta en salas para público infantil. Más tarde, en 1992, obtendría otro importante éxito con *Se equivocó la cigüeña* (1992), donde nuevamente sería directora, productora y guionista.

3.6.8. DANA ROTBERG.

Dana Rotberg Goldsmith nació en el Distrito Federal el 11 de agosto de 1960 y se inició en el cine hacia 1985, cuando fue codirectora, junto con Ana Diez Díaz, del documental *Elvira Luz Cruz: pena máxima*, sobre una mujer acusada de haber matado a sus hijos. La película recoge una serie de testimonios de las personas allegadas al caso; narrada con emotividad e incluso con humor a pesar de lo trágico del caso, la cinta resalta una serie de contradicciones que ponen en entredicho la validez de la sentencia. *Elvira Luz Cruz: pena máxima*, una producción del CCC, obtuvo el Ariel al Mejor Cortometraje Documental y la Diosa de Plata al Mejor Documental, además de ser exhibida a nivel nacional e internacional en espacios dedicados al cine femenino.

Hasta 1988 se desempeñó como asistente de dirección en películas como *Los motivos de Luz* (1985), *Las inocentes* (1986), *El tres de copas* (1986), *La furia de un dios* (1987) y *Los cuentos de madrugada* (1988), preparándose para debutar como directora en 1989 con *Intimidad*, cinta a la que seguiría, en 1991, *Ángel de fuego*, donde la Rotberg, además de directora, fue guionista, editora y productora ejecutiva.

En 1994 participó como productora en la película bosnia *Covjek, Bog, Monstrum* (*El hombre, Dios y el monstruo*), de MGM Sarajevo, así como en la producción franco-bosnia *Savršeni krug* (*El círculo perfecto*), en 1996, antes de realizar lo que es, hasta el momento, su trabajo más exitoso: la dirección de *Otilia Rauda* (2001), filme de Nu Visión que está considerado, sin duda, como la realización cinematográfica más representativa de Rotberg. La película fue distinguida con el "Unicornio de Oro", máximo galardón del certamen en el Festival Internacional de Amiens y está considerada como una de las cintas mexicanas más polémicas de todos los tiempos, tanto por su contenido como por la complicación de su post-producción.

Otilia Rauda (*La mujer del pueblo*) narra la historia de una mujer que, a la vez, es la más feliz y la más desgraciada: su cuerpo es maravilloso y de una sensualidad extraordinaria; pero un demonio parece haber surgido durante su concepción dejándole una marca indeleble en el rostro: una enorme mancha violácea sobre su ojo derecho. Su padre la casa con un oficial de policía, del que se contagiará de sífilis; la enfermedad la hará estéril y romperá para siempre su vida. Es por ello que la protagonista, amargada por la situación, decide vengarse de los hombres en general, haciéndolos responsables

de su desgracia. Así, hará pagar a cada uno el dolor que ella siente. *Otilia Rauda* tiene la fuerza de una tragedia griega, estructurada con los sombríos colores del melodrama popular mexicano⁴⁰.

3.6.9. MARÍA DEL CARMEN DE LARA.

María del Carmen de Lara Rangel nació en México, DF., el 5 de enero de 1957. Está catalogada como la decimonovena mujer que logra dirigir en México un largometraje en 35 milímetros, considerado como el formato profesional de la industria⁴¹.

Inició su carrera como video serialista de causas sociales con *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), multipremiado documental en 16 milímetros, ganador de 27 reconocimientos, en el que aborda de manera crítica los efectos de los sismos del 85 en el gremio de las costureras. A este trabajo siguieron: *Las que viven en Ciudad Bolero* (1993-1995), *Nosotras también* (1994), *La vida sigue* (1995) y *Decisiones difíciles* (1996). Su debut en el cine industrial fue a partir de una comedia titulada *En el país de no pasa nada* (2000). La cinta se realizó con financiamiento de IMCINE y libreto en colaboración con la actriz Laura Sosa.

De Lara, productora independiente de cine y vídeo, es autora del filme *Paulina en el nombre de la ley* (2001). documental acerca del caso de una niña de 13 años, embarazada a causa de una violación, a la cual el gobierno no autorizó la práctica del aborto. La cineasta tiene 20 años trabajando junto con los grupos feministas en favor de mejorar la calidad de vida de este sector de la población y por una mejor aplicación de la justicia social.

Este proyecto fue realizado para que las abogadas que llevan el caso de Paulina puedan hacer uso del documental para apoyar su defensa legal, tanto en el ámbito nacional como internacional, a manera de memoria histórica de un hecho que reviste graves violaciones a los derechos humanos y constata el nivel de impunidad que prevalece cuando las mujeres exigen justicia.

⁴⁰ [Http://www.esmas.com/espectaculos/cine/159175.html](http://www.esmas.com/espectaculos/cine/159175.html).

⁴¹ Vega, Patricia, *op. cit.*, nota 12.

El trabajo que De Lara desempeña como productora independiente de cine y video en la organización que dirige –“Calacas y Palomas”- se ha caracterizado por documentar la lucha de la historia de las mujeres; en el caso del video documental de Paulina, la intención es tener un material que asiente que el problema del aborto está relacionado con la violación, pero también es parte de la lucha por la despenalización del aborto del movimiento feminista.

3.6.10. MARÍA DEL CARMEN ORTIZ.

Cineasta independiente, María del Carmen Ortiz se ha dedicado desde 1985 a filmar todos los movimientos populares ocurridos en México desde los sismos de 1985, conformando con José Luis Contreras un admirable equipo de trabajo denominado Colectivo Perfil Urbano.

El Colectivo Perfil Urbano realizó, en 1994, una serie de cuatro vídeo filmes sobre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN): *Chiapas, un rincón digno de la patria*, de 35 min., sobre el enfrentamiento en Altamirano; *De la ciudad al campo*, de 18 min., acerca de la mini caravana san cristobalense; *Caravana de caravanas*, de 55 min., un recorrido por el itinerario del comandante Marcos y su gente; y *Los más pequeños*, de 65 min., que gira en torno a la vida cotidiana de los niños que viven en las comunidades de la Selva Lacandona que forman parte del territorio ocupado por los zapatistas.

Al año siguiente, en la misma línea, Ortiz y Contreras filmaron *Aguascalientes, la patria vive*, sobre la convención celebrada en este lugar por el EZLN. Con estos trabajos, Colectivo Perfil Urbano ha desarrollado un cine militante que es, al mismo tiempo, crónica cotidiana, historia, retrato, cronología y estilización del movimiento neo Zapatista.

3.6.11. SILVIA GRUNER.

Silvia Gruner pertenece al grupo de artistas que comenzó a experimentar con el video entre finales de los años ochenta y principios de los noventa. Su trabajo tiene contactos con el arte conceptual y se asocia con el de artistas mexicanos más jóvenes, usando materiales y medios tan variados como juguetes, chicles y plástico reciclado.

El lenguaje videográfico de Gruner está influenciado por su relación con las formas y los materiales. La selección consciente de objetos y su manipulación mediante intervenciones de “*performance*” e inscripciones como en los medios de comunicación impregnan estos elementos inanimados con una función narrativa.

Empezando con las películas súper-8 que realizara en la escuela profesional en Boston, Gruner pasó más de cuatro años trabajando sólo en “*performance*” y cine. Aunque estas piezas encuentran los elementos materiales de la escultura, la mayor parte de los actos repetidos y obsesivos se escenifican con su cuerpo como pieza central. Antes de que usara el video, Gruner creó “*performances*” semi privados con película súper-8, como *Desnudo descende* (1986), *Sin título* (1987), *Canción gitana* (1987) y otros. Entre éstos hay retratos fílmicos de la artista como “*documenteur*” y agente provocador privado: Gruner como *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, Gruner haciendo referencia a artistas de “terraescultura” mientras da volteretas por una colina arenosa...⁴².

El corto en súper-8 *Pregunta* (1988) es una repetición de pensamiento e imagen, tomas temblorosas de una mano que, desde una ventana, recoge la primera nieve en un frasco de vidrio. El interlocutor está contrariado por la imposibilidad de mantener la forma del copo de nieve sólido. Las interrogantes cuestionan el espacio de la memoria y el acto de olvidar. *El pecado original / reproducción* (1986-87) replantea el famoso cuadro anónimo con matiz erótico *Gabrielle d'Estrees con una de sus hermanas* (atribuido a la Escuela de Fontainebleau, hacia 1595), permitiendo a Gruner incluir otro desnudo en su trabajo. *El vuelo* (1989) es otra pieza de video “*performance*”; se filmó después de que Gruner se mudara a la ciudad de México, tras haber vivido y estudiado en Israel y los Estados Unidos.

En tanto el trabajo de Gruner comenzó a abandonar el estudio y el departamento, los procesos siguieron siendo estudiados y rituales; pero ahora la forma consistía en objetos sutiles: barras de jabón, cucharas, motivos arquitectónicos y molcajetes. El video y la película empleados en el “*performance*” se mueven hacia el sitio de la instalación y dialogan con trabajos de escultura y fotografía; es el caso de *El nacimiento de Venus* (1995) e *Inventario* (1994); en esta última pieza, un hombre y una mujer presentan la totalidad de sus pertenencias. El espacio de la instalación en video se vuelve un foro

⁴² *El cine experimental. Video*, <http://www.geocities.com/So-Ho/Museum/1904/svideo.html>.

para su monólogo extendido y magnifica las imágenes de objetos cotidianos hasta un estatus casi sagrado.

En el terreno del cortometraje, Gruner ha dirigido *Luna, 500 kilos de impotencia o posibilidad*.

3.6.12. EVA LÓPEZ-SÁNCHEZ.

Egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México, la filmografía de Eva López-Sánchez se inicia con varios cortometrajes estudiantiles, como *No se asombre, sargento* (1988) y *La venganza* (1989); a ellos seguirán la historia de amor y desamor *Recuerdos de domingo* (1990) y *Yapo Galeana* (1990), exhibido en España, Alemania y Nueva York.

Entre estos primeros trabajos sobresale *Objetos perdidos* (1992), acerca de una pareja que llega desde Veracruz en tren a la ciudad de México y cuyas maletas son cambiadas por equivocación. Así, por curiosidad empiezan a entrar en la intimidad del otro a través de los objetos que encuentran dentro de la maleta; y poco a poco el diario de ella y la grabadora de él les hacen darse cuenta de que tienen mucho en común. Con este corto, exhibido en muestras, bienales, reseñas y ciclos de cine en México, EU., América Latina, Europa y hasta Japón, López-Sánchez obtuvo el Premio ex-aqueo al Mejor Cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Amiens, el Premio Pitirre al Mejor Cortometraje de Ficción en el Festival de Cine de San Juan de Puerto Rico y el 2º lugar en la categoría de "Programas Cortos" en el Encuentro Internacional de Programas Audiovisuales de Cannes.

A los 38 años presentó su película debut *Dama de noche*, realizada en 1992 y exhibida al año siguiente, entre otros espacios, en la VIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara en el Festival Internacional del Nuevo Cine en La Habana y en los Festivales Internacionales de Edimburgo y Chicago, así como en la Cinemateca de Montevideo, Uruguay. *Dama de noche*, ganadora del 2º lugar "Tema Libre" en el Concurso FECIMEX en México (1993), se llevó a cabo gracias al Proyecto Opera Prima del CCC y la coproducción de IMCINE. Es un "thriller" psicológico con tintes de humor negro y una idea central: el remordimiento.

Tras la dirección de esta cinta, la cineasta estuvo algún tiempo alejada de la industria, realizando sólo la vídeo monografía *Carlos Salinas de Gortari. El hombre que quiso ser rey* (1998), trabajo que la coloca como una importante documentalista política. Las razones para este distanciamiento con respecto al cine fueron explicadas por la directora en una entrevista:

"Desde entonces a la fecha como que se ha revolucionado la manera de hacer cine en México, de distribuirlo y exhibirlo. Mi primera película, que era una buena ópera prima, tuvo una salida muy chiquita y una muerte casi súbita, y como era casi autofinanciada eso no importaba mucho, pero ahora las cosas han cambiado. Por eso me auto-exilié tres años, porque todo me sucedió muy rápido, entonces hice otras cosas y después se dieron las condiciones para levantar este nuevo proyecto"⁴³.

En el 2003, López-Sánchez llamó la atención de los críticos con su segundo largometraje, *¿De qué lado estás?* (también conocido en la Berlinale o Festival Internacional de Berlín como *Francisca*), una bien lograda coproducción México-Alemania-España cuya temática central –prescindiendo de cualquier tono documentalista para narrar una sólida ficción- gira en torno a los estragos del 2 de octubre de 1968 y del 10 de junio de 1971, hechos que dan pie a una especie de reclamo en busca de justicia y esperanza; en busca de una nueva definición del destino, la amistad, la traición y los ideales al enfrentarlos con la simple necesidad de sobrevivir.

Este segundo largometraje ficcional de López-Sánchez es, según Alejandro Leal, un trabajo de gran fuerza expresiva, con una conceptualización narrativa, estética e interpretativa que se presenta en pantalla de manera muy certera, hablando sobre la honestidad del ser humano y de temas que atañen al pasado político mexicano⁴⁴. El guión es original y fue co escrito con Jorge Goldenberg.

La Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, AC., ha reconocido ampliamente a la directora Eva López Sánchez por llevar, en el 2003, la representación de las cineastas mexicanas a Los Ángeles, EU., con la exhibición de su película *¿De qué lado estás?*, y por la exhibición de su película *Dama de noche* en la Cinemateca de Montevideo, Uruguay.

⁴³ De la Cruz Polanco, Fabián, *Eva López-Sánchez habla de su filme*, www.esmas.com/espectaculos/cine/entrevistas/216282.html.

⁴⁴ Leal, Alejandro, *Comentarios*, <http://www.tucineportal.com/contenido/lado.htm>.

Actualmente, Eva López-Sánchez trabaja en el guión de su tercera película, titulada tentativamente *Doce horas*, que escribe con un joven guionista de tan sólo 20 años, y que se basa en una experiencia personal de éste. El tema principal es el respeto y mezclará diferentes técnicas, experimentando entre lo digital y el cine.

3.6.13. MARCELA ARTEAGA.

Marcela Arteaga nació el 26 de diciembre de 1965. En 1987 ingresó en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de México. Como directora realizó los cortometrajes *La fábrica* (1988), *Un sándwich* (1990) –acerca de un hombre ve pasar su vida mientras se prepara un sándwich, y exhibido a nivel nacional e internacional- y *Del otro lado del mar* (1994-1995), que fue su corto para tesis, mismo que recibió premios y menciones en el Internacional Student Film Festival de Nueva York, en Cancún y en Karlovy-Vary. También se desempeñó como guionista y asistente de dirección en algunas películas de otros directores.

De acuerdo con Emmanuel Flax , en algún momento de su vida conoció a Luis Frank, emigrante lituano que recorrió el mundo a causa diferentes conflictos bélicos y que, entre otras ocupaciones, realizó dos documentales durante la Guerra Civil Española⁴⁵. Luis Frank murió cuando mientras intentaba reeditar uno de sus filmes. Juan Frank, hijo de Luis le aportó a Marcela Arteaga las cintas filmadas por su padre y una biografía, para que continuara con esa obra inconclusa. Esto no ocurrió, pero ambos elementos dieron comienzo a la gestación de *Recuerdos* (2003), el único largometraje documental de Arteaga hasta el momento y la undécima producción del proyecto ópera prima del CCC.

“*Recuerdos* es el recorrido por una historia del siglo XX tomando la vida de Luis Frank, emigrante lituano, como línea narrativa. Es un viaje por una época en la que el planeta, fue marcado por la guerra, esa de la que tanto hemos oído hablar y por la que seguimos amenazados. La emigración, la búsqueda, la guerra, la libertad, la infancia, un México guardado en los recuerdos, son algunos de los temas de esta película. *Recuerdos* es la historia de gente que recorrió el mundo en busca de un lugar al cual pertenecer, gente cuya vida fue hilada por rupturas”⁴⁶.

⁴⁵ Flax, Emanuel, “*Recuerdos*”, de Marcela Arteaga. *El constante y violento paso del tiempo*, 2004, <http://www.velvetrockmine.com.ar/index2.htm>.

⁴⁶ [Http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/recuerdosb.htm](http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/recuerdosb.htm).

Esta película, de 86 min. de duración, le demandó a su directora más de cuatro años de producción. Fue rodada en México, Inglaterra, Lituania, los Estados Unidos, Francia y España. En la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara del 2003 obtuvo el premio Mayahuel a la mejor película mexicana y el otorgado por la FIPRESCI (también obtuvo el más que dudoso reconocimiento de la OCIC), mientras que en 2004 recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival “Expresión en Corto” y en el Festival Internacional de Cine de Málaga. *Recuerdos* fue presentada en el marco del XIX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en la Sección “La Mujer y el Cine”. También recorrió otros festivales, entre ellos los de Montreal, Valladolid, Chicago y Karlovy Vary.

3.6.14. PATRICIA MARTÍNEZ DE VELASCO.

De Patricia Martínez de Velasco hay que destacar, en 1988, el cortometraje *El sótano*, de 7 min., producido por el CCC. Exhibido en el III Festival Internacional de Escuela de Cine de Tel Aviv en 1990, *El sótano* gira en torno a unos adolescentes que buscan su espacio vital para relacionarse amorosamente en el sótano de su casa; sin embargo, el ritual es interrumpido y frustrado por la presencia del padre de la muchacha.

Dirigió también el documental *Acopilco* (1990), coproducción del CCC y la UNESCO. Trata acerca de los problemas ecológicos y socioculturales que se suceden en la comunidad de San Lorenzo Acopilco, un pueblo en los alrededores del DF., en la medida en que va incorporándose a la mancha urbana de una de las ciudades más grandes del mundo.

