



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CINE: FEMENINO  
UNA PROPUESTA AUDIOVISUAL EN EL S. XXI

T E S I S  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
P R E S E N T A :  
T A N I A S U Á R E Z B L A N C O

ASESORA: DRA. ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO



MEXICO, D. F.

2007



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.

*Para mis padres,  
Gracias por su infinita paciencia, apoyo,  
sabiduría y comprensión.  
Los amo, sin ustedes jamás lo hubiera  
logrado.*

*Gracias a mí querida asesora  
Elvira Hernández Carballido por sus  
consejos y valiosas enseñanzas.*

*Y para todas las personas que he  
tenido la fortuna de conocer,  
gracias por dejar una parte de su  
esencia en mi existir.*

## CONTENIDO

<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>
<b>Capítulo 1. Cine hecho por mujeres, la presencia de género.</b> .....	
1.1. Cine feminista o femenino.....	7
1.2. Género y feminismo: en busca de la equidad .....	17
1.3. Cine femenino: Una mirada al mundo.....	29
1.3.1. Directoras mexicanas .....	40
<b>Capítulo 2. La estructura del film.</b> .....	
2.1. Directoras a escena .....	47
2.2. Hacia una metodología del análisis fílmico. ....	60
2.3. Análisis Fílmico de <i>Perfume de violetas</i> . ....	62
2.3.1. Mimesis. ....	64
2.3.2. Diégesis.....	90
2.3.3. Hermeneusis .....	104
<b>Capítulo 3. Análisis Fílmico de <i>Las caras de la luna</i>.</b> .....	<b>109</b>
3.1. Mimesis. ....	110
3.2. Diégesis.....	130
3.3. Hermeneusis .....	146
<b>Capítulo 4. Análisis Fílmico de <i>¿Alguien vio a Lola?</i>.</b> .....	<b>148</b>
4.1. Mimesis. ....	149
4.2. Diégesis.....	172
4.3. Hermeneusis .....	179
<b>Capítulo 5. De directoras y cine mexicano.</b> .....	
5.1. Cinematografía mexicana, entre la sobrevivencia y el suicidio. ....	183
5.2. La aventura del cine mexicano para Bauche, Schyfter y Sistach. ....	188
5.3. Demandas y responsabilidades.....	205
<b>Conclusiones</b> .....	<b>209</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>213</b>
<b>Hemerografía</b> .....	<b>215</b>
<b>Anexo</b> .....	<b>219</b>
I. Glosario. ....	220
II. Fichas cinematográficas. ....	227

## Introducción

La participación de las mujeres dentro del cine mexicano ha sido palpable desde sus inicios, ya sea como asistente de dirección, maquillista, dirección de arte, entre otras. Sin embargo, es hasta la década de los 70 cuando su presencia dentro de los foros aumentó, aunado a la creación de las escuelas de cine donde varias muchachas se matricularon y se incorporaron a la industria de aquellos años, gracias al auge del feminismo en países occidentales y las semillas de la asociación de grupos de mujeres activistas, como el Colectivo Cine - Mujer que abrió un espacio importante para la difusión de ideas hacia la construcción de una nueva identidad femenina.

Para la mujer no ha sido fácil destacar en un mundo masculino, pero ha logrado demostrar sus capacidades laborales y establecer sus derechos como ciudadana a base de una lucha de siglos. Sin embargo, aún a principios del s. XXI, la mujer todavía no ha podido desarrollarse al máximo por ciertos sectores que siguen aferrados a limitar su potencial, especialmente en países subdesarrollados como México. Así se enfrenta a una sociedad machista que aún en estos tiempos de libertad sexual, en materia discursiva audiovisual y laboral, todavía está prendida de una perspectiva masculina que ha enseñado a las mujeres a asimilar el mundo como seres masculinos, aceptándolo y afirmándolo generación tras generación. Por esto es que el cine de mujeres surge como una alternativa en cuanto a la cosmovisión de la mujer sobre sí misma y sobre el mundo que la rodea.

Una herramienta que en esta lucha por el reconocimiento de la *otredad* ha servido como sustento teórico social, es la de los estudios de género, en este caso sobre el lenguaje y los discursos audiovisuales, los cuales surgen a favor del significado sociocultural de la mujer desde la perspectiva de la mujer misma, tanto en la pantalla como desde la butaca o sillón. Actualmente, con el enfoque comercial del cine mexicano que ha impulsado la cinematografía nacional desde los 90, los estereotipos de los roles femeninos se han ido quebrando ante la posibilidad de la mujer como un ser humano con vida y aspiraciones propias, como cualquier mujer de la sociedad mexicana de hoy en día. Aún así la mujer tiene que afrontar todavía algunos obstáculos arraigados del pasado, para poder desarrollarse totalmente dentro del mundo audiovisual.

El proceso de producción en los medios de comunicación ha sido dominado durante generaciones por los hombres, especialmente en el lado técnico. Empero, debe reconocerse que en los últimos veinte años, ha surgido un gran número de jóvenes realizadoras como nunca antes se había visto, de manera que las mujeres se han abierto poco a poco las puertas dentro de los medios, con la posibilidad de comunicar a la sociedad las virtudes y capacidades de la mujer mexicana.