Suyo es también el documental *Matilde Landeta* (1992), coproducción del CCC e IMCINE que, en 25 min., describe la última aventura de esta cineasta mexicana: la dirección de una cinta a los 76 años, tras mucho tiempo alejada de las cámaras. *Matilde Landeta* fue presentado en festivales de cine joven, cine alternativo, cine de estudiantes y escuelas de cine en México, Venezuela, Barcelona, Chile, España, Francia y EU.

3.6.15. MARÍA FERNANDA SUÁREZ.

Nacida en Tampico y egresada del CCC, Mafer Suárez presentó su primer cortometraje en 1989: *El destino*. A este siguió *Cuestión de minutos* (1991), así como varios trabajos de cine publicitario.

Ha sido reconocida por su corto de 13 min. *Directamente al cielo* (*Directo al cielo*, 1996), trabajo de egreso del CCC que se genera en el hecho fantástico de trascender lo cotidiano, trastocándolo apenas:

“... Una chava grandulona [...] aborda con su dulce amiga flacucha [...] un autobús cuyo despachador [...] garantiza que irá directo al cielo, algo que en efecto parece leerse en las actitudes y conductas extrañas de algunos pasajeros; presa de paranoia repentina, la joven obliga al camión a detenerse y conmina [*a la amiga*] a bajarse con ella; aliviadas y seguras, abordan un nuevo autobús, pero ahí viajan los mismos tipos con las mismas actitudes y conductas que en el anterior, ahora para regocijo de ambas”⁴⁷.

Directamente al cielo fue presentado con éxito en la Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano celebrada en la Cineteca Nacional en 1996, así como en muestras y festivales de cine en México, Cuba y EU.

El siguiente trabajo de Suárez lleva por título *Seré la de tus sueños*.

3.6.16. ÁNGELES SÁNCHEZ.

Ángeles Sánchez dirigió, en 1989, *Nina*, documental de 17 min. realizado en 16 mm con producción del CCC, que presenta un acercamiento íntimo a la vida de la cantante mexicana de “rock” Nina Galindo. Este trabajo se exhibió exitosamente en el Festival la Mujer y el Cine, celebrado en Mar del Plata (1990), en el Festival de Cine de Mujeres en Santo Domingo (1990) y en el Ciclo “Cine de Mujeres Mexicanas” presentado en Berlín en 1992.

De 1992 es el documental de 30 min. *A propósito del humo, la contaminación y esas cosas*, coproducción del CCC y la Universidad Iberoamericana, que recibió una espléndida acogida cuando fue presentado, entre 1992 y 1993, en el II Festival Internacional de Escuelas de Cine, realizado en México; en la II Muestra de Cine Joven Mexicano organizada por el Instituto Mora del D.F., y el XIX Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.

⁴⁷ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 82, p. 214.

3.6.17. KATYA MANDOKI.

En los años ochenta apareció otra pionera del video, Katya Mandoki, integrante del grupo de directores de *Parto solar cinco*. Nacida en México, estudió filosofía, artes plásticas y un doctorado en historia del arte.

Como artista, Mandoki ha expuesto su obra plástica a nivel nacional y en el extranjero, además de publicar más de cien artículos sobre estética y arte en periódicos y revistas. Ha recibido dos premios del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y dictó cátedra en la UAM-Xochimilco, División de Ciencias y Artes del Diseño. De su incursión tras la cámara sólo se sabe que fue, junto con Rafael Corkidi (conocido primordialmente por su estética indigenista de izquierda), de los cineastas que por razones económicas hicieron la transición al video tras años de cinematografía en los años setenta.

3.7. AÑOS NOVENTA.

Con acciones como el paso de IMCINE a manos de CONACULTA en 1989 la situación del cine nacional cambió positivamente y se hizo común hablar de un “nuevo cine mexicano”. Con esto empezó también la exportación del cine hecho en México y, en 1990, las cintas nacionales ya participaban en festivales internacionales y en muestras de cine, ganando premios. Tal es el caso de *Danzón*, película dirigida por María Novaro, que obtuvo más de 15 distinciones internacionales.

En los noventa el estreno de varias películas de calidad –*Como agua para chocolate*, *El callejón de los milagros*, *Salón México*, *Cronos*- detonó un renovado interés hacia el cine de producción nacional. En poco tiempo, el cine mexicano logró recuperar a buena parte de su público, produjo cintas de gran éxito crítico y comercial, recuperó al cortometraje como formato de trabajo y, quizás lo más importante, vio surgir a una nueva generación de cineastas, actores, escritores, técnicos y espectadores, destacando en la realización fílmica una presencia femenina cada vez más frecuente y con alta calidad.

Fue durante el sexenio Salinista (1988-1994) cuando, de manera insólita, el mayor número de mujeres en toda la historia de esta industria mexicana tuvo la oportunidad de dirigir largometrajes de ficción en 35 milímetros: son 14 las películas que el Instituto

Mexicano de Cinematografía (IMCINE) produjo o coprodujo, bajo la administración de Ignacio Durán Loera.

Es también la época en que el movimiento a favor de los derechos de las mujeres consigue ganar algunas de sus batallas más trascendentes, como la realización de la Convención Nacional de Mujeres por la Democracia (1991) buscando abrir brecha en el Congreso para la intervención femenina; o la campaña *Ganando espacios* (1993), un plan de igualdad de oportunidades laborales y políticas. Por su parte, los partidos políticos reformaron sus estatutos para reglamentar la participación de las mujeres –cabe señalar que sólo lo hicieron el PRI y el PRD-.

Luego, la irrupción del Ejército Zapatista impondría una nueva marca, apareciendo nuevas líneas políticas y teóricas en cuanto a los asuntos de género. Renacieron los temas de la autonomía, la crítica a la violencia y la injusticia social hacia las indígenas, no a la violencia sexual, respeto a la diferencia, libre decisión sobre la maternidad y derecho a participar en la toma de decisiones. Paralelamente, en los espacios urbanos se fortalecían las organizaciones ciudadanas de mujeres, que convergirían en la Asamblea Nacional de Mujeres, misma que influyó en la construcción de las comisiones de Equidad y Género en la Cámara de Diputados, y que apuntala el flamante Programa Nacional de la Mujer⁴⁸.

Son variados los campos de la producción fílmica donde las mujeres se desempeñaron admirablemente en los años noventa, incluyendo el largometraje, con Leticia Venzor, Sabina Berman, Isabelle Tardán, Laura Mañá y Gabriela Retes (1974), quien en 1998 inició la cinta –al parecer, todavía inconclusa- *She Die*; la vertiente documental, representada por Lourdes Portillo, Isabel Cristina Fregoso, Sarah Minter, Adele Schmidt, Citlaly Rieder, Alejandra Sánchez, Guadalupe Miranda, María Inés Roqué, Itzel Martínez, Fabiola Gervasio y Francisca Strebel (*México, vida Cotidiana y fiestas de una familia mazateca de Huautla*); el video, con Silvana Zuanetti, Inés Morales, Susana Quiroz, Paula Astorga Riestra, Eva Bodensted y Patricia Zubieta, videoasta mexicana que ha destacado con trabajos como *Las inútiles fantasías de Tania*; y, sobre todo, el terreno del cortometraje.

⁴⁸ Lovera, Sara, *op. cit.*, nota 19.

Según sus portavoces, la industria del cortometraje nacional se enfrenta principalmente a la falta de apoyo financiero. Los realizadores tienen que buscar becas, patrocinadores, o incluso mecenas para terminar proyectos de este género. El IMCINE es la instancia que más apoyo económico ha aportado a los realizadores en esta rúbrica. Una opción que se ha propuesto para el mercadeo del corto es hacer, a la usanza del cine europeo, segmentos que se proyecten en el cine antes de la película.

Muchos de los trabajos en formato de corto y mediometraje que se ha realizado abordan temáticas recurrentes como la violencia en México o el desarraigo. Es el caso de Luciana Kaplan, directora de *Cuentos chinos*, ficción que narra la historia de la migración china a México, desde sus inicios a principios de siglo, pasando por la revolución mexicana, la historia del movimiento anti-chino, así como la situación actual de los chinos en nuestro país. Es un documental sobre la xenofobia en México, así como la búsqueda de identidad en un grupo de gente que pertenece a dos culturas. Kaplan también tiene en su haber la codirección de *Milagros concedidos* y *Cronista de milagros*.

La mayor parte de los realizadores de cortometraje en México son jóvenes y cabe subrayar la nutrida presencia de mujeres en los créditos de dirección, donde destacan nombres como los de Alejandra Moya (*Ponchada*), Lourdes Rébora (*El jardín botánico*, 1998), Pilar Rodríguez (*Ella es frontera*), Andrea Álvarez (codirectora de *Milagros concedidos* y *Cronista de milagros*), Lucrecia Gutiérrez, Jimena Perzábal, Irene Banchik (*En tránsito*, 1998), Naomi Uman (*Leche*, 1998), Mónica Costa Coldwell, Christiane Burkhard, Celia Varona, Conchita Perales (*Nicolás*), Paulina del Paso, Tatiana Huevo, Kenya Márquez Cruz (*La mesa servida*, 2001), Luciana Jauffred Gorostiza, Issa López Lozano, Valentina Leduc, Andrea Borbolla, Carolina Rivas, Eva Aridjis, Diana Cardozo, Gabriela Monroy, Lorenza Manrique, Andrea Robles, Andrea Casar, Victoria Clay-Mendoza e Ivonne Fuentes -directora de *El sueño de la gallina* (1999), *La virgen Lupita* (2000), *La llegada de los aliens* (2001) y *De cuando el pescado murió de placer* (2002)-, entre otras prometedoras cineastas nacionales.

3.7.1. SILVANA ZUANETTI.

Como vídeo asta, Silvana Zuanetti dirigió *Nadie es inocente* (1990), producción de ficción del CCC en video 3/4", de 27 min. de duración. Se trata de una pequeña historia de amor, con un toque de humor, protagonizada por una ladronzuela, apasionada lectora

de novela negra, y el dueño de una librería que tolera que la chica le robe sus libros. Con este trabajo, Zuanetti obtuvo el 2º lugar en la categoría de video en el Festival Internacional de Escuelas de Cine RIFE - CILECT, celebrado en Karlovy Vary (República Checa) en 1991. *Nadie es inocente* también fue exhibido en muestras y festivales de cine, cortometraje y video tanto en México como en Venezuela, Argentina y Francia.

De 1990, igualmente, es *Lagartos*, documental de 16 mm que evoca un viaje introspectivo cuyo escenario es el río Lagartos, sobre la costa de Yucatán.

En 1992 presentó *Giovanni e morto*, video 3/4" a color coproducido por el CCC y UPA-CNCA que cuenta la historia de una turista italiana que conoce un taxista extrovertido y un poco caótico; a lo largo de los 25 min. de la ficción, entre equivocaciones y pequeños enredos, se establece poco a poco un acercamiento hasta el verdadero encuentro entre dos personas muy diferentes. Este trabajo fue exhibido en el II Festival Internacional de Escuelas de Cine celebrado en México ese mismo año.

3.7.2. CITLALY RIEDER.

Nació en Morelia, Mich., en 1958. Ha participado en diversos proyectos audiovisuales y editoriales. Fue jurado del XI Festival de Cine y video Científico. Fue Coordinadora Técnica del Atlas Geográfica del Estado de Michoacán. Es miembro fundador de la Asociación de Documentalistas de México (ADOC-México) y es vocal de su Comité Ejecutivo.

Como documentalista, Citlaly Rieder ha desarrollado una trayectoria importante, parte de la cual es compartida con Javier Morett, con quien codirigió *Lakeside School of Deaf* (1990); posteriormente fue directora de *John Lightfoot, an american painter* (1994). En 2004, de nuevo conjuntamente con Morett, Rieder dirigió el video documental *Música*, un recorrido por la historia mexicana en la primera mitad del siglo XX, a través de uno de sus protagonistas más singulares: el michoacano Francisco J. Música. Este trabajo fue presentado en el 2º Festival Internacional de Cine de Morelia.

3.7.3 LETICIA VENZOR.

Directora de arte. Egresó del CCC con el corto-tesis *El viudo José* (1991), adaptación de un cuento de la tradición oral tabasqueña. Este trabajo estuvo nominado al Ariel en la categoría de Mejor Cortometraje de Ficción en 1992, además de exhibirse en festivales y muestras en México, Puerto Rico, España, Venezuela e Israel.

Venzor presentó su primer largometraje, *El amor de tu vida, S.A.*, en 1994, con guión de la novelista policíaco-fantástica Malú Huajuca del Toro y producción de Zurita-Bach en Televisine. Es una comedia de enredos sobre las fracasadas desavenencias conyugales que tiene como eje a una empresa dedicada a concertar citas románticas por computadora.

3.7.4. ISABEL CRISTINA FREGOSO.

Nació en la ciudad de México en 1968. Es graduada de Ciencias de la Comunicación en el ITESO y de Dirección Cinematográfica en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Ha realizado programas para la televisión y anuncios para el servicio público, además de algunos cortometrajes, de los que se pueden destacar *Decisiones* (1992) y *Breve terremoto de un corazón encadenado que ladra como un perro pidiendo amor* (1994).

Ha sido reconocida por su video documental *Chenalhó, el corazón de los Altos* (2000). Este trabajo, de 52 min., de duración, hace la indirecta crónica cotidiana del drama de los miles de desplazados en Chiapas tras la matanza de Acteal, a través de las actividades de los niños indígenas. *Chenalhó, el corazón de los altos* fue presentado a concurso en la sección de documentales.

3.7.5. JIMENA PERZÁBAL.

De Jimena Perzábal puede destacarse el corto en video ¾" *Resurrección* (1992), que presenta, en 8 min., el proceso de reciclamiento del vidrio para la fabricación de jarrones mediante un proceso artesanal. Esta producción del CCC fue realizada en la

fábrica de vidrio de Tlalpan, en la ciudad de México y exhibida ese mismo año en el II Festival Internacional de Escuelas de Cine celebrado en la capital.

En 1996 dirigió el cortometraje *Pez muerto no nada*, trabajo en 35 mm producido nuevamente por el CCC, que habla acerca de cómo la incomunicación de una pareja se va imponiendo como estilo de vida. Aparece una tercera persona, pero no se queda. Al final todos quieren intentar un regreso, pero hacia un lugar que ya no existe⁴⁹. *Pez muerto no nada* fue exhibido, entre 1996 y 1997, en la Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano de la Cineteca Nacional, en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano celebrado en La Habana y en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

3.7.6. LAURA GARDOS VELO.

En 1992 Laura Gardos realizó el corto de 12 min. *Antes de la música*, producido por el CCC., en el cual se describe el proceso creativo de un constructor de instrumentos musicales (violines y cellos) y su contacto con la madera y la herramienta, todo lo cual avanza de forma paralela con imágenes de instrumentos ya terminados, que son interpretados por las manos de dos músicos. A través del documental se intenta rescatar la distancia que existe entre dos expresiones artísticas diferentes que buscan, por separado, un mismo camino: la música. *Antes de la música* fue exhibido en el II Festival Internacional de Escuelas de Cine celebrado en México (1992).

Para 1995, en 35 mm, dirigió el cortometraje *Estar a tiempo*, ficción de 18 min., producida por el CCC, acerca de una pareja, un reencuentro y todos los recuerdos, que se exhibió en el Ciclo Escuelas Mexicanas de Cine, celebrado en Madrid ese mismo año, así como en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana.

Con *Vieiros, vida y obra de Carlos Velo* (2000), documental de 55 min. en Betacam SP, la nieta de este realizador gallego, Laura Gardos Velo, ofrece un acercamiento a la vida de su abuelo a través de documentos y fotografías encontrados en su estudio. Producido por el CCC, *Vieiros, vida y obra de Carlos Velo* obtuvo el premio al Mejor Largometraje Documental en el Cinemafest, celebrado en San Juan de

⁴⁹ <http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/pez.htm>.

Puerto Rico (2000); también fue exhibido en el 41 Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena, en 2001.

3.7.7. LUCIANA JAUFFRED GOROSTIZA.

Destacada como cine publicista, Luciana Jauffred Gorostiza estudió en el CCC, donde dirigió los cortos *Ángeles de la banquetta* (1993) y *Pasteles de Nicolás* (1996). Su tesis académica es el filme de 23 min. *Rebeca a estas alturas* (2003), ganador del tercer lugar en la sección estudiantil Cine fundación en Cannes 2003. Esta comedia negra se basa en un cuento de su hermana Paola, haciendo una crónica de las alteraciones en la vida doméstica de una ama de casa que descubre, cierta mañana, que ha aumentado de peso descomunadamente.

Rebeca a estas alturas es un ejercicio de humor astuto que describe el absurdo de la cotidianidad a través de una burla aguda y brillante, pintando satíricamente a un estrato social atrasado y “hueco hasta la crueldad”, y que ofrece una “fantasiosa y pesadillesca culminación moral de una psicología de la vida social más mediocre, por ello más precaria y vulnerable”⁵⁰. Fue presentado con éxito en el Festival Internacional de Cannes, Sección Cinefodation (2003), donde obtuvo el tercer lugar en la categoría de mejor cortometraje estudiantil, así como en el Festival Internacional de Cine de Valladolid en ese mismo año.

3.7.8. ISSA LÓPEZ LOZANO.

Egresada del CUEC, Issa López Lozano ha sido directora de los cortos estudiantiles *Tan callando* (1993) y *Quimera* (1996). También ha fungido como libretista para telenovelas como *Primer amor*; y es autora del guión correspondiente a la cinta *Ladies' Night*, dirigida en 2003 por la argentina Gabriela Tagliavini.