Por lo tanto, la oferta audiovisual se multiplicó aunque sólo ciertos sectores como los que asisten a diversos festivales cinematográficos, tienen la fortuna de apreciar la obra de la mayoría de las cineastas. Dichas cintas mantienen su calidad artística y algunas han despertado gran interés del público, sus temáticas varían mucho entre sí según sus intereses, preocupaciones y deseos, pero su punto de comunión radica en la necesidad de expresar su esencia femenina, tanto individual como colectiva.

Es a partir de esta búsqueda de identidad y expresión es como surge esta investigación, la cual establece vínculos desde el feminismo militante y académico hasta la filmación de una película, que finalmente dará a luz una nueva reflexión que invitará a otras mujeres a adquirir una conciencia de género y las impulsará a exigir sus derechos.

Para abordar dichos temas, en el primer capítulo comenzaré por mostrar los debates que han surgido en torno a la evolución del feminismo y los estudios de género, así como de la teoría fílmica feminista, que gracias a sus contribuciones desde la década de los 70, ha impulsado la existencia de un lenguaje cinematográfico femenino alternativo al masculino, al mismo tiempo que planteó la discusión sobre las posibles diferencias entre cine femenino y feminista. Más tarde esbozaré un resumen sobre los preceptos teóricos feministas y el desarrollo de los estudios de género, apuntando al final las aportaciones teóricas más recientes. Al mismo tiempo que valorizo el trabajo de otras directoras

En el segundo capítulo haré un acercamiento a la vida de las cineastas Vanessa Bauche, Guita Schyfter y Marissa Sistach, para empezar a familiarizarnos con su obra. Después utilizaré la hermenéutica para poder examinar los procesos comunicativos entre la perspectiva de las directoras y la del espectador, basada en la técnica deconstructiva de Hernández y Mendiola, al examinar personajes y hechos a favor de la reflexión de roles sociales y su entorno, igualmente me ayudaré de algunos conceptos planteados por Casetti y di Chio, así como de Pablo de Santiago y Jesús Orte, para analizar el discurso de la cinta *Perfume de violetas* de Marysa Sistach.

En el tercero y cuarto capítulos, abordaré otras dos cintas *Las caras de la luna* y *¿Alguien vio a Lola?*, de las directoras mexicanas Guita Schyfter y Vanessa Bauche respectivamente, el cual especificará características tanto de la narrativa como del argumento correspondiente al cine femenino, ya revisadas dentro del análisis de la cinta de Sistach. Mientras que en el quinto capítulo, conoceré a las cineastas como mujeres dentro de su oficio, la problemática para conseguir recursos para que puedan seguir filmando.

Igualmente se analizarán los problemas de la industria cinematográfica con respecto a la condición de género, para este fin me valdré del método cualitativo al plasmar un breve recorrido de ésta durante los últimos cinco años, también por medio de una entrevista realizada a Guita Schyfter y apoyándome en medios impresos y de la red sobre algunas declaraciones de las otras directoras, incluso de la primera para complementar su biografía, debido a múltiples actividades a las que ya estaban comprometidas durante la investigación, lo cual me impedía entrevistarlas.

Para concluir, añadiré una reflexión sobre los avances del cine realizado por mujeres en México, gracias a los múltiples festivales y concursos cinematográficos realizados en los últimos años, especialmente de cortometrajes, que han brindando espacios de expresión desde un punto de vista femenino. Así como de las demandas que faltan por cumplir, para que las directoras puedan realizar su trabajo con plenitud, sin obstáculos relacionados con la la diferencia de género, que culminan en la discriminación y segregación de otra interpretación del mundo.

Las películas de Sistach, Schyfter y Bauche representan una propuesta de cine femenino mexicano, ya que en sus argumentos tratan la problemática de las mujeres mexicanas, además se puede apreciar una verdadera preocupación por plasmar su realidad actual, la cual dejó de limitarse hace tiempo a la madre y esposa abnegada. De tal manera que según la evolución de la sociedad la vida de las mujeres también va cambiando, enfrentándose a tomas de decisión personales ante situaciones a las que ya no puede fingir indiferencia, es el momento de gritar lo que sienten y ser escuchadas.

Independientemente de que las cineastas se asuman como feministas, su discurso coincide en la apertura de pensamiento hacia nuevas interrogantes sobre el lugar otorgado a la mujer dentro del patriarcado, sus obligaciones tanto como sus derechos, que continúan elaborando nuevos debates favorables para la evolución del feminismo. En el cual confluyen todo tipo de mujeres, abiertas al encuentro y celebración de diversos foros de discusión y difusión artística, es decir, un espacio de identificación así como de reconocimiento, en armonía con su cinéfila pasión.

## Capítulo 1. Cine hecho por mujeres, la presencia de género

En el presente capítulo se analizarán los debates sobre la realización de un cine hecho por mujeres, ya sea feminista o femenino, también se retomará parte del desarrollo de la teoría filmica feminista a través del tiempo y sus aportes principales. Más tarde se plantearán los preceptos teóricos sobre las mujeres y los estudios de género, apuntando al final las aportaciones feministas más recientes. Finalmente se acotarán breves biografías de las cineastas destacadas en la industria cinematográfica internacional, para evaluar el desarrollo del cine realizado por mujeres a nivel práctico.

### 1.1. Cine feminista o femenino.

Cuando se habla de cine feminista se piensa en un tipo de cine realizado por mujeres con fines subversivos contra el orden simbólico falogocéntrico (el cual somete a las mujeres dentro del patriarcado, favoreciendo a los hombres que ostentan físicamente el falo, otorgándoles el poder dentro del binomio hombre- activo, mujer- pasivo, centrando la acertividad intelectual y espiritual desde la perspectiva del más fuerte, por lo que impide a su contraparte un desarrollo activo en la sociedad). Un filme de bajo presupuesto, exhibido en una pequeña sala de alguna institución académica, cuyo público se limita a un grupo de mujeres activistas de los 70, que ven en pantalla algún documental sobre las injusticias a las que la mujer era sometida hace muchos años y que gracias a los esfuerzos de otras mujeres a finales del s. XX, esos obstáculos se han ido superando poco a poco.

Entonces, ¿para qué seguir haciendo cine feminista si las jóvenes ya superaron esa desigualdad social a la que eran sometidas anteriormente por el género, si tienen las mismas oportunidades que los hombres hoy en día? ¿Será que el feminismo ya pasó a la historia como otras ideologías del siglo pasado? Finalmente, llegué a la conclusión de que el feminismo sigue vivo en la mente de muchas mujeres que aún no están conformes con los cambios obtenidos; por supuesto que el derecho al voto, a la educación superior y el acceso a cualquier ámbito de trabajo que la mujer deseé si se prepara adecuadamente, no es nada deplorable, pero siento que falta mucho por hacer en el plano cultural, se requiere de una revolución de género donde los hombres en verdad respeten la labor económica, política y social de las mujeres.

*El feminismo es una actividad política, o un conjunto de actividades, con su propia historia y formas de organización, con su propio cuerpo de doctrina elaborado en y a lo largo de su historia y organización. Y no es un monolito; se presenta en distintas variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y diferentes estrategias para el cambio social... El feminismo aparece muy claramente como un proceso, difícil de aprehender. En ello quizá residan tanto su fuerza como su debilidad.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Annette Kuhn, *Cine de mujeres*, p. 17.



Desde mi punto de vista, el feminismo es una manera de ver el mundo, una identidad adquirida en el momento en que te percatas de que el modo de vivir la diferencia de género, otorga cierta ventaja a un sexo sobre el otro, a pesar de pertenecer a la misma especie. Lo cual conlleva al desarrollo de estereotipos y a la dependencia social entre ambos sexos para funcionar *adecuadamente* dentro de la civilización.

Los estudios de género se han centrado en la cultura, ya que de ésta emanan los significados acotados hacia las mujeres y sus estilos de vida, como parte de la ideología dominante, que se encarga de moldear la realidad y las representaciones de la sociedad, dentro de un contexto determinado y por tanto mutable, según los cambios políticos, económicos y sociales experimentados a través del tiempo. Entonces, por medio de la transformación de la cultura, las mujeres cuentan con una herramienta política para exigir respeto a su propia ideología y convertirse en una parte activa de la sociedad.

Cuando las mujeres adquieren una conciencia social del sexismo al que se enfrentan diariamente, en gran parte de las esferas donde se interrelacionan, cada una de ellas toma la bandera con la que hará frente a esta adversidad, cada una a su manera expresa su grado de inconformidad según su carácter, su profesión y su status social. En el caso de los estudios de género, cuando toman abiertamente la bandera del feminismo y deciden luchar por medio de sus herramientas teóricas y metodológicas, se adquiere una perspectiva de la vida diferente a la de otros congénitos, la cual les hace escudriñar y continuar la labor de otras compañeras que tampoco estaban de acuerdo con la segregación y el trato *especial* (diferente) hacia las mujeres.

*La mujer debe construirse como sujeto, labor que necesariamente compromete el lugar que ocupa el hombre en su psiquismo. La mujer desalojada de la mujer, el hombre tiene que dejar de ser el garante de su identidad, el proveedor de su subsistencia, el ministro de relaciones exteriores, el legitimador de su deseo. En cada uno de estos lugares debe situarse la propia mujer.<sup>2</sup> Toda mujer requiere constituirse como sujeto sin tener que serlo solamente para otros, de ahí la consigna *lo personal es político*.*

Gayle Rubin, antropóloga y afamada teórica feminista, asevera que el sistema sexo/género por el cual han sido regidos los seres humanos desde que se conformaron en sociedad, varía a través de la historia según la ideología que ostente el poder económico y por ende, la transformación de los valores sociales. Así, a partir de este precepto se infiere que el feminismo como ideología, pretende cambiar viejas valoraciones sobre las mujeres de manera que también puedan desenvolverse al igual que el hombre como seres humanos plenos, por lo que para lograr este objetivo se requiere de la utilización de una tecnología de masas como el cine, para abarcar un público mayor y poder intervenir la cultura.