3.7.9. GUADALUPE MIRANDA.

Guadalupe Miranda nació en la ciudad de México en 1969. Estudió Fotografía Fija y se formó como realizadora en el CCC, dedicándose especialmente al terreno documental. Entre sus trabajos pueden mencionarse: *Zona de derrumbe* (1993), *Jornada*

⁵⁰ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.* nota 82, p. 216.

electoral (1994), *Las compañeras tienen grado* (1995), *Café Gabis* (1996) y *Dos pueblos* (2002).

Relatos desde el encierro (2004) es su trabajo de tesis, para el cual recibió apoyo del FONCA y de las Fundaciones MacArthur y Rockefeller. Es un documental en video, de 78 min. de duración y producido por el CCC, en el cual las mujeres presas en Puente Grande, Jalisco, dan testimonio de su vida y hablan de la experiencia emocional del encierro carcelario. Desde su intimidad reflexionan sobre la condición humana, la sobre vivencia y el concepto de libertad.

Con *Relatos desde el encierro*, Miranda obtuvo una mención de honor dentro de la categoría de Mejor Documental en Competencia dentro del 2º Festival Internacional de Cine que tuvo lugar en Morelia en 2004.

3.7.10. SABINA BERMAN.

Sabina Berman Goldberg es originaria de México, D.F. y nació el 21 de agosto de 1955. Estudió psicología y realizó su primera obra de teatro profesional hacia 1974, cuando escribió *Yankee* y ganó el Primer Premio Nacional Obra de Teatro del INBA, distinción que recibiría en tres ocasiones por las obras *Herejía*, *Rompecabezas* y *La maravillosa historia de Pingüica*.

Su corta carrera como cineasta incluye el corto *El árbol de la música* (1994) y la codirección del largometraje *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), junto con Isabelle Tardán, comedia que aborda algunos temas de moda, entre los cuales Jorge Ayala Blanco señala: *“la irremisible crisis de la pareja contemporánea, la democracia que debe empezar por la vida inmediata, las veleidades de la decisión femenina, la diferencia de expectativas sexo existenciales dentro de la relación amorosa según los roles asumidos, el abandono de doble filo y la maternidad obsesiva”*⁵¹.

3.7.11. VALENTINA LEDUC.

Valentina Leduc nació en 1969. Es hija del cineasta Paul Leduc y la documentalista Berta Navarro. Ha dirigido varios cortos, como *Historia de I y O*; pero, sin

⁵¹ *Ibidem*, p. 372.

duda, su trabajo más reconocido es el corto / mediodmetraje *Un volcán con lava de hielo* (1994), basado en un guión escrito con la colaboración de Alejandro Lubezki e inspirado en un relato literario de Raymond Carver. Es un ambicioso trabajo minimalista, con fotografía de Alexis Zabé y fondos musicales de Gustavo Arteaga y la cellista Natalia Pérez Turner, presentado como proyecto de Leduc para egresar del CUEC, “*una meditación sobre el vacío, el no-ser que afecta y muere, lo otro que amenaza, la inquietud mínima*”⁵².

En 2001, con el apoyo de IMCINE, presentó el corto *Sr. X*. Trabaja sobre un largometraje titulado *Changos en la cama, no*, a realizar con producción de Tequila Gang. En 2004, en el festival “Pantalla de Cristal”, presentó *Carlos Leduc, un espacio para la vida*, que forma parte de la serie “Garbanzo de a Libra”.

3.7.12. ANDREA BORBOLLA

Andrea Borbolla, estudiante del CUEC, dirigió en 1994 el cortometraje *Cataluna nueva*, un intenso mono drama lírico de 5 minutos en torno a las reacciones, en apariencia absurdas, de una joven violada. Este excepcional trabajo ha sido definido como:

“... Una mini fábula de horror emocional, una vivisección alentadora y sin saña de la sensibilidad triturada [...], un compacto tratado de violación antimelodramática padecida y superada desde una lúcida perspectiva femenina [...], una breve fantasía femenina sobre el complejo de castración exorcizado in Vitro (mediante auto mutilación transferida y divagación poética), la historia de la recuperación-ruptura espiritual de un ultraje por realización simbólica y omnisubjetiva, una rabia concentrada y dispersa tras un diálogo de duelo consigo misma”⁵³.

A *Cataluna nueva* ha sumado Borbolla la fotografía de temerarios documentales sobre prácticas como los “*raves*” –*Un mundo feliz*, de Jesús Garcés, realizado en 1995- o en torno a reporteros de nota roja –*Ojalá que te mueras* (1996), de Karl Lenin González-.

En 1996 volvió a dirigir otro cortometraje de temática similar al primero: *Sobre la tela de una araña*, mini fantasía de 15 min. donde, a una reflexión profunda sobre la

⁵² *Ibidem*, p. 398.

⁵³ *Ibidem*, pp. 414-415.

autoridad, se suma la tipificación de “*otra forma de abismamiento femenino, a un tiempo feminidad vejada, feminidad excluida y feminidad auto excluida*”⁵⁴.

Su tercer cortometraje fue *Los sueños de Eva* (1998), donde Borbolla fungió como directora, escritora, fotógrafa y editora; se trata de otra historia de pérdida y reencuentro íntimo en 20 min., pletórica de esplendor plástico y visiones oníricas.

3.7.13. ISABELLE TARDÁN.

Isabelle Tardán Perrín nació en el Distrito Federal el 5 de noviembre de 1960. Se ha desempeñado como productora de televisión, teatro y cine, siendo su único filme, hasta la fecha, la farsa *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), codirigido al lado de Sabina Berman. La cinta, considerada como “*una fantasía femenina*” y “*una fábula sexual*”, es, al mismo tiempo, “*una bocanada de aire fresco*” dentro del actual cine mexicano⁵⁵.

3.7.14. CAROLINA RIVAS.

Cortometrajista de renombre, egresada del CUEC, Carolina Rivas se inició con *La vida se amputa en seco* (1995); pero ganó fama con su tesis académica en 27 min. *Zona cero* (2003), medimetro basado en el cuento *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo y con fotografía blanco / negro de Pablo Ramírez. Es, según Jorge Ayala Blanco (2004:215), una obra dura, lacónica, seca, impregnada de la soledad post-existencialista, la indiferencia, el desamparo y la falta de solidaridad de la sociedad actual, rasgos que se reflejan en la ausencia de música como tal, pues la banda sonora se reduce a efectos de percusión y flauta.

Zona Cero, para la cineasta, “*es un pinchazo al inconsciente, una visión universal del hombre contemporáneo. Creo que la tragedia de la vida es creer que es trágica. Hay que aprender a aceptarla como es y al reconocer las cosas como son, es como se encuentra la libertad y se libera uno de las cargas*”⁵⁶. Refleja también el desamparo en el que se encontraron su madre y ella al querer ayudar a su hermana, quien llegó casi

⁵⁴ *Ibidem*, p. 418.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 370-374.

⁵⁶ Montes, Ma. Dolores, “Guerrillera y poeta del cine”, *Líderes mexicanos*, http://www.lideresmexicanos.com/articulos.php?id_sec=8&id_art=140&num_page=426.

muerta a su casa luego de una fiesta. Hasta la fecha no saben qué ocurrió, pero el trance le inspiró el tema de su cortometraje, encontrando en el cuento de Rulfo la visión más cercana a lo que quería presentar.

Zona Cero compitió de manera oficial en la sección Cinéfondation del Festival Internacional de Cine en Cannes, Francia, en mayo de 2003, con lo cual Carolina Rivas se convirtió en una de las tres mexicanas que han competido en el famoso festival de la Riviera francesa. Asimismo fue premiado en el 34 Festival Internacional de Cortometrajes de Tampere, Finlandia y ganó el premio de la crítica en Belo Horizonte, Brasil, siendo éstas otras de las muchas distinciones que ha recibido la tesis fílmica de Rivas.

Actualmente la cineasta se encuentra esperando la aprobación del guión por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). para comenzar a desarrollar su primer largometraje, *Los niños y las vocales*, un cine-documental de la vida y la cotidianidad de los niños en zonas de conflicto, apoyado en parte por la beca Cinéfondation de Francia. Para ello tiene ya escenas grabadas en Palestina, a donde viajó con el dinero de los premios obtenidos por *Zona Cero*. Volvió con material y el reconocimiento de la prensa internacional que cubría Medio Oriente, porque lo que había hecho era muy temerario, pero quizá no sea de extrañar esta clase de cosas en alguien que asume que hacer cine “es un acto de fe inquebrantable”⁵⁷. Asimismo piensa en la posibilidad de hacer un filme con el tema de un puente en Sarajevo.

3.7.15. INES MORALES Y SUSANA QUIROZ.

Susana Quiroz e Inés Morales son dos mujeres jóvenes de la ciudad de México que hacen videos sobre chavas banda y mujeres marginales. Su video *Gritos Poéticos de la Urbe* (1995), de 22 min. de duración, presenta entrevistas con chavas banda e imágenes de su entorno, la calle. Otro de sus trabajos es *Ciudad Adicta* (10 min.), donde aparece una serie de niños y niñas, mujeres y hombres, que hablan sobre las drogas; la mayoría de ellos ingiere una u otra droga. Este trabajo les valió una mención honorífica en 1999 dentro del certamen por el premio José Roviroza al mejor documental, convocado por la Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC) de la UNAM y el CUEC.

⁵⁷ *Idem.*

Las cineastas no hacen ninguna crítica en sus videos; sólo pretenden presentar la historia desde el interior: Cuentan que los niños de la calle también escriben poesía, hacen videos y buscan otras formas creativas de expresión. Ambas cuentan con experiencia y formación en el área del trabajo audiovisual; Susana, por ejemplo, a pesar de haberse iniciado de manera autodidacta en el mundo del video, tomó cursos en el CICAM sobre creatividad visual y con Alejandra Novoa en Tele manita. Además son parte de la asociación mexicana denominada Mujeres y Cultura Subterránea, A. C., la cual se dedica a hacer labor social con niñas de la calle y chavos banda, principalmente.

Inés y Susana, constituidas como video Red Mujer, están preparando un video sobre mujeres que trabajan en las calles, ya sea cantando en los autobuses, vendiendo chicles, vendiendo sus cuerpos o lo que sea, trabajo que seguramente creará conciencia y ventilará esta realidad para ayudar a los niños de la calle.

3.7.16. SARAH MINTER.

Sarah Minter ha realizado principalmente video filmes documentales y de denuncia sobre causas y movimientos sociales. Entre sus trabajos sobresale *Prado Pacayal* (1995), coproducción con Aztli Cine /video, donde se utiliza la técnica de la “cámara atenta” para grabar testimonios verbales directos e indirectos sobre el drama cotidiano de la guerra y el genocidio por hambre ocurrido en Los Altos de Chiapas.

De Minter es también *Chiapas, misión civil de información* (1995), sobre la penuria iracunda de los campesinos indígenas recién bajados de la montaña ante los restos de sus hogares destruidos por las tropas.

3.7.17. GABRIELA MONROY.

Gabriela Monroy nació en la ciudad de México en 1975. Después de estudiar Comunicación en la Universidad Iberoamericana, ingresó al CCC en 1995 y se especializó en Dirección. Profesionamente trabaja como asistente de dirección y “*script*” en largometrajes, cortos y comerciales.

Dentro de sus trabajos como estudiante pueden mencionarse los cortometrajes: *Que viva México* (1995), *La noche* (1997), *Azucena* (2000) y *Solas de uno a cien* (2002). *Un viaje* (2004) fue su proyecto de tesis y relata el viaje de un padre y su hijo autista en

el metro de la Ciudad de México. Con este trabajo, Monroy obtuvo una mención en la XIX Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara y el Premio Danzante de Oro en el XXXII Festival de Cine de Huesca (España); también fue presentado en el 2º Festival Internacional de Cine celebrado en Morelia.

3.7.18. MARIA INES ROQUÉ.

Aunque es originaria de Córdoba, Argentina, María Inés Roqué Rodríguez reside en la ciudad de México desde enero de 1977. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana y también se formó en el CCC, al cual ingresó en 1992; como alumna del CCC dirigió el cortometraje *Mudanza* y realizó la fotografía de los cortos *Zona de derrumbe*, *El soldado* y *Mariano*.

Como fotógrafa realizó varias exposiciones colectivas y una individual en Foto Fest' 88, en Houston, EU. Desde 1989 colabora en distintos proyectos de comunicación para el desarrollo rural, coordinados por la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), fungiendo como fotógrafa, docente y vídeo asta en diversas partes de la República Mexicana.

Dentro de su experiencia profesional puede mencionarse también que se desempeñó como directora del Departamento de Producción de Cortometraje para el Instituto Mexicano de Cinematografía, desde donde impulsó la producción de más de 20 cortometrajes, ficciones, documentales y animaciones. Asimismo, trabajó como investigadora para el largometraje documental *Los caminos de Don Juan*, de Juan Carlos Rulfo, y como coordinadora de medios audiovisuales de la Asociación Juan Rulfo.

Roqué obtuvo en 1995 el primer premio *Ex Aequo* del Festival de Escuelas de Cine de la Universidad del Cine en Buenos Aires por *Las compañeras tienen grado*, cortometraje documental en video sobre la participación femenina en el movimiento Zapatista de Chiapas que ha sido presentado en diversos festivales nacionales e internacionales; este trabajo testimonial sobre la vida de las mujeres que forman parte del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, codirigido con Guadalupe Miranda, ganó además el premio a la mejor producción mexicana en video en el XI Festival Internacional de Escuelas de Cine y Televisión, realizado en México (1995).

María Inés Roqué ha participado en doce festivales internacionales, entre los que se encuentran el Festival de Cine Margaret Mead, en Nueva York, y el Festival de Cine y video Estudiantil de Tel Aviv. En 1996 realizó el video documental *Café Villarías*, sobre la vida de un exiliado de la Guerra Civil española inmigrado a México. Además, en 1998 fue nombrada directora de Cortometraje del IMCINE en sustitución de Pablo Baksht Segovia⁵⁸.

Más tarde, su documental *Papá Iván* –proyecto de 55 min. desarrollado como tesis de grado para el curso general de estudios cinematográficos del CCC- obtuvo numerosos premios, entre ellos: el Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (2003); el Gran Premio Coral al Mejor Documental en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Mención honorífica en el Festival “Contra el Silencio, Todas las Voces”, celebrado en México (2000); y Mención especial en la Muestra Internacional de Cortometraje en Monterrey (2001). *Papá Iván* (1995-2000) está considerado como su documental más representativo, pues habla de Juan Julio Roqué (también conocido como Iván o Lino), su padre, quien fue un militante montonero caído en un feroz combate durante la última dictadura militar Argentina.

“*Papá Iván* es un testimonio de vida, de la hija de un guerrillero montonero muerto en combate: Iván Roqué, el Iván del título y padre de la realizadora. La película expone en forma conmovedora la difícil relación de una hija con su padre heroico, y por ende mitificado, al tiempo que una sobrecogedora reflexión, no sólo de una hija, sino de una generación completa, sobre lo que significó el abandono, la ausencia, la tragedia, el exilio, la muerte. Se confrontan los sentimientos, las ideas, los sueños, los hechos. Se llora tanto como se admira al padre, se le cuestiona tanto como se le venera”⁵⁹.

La realizadora eligió para armar su relato un formato muy utilizado en los últimos años: el documental en primera persona. Su voz (tanto “*in*” como “*off*” y “*over*”) va informando de los motivos que la llevaron a contar la historia de su padre (“*es algo muy mío con mi papá*”), las dudas que tiene en torno a su militancia (“*prefiero un papá vivo a un héroe muerto*”) y, entre otras cosas, sus opiniones respecto a los testimonios de sus entrevistados. La mayoría de los discursos presentan a los guerrilleros como simples víctimas del terrorismo de Estado, lo que implica un rol pasivo; pero algunos filmes recientes, como es el caso de éste, señalan el papel activo que tuvieron estas personas en su intento por proponer una sociedad más justa, sin dejar de resaltar que tenían plena conciencia del riesgo en que ponían a sus vidas. En resumidas cuentas, *Papá Iván* -

⁵⁸ [Http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/110698/nombra.html](http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/110698/nombra.html).

⁵⁹ [Http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/papa.htm](http://ccc.cnart.mx/produccion/obras/papa.htm).

documental ampliamente exhibido en festivales, muestras y encuentros de cine tanto en México como en el extranjero- es un valioso aporte a la memoria de un pasado muy conflictivo que no deja de proyectar sus huellas en el presente.

En más de una ocasión María Inés Roqué ha manifestado su deseo de continuar con la buena labor realizada por Pablo Baksht en el área de cortometraje, así como ampliar el espectro de trabajo de la dirección a su cargo hacia el cine experimental. Sin embargo, reconoce que, lamentablemente, los espectadores sólo se acercan a la labor experimental del cortometraje en la publicidad o en los “*video clips*” por ser ahí es donde los cineastas experimentan constantemente; pero esto se permea poco a las producciones documentales o de ficción, por lo que Roqué considera que debe haber un impulso que permita que esas ideas se desarrollen por sí solas, por sus propuestas artísticas y estéticas, y no exclusivamente al servicio de una canción o la venta de un producto.

En 2004, Roqué recibió apoyo del IMCINE para la realización de su documental sobre Caso Cavallo.

3.7.19. EVA ARIDJIS.

Nació en Holanda en 1974 y actualmente reside en Nueva York, donde canta en un grupo de “*rock*”; sin embargo, creció en México y se considera mexicana. Estudió literatura comparada en la Universidad de Princeton y la maestría en cine y televisión en la Universidad de Nueva York. En su filmografía se cuentan varios cortometrajes filmados en EU., algunos de los cuales los ha presentado en anteriores ediciones de la Jornada de Cortometrajes Mexicanos; entre ellos destacan: *The Collector* (1996), un documental sobre la taxidermia (*Taxidermy, the art of imitating life*, 1997-1998), *Billy Twist* (1998) y *El pasajero* (2001).