---

<sup>2</sup> Patricia Bedolla, *Estudios de género y feminismo*, p. 109.

Los individuos, al formar parte de una sociedad se construyen a partir del lenguaje, el resto de su formación dependerá del contexto social e histórico donde se ubique cada individuo, determinando su nivel socioeconómico, su ideología y la representación subjetiva de sí mismo y del mundo que le rodea.

Es entonces cuando todo lo que se conoce adquiere un significado dentro de la sociedad, incluso la mujer y el hombre. Teresa de Lauretis explica: *El cine es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro de códigos y donde el individuo es interpelado como sujeto... A la vez es un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota.*<sup>3</sup>

El desarrollo de los medios de comunicación ha brindado a las relaciones sociales nuevas maneras de intercambio cultural simbólico, igualmente se han convertido en un arma ideológica muy poderosa sobre las masas hambrientas de información, aunado al desarrollo tecnológico de las telecomunicaciones. *El acto comunicativo es un evento de significación específica, consignado a partir de un código en unidades comunicativas (mensajes) ligados siempre a referentes culturales. En consecuencia la constitución teórica de su objeto de estudio se produce en el nivel lógico del conocimiento donde cobran intencionalidad y sentido los actos de significación cultural.*<sup>4</sup>

La dirección de filmes es una actividad que los hombres han dominado desde su aparición a finales del s. XIX, pero del que hombres y mujeres han sido testigos de su evolución como espectadores, y una minoría como realizadoras. De tal manera, la mujer requiere también de un escaparate para expresar sus sentimientos, sus vivencias, sus conflictos y sus ideales. A través de la diferencia, que no pretende mutilar al cine tradicional, más bien le otorga nuevos bríos al proponer una mirada de la realidad que aún no ha sido explorada al cien por ciento, ansiosa de ser admirada y gozada por los espectadores.

A partir de que la revolución feminista se hizo escuchar dentro de los Congresos Estadounidense y Europeos, no se hizo esperar su presencia dentro del cine a partir de los 70, con la aparición de dos festivales de cine en Estados Unidos: el Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto. También gracias a la aparición de la crítica feminista de cine, expuesta en los libros publicados por Molly Haskell, Joan Mellen y Marjorie Rosen.

---

<sup>3</sup> Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: Feminismo y cine*, p. 29.

<sup>4</sup> Eulalio Ferrer. *La Comunicación y la Comunicología*, p. 260.

Entonces, a raíz de la primera explosión feminista dentro del cine, empiezan las publicaciones dedicadas a este fenómeno, tal es el caso de la revista estadounidense *Women and film*, la cual se convirtió en un importante medio de difusión de ensayos sobre el papel que las mujeres desempeñaban dentro de la sociedad y dentro de las películas de los 70. A su vez, Reino Unido comienza a desarrollar una teoría más estricta en cuanto a la metodología aplicada al cine, empapada de la teoría feminista de la época, cuyos avances eran publicados en *Notes on Women's Cinema*, y estaban a cargo de teóricas feministas reconocidas como Ann Kaplan, Claire Johnston y Pam Cook.

Colaizzi distingue tres etapas dentro de la teoría fílmica feminista: las relaciones entre el cine y la mujer como interpretación teórica de un objeto de estudio en el que nadie se interesaba, por medio de análisis de los roles femeninos desempeñados en diversas cintas. La mujer como espectadora, a través del placer que ella experimenta al ver las cintas, en estudios de enfoque psicológico como los de Laura Mulvey. El análisis de las propuestas femeninas como realizadoras de una realidad alterna, con estudios de Khun, De Lauretis e incluso por parte de las mismas directoras en los 70, como Ivonne Rainer.

Laura Mulvey, teórica feminista y profesora de cine en la Universidad de Londres, fue de las pioneras en analizar el desempeño de las feministas dentro del cine, de manera que distingue dos periodos importantes de estudio. Al principio las mujeres se preocuparon por los papeles de las mujeres dentro del cine clásico, así que decidieron realizar un cine documental, que mostrara a mujeres reales dentro de su labor activista o como crítica a los estereotipos femeninos del momento. Más tarde, apareció un movimiento más prolongado, que llevó a realizadoras y críticas a la adquisición de un lenguaje propositivo alternativo al cine clásico, el cine de vanguardia de los 60 y 70, llegando a discusiones sobre el lenguaje, apoyado en otras teorías de gran auge en aquel momento.

Mulvey es quien plantea un cine feminista radical en contra del placer de la mirada masculina presente en dichos filmes, en los cuales el placer de la mirada está dividido en activo- masculino/pasivo- femenino. Dicho estudio lo basó en el psicoanálisis freudiano, en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* de 1975. La importancia de este estudio reside según Colaizzi en: *la imagen de la mujer está constituida como un momento de clausura y refuerzo de la subjetividad masculina, lo cual motiva un rechazo consciente del tipo de estética que propone el cine hegemónico, un rechazo de la plenitud y autocomplacencia provocadas en el espectador a través de la imagen de la mujer como portadora de castración.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Giulia Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica*, p. 23.

Así se plantean temas esenciales para la teoría filmica feminista como la recepción de las películas por parte de las mujeres y el placer que sienten al observarlas. A pesar de que Mulvey critica el fetichismo del cual es víctima la mujer en el cine tradicional, se debe reconocer que las espectadoras si encuentran cierto placer al observar a estas mujeres en pantalla, razón por la que fue criticada por otras teóricas, de cualquier forma pone al alza nuevas ramas de estudio como la recepción femenina de diversos tipos de cine, no sólo el clásico, y cuestiona los factores de placer visual para las mujeres, relacionándolo directamente con su "psique".

Entonces la teoría filmica de cine, se enfrenta igual que el feminismo a responder a la necesidad de expresiones de mujeres distintas, que no se conforman con el discurso unitario de las realizadoras blancas occidentales. Por lo que el cine realizado por mujeres desde finales de los 70, ha tenido el propósito de dismantelar la narratividad clásica y relatar experiencias femeninas en diversos contextos sociales e instancias de poder. Ejemplos de estas cintas son mencionadas por las teóricas de cine feminista referidas en este capítulo: *Lives of performers* (1972) y *Privilege* (1991) de Yvonne Rainer, *Born in flames* (1983) y *Chicas de Nueva York* (1986) de Lizzie Borden, y *Jeanne Dillman* (1976) de Chantal Akerman.

El feminismo ha desarrollado su propia metodología a partir de diversas ciencias sociales, y las ha adecuado según los enfoques determinados de cada estudio. En el caso del análisis cinematográfico, éste recibe ayuda de disciplinas como el psicoanálisis, la semiótica, el estructuralismo y el posestructuralismo.

Debido al impacto del postestructuralismo sobre la teoría feminista y sobre expresiones artísticas como la pintura, la arquitectura y la escultura, tampoco se hizo esperar su influencia dentro del cine, que aunado al cine de vanguardia de los 70, da como resultado el cine deconstructivo, el cual se enfoca en el espectador y los significados que ella/él puedan extraer de las películas. De tal manera que el espectador pasa de una acción pasiva y orientada hacia una sola resolución final, característica del cine clásico, hacia una acción activa, ya que la trama de este cine, lleva al espectador a obtener varias conclusiones sobre su final no acotado y lo invita a reflexionar sobre lo que está viendo.

*El cine deconstructivo funciona mediante un proceso de ruptura. En un nivel, el objeto del proceso de deconstrucción lo constituyen los mecanismos textuales y las formas de interpelación características del cine clásico, y el objetivo es provocar en los espectadores la conciencia de la existencia y efectividad reales de códigos predominantes, y, como consecuencia, crear una actitud crítica hacia ellos.*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Annette Kuhn, *Op. cit.*, p. 173.

Igualmente, deben reconocerse los aportes de la deconstrucción a la teoría del cine, como la esencia de las cintas en cuanto a la representación del presente frente a la cámara y su capacidad de goce anacrónico, a pesar de que éste se regenere continuamente.

Jacques Derrida, filósofo y principal representante de la deconstrucción, señala la importancia de la *firma* dentro de la cinta, un sello particular impreso por la obra de arte en sí, es decir el filme, y por su autor/a. Sin embargo, para que esa *firma* sobre el filme tenga un valor social, debe ser reconocida por alguien más, es decir, necesita de un *aval* que a nivel político, social e institucional afirme su existencia. El espacio institucional ocupado por el aparato cinematográfico es el que asigna el status al filme, "sí, estás aquí", antes de que el filme por sí mismo declare abiertamente "aquí estoy".

Este tipo de cine también es reconocido como *anticine*, una de sus características es plantear dentro de la trama temas que el cine clásico no toma en cuenta normalmente y los aborda de manera que el espectador no pueda identificarse fácilmente con los personajes, ya que una vez que se llega a un punto dentro de la cinta, de identificación, ésta se rompe por alguna intervención externa a la trama, que le marca una distancia con la película y cuya observación se vuelve reflexiva, para poder comprender lo que acontece dentro de ésta.

Uno de los métodos que usa este cine para quebrantar las expectativas del espectador ante el desarrollo del filme, es mezclar la ficción y el documental, con el propósito de conducir al espectador por varias lecturas de lo que está viendo, y de ampliar su campo de observación con información extra, relacionada con la trama, de modo que la reflexión que llegue a obtenerse esté mejor sustentada.

Precisamente, por las características mencionadas es que el cine deconstructivo se convierte en una opción para que las mujeres puedan expresarse a través del cine y por consiguiente, una opción feminista. No obstante, el éxito de este cine depende del espectador, y si se enfrenta a un espectador que no está acostumbrado a este tipo de reflexión cuando ve una película, corre el riesgo de no ser valorada adecuadamente y pasar desapercibida. Así, el problema de la distribución de la cinta se convierte en un obstáculo para la difusión del cine de mujeres.