Su primer largometraje es el documental *Niños de la calle* (2003), resultado de un arduo trabajo de investigación realizado en 2001 para una organización denominada Casa Alianza, del que se desprendieron cuatro historias de las miles sobre el mismo tema que existen en el país. Así, este video examina la sombría realidad de cuatro niños que habitan las calles de la ciudad de México.

Niños de la calle fue financiada con una beca del FONCA, del Fondo Nacional para Jóvenes Creadores; no obstante, la filmación y las etapas posteriores se llevaron a cabo en medio de serias limitaciones económicas, con aparatos prestados y la ayuda de voluntarios, y teniendo que filmar en video porque, obviamente, es más barato. A pesar de ello, y del tema difícil y duro que trata, la cinta fue nominada a dos premios Ariel: una por el mejor documental y la otra para la mejor ópera prima, es decir, a la mejor primera obra de un cineasta en México; y también ganó el premio al mejor largometraje documental en el Festival Internacional de Cine de Morelia, edición 2003.

Tras esta experiencia, Aridjis ha afirmado que es difícil a cualquier edad entrar al mundo del cine, porque *“como se requiere tanto dinero para hacer una película pues realmente tienes que tener a alguien que crea mucho en ti o en el proyecto, ya sea un actor o un productor”*⁶⁰ Por un lado, la directora cree que en México se está haciendo un cine más original y mas interesante aunque, obviamente, se están haciendo menos películas que en los Estados Unidos. Sin embargo, asegura que en México, con apoyo económico bien organizado, se podrían hacer más y mejores películas y podría existir más libertad para los directores en el contenido, en el estilo y demás.

Actualmente Eva Aridjis tiene dos proyectos de largometraje de ficción, uno en inglés y otro en español.

3.7.20. ALEJANDRA SÁNCHEZ OROZCO.

Documentalista y cortometrajista nacida en Chihuahua en 1973, Sofía Alejandra Sánchez Orozco –su nombre completo- estudió Ciencias de la Comunicación en la UAM y en 2003 egresó del CUEC, iniciando entonces la tesis de Maestría en Guión, cursada en la Universidad Intercontinental. Como estudiante cuequense realizó, entre otros trabajos, *El alquimista* (1996), *Me quedé viuda muy pronto* (1998) y *Desdentado desde entonces. El chimuelo* (1999/2001).

En el 2000 recibió la Beca Jóvenes Creadores otorgada por el Gobierno del Estado de Chihuahua por el proyecto *Son niños*. Indudablemente, ganó el reconocimiento de la crítica en la Sexta Jornada del Cortometraje Mexicano, realizada en

⁶⁰ DE LEON, Jesús, *“Los niños de la calle”, documental de Eva Aridjis que invita al espectador a conocer de cerca las experiencias cotidianas de estos infantes*, www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13dic/aridjis.htm.

el 2002, por el documental *Ni una más* (2002), corto realizado con patrocinio del PRD y el gobierno del DF., en el cual hace el recuento vivencial de un solo caso: el de una chica de 17 años que fue asesinada en Ciudad Juárez. Se trata, como señala Jorge Ayala Blanco, de un “*documental en desarmante cine directo fundado en el reportaje igualitario y la observación plural*”⁶¹, que ha recibido varios premios y menciones honoríficas.

Su tesis profesional fue el irreverente corto de ficción *Te apuesto y te gano* (2003), de 23 min., realizado a color en Súper 16 mm y coproducido por el CUEC, el Departamento de Cine de la UNAM, Argos TV, la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados y Alpha Star Rentals City. *Te apuesto y te gano* narra las peripecias de una vendedora de gelatinas que se encomienda a un milagroso santo, el cual se le aparece en vivo para cruzar con ella una serie de apuestas en las que ella ofrece pagar los favores recibidos con exageradas “mandas”.

En 2004, con este corto, Sánchez Orozco –que también ha sido realizadora del programa científico para televisión *In Vitro* del canal 11- obtuvo el Premio del Público al Mejor Cortometraje en Competencia dentro del 2º Festival Internacional del Cine celebrado en Morelia. Ganadora de la beca Talent Campus, fue invitada a participar en los talleres para nuevos cineastas del mundo que se ofrecieron durante el Festival de Berlín. Escribe su primer largometraje, *Adiós vida de mi vida*, proyecto apoyado con la Beca Jóvenes Creadores 2003-2004. Actualmente codirige el documental *Ni una más* (segunda parte).

3.7.21. VICTORIA CLAY-MENDOZA.

Aunque nació en París en 1972, Victoria Clay-Mendoza se mudó a la ciudad de México con su familia a la edad 2 años. Tras iniciarse en la fotografía con Manuel Álvarez Bravo, se trasladó a Arles, Francia, para trabajar en el laboratorio de revelado e impresión de Lucien Clergue, y participó en diversos talleres fotográficos en el Centro Nacional de Fotografía de Arles. En 1992 estudió cine en la Universidad de Nueva York, y trabajó haciendo impresiones para los fotógrafos Hans Namuth y Ralph Gibson. Posteriormente trabajó como foto-reportera para el periódico italiano *La Repubblica* y como asistente de los directores Barbet Schroeder, Raúl Ruiz y Stephane Sednaoui.

⁶¹ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 71, p. 208

Presentó su primer trabajo en 1996: *666-kill*. A él seguirían, en 2003, *La utopía* y, sobre todo, el documental *Maletilla*, su primer largometraje, presentado ese mismo año en el Festival Internacional de Cine de Morelia. En esta coproducción México-España, Clay-Mendoza intenta explicar y comprender la esencia de la pasión taurina, marcada por la experiencia de su padre, que se hizo torero a los 38 años. *Maletilla* sigue, durante cuatro años, la trayectoria de Iván García, César Jiménez y Sebastián Sánchez-Mora.

3.7.22. ANDREA CASAR.

Andrea Eduardina Casar Acosta –su nombre completo- nació en el D.F. en 1975. Estudió cuatro semestres de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM, para luego ingresar al CCC en 1995, donde estudia el curso general de realización con especialidad en dirección. Se desarrolla profesionalmente como asistente de dirección y “script”.

Entre sus primeros trabajos pueden citarse: *Speaking Porks* (1996), *Breakfast* (1998), *Y los años... Ban* (2001) y *La fiesta ajena* (2003), con el cual participó en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Este cortometraje narra cómo la hija de la sirvienta es invitada al cumpleaños de la hija de la dueña de la casa donde labora su madre, descubriendo, en una tarde fantástica, el mundo y la clase social a la que pertenece.

3.7.23. PAULA ASTORGA RIESTRA.

Esta vídeasta realizó, entre 1995 y 1997, *Guantánamo*, ficción de 10 min. donde se cuenta la historia de un joven de entre 20 y 25 años que vive tranquilo en su departamento hasta que, de pronto, una situación de violencia en el departamento de sus vecinos irrumpe la paz en la que vive y lo involucra. Esta producción del CCC fue exhibida en el IV Festival Internacional de Escuelas de Cine, realizado en México en 1997.

Astorga Riestra presentó en 2000 *La vanidad de los egipcios*, corto de 21 min. que cuenta cómo, durante la tarde de un sábado, un grupo de amigos se reúne y uno de ellos lleva consigo unos guantes de box. A partir de ahí se organiza una pelea sin que todos estén de acuerdo. Finalmente la idea no termina bien y los personajes descubren cosas

de su personalidad que tenían ocultas. *La vanidad de los egipcios* se presentó exitosamente en distintos festivales de cine y cortometraje tanto en México como en Colombia y Brasil.

3.7.24. ADELE SCHMIDT.

Adele Schmidt dirigió, en 1997, *El viaje de Juana*, documental de 23 min. acerca de un joven que lucha entre ser madre y dejar las calles. Producido por el CCC, el cortometraje en 16 mm fue exhibido exitosamente en festivales de cine independiente, cine documental, cine latinoamericano y escuelas de cine en México, Argentina, Portugal, España y Cuba.

Para el 2000 fue reconocida por su documental *Tierra menonita*, realizado en Betacam, en el cual la cineasta, a través de varios testimonios de menonitas, permite conocer una comunidad que está llena de contradicciones y conflictos, donde la importancia de la tradición está constantemente cuestionada por voces de cambio y deserción, voces que sostienen que una decisión consciente de apertura no significa necesariamente renunciar a los principios.

3.7.25. EVA BODENSTED.

En 1997, con producción del CCC, Eva Bodensted presentó su video B/N-color *Ciudad de puertas*, de 9:45 min. descrito como “una metáfora de la libertad”: Luciano, un niño de 8 años, sufre el acoso constante de su madre, su hermana y su vecina; oprimido además por un espacio reducido en una Ciudad de Puertas, vive la obsesión por la libertad y es orillado a un tremendo enfrentamiento con las tres mujeres. Con *Ciudad de puertas*, Bodensted obtuvo el premio a Mejor Ficción en video en el 1º Festival Iberoamericano de Estudiantes de Cine.

En 2000 presentó otra producción del CCC: *Del corral a la red*, documental de 55 min. sobre un pueblo de campesinos y de pescadores en las costas de Oaxaca, México. Realizado en 16 mm y Betacam, *Del corral a la red* fue presentado en 2001 durante el 41º Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena y el Land In Film Festival de Montreal.

3.7.26. TATIANA HUEZO.

Tatiana Ixquic Huevo Sánchez –su nombre completo- ha destacado como cortometrajista, siendo *Tiempo cáustico* (1997) uno de sus trabajos más logrados. Realizado en Betacam bajo la producción del CCC, presenta, en 10 min., a una mujer sumergida en el caos de la velocidad del tiempo de la gran ciudad de México. Es el suyo un tiempo alterado que parte de una realidad corrosiva; un estado de confusión que alcanza al espectador y lo lleva a la sensación onírica de un tiempo que perdió el orden⁶².

En 2001 presentó *El ombligo del mundo*, corto de 30 min. realizado en 35 mm que trata sobre tres personas que deciden enfrentar el destino iniciando un viaje que los lleva hacia el centro del mundo, es decir, hacia el centro de sí mismos. El mismo año de su realización, este trabajo se exhibió en el VI Festival Internacional de Escuelas de Cine, el Festival Internacional de Cine de Mazatlán, el Shorts Film Festival de New York, la II Muestra de Cortometraje Mexicano en Mérida y la V Jornada de Cortometraje Mexicano.

3.7.27. LUCRECIA GUTIÉRREZ.

Uno de los trabajos sobresalientes de Lucrecia Gutiérrez Maupomé es *Mareas de sueño* (1997), realizado en Hi-8. Es un ejercicio experimental de 10 min. de duración, producido por el CCC y descrito como “*un sueño de la ciudad inundada*”⁶³.

De 1999 es *De flores y ciudades*, corto documental de 21 min. realizado en 16 mm y Betacam SP, con producción del CCC, que trata sobre un pueblo dedicado a la floricultura desde antes de la colonia, al cual el crecimiento de la ciudad los privó de tierras, agua y ocupación, dejándolos sólo con su cultura y su manera de ver la vida. *De flores y ciudades* fue exhibido en el V Festival Internacional de Escuelas de Cine, celebrado en México.

En 2001, Gutiérrez Maupomé presentó *Una historia de aves*, corto de 26 min. en 35 mm que cuenta tres historias entreveradas: la historia de una muchacha que tiene

⁶² [Http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/tiempo02.htm](http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/tiempo02.htm).

⁶³ [Http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/mareas.htm](http://ccc.cuarto.org/produccion/obras/mareas.htm).

grandes dificultades para comunicarse con la gente; la historia de su padre, que vive un duelo por la muerte de su mujer y la historia del violín que el padre construyó para su mujer y que la hija se roba. *Una historia de aves* se exhibió en México, durante el mismo año de su realización, en el VI Festival Internacional de Escuelas de Cine, en el Festival Internacional de Cine de Mazatlán, en la II Muestra de Cortometraje Mexicano en Mérida y en la V Jornada de Cortometraje Mexicano del DF.

3.7.28. DIANA CARDOZO BENIA.

Periodista uruguaya, cursó estudios en el CCC, donde realizó sus primeros trabajos: los cortos *Fronterizos* (1997), *Salvo una sombra* (2000) y *Treinta años no es nada* (2002).

Su tesis para egresar fue el corto *La luna de Antonio* (2003), coproducción del CCC e IMCINE, realizado en 35 mm, blanco y negro, con una duración de 18 min. *La luna de Antonio*, que celebra el simultáneo arribo del hombre a la Luna y la llegada del primer televisor a un pequeño pueblo, donde se trastoca la realidad a partir del nuevo invento, obtuvo el premio principal dentro de la categoría de cortometraje de ficción en el Primer Festival Internacional de Cine de Morelia.⁶⁴

3.7.29. ANDREA ROBLES.

Andrea G. Robles Jiménez nació en la ciudad de México en 1976. Estudió Ciencias de la Comunicación con orientación a medios audiovisuales. Trabajó como asistente de realización en el Cineclub Edusat y formó el colectivo Zooinvitro, en el cual se han realizado varios trabajos exitosos.

Su filmografía incluye: *Úlcera de colores* (1997), *Sarna en la cabeza* (1999), *Contemplación* (2002) y *Mirada perdida* (2002), realizado de manera conjunta con Adriana Bravo, con quien también codirigió el cortometraje de animación en video *Anatomía de una mariposa* (2004), una metáfora de la fragilidad que disecciona el recorrido en espiral de una mariposa nocturna

(llamada “mariposa de la muerte”) hacia la luz. Es un interesante proyecto de animación experimental realizada con dibujos en grafito, tomando elementos de anatomía humana y

⁶⁴ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 71, pp. 286-287.

lepidóptera a manera del bestiario medieval. *Anatomía de una mariposa* compitió en el 2º Festival Internacional de Cine de Morelia.

3.7.30. ITZEL MARTÍNEZ.

Nació en el Estado de México en 1978. Comunicóloga y vídeo asta independiente, Itzel Martínez del Cañizo forma parte, desde 1997, del Taller de Cine de la Escuela de Humanidades Bola Ocho. Por entonces realizó sus primeros trabajos: el corto *El recado* (1997) y el video experimental *La infancia que imaginamos* (1998).

Es codirectora de la compañía productora-promotora YONKE Art. Durante tres años realizó reportajes periodísticos y fotográficos para el diario *El Mexicano*. Fotógrafa y arte instaladora, fue codirectora de la revista radiofónica *Staff Radio* de 1999 a 2000 y fundó el Taller de video Documental de la Escuela de Humanidades. Un trabajo de esa época es *Salón de baile La Estrella* (2000).

En 2001 recibió por segunda vez el apoyo del Programa de apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias 1999 (PACMyC) para desarrollar el proyecto *Tijuana. Que suene la calle* (2002), documental que aborda la vida en esa ciudad desde la perspectiva de los adolescentes que viven en la calle. Siete mujeres menores de edad cuentan sus historias y adentran al público en un lado desconocido de esta localidad fronteriza. Martínez del Cañizo recibió en 2002 la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California para complementar dicho trabajo documental, que se ha presentado en el Festival Imaginería Audiovisual de la Frontera 02, celebrado en Tijuana, y en el Tktfest, Festival de Arte Joven, realizado en Tecate, BC., en 2003.

Actualmente, Itzel Martínez da clases de periodismo y fotografía documental en la Escuela de Humanidades de la UABC en Tijuana.

3.7.31. CELIA VARONA.

Celia Varona dirigió *La venganza de Desdémona* (1993-1998), corto de 11 min. producido por el CCC, que narra cómo una importante cantante de ópera pierde la voz e intenta suicidarse, cuando es interrumpida por un joven que cambiará para siempre tanto su destino como el de la propia cantante.

Otro trabajo interesante de Varona es *Rolo... Entre la decepción y el profundo deseo de vivir* (2000), documental en video de 27 min. de duración protagonizado por un joven poeta inmerso en el mundo de las drogas. En 2001, esta producción fue presentada en el VI Festival Internacional de Escuelas de Cine y en Mirarte, Festival de Artes, realizado en el Centro Nacional de las Artes en México, DF.

Suyo es también el corto *Circosis*, de 24 min., dirigido en 2001. Se trata de una historia circense en donde dos hermanas se pelean por el amor de un payaso, que lucha contra su miedo al fracaso. *Circosis* fue exhibido en la II Muestra de Cortometraje Mexicano, celebrada en Mérida (2001).

3.7.32. LORENZA MANRIQUE.

La cineasta Lorenza Manrique nació en 1970. Cursó la carrera de cine en el CUEC y tiene además estudios de fotografía e historia del arte. Ha dirigido programas de televisión y realizado la dirección de arte para largometrajes como *Rito terminal*, *Un mundo raro* y *Aro Tolbukhin: En la mente de un asesino*.

Por ello puede decirse que Manrique es multifacética en sus expresiones audiovisuales, ya que hace también fotografía, televisión y video; pero manifiesta su gusto más definitivo por el cine: "*Estéticamente lo prefiero porque es más preciso en la imagen, da mejor definición en los espacios y el color, y eso para mí es importante*". Su pretensión es hacer cine inteligente para todos y todas. Sostiene que "*lo comercial no tiene que ser deleznable, nada más no hay que hablarle a la gente como si fuera estúpida*"⁶⁵.

Se inició en el terreno fílmico con el cortometraje en 16mm *Sonríe*, con el cual ganó el Ariel al mejor cortometraje de ficción en 1998. Para la directora el cine es una posibilidad expresiva del discurso crítico y auto crítico. De ahí que *Sonríe* sea una farsa llevada a la exageración, donde se representa el comportamiento cotidiano de una familia y su relación con el mundo a través de la televisión. De acuerdo con la página www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/04sep/cortometraje.html, la cineasta despliega en este corto una imagen altamente paródica del (des)orden del macho

⁶⁵ Hernández, Gloria, "La risa ilustrada en el cine de Lorenza Manrique", *Triple Jornada*, 1999, <http://www.jornada.unam.mx/1999/may99/990503/entrada-triple8.htm>.

patriarcal que cree que ordena porque seduce, pero gobierna porque impone. Con *Sonríe*, Lorenza ofrece una ironía fársica de la doble moral patriarcal.

Para el 2001 obtuvo varios reconocimientos por *Aquí no hay remedio*, cortometraje acreedor a dos premios en Brasil: como mejor video y como mejor video extranjero. En 2003 dirigió *El excusado*, con el que participó en el 25º Festival de Cine de La Habana en la categoría de ficción.

3.7.33. CHRISTIANE BURKHARD.

Alumna alemana del CCC, se inició con el corto en video *Simultánea* (1998), en el cual una pasajera alemana y un taxista mexicano emprenden un viaje de nostalgia compartida por la metrópolis mexicana sin llegar a ningún lado más que al encuentro entre ellos mismos. A ello siguió la codirección, junto con Anne Huffschmid, del video-documental de experimentación *Tecnogeist 2000* (2000), coproducción México-Alemania sobre la música electrónica, presentado en el 41º Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena en 2001.

Su obra más reconocida hasta ahora es *Vuela, angelito –Engelshen, flieg* en alemán-, realizada en 2001 con el apoyo del propio CCC y presentada en muestras y festivales de cortometraje y documental en México y Holanda. En una mezcla de ficción desdramatizada, *Vuela, angelito* (filme en 35 mm y con 50 min. de duración) es un seguimiento documental de los pasos de la cineasta y su hermana Susanne, actriz, en busca de sus raíces comunes en el Heidelberg natal, donde deberán enfrentarse al accidente mortal de sus padres hace dos décadas –los progenitores que jamás regresaron de un aterrizaje forzoso con incendio en Atenas, en el que casi todos los demás pasajeros salvaron la vida- y asumirlo⁶⁶.

3.7.34. LOURDES PORTILLO.

Lourdes Portillo, originaria de Chihuahua, es ahora una cineasta chicana debido a que radica desde hace más de 40 años en Estados Unidos. Su primer trabajo fue *Después del terremoto* (1979); posteriormente fue autora del primer documental sobre

⁶⁶ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 71, pp. 201-202.

las Madres de la Plaza de Mayo de Argentina -llamado, precisamente, *Madres de la Plaza de Mayo*- realizado en 1986.

Luego realizó *Corpus* (1999); pero, sin duda, su trabajo más exitoso en este país, que le ha ubicado dentro de las filas de las más reconocidas cineastas contemporáneas, ha sido el documental mexicano-estadounidense *Señorita extraviada* (*Missing Young Woman*, 1999-2001) acerca de las mujeres asesinadas en serie en Ciudad Juárez, con textos de Olivia Crawford, Julia Mackaman y Sharon Wood. Este trabajo, según señala Jorge Ayala Blanco, puede definirse como:

“... Una radiografía fronteriza del paraíso de las intocables maquiladoras de marcas trasnacionales cuyos obreros para ensamble de piezas pueden presentarse drogados a trabajar porque así rinden más y cuyas jovencísimas empleadas proceden de todo el país para residir ambos en peligrosos asentamientos urbanos a medio desierto sin pavimento ni luz eléctrica [...], una denuncia con base en testimonios de los familiares de las víctimas [...] y alguna sobreviviente como únicas fuentes confiables, una valerosa y temeraria acusación decepcionante que en concreto a nadie acusa sino *sólo* a todo el estado de cosas de nueve años de complicidades e impunidad...”⁶⁷.

Este documental nace a partir del sentimiento de frustración de Portillo al ver que las autoridades del estado fronterizo han permanecido inmóviles ante los asesinatos y desapariciones de mujeres, por lo que intenta dar voz a las personas más cercanas a ellas, como son sus familiares, en un intento de sensibilizar a la sociedad civil. En una entrevista realizada a la cineasta, Portillo comentó que la idea de realizar *Señorita extraviada* surgió porque:

“... Soy cineasta, artista. Soy del norte de México y leía sobre estos asesinatos y veía que los números se incrementaban mes tras mes. Dije: *‘tengo cierta habilidad, cierto talento para hacer algo. Tengo que usarlo para el bienestar de estas muchachas’*. Me tocaba mucho, porque leía que habían niñas de 12 y 14 años y parecía que nadie estaba haciendo nada”⁶⁸.

Señorita extraviada maneja la ideología estética de la nota roja –por la inclusión de tele noticieros e inserciones amañadas en la prensa escrita-. Para realizarlo reconoce que una de sus ventajas fue que conocía el ambiente local y que tenía una visión del país desde el exterior; en este sentido, considera benéfico no haber vivido en México desde hace mucho tiempo, ya que, según la cineasta, esto le otorgó más objetividad; no

⁶⁷ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 71, p. 203.

⁶⁸ Villamil, Jenaro, “Red de complicidades impide frenar crímenes en Juárez: Lourdes Portillo”, *La Jornada*, 2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/oct03/031013/043n1soc.php?ori-gen=soc-jus.php&fly=1>.

se sentía tan temerosa ni tan comprometida. Es decir, tenía las ventajas de quien está afuera; pero también conocía lo que sucede en su lugar de origen.

Señorita extraviada fue exhibido en la Cineteca Nacional entre noviembre y diciembre de 2002 como parte de las actividades por el Día Internacional de la No Violencia hacia las Mujeres. ha sido muy bien recibido en otras partes del planeta porque los casos de Ciudad Juárez se han convertido en claro ejemplo de la violencia de género predominante en la actualidad en todo el mundo, incluyendo regiones tan distintas como Brasil o Tailandia.

La cineasta mexicana-estadounidense recibió por este trabajo el Ariel al mejor largometraje documental, distinción con la cual la comunidad cinematográfica de México se suma al rechazo al feminicidio en ciudad Juárez.

El documental -de 74 min. de duración- fue presentado por Canal 22, emisora que le compró los derechos por dos años. Además ha obtenido varios premios, entre ellos el especial del jurado del festival estadounidense de cine de Sundance y el Néstor Almedro Prize de Human Rights Watch, en el festival de Nueva York (2002).

3.7.35. LAURA MAÑA.

Laura Mañá nació en Barcelona en 1968. Sin embargo, se le incluye en este catálogo de directoras nacionales por su trabajo *Sexo por compasión* (1999), coproducción española-mexicana.

En 1999 también dirigió el largometraje *Las alas del corazón*, otra coproducción México-España.

3.7.36. FABIOLA GERVASIO.

Fabiola Gervasio Cándido nació en el seno de una comunidad mixe en el Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca. Es profesora de educación primaria indígena, donde promueve la lengua y la cultura mixe. En 1999 comenzó a trabajar en el área de comunicación de la Comisión de la Mujer de la UCIZONI (Unión de Comunidades Indígenas de la Zona Norte

del Istmo), donde ha producido tres videos y una serie de materiales informativos impresos.

Sus videos documentales son: *Abriendo brecha* (1999), *Ahora es el tiempo más duro* (2000) y *Eso viene sucediendo* (2003), impactante realización que presenta testimonios sobre las violaciones a los derechos reproductivos que constantemente sufren las mujeres campesinas y de bajos recursos de la región del Istmo de Tehuantepec, donde distintas instituciones gubernamentales de salud obligan o engañan a las mujeres para que utilicen métodos de control de natalidad en contra de su voluntad o sin su conocimiento. Con *Eso viene sucediendo*, Fabiola Gervasio participó durante 2003 en el 5º Festival Regional de Cine, video y Sociedad “Geografías Suaves”, realizado en Mérida; en el Festival Internacional de Cine de Morelia y en la muestra de video “México Indígena”, organizado por el Departamento de Cine y video del Museo Nacional del Indio Americano, que incluyó la presentación del documental en distintas ciudades de los EU. ante organizaciones indígenas, universidades y asociaciones culturales.

3.7.37. MÓNICA COSTA COLDWELL.

Nacida en Mérida en 1977, Mónica Costa Coldwell estudió psicología en la Universidad Autónoma de Yucatán. Ha tomado varios talleres de realización, guión, dirección de actores, artes visuales y teatro. Realizó dos cortometrajes con la productora Fractal para el Instituto de Cultura de Yucatán.

Su filmografía incluye: *Bazofia* (1999), *Exquisitez* (2000) y, sobre todo, *Si me levanto y no estás, me sacaré los ojos* (2003), corto en video que experimenta con “los recuerdos después de un viaje al interior de una pesadilla en donde quien sueña se confunde con quien es soñado”⁶⁹. Este trabajo fue presentado durante 2003 en el 5º Festival Regional de Cine, video y Sociedad “Geografías Suaves” de Mérida, en la Bienal Internacional de Artes Electrónicas Interactivas y en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

⁶⁹ [Http://www.moreliafilmfest.com/espanol/indexespanol.html](http://www.moreliafilmfest.com/espanol/indexespanol.html).

3.7.38. PAULINA DEL PASO.

Paulina del Paso se inició en el cine durante los noventa con los cortos *Mírame y no me toques* y *Sin pies ni cabeza*.

Entre sus mejores trabajos destaca *Esto no es un sueño* (2001), corto de 8 min. proyectado en Betacam, que trata sobre una mujer que sueña con un hombre de espaldas cuya cara nunca ve, y esta imagen se convierte en una obsesión. Este material obtuvo el Premio Rey Poeta de las Artes en el Festival Cultural Nezahuacoyotl-Texcoco 2001, y hasta el 2003 fue exhibido con éxito en México durante el VI Festival Internacional de Escuelas de Cine, realizado en México, y la Muestra de cortometraje en Celaya; en el XVI Festival del Cinema Latinoamericano de Trieste, Italia; el Latin American Film Festival de Londres; el Primer Festival Internacional de Horror en Cine y video: "Macabro" celebrado en el DF.; y en el Festival Internacional de Films de Femmes en Creteil, Francia.

Más tarde, su cortometraje *Mucho gusto en conocerte* -con producción del CCC- fue premiado en el Festival Internacional de Cine Estudiantil en Potsdam, Alemania, en 2003, mientras que, ese mismo año, *Esto no es un sueño* obtuvo reconocimientos en el Festival del Centro Histórico de la ciudad de México y en el Festival de Cine de Mujeres de Creteil, Francia.

3.8. DIRECTORAS CONTEMPORÁNEAS.

El siglo XXI ha representado, sin duda, un periodo sumamente fructífero para la dirección femenina dentro del cine mexicano. Uno de los sucesos más importantes que han contribuido a ello fue el hecho de que se estableciera la asociación Mujeres en el Cine y la Televisión – México.

Como antecedentes de ello hay que mencionar que en julio de 2001, en el marco del Cuarto Festival Expresión en Corto, celebrado en la ciudad de Guanajuato, un grupo de mujeres y residentes mexicanas, profesionales del cine y la televisión, tuvo su primer contacto con la asociación Women in Film and Television International⁷⁰. En esa ocasión,

⁷⁰ *Women in Film and Television International* es una red mundial que agrupa a las asociaciones nacionales de mujeres profesionales del cine, el video y la televisión en más de treinta ciudades del orbe.

cuatro socias destacadas hablaron sobre los objetivos, experiencias y logros de la asociación con gran entusiasmo, animando a las invitadas presentes a formar una organización semejante en México.

Meses después, el 18 de marzo de 2002 se celebró la Asamblea Constitutiva de Mujeres del Cine y la Televisión, AC. en las instalaciones de la Cineteca Nacional, en la ciudad de México. Más de ochenta mujeres, todas ellas profesionales reconocidas en el ámbito de los medios audiovisuales, acompañaron y dieron testimonio del nacimiento formal de esta importante asociación profesional, sumándose a ella como socias fundadoras. Para finales del 2002, Mujeres en el Cine y la Televisión ya había formalizado su carácter de asociación civil no lucrativa ante Notario Público, e incrementado su afiliación a más de ciento veinte socias activas. Un año después de su fundación, la agrupación fue incorporada como el Capítulo México de la asociación internacional, Women in Film and Television International, convirtiéndose en un impulso vital de la producción cinematográfica en el país.

Quizás lo principal del cine contemporáneo en México es el incremento en la participación femenina en la dirección, ya que las realizadoras buscan combinar compromiso social con éxito comercial, lo que les ha dado proyección mundial. En la presente etapa del cine nacional las cineastas han probado su talento al grado de obtener premios a nivel internacional, haciendo necesario establecer muestras de cine tanto nacional como internacional para que su trabajo sea reconocido.

A la lista ya iniciada en los incisos anteriores hay que incluir otros nombres de mujeres que están comenzando a destacar dentro del firmamento cinematográfico mexicano, como Mercedes Moncada y Lorena Villarreal (*Las lloronas*, 2003) en el largometraje, área a la que quizá pronto se sumen Andrea Martínez, con *Temperatura ambiente*, y Paula Markovitch, que dirigirá *Cosas insignificantes*, siendo ambos proyectos producidos por Tequila Gang.

Su origen se remonta a 1973, cuando una decena de talentosas mujeres formó una incipiente asociación civil en la ciudad de Los Ángeles con el fin de promover la participación de sus colegas al más alto nivel de responsabilidad en el ámbito de la creación cinematográfica. Hoy en día, esta pequeña agrupación ha crecido hasta contar con varios miles de socias alrededor del mundo, quienes llevan a cabo su labor profesional en todas las actividades, funciones y ramas de la creación audiovisual.

En la dirección de películas digitales se debe citar a las directoras que se presentaron en el festival “Pantalla de Cristal” 2004: María Guadalupe Serrano Diez, con el largometraje *Dura decisión*; Carolina Leyva y Nancy Carmona, que codirigieron con Balam Gómez *Cáncer. Una lucha por vivir*; y Mónica Galván y Jaqueline Rossel, codirectoras de *Sesiones* junto con Omar Zurita y Arturo Claverie.

Theresa Solís, Yolanda Cruz y Patricia Rigen (directora de los cine documentales *En Guadalajara fue* y del cortometraje *La milpa*, 2002) han sobresalido en el documental. Asimismo destacaron como documentalistas Afra Mejía Lara y Ana Luisa Montes de Oca, entre otras. En 2001, Mejía Lara dirigió *En el camino del surco; migración indígena a los campos de tomate*, trabajo que obtuvo los premios al mejor documental y al mejor director en el festival “Pantalla de Cristal 2001”. Por su parte, Ana Luisa Montes de Oca fue nominada para el premio al mejor director de documental en la versión 2003 de este encuentro de cine y video por *Román Piña Chan: Una versión del México Prehispánico*, que codirigió conjuntamente con Alberto Nullman.

Algunas otras documentalistas se han dado a conocer en espacios como el festival “Pantalla de Cristal 2004”; entre ellas están: Concha de Haro (APAC), Luisa Riley (*Los tres siglos de Mariana Frenk Whesteim, Maka Czernichew, mujer, árbol, amor, muro. Sueño, línea* y, en codirección con Ariel García, *Alberto Gironella. “Lo mío es el loco intento de pintar el tiempo”*), Laura Barrera (*Ecoturismo en la reserva de los Tuxtlas*), Carolina Kerlow (*Josefina Vicens, Una Alegría Urgente*), Maritza Annette González Villanueva (*Testimonio ambulante: Gitanos*) y Aline Menassé (*Higinio Ruvalcaba, en el corazón de la música*).

En este periodo igualmente hay que hacer mención de los largometrajes documentales realizados en video por extranjeras que han hecho de México su lugar de residencia y de expresión creativa. Uno de ellos fue dirigido por Cordelia Dvorak. *Bailar para vivir...!*, video que presenta un amoroso y entrañable recorrido por los salones de baile de la Ciudad de México; este trabajo participó con gran éxito en varios festivales internacionales en 2004 y obtuvo en BOGOCINE/ Bogotá el Premio Precolombino de Oro para mejor documental. Otro de estos largometrajes fue *Mi casa es tu casa*, de Madeleine Bondy, un ensayo sobre las diferencias y los puntos de encuentro entre culturas distintas a través de la vida de cuatro carteros.

Algunas cineastas, como Lidia Zimmermann, han hecho trabajos fílmicos siguiendo lógicas distintas como las de la codirección, donde también puede citarse a Érika Mercado. También se han dado otros casos de actrices –Salma Hayek, Sherlyn– que se interesan por la realización cinematográfica. Asimismo, se destacan directoras que, sin ser nacidas en México, han desarrollado en este país parte importante de su trayectoria y por ello sus trabajos se incluyen dentro de las antologías de cine mexicano; tal es el caso de Maureen Gosling y, de manera tangencial, la Argentina Gabriela Tagliavini, directora de la comedia *Ladies' Night* (2003).

Asimismo, cabría recordar que la historia del cortometraje en México no es reciente y el auge del cine nacional -lejos de perjudicarlo- le beneficia; por ejemplo, México fue el país que obtuvo el mayor número de premios y reconocimientos en el Séptimo Festival Internacional de Cine Expresión en Corto. De ahí que este recorrido por el cine femenino a nivel nacional no estaría completo si no se aludiera, al menos brevemente, a la constelación de cortometrajistas nacionales, muchas de ellas debutantes en la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara en 2002, como Laura de Ita y Carmen Huete (codirectoras de *Casting... busco fama*, 2003), Eréndira Valle (*Maíz: experimento invisible*), Issa García-Ascot Ogarrío (*Ayo Silver* y *¿Y cómo es él?*, 2000), Dana Juárez Kiczkovsky, Sandra Reznick (*El silencio del tiempo*, 2000), Laura Arvizu (*Cruces*), Patricia Carrillo, Sandra Solares, Alejandra Cordero (*¿Qué me va a hacer?*, 2002), Monserrat Larqué (*Veneno*, 2002), Belén Lemaitre (*Cabaret Voltaire*, 2003), Tania Tinajero (*Malos presagios*, 2002), Rita Basulto (codirectora, junto con Juan José Medina, del corto de horror *El octavo día: la creación*, 1999), Mariana Chenillo, Laura de Ita, Olimpia Quintanilla, Evelia Salas, Patricia Arriaga, Carmen Huete, Lucía Gajá, Fabiola Ramos, Luciana solórzano, Artemisa Sofía Stamatío Contreras (*Cuatro*, 2003) y Mariana Miranda.