El cine como medio de comunicación masiva, permite a los realizadores forjar personajes con los que se identificarán los espectadores, si se habla entonces, de crear un cine alterno al cine clásico que transmite la ideología dominante, la identidad femenina clásica también será deconstruida a partir de la subjetividad de cada Eva en el mundo terrenal, reflejando su belleza en el espejo de la cámara, donde no sólo se aprecia su esbelta figura o su color de piel, más bien se reflejan mujeres de carne y hueso ávidas de contar su propia historia.

Annette Kuhn plantea el cine deconstructivo como una alternativa de expresión a las formas culturalmente dominantes, debido a que a partir de un discurso diferente al hegemónico se puede fomentar el desarrollo de discursos diferentes a ese modelo, y uno de estos discursos derive en la aproximación a un lenguaje netamente mujeril.

Se podría concluir que existe ciertamente una manera diferente en que las mujeres cuentan su historia dentro de la pantalla, pero cuando se plantea la existencia de un cine feminista diferente al cine femenino, es que surgen nuevamente los debates feministas en torno a la feminidad y a su rol político. Primeramente se prepondera el lenguaje femenino, ya que se habla de la expresión femenina independientemente de su posición política, pero se debe reconocer que las voces femeninas fueron escuchadas con mayor fuerza a partir del movimiento feminista, sin éste no se hubieran escuchado igual o se hubieran escuchado tiempo después.

*Las realizadoras deshacen las categorías tradicionales y las reglas de la práctica filmica, de los que se ha llamado el "modo de representación institucional", así como las imágenes y el mundo que, supuestamente, deben reproducir. No están hechos para ser mirados pasivamente, como la mayoría de las producciones hollywoodenses.<sup>7</sup>*

En cuanto a las intervenciones culturales específicamente de las feministas y de las mujeres, se ha desarrollado un debate en torno a que se requiere fortalecer una conciencia de género para lograr un cambio cultural de fondo, con el incremento de actividades recreativas como el cine, aunque el hecho de ser mujer y cineasta, no implica necesariamente que el contenido de sus filmes sea feminista. Otro punto que debe considerarse es que los hombres también pueden realizar cintas feministas, sin importar su sexo, precepto con el que algunas feministas no están de acuerdo.

Dentro de la obra de Kuhn se desenvuelven varios puntos que plantean la feminidad de los textos (filmes en éste caso) desde la perspectiva del autor, del contenido del texto y desde su recepción por parte del público; considerando el texto como cualquier producto cultural o conjunto de representaciones. Primeramente, debate sobre la intencionalidad del autor al transmitimos el significado de su obra, ya que existen teorías sobre el autor que apoyan tanto su *tendencia* consciente de plasmar significados que transmitan su ideología, así como la teoría que indica que algunos significados extraíbles de su obra también son inconscientes, porque difieren de los pensamientos del autor o ya sea, por la capacidad de los textos de transmitir al espectador varias lecturas por si mismo, según la percepción de cada lector.

---

<sup>7</sup> Giulia Colaizzi, *op.cit.* p. 30.

Ahora bien, si un texto independientemente de las intenciones y el sexo del autor, mantiene por sí mismo una esencia femenina o feminista, la diferencia radicaré en las representaciones, que serían femeninas o masculinas. Dentro de esta discusión, teóricas feministas postestructuralistas de la segunda ola como Lucy Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, han defendido la existencia de un lenguaje femenino, tema que se analizará con detalle más adelante; cuya expresión desafiaría la estructura unívoca del significado del texto característica de la masculinidad, hacia la multiplicidad de significados, como resultado de la lucha contra el falocentrismo.

Así se llega al punto en que lo femenino subvierte a lo masculino, es decir, a los modos de representación clásicos e institucionalmente reconocidos, en busca de una actitud crítica por parte del espectador ante el texto. De tal manera, que el significado del texto permanecerá inmerso dentro del contexto, el cual se encargará de darle forma según el momento histórico que viva el lector, es decir, que la intervención cultural no depende solamente del texto.

A pesar de que un texto tenga muchas lecturas según el contexto del espectador, por lo general existe un tipo de lectura *preferible*, de modo que la interpretación feminista *desconstruya* el texto original y lo *reconstruya* según su ideología, o en todo caso, cabe la posibilidad que las lecturas *preferibles* del texto se perciban como feministas. Sin embargo, se puede dar el caso de que estos textos considerados feministas, porque subvierten la narrativa clásica, en realidad no lo sean, debido a que esta característica subversiva aunque necesaria para que un texto sea feminista, no es la única característica de éste tipo de textos, lo que en realidad se requiere es que dicho texto tenga un rasgo *feminista*.

Entonces, ¿qué acciones podría desarrollar una realizadora feminista para transmitir su postura política? Existen varias opciones como producir un texto que se considere feminista en cuanto al contenido, ya sea a través de la creación de personajes femeninos fuertes y que no sean víctimas de la tragedia cotidiana, y esperar los resultados en cartelera o en las ventas posteriores de la cinta. O al intentar limitar los significados disponibles del texto, a través de la exposición clara de su postura mediante declaraciones personales o entrevistas, y/o la dirección a una audiencia determinada, entre otras.

En cuanto al lenguaje cinematográfico, existen dos propuestas de intervención cultural, la primera consiste en contar la trama al estilo clásico, es decir ruptura y "construcción del equilibrio", *entrecomillado* ya que las conclusiones del equilibrio quedan abiertas ante el espectador, intensificando el placer y la *angustia* de atar los hilos de un final no acabado oficialmente, según mi particular punto de vista. La segunda opción se ocupa de trastornar la narrativa clásica en razón del despertar de la conciencia individual de cada espectador/a, por medio de intervenciones, como la mezcla de la ficción y el documental, que lo/a sacan de la identificación clásica imponiéndole una distancia que cambie su perspectiva frente a la cinta, *conduciéndole* a la reflexión.

Kuhn plantea en su libro *Cine de mujeres*, una serie de características insertas en la narrativa, que pueden ser particulares dentro del cine realizado por mujeres: la relación de la mirada de los personajes que se dirige varias veces directamente al espectador; planos largos y abiertos para describir con detalle lo acontecido, ausencia de contraplanos para crear diversas expectativas en la espectadora, fusión de la ficción y el documental, que varía según las circunstancias, pudiendo retomar parte de ambas estructuras narrativas para representar una parodia o una crítica.

A partir de la autobiografía expresada por personajes femeninos fuertes y contradictorios, las mujeres llegan a identificarse en ciertos momentos de la cinta con ellas y con lo que están viviendo. Igualmente, se plantea una preferencia hacia los finales abiertos a varias posibilidades, que a una sola conclusión de la película.

Abro un paréntesis y un especial énfasis en *conduciéndolo*, ya que el propósito de un texto o una directora feminista a la hora de acotar el significado de su cinta, desarrollaría cierta *tendencia* que iría en contra del principio básico del lenguaje femenino, que es la libertad de significados. De cualquier forma el objetivo final de las feministas es exaltar la subjetividad del espectador, apelar a la meditación de su entorno social y a la modificación de lo que no le satisface, política y culturalmente, que puede ir más allá de las intenciones de las/los realizadores.

Finalmente después de esta enriquecedora propuesta, Annette Kuhn concluye que la intervención feminista no se limita a una resolución universal, más bien es gradual y multifacética, dentro del cine que es el caso que nos ocupa, se desenvuelve desde el análisis y la creación del discurso cinematográfico, ya sea explícitamente *feminista* o no, hasta las condiciones de producción y de recepción.

*Todo ello no ha respondido a ningún tipo de búsqueda metafísica de una supuesta verdad absoluta, ni de una esencia de lo femenino, sino a la voluntad de responder a exigencias concretas de intervención política... como síntoma del carácter ideológico de toda teoría y de toda historia que pretenda reducir la multiplicidad de lo real a la coherencia reductora de un discurso.*<sup>8</sup>

De esta manera se aprecia que, independientemente de los debates feministas sobre el cine femenino o feminista, lo importante es que las mujeres cuenten sus historias desde su punto de vista, un punto que muchas realizadoras llamarían un punto de vista *humano*, para que así, por medio de su visión de los hechos transmitan el sentir de las mujeres sobre un mundo que a pesar de las disputas de poder y las diferencias de género, finalmente es un mundo donde se busca la coexistencia equitativa entre seres humanos.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 31.



De hecho las nuevas generaciones de cineastas reconocen la importancia del feminismo para otorgarle voz y prestigio a las actividades realizadas por mujeres, pero prefieren mantenerse al margen de esta ideología y dedicarse a lo que mejor saben hacer que es el cine. Igualmente afirman que sus principales influencias y directores favoritos no son generalmente otras directoras, más bien son directores reconocidos y admirados mundialmente como Kubric, Von Trier, Truffaut, Wenders, Buñuel, Fellini, Lynch, entre otros; y reconocen el apoyo, compañerismo y respeto de sus compañeros dentro del set.

Podemos comprender que el cine de mujeres, si bien no constituye un género ni se lo puede caracterizar como homogéneo, conlleva en cambio a la riqueza de la heterogeneidad. *Transitan en él diferenciaciones en los contenidos, en la estética, en la diversidad de historias. No hay una corriente a seguir y cada una de las directoras acentúa su propia identidad. Lo que no podemos es negar el fenómeno sociocultural que las determina en la construcción del punto de vista, ya que ellas establecen diferentes relaciones vinculares que recogen de sus propias experiencias constituyendo una subjetividad de género.*<sup>9</sup>

La creación de una teoría fílmica feminista defiende un discurso cinematográfico alternativo a las cintas realizadas hasta el momento, las cuales admiten la existencia de un lenguaje dominante, donde el hombre es el centro del universo, con la capacidad de describir el mundo que lo rodea según su percepción. A partir de que las mujeres tomaron la cámara en sus manos y empezaron a hacer cine, con poco presupuesto, la teoría feminista adquirió el compromiso de redefinir la estética formalista del cine clásico, con el objetivo de encontrar una estética femenina, así como las cineastas encontraron su escape para contarnos su mirada.