Además, hay que citar a las participantes del 4º Festival de Cortometrajes Mexicanos de Yucatán 2004, como Eréndira Valle, directora del corto documental *Maíz: Experimento invisible* (2003); Claudia Cuevas, autora de *Variaciones sobre un mismo tema. El saxofonista* (2003); y Mariana Rodríguez, que dirigió *Ligerita* (2003). Otro espacio para el cortometraje fue el citado festival "Pantalla de Cristal 2004", donde sobresalieron los trabajos de Ana Gondolo (*Entre nos*), Anaid Garduño (*Cuéntame*), Fhernanda Simetal (*Osame*), Ximena Cortina (*Luz violeta*) y María Teresa Bustamante (codirectora de *Alas de ser*, junto con Rodrigo León). Asimismo, se ha hecho notar

Teresa Serrano, cuyo cortometraje "*A Room of Her Own*" fuera exhibido en el Primer Festival de Mujeres en el Cine y la Televisión en la Cineteca, así como en Nueva York durante el NY11FVF en 2004.

Finalmente, el panorama de la filmografía realizada por mujeres en México no estaría completo sin aludir a las pocas realizadoras que, como Lourdes Villagómez o Blanca Xóchitl Aguerre, comienzan a dedicarse preferentemente a la animación; así como a las muchas vídeo astas que actualmente están en ejercicio, quienes –como Isabel Rojas y otras- representan, en conjunto, una parte vital de la dirección femenina dentro del cine contemporáneo.

3.8.1. YOLANDA CRUZ.

Nació en San Juan Quiahije Cieneguilla (Oaxaca) en 1974. Realizó sus estudios en el Colegio Estatal de Evergreen en el estado de Washington, donde obtuvo la licenciatura en 1998. En 2002 terminó la maestría en Bellas Artes en la Facultad de Cine, Televisión y Medios Digitales de la UCLA.

Se ha dedicado preferentemente al trabajo documental. De su filmografía se pueden destacar *Entre sueños* (2000) y *Oaxacalifornias* (2002), así como la coproducción México-E.U. *Guenati'za - Los que vienen de visita* (2003), documental en video sobre una familia zapoteca que vive en Los Ángeles, California, y que regresa a su pueblo natal en Oaxaca para patrocinar la celebración más importante del año. *Guenati'za - Los que vienen de visita* se exhibió en el 2º Festival Internacional de Cine de Morelia en 2004.

3.8.2. MAUREEN GOSLING.

Maureen Gosling pertenece al grupo de directoras incluidas en este estudio debido a que, a pesar de no ser nativas de México, han desarrollado su carrera, o parte de ella, en este país. Gosling, estadounidense, tiene en su haber *El ajo es tan bueno como diez madres* (1980), muy al estilo de su maestro Les Blank; *¡Yum, Yum, Yum!, un sabor a comida cajún y créole* (1990) y, sobre todo, *Ramo de fuego* (*Blossoms of Fire*,

1994-2000), su segundo largometraje, filmado en 16 mm⁷¹ y codirigido conjuntamente con Ellen Osborne.

Coproducción México-E.U., entre IMCINE, American Film Institute y Gosling MD, *Ramo de fuego* presenta, en 74 min., el mito del matriarcado entre los zapotecos de Juchitán, Oax., y pueblos aledaños.

3.8.3. FABIOLA RAMOS.

Fabiola del Carmen Ramos Ramírez nació en la ciudad de México en 1978. Es egresada del curso general de Realización Cinematográfica que imparte el CCC. Entre sus trabajos estudiantiles se pueden citar: *El velador* (2000), *Permanencia voluntaria* (2002) y *¿Por qué nunca se cumplen los deseos que les pides a las estrellas fugaces?* (2004).

Su documental en video *Tlahuelpuchi*, con producción del CCC, obtuvo el primer lugar en la categoría de cortometraje experimental en el 2º Festival Internacional de Cine realizado en Morelia en 2004, año en que filmó su tesis profesional bajo la forma de un trabajo de ficción.

3.8.4. LUCIANA SOLÓRZANO.

Luciana Solórzano nació en el DF. en 1980. Estudió Diseño de la Comunicación Gráfica en la Universidad Latina de América, en Morelia, Michoacán, y desde 1998 trabaja como representante y encargada del archivo fotográfico de la Galería La Bola Santa, en la misma ciudad.

Dentro de su corta, pero prometedora carrera como cineasta destacan los cortos *Desierto* (2000), *Realidad Post* (2002), *Kamikaze* (2002) y *Lo que la polla da* (2002), que fue presentado en el Festival Internacional de Cine de Morelia en 2003; es una crítica al sistema capitalista actual realizada a partir de cómo una aparente acción sencilla se complica al grado de necesitar asesoría.

⁷¹ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, nota 71, p. 189.

3.8.5. MARIANA CHENILLO.

Mariana Chenillo nació en la ciudad de México en 1977. Inicia sus estudios en el CCC en 1995, especializándose en dirección cinematográfica. Profesionalmente se desarrolla en las áreas de “script”, producción y asistente de dirección en comerciales, documentales (*Los ocultos*, Daniel Goldberg, 1998-2003) cortos y largometrajes (*El misterio del Santísima Trinidad*, José Luis García Agraz, 2002). Actualmente escribe un guión de largometraje.

En 2001, Mariana Chenillo realizó *Preludio*, cortometraje de 16 min. filmado en Betacam cuya temática gira en torno a un hombre que sale de una habitación y cierra la puerta, dejando atrás lo peor y lo mejor de su vida; al tiempo, dentro de esa habitación hay una mujer bajo una sábana que ha decidido dejarlo todo. *Preludio* se presentó en el VI Festival Internacional de Escuelas de Cine.

Su cortometraje documental *En pocas palabras* (producido por el CCC en 2002) fue presentado en la edición 2002 del Concurso José Rovirosa al Mejor Documental, celebrado en el D. F., mientras que al año siguiente se exhibió en el Festival Internacional de Cine de Morelia, el Festival de Escuelas de Cine en Viena y el Festival Internacional de Cine Estudiantil en Potsdam, Alemania, donde fue premiado. *En pocas palabras* es la historia de dos niños sordos y de sus familias, cada una de las cuales ha elegido un camino distinto para comunicarse con su hijo.

Otro de los trabajos de Chenillo, *Mar adentro* (2003), se presentó con éxito en festivales y muestras de cine en México, Francia e Israel. Trata acerca de un hombre y una mujer que de jóvenes viajaron en el mismo barco huyendo de la guerra y se encuentran 35 años después en un hospital; entonces los recuerdos de ese viejo amor los llevan al intento de retomar la relación que habían dejado pendiente.

3.8.6. DANA JUÁREZ KICZKOVSKY.

Alumna del CCC y de música en el INBA, Dana (o Dora, según otras fuentes) Juárez Kiczkovsky nació en México en 1976. Estudió teatro en el CUT y en el Foro de Teatro Contemporáneo. Siguió cursos de realización en el CCC y de música en la

Escuela Superior de Música del INBA; es integrante del ensamble vocal Muna Zul, con el cual grabó su primer disco, y ya ha realizado la postproducción de su primer documental.

Se inició en el cine con *Toc toc* (2001), su primer ejercicio fílmico, para dirigir luego el corto neolirista de 14 min. *Los últimos días* (2002), con asesoría de María Novaro; con este trabajo, inspirado en un haiku del gran poeta japonés Basho y articulado sobre las corrientes de un lago apacible y los divagantes monólogos interiores de un viejo guardabosques, Juárez Kiczkovsky ganó una mención especial para cortometrajes en el Primer Festival Internacional de Cine de Morelia en 2003.

3.8.7. PATRICIA CARRILLO.

Patricia Carrillo Carrera, nacida en Coahuila (1964), es una de las más prometedoras cineastas mexicanas. Ya lleva realizados varios cortos de ficción y documentales, incluyendo en 2002 la codirección de *A la otra*, conjuntamente con Sandra Solares; indistintamente le gusta trabajar ambos géneros.

Comunicadora de profesión, Carrillo se formó como directora y guionista en la escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba. El trabajo que le ha dado fama es *Gertrudis Blues* (2003), único documental que fue apoyado por el IMCINE dentro de su primer concurso de cortometraje.

“Ante nuestros ojos aparece una comunidad de negros afincados en el estado de Coahuila, pero en especial, la cámara se enfoca hacia una mujer sui generis, que a pesar de su avanzada edad, mantiene un espíritu fresco y alegría por la vida, su nombre: Gertrudis Vázquez. A través del documental de tan solo diez minutos de duración, Carrillo da constancia sobre un grupo social que por sus características es muy raro de encontrar en nuestro país, pero sobre todo, en el documental, se resalta una atmósfera de pluralidad, en la que todos tenemos cabida. Son las vivencias y el cómo de esas vivencias lo que nos permite vislumbrar una realidad distinta a la nuestra pero también muy similar”⁷².

Se trata de una propuesta interesante que tiene como fin mostrar la realidad bajo un esquema dinámico y breve, pero no por ello superficial; al contrario, lo relevante de este trabajo es que, en pocos minutos, permite sentir y apreciar las realidades paralelas a las de la mayoría, como la de Gertrudis, la protagonista; y Carrillo lo hace tan bien que este trabajo mereció una mención especial del jurado en el festival de Huesca, España.

⁷² *Ibidem*, pp. 206-207.

Cartagena Con este trabajo, Carrillo se llevó el premio al mejor documental, así como el de la Organización Católica Internacional del Cine, y la reacción del público fue excelente. También fue premiado como Mejor Documental en Sundance y formó parte de la selección oficial en el festival.

Definitivamente, para Patricia Carrillo este documental era un gran reto porque, a nivel antropológico, refleja la vida de una comunidad de los mascobú que habitan en Coahuila, por lo que el trabajo tiene mucha atracción a este nivel; pero la cineasta quiso meterse en esa vertiente porque le interesó más retratar al ser humano que es Doña Gertrudis Vázquez y, de paso, contar una parte de la comunidad, de cómo llegaron a México, etc. Pero básicamente el documental se centra en las vivencias de doña Gertrudis.

Aunque a esta directora le gustaría que se retomara el documental corto para que no se olvide que, en sus orígenes mismos, el cine empezó con un carácter documental que retrataba la cotidianidad, entre lo más reciente de su labor está la preparación de un largometraje documental sobre la vida de Emilio “Indio” Fernández, quien –como ella– también fue oriundo de Coahuila. Patricia se ha inclinado mucho por los temas de su región, aunque también está preparando un cortometraje de ficción (del cual, gracias a los premios que recibió en Guanajuato, ya tiene resuelta parte de la producción). La cineasta cree que para ella es un reto el hacer un proyecto por año y en este caso tiene ganas de abordar este corto de ficción, al mismo tiempo que se sigue preparando para el largometraje documental.

3.8.8. THERESA SOLÍS.

Theresa Solís nació en la ciudad de México, pero sus raíces la obligaron a huir a Oaxaca cuando busca inspiración para escribir el documental *Corazón@2000.com. Cuatro retratos femeninos* (2002), del que fue realizadora y guionista.

Solís, además de cineasta, es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Su tesis la tituló *Cuatro testimonios de cineastas mexicanas (María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés y Lilian Liberman)*, que presentó escrita y en video, y con la cual obtuvo mención honorífica. También cursó el Diplomado en Medios de Comunicación y Análisis con columnistas e

investigadores de radio, TV y prensa nacional, en la Universidad Iberoamericana y participó en el Workshop Film and video en London Wandsworth College. Estuvo becada por la Comunidad Europea para el Máster en Documental de Creación, impartido en la Universitat Pompeu Fabra, en Barcelona, con la dirección del documentalista Friedrich Wiseman. Asimismo, lleva ocho años de asistir dirección, escribir guión y ser *copy* en publicidad. Admite que se formó con el cineasta austriaco Michael Vetter y con Friedrich Wiseman.

En 1998, Solís fue asistente de dirección y guionista del medimetraje publicitario *El Santuario*, correspondiente a un desarrollo residencial ecológico ubicado en Valle de Bravo, Edo. de México, para M. Domit y Asociados. Publicidad. Al año siguiente fue de nuevo asistente de dirección para el documental *México eterno, arte y permanencia*, filmado en la ciudad de México con el patrocinio del INBA, CONACULTA, Museo Nacional de Arte y Banamex. Este trabajo tuvo dos versiones: un corto documental de 6 minutos para la exposición con el mismo nombre, que tuvo como sede el Palacio de Bellas Artes; y una versión de 26 minutos transmitida en Canal 22.

También en 1999 llevó a cabo otros proyectos. Fue asistente de dirección en el documental *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, bajo el patrocinio de CONACULTA, el INBA y el Museo Nacional de Arte. Este trabajo fue transmitido por Canal Ciudad de México. Fue asistente de dirección y realizó la adaptación del guión para TV correspondiente al documental *Los mayas*, realizado en el D.F. y transmitido por Canal 22 con el apoyo de CONACULTA, el INAH, la UNAM y el Gobierno de la Ciudad de México. Asimismo, participó en la serie internacional de 12 programas -25 minutos cada uno- *The Big Treasure Chest for Future Kids: Belarus, Canada (eskimos), Germany, Greece, Mexico, Philippines, Poland, Russia, South Africa, Tanzania, Tibet (Dharamsala), Turkey*. En este proyecto fue asistente de dirección, coguionista y productora de la versión México, que incluía locaciones en Cancún, la Sierra Huichola y la Ciudad de México, y que fue transmitida en el canal documental de Berlín. Realizó igualmente el documental *El Alcázar de Chapultepec*, producido en el año 2000 en México por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en el que participó como asistente de producción y dirección.

Pero su mayor éxito es, sin duda, el documental *Corazón@2000.com*, que fue presentado dentro del festival Mex Arts en octubre del año pasado, en la Casa de las

Culturas del Mundo de Berlín. El mediodocumental de 52 minutos, realizado en video en locaciones de la ciudad de México, Oaxaca, Chicago, Alemania y Holanda, muestra los retratos de cuatro artistas oaxaqueñas: la cantante Lila Downs, la artista plástica Laura Hernández, la chef Abigaíl Mendoza y la escritora Flor Cecilia Reyes.

"Quise darles un corazón a cada una de ellas, quienes son personajes de la vida real: a Lila le otorgué el corazón de aire, pues seduce y se penetra por los oídos y los poros del cuerpo; a Laura Hernández el de fuego, que significa madurar, además de poseer un sentido sensual. El de tierra es de Abigaíl Mendoza, chef zapoteca que en su restaurante Tlamanali –que significa dios de la comida o víveres en abundancia– le ha servido platillos de esta cocina poco preservada a personalidades como políticos y empresarios. Los sabores, colores y las seducciones del paladar vienen de las raíces de las plantas, de flores y frutos: de la tierra. A la poeta Flor Cecilia Reyes le di el corazón de agua, porque limpia el cuerpo y el alma, y además significa melancolía, los abismos del amor y de nuestros miedos"⁷³.

En este cortometraje la directora no quería llegar al nivel sexual ni al racional, sino al espiritual. A lo largo del filme pueden apreciarse la vida, las costumbres, los pensamientos y los juegos que de niñas realizaban las seleccionadas, todas oaxaqueñas, todas indígenas y todas mujeres. La cineasta afirma que cree en el documental, pues son las propias acciones las que narran la historia. *Corazón@2000.com* fue traducido al inglés, francés y alemán, y se expuso en festivales de Alemania, Austria, México y Estados Unidos.

Del 2000 es también su trabajo como asistente de dirección para *El alma de México*, serie para distribución internacional transmitida por Televisa/Canal 2 y que ofrecía un panorama del arte nacional prehispánico, colonial y contemporáneo, incluyendo arquitectura, pintura y escultura. La filmación, dependiente de CONACULTA y la Coordinación de Medios Audiovisuales, fue realizada en toda la República Mexicana y abarcó 12 programas de 52 minutos cada uno, con versiones en español e inglés. Ese mismo año fungió como asistente de dirección, asistente de producción y adaptadora del guión para el documental *El alcázar de Chapultepec*, coproducción del Instituto Nacional de Antropología e Historia y MV Producciones.

En el 2002, entre México y Berlín, realizó el documental *Foro México-Alemania: socios en el diálogo global*, de 52 minutos y en MiniDV, producido por la Fundación Friedrich Ebert. Durante ese año, de igual forma, se desempeñó como asistente de

⁷³ De León, Jesús, En "*Corazón@2000.com* no quise llegar al nivel sexual ni al racional, sino al espiritual: Theresa Solís, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/12feb/principal.html>.

dirección y guionista para un video institucional: el video corporativo multinacional del Grupo Bimbo para México, Brasil, Chile, Argentina y Estados Unidos (traducido al inglés y al portugués).

Otro de sus logros es el documental *El ocre de Berlín* (2003), del cual fue productora y realizadora. Por este trabajo Solís ha sido invitada a participar en los festivales de Alemania; además el trabajo fue premiado por la Fundación Friedrich Ebert y el presidente alemán Johannes Rau como mejor documental de la TV mexicana.

La cineasta ha mencionado que admira a muchos cineastas mexicanos, entre los que están María Novaro, Rafael Corkidi, Busi Cortés, una muy joven: Carolina Rivas, y otros clásicos, como el "Indio" Fernández. Asimismo, Theresa Solís comentó que otro de sus trabajos, *Mujer de nube* (2003), un retrato biográfico de la cantante Lila Downs, pronto se lanzará en Estados Unidos, por lo que hará una gira por ese país en compañía de la propia artista. En *Mujer de nube* Solís se desempeñó nuevamente como productora y realizadora; se trata de una coproducción México / estados Unidos.

Para uno de sus próximos proyectos, Solís tiene pensado alejarse del documental y de lo étnico, pues adaptará para la pantalla grande uno de sus cuentos, el que será base de su primera película de ficción.

3.8.9. SANDRA SOLARES.

Sandra Solares cuenta con amplia experiencia en la producción de largometrajes –de *La ley de Herodes* (1999) a *Vivir mata* (2001)-, documentales, comerciales, videos y televisión, siendo el corto *A la otra* (2002), producido por el IMCINE, su ópera prima en cuanto a dirección cinematográfica se refiere.

El cortometraje de 5 min., codirigido junto con Patricia Carrillo, es un chiste fílmico que retrata la violencia de la capital; fue ganador del Concurso de Cortometraje edición 2002 y del premio a Mejor Ficción en el Festival "Pantalla de Cristal 2002", donde Solares fue galardonada como la mejor directora.

3.8.10. LIDIA ZIMMERMANN.

Lidia Zimmermann, como ya se señaló anteriormente, pertenece al grupo de realizadoras que, debido a las dificultades que conlleva la filmación de una película en México, y especialmente para las mujeres –obtención de fondos o financiamientos, tiempo, problemas técnicos en la producción, etc.-, se ha decantado por el trabajo de dirección en equipo, que permite agilizar y optimizar la puesta en práctica de los proyectos fílmicos. Siguiendo este esquema es que Zimmermann codirigió la película mexicana-española *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (2002), conjuntamente con Agustí Villaronga e Isaac Pierre Racine. La cinta participó con éxito en el Festival de Cine de San Sebastián.

3.8.11. MARIANA MIRANDA.

Nacida en la ciudad de México en 1973, Mariana Miranda obtuvo la licenciatura de Artes Visuales en la ENAP (1995), además de haber cursado la carrera de Danza Contemporánea. En 1992 se integró a la compañía Theater Frederik. En 1997 fue invitada por el Festival del Sol, la Décima Musa y Calles y Sueños a presentar seis *performances* propios en Chicago.

A partir de 1998 se incorpora a los “*video clips*” y comerciales, realizando coreografía, arte, “*casting*”, vestuario y maquillaje. Su trabajo ha sido expuesto en el Festival MOOV de Nueva York y en el Festival de Rotterdam, Holanda, e incluye el fragmento *Ni Dios lo quiera* (2002), así como fragmentos de *El despertar de Roberta* (2003) . En 2004 participó en el 2º Festival Internacional de Cine de Morelia con el cortometraje en video *Miss C.J.*, que incluyó trabajos de animación.

3.8.12. MERCEDES MONCADA.

Mercedes Moncada Rodríguez, socióloga de profesión, es hija de madre española y padre nicaragüense. Su experiencia profesional incluye la investigación de campo, el desarrollo de proyectos naturales y el periodismo.

Llegó al mundo del cine en 1996 y desde entonces ha desempeñado su labor principalmente como productora. La cinta *La pasión de María Elena* (2003) constituye su

ópera prima y se incluye dentro de la filmografía mexicana contemporánea por ser una producción mexicana con una temática nacional.

Este su primer largometraje documental es un drama basado en hechos reales. Trata acerca de la tragedia, el desconsuelo y la injusticia en que aún viven los indígenas mexicanos. Reconstruye a través de testimonios verídicos y alguna escenificación en cine directo el drama de la joven madre rarámuri María Elena Durán Morales cuyo hijito mayor Jorge, de sólo tres años, fue atropellado en un pie y rematado con saña por la mestiza Marisela (nunca mostrada) en el poblado de Creel en mitad de la Sierra Tarahumara el 6 de agosto de 1999.

La pasión de María Elena fue realizada con el respaldo del Sundance Documentary Fund para el Apoyo al Cambio Social y a los Derechos Humanos. La cinta ha ganado diversos premios, entre ellos el Mayahuel *ex aequo* como mejor película; el Premio a la Mejor Película Extranjera, Mejor Guión y Mejor Dirección en el Festival Ícaro Centroamericano de Guatemala, edición 2003; y el Premio del Público al mejor largometraje documental en el Festival Internacional de Cine de Morelia (2003).

3.8.13. ISABEL ROJAS.

Productora y realizadora de video, Isabel Rojas nació en Guadalajara en 1978, aunque vive en Oaxaca desde 1997. Su trabajo transita entre las prácticas de medicina tradicional y la búsqueda audiovisual. Desde el 2000 forma parte del colectivo Arcano Catorce. Ha colaborado con el taller Mirada Biónica, el cineclub El Pochote y el colectivo Turix. Fue beneficiada con la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) de Oaxaca 2003.

Entre sus trabajos destacan *Limpiar los ojos* (2003) y, especialmente, el cortometraje experimental en video *Ensalada de nopal* (2003), que se presentó en el 2º Festival Internacional de Cine realizado en Morelia, así como en el 6º Festival Regional "Geografías Suaves" de Mérida, en 2004.

3.8.14. OLIMPIA QUINTANILLA.

Olimpia Quintanilla es una sobresaliente cortometrajista mexicana que dirigió en 2003 *El alebrije creador*, coproducción a color y en 16 mm del CUEC

y Producciones Fin del Mundo, descrita por Ayala Blanco⁷⁴ como un “*brillante y agudo ejercicio*” de 19 min. de duración que ofrece un irreverente retrato-semblanza del exitoso dramaturgo Hugo Argüelles⁷⁵, visitado y entrevistado en su propia casa.

3.8.15. BLANCA XÓCHITL AGUERRE.

Nacida en Guadalajara en 1976, Blanca Xóchitl Aguerre estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el ITESO y animación en Calavera Filmes. Actualmente es productora independiente de animación en plastilina.

Con el cortometraje *La historia de todos* (2003), Aguerre debutó como directora en la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara y en el Festival Internacional de Cine de Morelia, donde obtuvo el premio al mejor corto de animación. Coproducido por CONACULTA, FONCA, INBA, CNART, FECA, CEDETEC, SEJ, ITESO, la Filmoteca de la UNAM, UACI y la Universidad de Guadalajara, se trata de una original animación en plastilina hecha por niños que migran para trabajar en el cultivo del jitomate y otras hortalizas, los cuales cuentan su vida en los albergues de migrantes y hablan de sus pueblos, de los motivos que los obligan a irse y de sus miedos y anhelos.

3.8.16. PATRICIA ARRIAGA.

Nacida en la ciudad de México en 1954, Patricia Arriaga realizó sus estudios profesionales de Comunicación en la Universidad Iberoamericana y de Fotografía en el Parsons School of Design de Nueva York y el Centro de la Imagen en México. Profesionalmente se ha desarrollado en televisión para Childrens Television Workshop, Once TV y Discovery Latin America. Sus producciones se han hecho acreedoras a más de 20 premios nacionales e internacionales. Su trabajo fotográfico ha sido exhibido en varias ocasiones y publicado en revistas especializadas.

Como directora de cine realizó el cortometraje *El pez dorado*, ganador del Segundo Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje 2003 promovido por el IMCINE y presentado en el 4º Festival de Cortometrajes Mexicanos de Yucatán (2004). Obtuvo aún mayor reconocimiento de la crítica con *La Nao de China*, que fue elegido

⁷⁴ *Ibidem*, pp.288-290.

⁷⁵ Argüelles, además, fue profesor de creación dramática en los talleres de la Sociedad de Escritores de México. Falleció poco después del estreno de este corto.

como el mejor cortometraje mexicano de la edición 2004 del Festival Internacional de Cine “Expresión en Corto”, y como el mejor corto de ficción en el festival “Pantalla de Cristal” 2004. *La Nao de China* gira en torno a la historia de un hombre casi ciego, quien distingue únicamente el color rojo, y que va a un burdel en busca de una joven prostituta para pintarla toda de rojo y poder ver el cuerpo de una mujer hermosa antes de perder la vista por completo.

En los certámenes se han visto muchos cortos experimentales; pero generalmente experimentan en la técnica; en cambio, lo que Patricia Arriaga hace es experimentar en la narrativa. La directora sostiene que es bueno que se hagan buenos guiones de sexo, o desesperanza, o lo que sea; pero la repetición de temas pone a los cineastas en una situación desfavorable cuando se trata de una competencia. El corto, además, tiene otro problema: finalmente tiene que ser sólo una anécdota. Arriaga asegura que, en el caso de sus cortometrajes, lo que ha cautivado al jurado es el guión.

La joven cortometrajista asegura que lo que le sorprende más es la falta de cultura general que prevalece en el medio cinematográfico contemporáneo, al menos en este país. Considera que, además de la cultura, la otra forma de encontrar temas que puedan ser abordados en los trabajos cinematográficos es viviendo; para ella, no se pueden formar historias que contar a partir de la televisión o a partir de un mundo encerrado, pues el cine es toda una forma de aproximarse no sólo a sus proyectos, sino a la vida misma.

La Nao de China ganó tres premios en el festival “Pantalla de Cristal” 2004, realizado en México. También asistió al Festival de Huelva, al de Ourense, España y al de Morelia; y fue finalista en el Festival de Viña del Mar. Arriaga ha sido invitada para los festivales de Río de Janeiro y La Habana.

3.8.17. LOURDES VILLAGÓMEZ.

Estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la UAM y animación experimental en el California Institute of the Arts. Ha trabajado en producción de comerciales y en animación en la ciudad de México y en Los Ángeles; también ha participado en proyectos independientes en las áreas de producción, dirección y animación. Ha sido becaria de las Fundaciones Fulbright, Rockefeller y MacArthur, el

Banco de México, el FONCA, así como del Museum of Modern Art y la Fundación Helena Rubinstein de Nueva York.

Actualmente produce y asiste dirección en la compañía productora de animación La Mamá de Tarzán, y coordina el área de animación de la licenciatura en artes visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Síndrome de línea blanca (2003) es su primer trabajo cinematográfico. Este cortometraje es la narración de la vida imaginaria de una niña que muere atropellada, mediante la recreación gráfica de su silueta como una línea blanca que se mueve en diversos ambientes. Fue presentado en el Festival de Cine de Morelia en 2003.

3.8.18. LUCÍA GAJÁ

Lucía Gajá nació en 1974. Como cortometrajista ha dirigido varios trabajos, siendo uno de los más reconocidos *Todos los aviones del mundo*, con el cual obtuvo en 2004 el Premio Corazón al mejor cortometraje estudiantil en el Festival Latino de Cine de San Diego.

En cuanto a su trabajo como documentalista, recibió apoyo de IMCINE para *Mi vida dentro*, mientras que su documental *Soy* fue invitado a España a la Muestra de Documentales y Fotografías Latinoamericanas celebrada en Albacete (2004)

3.8.19. ÉRIKA MERCADO.

Nacida en Puebla en 1981, Érika Mercado es Licenciada en Comunicación por la UDLA. Se desempeñó como locutora de radio y editora del noticiero IRIS Televisión en Salamanca, España; y como catedrática en la Universidad Cuauhtémoc en Puebla con la materia de Lenguaje Cinematográfico.

En el 2º Festival Internacional de Cine de Morelia presentó *Bendita muerte* (2003), trabajo codirigido con Mario Trueba Marcos y Alejandro Jiménez Arrazquito, el cual gira en torno a cómo la muerte guía los sentimientos de tres indígenas. Entre 2003 y 2004, *Bendita muerte* fue exhibido en Puebla en el Primer Congreso en Comunicación y Periodismo: Foro Joven, en la Semana de la Comunicación de la Universidad Madero y

en la Primera Jornada de Corto y Mediometrage Universitario de la Universidad Iberoamericana en Puebla; también llegó a la IV Muestra “Documentales y Fotografías de América Latina”, realizada en Albacete, España; así como al III Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: “Contra el Silencio Todas las Voces” y al VII Festival Internacional de Escuelas de Cine, celebrados en el DF.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES.

La historia del cine mexicano es también la historia de las mujeres. Las mujeres han hecho presencia en el cine desde que éste se inicia en México. Sin embargo, durante décadas, poco hizo la sociedad por devolverles el papel que por derecho les correspondía.

Mediante la recopilación de las trayectorias de las cineastas mexicanas se ha descubierto que en todas las épocas de desarrollo de la cinematografía nacional ha habido presencia femenina, aunque siempre en un número menor que el de los realizadores masculinos.

Las razones son variadas; una de las principales es la cultura machista imperante en el país, que impide en ocasiones la participación de las mujeres en ciertos sectores productivos, como es el caso del cine en lo que respecta a realizadoras. En los últimos años esta situación se ha modificado, aunque no han desaparecido totalmente las ideas patriarcales de subordinación femenina.

La principal causa de la incursión de las mujeres en todos los campos de la actividad económica es el acceso que han tenido a espacios como la educación, ya que antes esto sólo era permitido a los hombres. Específicamente, en cuanto a la dirección cinematográfica, la presencia femenina se vio favorecida con el establecimiento, entre los años sesenta y Setenta, de escuelas de cine como el CUEC y el CCC, lo que abrió las

puertas a las mujeres realizadoras que antes no tenían opciones académicas para su preparación profesional, puesto que las pocas directoras que existían se habían formado directamente en la práctica del oficio.

Sin duda, otro beneficio fue la desaparición de sindicatos y uniones poderosas conformadas únicamente por varones, quienes obstruían la entrada de mujeres a estos sindicatos debido a normas excluyentes a través de las cuales se negaba a éstas el derecho y la posibilidad de expresarse mediante una cámara de cine por considerar que carecían de las capacidades y habilidades necesarias para ello; Como “Don de mando” por citar alguna de ellas.

A comienzos del siglo XX, la gran movilidad que trajo consigo la Revolución había despertado en una gran cantidad de mujeres sentimientos dormidos, como la sed de conocimiento y aventura. Ello llevó a algunas mujeres a salir del mundo cerrado del hogar y explorar los caminos del mundo público, aunque la mayoría debió forcejear duramente por romper los lazos con el pasado. Algunas de esas mujeres empezaron a transitar por los caminos del cine. En esa época, las primeras posibilidades de participación de las mujeres en el cine se restringen a su lugar como actrices; pero hay que reconocer que, en muchos casos, colocarse en ese lugar era producto de sus méritos reales, pero en otros era el resultado de ciertos mecanismos tradicionales femeninos como eran la seducción y el padrinazgo.

Cuando al fin las mujeres empezaron a incursionar detrás de cámara, lo hicieron en oficios antes desempeñados por hombres. Vestuario, maquillaje y peinados se convirtieron en las áreas “femeninas” durante años; y además las mujeres siempre trabajaban como asistentes de hombres, que eran quienes seguían manteniendo la titularidad de cada departamento.

Poco a poco, las mujeres argumentistas y guionistas empezaron a tener una presencia relativa en el cine; en este caso también el trabajo siempre se hacía en colaboración con un hombre. Sin embargo, esta mayor participación femenina se explica porque estas actividades no alteraban radicalmente el orden familiar, dado que en el

mayor de los casos las mujeres podían llevarlas a cabo en el espacio cerrado del hogar, sin descuidar la casa y la crianza de los hijos.

Aún durante la tan conocida “época de oro” del cine nacional, las mujeres siguieron participando en argumentos y guiones, pero siempre bajo la batuta de los hombres. Matilde Landeta es la primera directora que consigue abierto reconocimiento por su labor dentro del cine mexicano durante la época de oro, aunque otras mujeres ya comenzaban a aparecer en los campos de la edición y la producción ejecutiva.

Muy lentamente las mujeres iban traspasando los límites impuestos por los varones en este sector. Sin embargo habrían de pasar muchos años para que se reconociera y validara parcialmente el trabajo femenino en la industria cinematográfica. Como prueba están las peripecias por las que atravesó Adela Sequeyro, como hacer de todo, desde asistente para poder llegar a dirigir, hasta atravesar por plagios de compañeros y problemas económicos; que dan una idea de las condiciones y las injusticias que tuvo que pasar una de las pioneras de la dirección de cine nacional para poder hacer su trabajo, lo cual no dista mucho de lo que actualmente siguen padeciendo las realizadoras y en general las mujeres que laboran en el cine. Una realizadora para poder levantar un proyecto necesita una tenacidad extraordinaria que conlleva un esfuerzo doble y triple, mayor al desplegado por los hombres.

En los últimos 10 años la mujer ha dirigido más producciones que en los 100 años de historia del cine. Como se ha dicho: “*Mujeres en la escena: de la tramoya al protagonismo*”¹ para aludir al hecho de que las mujeres han dado un gran paso para situarse al frente de las acciones y no permanecer más en la oscuridad. Sin embargo, aún no ha sido posible modificar del todo ciertos patrones. Un claro ejemplo es el hecho de que dirigir una cinta implica comandar un equipo amplio y complejo que incluye desde actores hasta personal técnico, artístico y de apoyo, muchas veces conformado en su mayor parte por hombres a quienes, aún hoy día, no les agrada seguir las órdenes e indicaciones de una figura femenina.

¹ Lovera, Sara, *op. cit.*, nota 19.

Aunado a esto, se descubrió con la investigación que los programas de becas para artistas suelen favorecer con mayor frecuencia a los hombres, ya que se tiene la falsa idea de que hay mayores garantías de que lleguen a ser profesionales porque ellos no se embarazan y no tienen obligaciones domésticas. De ahí que una de las causas que propician el que una cineasta abandone su profesión es el matrimonio, pues cuando se casan todo se les complica dado que hacer cine es una profesión muy exigente y de tiempo completo; y no siempre las mujeres encuentran un compañero que comparta sus intereses o apoye su realización profesional, lo que conlleva separaciones o alejamientos, así como conflictos en la relación.

Esto provoca que las realizadoras se inclinen por trabajos fílmicos alternos a la producción de largometrajes, como los cortos o el video, pues su menor duración parece acomodarse mejor a las exigencias que lleva consigo el hecho de ser mujer y, al mismo tiempo, cineasta, ama de casa, esposa y madre. Los catálogos de los ejercicios escolares tanto del CUEC como del CCC, así como los de las jornadas y festivales de cortometraje, dan cuenta hoy día de las aportaciones de una amplia camada de cortometrajistas y vídeo astas mujeres que han enriquecido el panorama fílmico mexicano. Hay que mencionar, no obstante, que algunas directoras mexicanas de largometrajes han tenido la suerte de contar con el total apoyo por parte de sus parejas, llegando incluso a trabajar de forma conjunta, como es el caso de Marisa Sistach y José Buil.

Factores como los ya mencionados han influido, indudablemente, en el bajo índice de mujeres realizadoras de cine; así, mediante este análisis histórico de la presencia de las mujeres directoras en el cine mexicano queda demostrado que sí hay barreras de género que les han impedido a éstas realizar trayectorias tan amplias y brillantes como las de sus colegas varones. La diferencia sexual, entonces, se expresa también, culturalmente, en el cine. Producción, recepción y elementos simbólicos son los hilos en tensión que tejen el discurso cinematográfico y a través de los cuales las relaciones de género asoman, de manera más o menos violenta.

Es una realidad que, a nivel nacional y en todo tipo de organizaciones, las mujeres están en una situación de inequidad, y rara vez se encuentran en las posiciones de alta

gerencia y de dirección. El hostigamiento y el chantaje sexual son una lamentable realidad laboral. Aunque cada vez más mujeres ocupan altos puestos técnicos y científicos, e importantes cargos políticos y de la administración pública, todavía representan un porcentaje pequeño de éstos. No se reconoce la sutil discriminación en altos niveles y tampoco se comprenden las barreras invisibles del fenómeno llamado "techo de vidrio", que consiste en que las propias mujeres se fijan internamente un límite, un "techo", a sus aspiraciones.

El cine, en a práctica no es neutral sino que responde a las particularidades de una sociedad y a la historia en la que está inserto, construyendo y participando, a la vez, de sus propias diferencias y especificidades; y, por ende de las diferencias sexo-genéricas que existen hasta nuestros días. Aunque, como forma de expresión artística, el cine no debiera tener barreras de género, la historia de este medio enseña que la mujer tuvo que librar duras batallas para obtener un lugar en el campo de la realización fílmica. Por muchas razones, el medio cinematográfico estuvo dominado por hombres hasta décadas recientes. De ahí que sea meritorio reconocer el esfuerzo de tantas mujeres que, a pesar de tener todo en contra, lograron inscribir su nombre en el campo de la dirección cinematográfica.

Este fenómeno se manifestó a nivel mundial y México no fue la excepción. Sin embargo, a más de cien años de cine en nuestro país, es grato recordar que siempre ha habido alguna mujer detrás de la cámara, aunque, como ocurriera con las primeras directoras, como Adela Sequeyro, Cándida Beltrán o Elena Sánchez Valenzuela, su presencia pasara casi desapercibida al no contar con el reconocimiento oficial a su labor como realizadoras porque, como ya se ha dicho, el acceso a la dirección de cine estuvo por décadas restringido para el género femenino.

Por fortuna ya se está reconociendo el trabajo de la mujer. En México y en todas las capas sociales se han pedido mayores oportunidades en empleos diversos, muchos de ellos acaparados por los hombres. Ya que las mujeres son vistas como las portadoras de la responsabilidad de prolongar la especie, se necesita que los prejuicios desaparezcan; pero es muy difícil, ya que vienen de generación en generación.

En el terreno artístico, la discriminación que se ejerce hacia las mujeres las ha sumido en el anonimato o, en el mejor de los casos, las ha puesto a un nivel inferior al de los hombres por considerar que ellas no pueden hacer creaciones de calidad.

Podría decirse, sin faltar a la verdad, que en México apenas se están abriendo espacios para las mujeres directoras; esto ha hecho que el cada vez más creciente número de cineastas haya constituido una agrupación llamada Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, AC., para impulsar el trabajo femenino en México dentro de estas áreas y proyectarlo a todo el mundo.

El listado de cineastas mexicanas presentado en el Capítulo III no pretende ser sino un acercamiento y una revaloración de la vida y obra de las más importantes directoras del cine nacional. Sin embargo, no en todos los casos se cuenta con datos amplios –o, al menos, suficientes- sobre ellas. En ocasiones debido al paso del tiempo, y en otras por el machismo imperante en la cultura mexicana, que sobre valora la obra masculina y demerita la femenina, no se hallan informes consistentes acerca del trabajo de varias mujeres que incursionaron en el cine.

La hipótesis planteada se comprobó ya que a través del recuento histórico del cine mexicano podemos darnos cuenta de que solo en los últimos años a habido mas participación de la mujer en la dirección cinematográfica.

En cuanto al cine actual, como ya se mencionó en el Capítulo II, sea por elección y voluntad personal -las menos de las veces-, por un ingreso tardío al medio o por un aplazamiento que sigue a varios años de experiencia profesional (asistencias de dirección; realización de series televisuales, cortometrajes, medimetrajes y videos), en general las cineastas mexicanas arriban a su ópera prima (Primera obra importante) más allá de los 35 años de edad y sin mayores promesas de continuidad.

Esto significa que, por ejemplo, desde el rodaje de Cronos (Guillermo del Toro, 1991) más de veinte cineastas nacidos en 1962 o después -es decir, con 40 o menos años en la actualidad- han concretado o están por concretar su primer largometraje, mientras sólo tres o cuatro de sus compañeras de generación han atravesado o se

encuentran en una circunstancia similar, a pesar que una buena parte de ellas así lo desearían.

De esta manera, la hipótesis planteada en la presente tesis se comprobó ya que, a través del recuento histórico del cine mexicano realizado como parte de la investigación, así como de la síntesis biográfica de las principales creadoras de la cinematografía nacional, es posible darse cuenta de que las barreras de género han limitado, a lo largo del tiempo, la intervención de las mujeres en la dirección de cine y que sólo en los últimos años, como respuesta a la cada vez mayor presencia femenina en todos los ámbitos, ha habido más participación de las mujeres en los otros campos de la producción fílmica, además de la actuación, el diseño de vestuario o el maquillaje.

Por otra parte, el cine femenino reciente ha tenido que seguir la tendencia global de la cinematografía hacia la producción privada, las ideologías corporativas o de coproducción y lo popular; por tanto, las mujeres hacedoras de películas deben luchar también para procurarse presupuestos más o menos regulares a fin de conseguir filmes apropiados para satisfacer los requerimientos de auditorios internacionales y las demandas del mercado libre². Sin embargo, una vez que ellas se alistan en este tipo de esfuerzos –que, con frecuencia, son frustrantes y penosos debido a las distintas dificultades que deben enfrentar-, consiguen oportunidades y realizaciones no sólo en el terreno fílmico, sino igualmente dentro de una esfera más general que suele ser llamada cultura fílmica y que incluye la producción industrial, la distribución y los mecanismos de exhibición, así como las actividades de difusión, promoción, educación, comentarios y activismos que rodean sus trabajos.

En cuanto a las películas y el discurso cinematográfico producido por mujeres, se llegó a la conclusión de que la visión femenina ofrece otras perspectivas acerca del mismo hecho abordado por un realizador masculino, además de que –aunque con diferencias obvias-, la filmografía femenina aborda toda clase de temas, desde política hasta el propio feminismo.

² Jacobs, Katrien, “El estado del cine femenino”, *Miradas. Revista del audiovisual*, no. 7, 2004, http://www.miradas.eictv.co.cu/index_seccion.php?id_seccion=3.

Por otra parte, las cineastas mexicanas se encuentran en una situación similar a la de la Directora Ejecutiva de la distribuidora norteamericana independiente Women Make Movies (Mujeres que hacen películas) Debra Zimmerman³ describe para sus colegas contemporáneas en muchos países, incluyendo EU., Inglaterra o Canadá: como una enorme montaña que aún no es vadeada, para lo cual se precisan energía y capacidad de adaptación en las primeras etapas, mientras que el viaje se torna mucho más difícil hacia las zonas más altas de esa montaña. Un índice para comprender cuán difícil puede ser ese viaje, es el hecho de que muy pocas cineastas son incluidas en las programaciones de los principales festivales cinematográficos del mundo. Y mientras esa falta de representatividad tiene lugar en Occidente, ocurre un nuevo desarrollo de los festivales de mujeres cineastas en ciudades no occidentales como Jakarta, Seúl y Taipei.

El discurso cinematográfico es, pues, otro campo en el que aún se libra la batalla por una producción de sentido alternativa a la cultura patriarcal es decir es una nueva opción hacia lo ya establecido por el género masculino dedicado al cine en México. Y además, por lo mismo, no por casualidad son en su mayoría mujeres las que reflexionan actualmente sobre la difícil y productiva relación cine / género, relación que pretende poner en crisis tanto los centros como los márgenes del sistema cultural, proyectándose hacia el horizonte lejano e utópico de las nuevas relaciones de géneros a pesar de que en México, como en tantos otros lugares, aún puede decirse que el cine está hecho por hombres, cuya mirada sigue marcando las pautas y convenciones de la producción fílmica.

Sin embargo, la presencia cada vez más fuerte de mujeres en este campo obliga a preguntarse, por ejemplo, si el trabajo audiovisual de las mujeres es, en realidad, muy diferente al de los hombres, o si existe un mundo femenino de imágenes, ideas, realidades y sueños. Seguramente sí, pues la visión femenina del mundo se traduce en imágenes, símbolos, preocupaciones y valores distintos, aún dentro de un sentido universal.

³ *Ibidem*, http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id_articulo=235.

En países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Alemania, el tema del papel de las mujeres como creadoras de imágenes se abordó ya en la década de los cincuenta, y en México se tienen antecedentes muy importantes en la incursión de Cine-Mujer iniciados en 1975. Con el paso del tiempo, el discurso creativo audiovisual femenino pasó de lo político a lo íntimo, y trajo consigo nuevas posibilidades de expresión tanto en sus contenidos como en géneros, estilos, formatos narrativos e innovaciones tecnológicas.

Hoy, el número de directoras, productoras, guionistas, distribuidoras, programadoras, fotógrafas y editoras se ha ampliado como consecuencia de la consolidación y proliferación de las escuelas de cine y comunicación en nuestro país. Las jóvenes cineastas, vídeoastas, documentalistas y teleastas se incorporan a la actividad profesional en un medio mucho menos adverso al que enfrentaron las pioneras del cine mexicano. Hoy día las investigaciones y reportes revelan una verdad contundente: en las escuelas de cine y comunicación la población de alumnas es igual o mayor al número de estudiantes del sexo masculino. Sin embargo, todavía existen en México (y en el mundo) grandes rezagos para reconocer el trabajo de las mujeres y brindarles las mismas condiciones laborales y económicas. Esperando que esto desaparezca y por fin se de la tan ansiada igualdad de género ya que solo es una apariencia que no se ve a simple vista, sino que se tiene que escarbar para poder darse cuenta de la realidad que viven las realizadoras de cine mexicano.

Mujeres y hombres viven actualmente por igual el bombardeo de imágenes en movimiento. Sus vidas transcurren entre un devenir infinito de reflejos salidos de las pantallas. En ellas se encuentran y se ocultan, se descubren e identifican como en un juego constante de espejos. Por ello, las mujeres están interesadas en compartir los "temas de mujeres": sus experiencias, sus formas de contar historias y sus modos de ver el mundo. También buscan recuperar las biografías de mujeres destacadas, defender los derechos de aquellas más desprotegidas, darle voz a las que no la tienen y, en general, promover de todas las formas posibles el papel y la imagen de la mujer delante y detrás de la pantalla grande y chica.

Aunque no por esto dejen de tocar temas de interés general y ajenos a las mujeres ya que pueden hacerlo, simple y sencillamente le dan otro enfoque más perceptivo y sensorial cosa que es muy difícil de lograr en un filme realizado por un hombre.

Las mujeres cineastas han descubierto nuevas posibilidades de verse y entenderse, y buscan un lugar reconocido en un mundo en donde los hombres de los medios, así como el público masculino, también participen activamente en la apreciación y difusión del trabajo femenino.

Al mostrar, difundir, promover y reconocer el trabajo de las mujeres en el cine, como en cualquier ámbito, se estará contribuyendo a entender mejor el universo completo y a que las propias realizadoras se miren desde una perspectiva más amplia y más cercana a la vida misma.

Y porque haciendo una retrospectiva histórica podemos darnos cuenta de cuáles son los principales factores que no han dejado desarrollarse plenamente a las mujeres cineastas.

También se muestra la paradoja de que a pesar de vivir en un mundo globalizado donde hay igualdad de género entre hombres y mujeres, aún se tenga una ideología tan conservadora, machista y excluyente hacia las féminas.

BIBLIOGRAFIA

ARREDONDO, Isabel (2001): Palabra de Mujer. Historia oral de las Directoras de cine mexicanas (1988-1994). UAA.Iberoamericana Vervuert.

AYALA blanco, Jorge (1991): La disolvencia del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito.

AYALA blanco, Jorge (2004): La Grandeza del cine Mexicano. Primera edición, Editorial Océano, México DF.

BLANCO Ayala. (1996): La eficacia del cine mexicano: Entre lo viejo y lo Nuevo. Editorial Grijalbo.

CARVAJAL-BURTON Julianne. (2002): Matilde Landeta, hija de la Revolución. CONACULTA, IMCINE.

CIUK ,Perla (2000): Diccionario de Directores de Cine Mexicano CONACULTA. México.

DÁVALOS Orozco, Federico (1996). Albores del cine mexicano. México: Editorial Clío.

DE LOS REYES, Aurelio, Maria de los Ángeles Colunga Hernández Maria Hernández y Rosalino Martínez Chiñas. (1996). A cien años del cine en México. IMCINE, INA, Museo Nacional de Historia y Editorial Porrúa.

GARCIA Gustavo y Rafael Aviña. (1997) :Época de Oro del cine Mexicano. Editorial Clío.

GARCIA Gustavo y José Felipe Coria. (1997):Nuevo cine Mexicano.

MEDRANO Platas, Alejandro (1999). Quince directores del cine mexicano. México: Plaza y Valdés Editores.

MIGUEL, Ángel (2000): Mimí Derba. Archivo Fílmico Agra Sánchez Filmoteca de la UNAM, México. 2000.

MILLAN Margara (1999): Derivas de Cine femenino. Porrúa, México.

RIERA García Emilio (1998): Breve Historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997, Ediciones MAPA ,S.A. de CV. México DF.

TORRES San Martín, Patricia. (2001). Cine y género: La representación de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

VEGA Alfaro, Eduardo de la y Patricia Torres San Martín (2000): Adela Sequeyro. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad Veracruzana.

JAIME VÁZQUEZ, Luis Bernardo: Encuentros con la Tradición, Diálogos con la Ruptura, en red; disponible en http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/revis_01/secciones/veranali/artic_03.html.

JAIME VÁZQUEZ, Luis Bernardo: La nostalgia oral, en red; disponible en http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/revis_05/secciones/celupape/artic_01.html

Estela (1988): Diccionario de términos artísticos y arqueológicos, Montesinos, Barcelona.

RUIZ, Miriam (2002): Mujeres: presencia activa en el cine mexicano. En red; disponible en <http://www.cimacnoticias.com/noticias/02sep/s02090301.html>.

VÉRTIZ, Columba, coord. (2003): Cine, en PONCE, Armando, coord.: México. Su apuesta por la cultura, Grijalbo / Proceso / UNAM, México.

El apoyo que recibe el cortometraje en México proviene principalmente de IMCINE, en red; disponible en <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/15mar/corto.htm>

El cine mexperimental. Orígenes dudosos, en red; disponible en <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/1904/sshady.html>.

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/derba.html>

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas_elhers.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/adela_sequeyro.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/sabina_berman.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/ma_carmen_lara.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/maria_novaro.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/dana_rotberg.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita_schyfter.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marisa_sistach.html

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/isabelle_tardan.html

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/15ago

www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/candida_beltran.html

www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/matilde_landeta.html

www.cimac.org.mx/noticias/semanal00/s00010102.html

www.her.itesm.mx/academia/profesional/humanidades/cine/ivega.html

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13mar/vibora.htm

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/12dic/violante.htm

www.todito.com/paginas/noticias/69416.html

<http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990906/cineastas.htm>

www.jornada.unam.mx/1999/ene99/990116/cul-marisa.html

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2004/20sep/ximena.htm

www.imageninvisible.com/espa%F1ol/videoarte.html

www.iberopuebla.net/10noticias/b_prensa/bp_170303_desayuno.htm

www.tucineportal.com/contenido/lado.htm

www.esmas.com/espectaculos/cine/entrevistas/216282.html

www.mujirescineytv.org/acercade/premios.htm

www.tvazteca.com/cgi-bin/tvazteca.sh/cgiis/resumen_sarmiento.html?f=29/03/03&p=1

www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13dic/aridjis.htm

www.moreliafilmfest.com/espanol/documentales/ninosdelacalle.html

www.video.com.mx/news/noticias_del_cine.htm

www.cimacnoticias.com/noticias/03abr/03040902.html

www.jornada.unam.mx/2003/oct03/031013/043n1soc.php?origen=soc-jus.php&fly=1

www.elsiglodetorreon.com.mx/start/nID/44582

www.cinenacional.com/personas/index.php?id=13028

www.canalcadiztv.es/noticia.asp?valor=4&IdNoticias

www.golemproducciones.com/prod/arriagapatricia_morelia04.htm

www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/110698/nombra.html