*... Así como la narrativa de la película no queda resuelta, permanece fragmentada y resulta difícil de seguir, la heterogeneidad y la diferencia entre las mujeres perduran en nuestra memoria como la imagen de la narrativa de la película, su trabajo de representación, no reducible en una imagen fija, la identificación de todas las mujeres con la Mujer o una representación del Feminismo como una imagen coherente y disponible.*<sup>10</sup>

Más allá del encuentro de una estética femenina dentro del cine, el feminismo se interesa por este medio de comunicación porque puede describir la vida de distintos tipos de mujeres, quienes según su entorno social mirarán su universo de manera muy particular y el fruto de su experiencia es la esencia de dicha doctrina. Que las mujeres hablen de sí mismas, de sus necesidades, sueños, deseos y expectativas, porque de eso está hecho el mundo, de lo contrario el feminismo ni existiría.

---

<sup>9</sup> Pastora Campos, *El cine feminista y el cine de temática femenina*. <http://www.goethe.de/ins/ar/pro/filmseminar/pdf/feminismo.pdf>

<sup>10</sup> Teresa de Lauretis, "Repensando el cine de mujeres", en *Nuevas Direcciones*, p. 222.

## 1.2. Género y feminismo: en busca de la equidad.

El paradigma de los estudios de género es reciente dentro de las ciencias sociales y nace a partir de la revolución femenina que se gestó en el mundo desde los años 50. A partir de ahí se han realizado numerosos estudios sobre las mujeres y su desempeño social en múltiples labores. Así mismo, las mujeres se fueron abriendo paso en un mundo laboral dominado por hombres, demostrando que sus capacidades van más allá de los quehaceres del hogar o trabajos poco remunerados como labores de limpieza, cosmetología, oficinista, asistente, entre otros.

Para Gayle Rubin, el género es una división sexual impuesta socialmente, en torno a las diversas relaciones generadas entre ambos sexos cuya base se sienta en el matrimonio y más tarde en la familia, para que en sociedad se forjen mujeres y hombres, quienes deben depender una de la otra para seguir fomentando el sistema de parentesco, necesario para su existencia.

Es así como los estudios de género se concentran en las diferentes relaciones de poder entre individuos, que van más allá de las diferencias en cuanto a constitución física entre hombres y mujeres. El género, se define como una construcción psicosemiótica y sociocultural, donde los actos de los individuos están determinados por el sexo, la raza, la etnia, la religión, el nivel socioeconómico y el capital. De tal manera que el feminismo se ha convertido en una herramienta teórica y metodológica indispensable para analizar las condiciones de las mujeres y los hombres en diversas áreas de la vida social.

Carmen Trueba define el género como: *un sistema de representaciones, relativas a la pertenencia/exclusión de un colectivo, "las/los mujeres/hombres". Un código que establece, respectivamente, el conjunto de situaciones en las que las/los miembros de estos grupos pueden decir, sentirse o comportarse como "nosotras/nosotros", e involucra, a su vez, una apropiación y/o un distanciamiento de las tradiciones (ya sea de un modo reflexivo o irreflexivo), las cuales atañen principalmente a las representaciones simbólicas de la masculinidad y la feminidad, así como de las diferencias y las semejanzas entre las mujeres y los hombres, entre las mujeres mismas y los hombres mismos... en suma, sus relaciones en general, en un contexto simbólico cultural determinado.*<sup>11</sup>

A raíz de que los seres humanos se conforman en sociedad, la cual se rige dentro de un sistema de género bidireccional, es como considero importante utilizar la teoría feminista a partir de los estudios de género, como herramienta metodológica para complementar el análisis hermenéutico de las cintas *Perfume de violetas*, *¿Alguien vio a Lola?* y *Las caras de la luna*.

---

<sup>11</sup> Carmen Trueba. "La identidad de género. Un debate interdisciplinar", en: *Voces Disidentes*, p. 83.

Debido a que estas cintas muestran las vivencias de distintos tipos de mujeres en su entorno, pienso que la manera como las relaciones de género afectan sus vidas, fue considerada para su realización. Joan W. Scott definió los sistemas de género como sistemas de dos actuantes, donde hombre y mujer se oponen uno sobre la otra, rara vez en situaciones equitativas; haciendo que entren en conflicto constante como ciencia versus naturaleza, público versus privado, donde las mujeres son sujetas al segundo concepto, como si lo femenino fuera lo extraño, lo oscuro.

Los estudios de género, que primeramente se ubicaron como estudios de mujeres, surgieron precisamente con el fin de hacer que los sistemas de género se ubiquen en la igualdad, dejando las diferencias biológicas y psicológicas como pretexto para limitar la igualdad de condiciones laborales, familiares y sociales.

Sus objetivos principales consisten en criticar a las instituciones que han negado las contribuciones de las mujeres a lo largo de la historia, relegándolas hacia una aparente pasividad dentro del espacio doméstico; y en construir un nuevo conocimiento de dichas contribuciones, para enfocar los nuevos estudios en diversos grupos de mujeres del mundo y comprender su desarrollo, o los problemas a los que se enfrenta dentro de su comunidad, cuya finalidad es convertirla en un sujeto activo con la capacidad de dominar su propio destino.

Es así como los estudios de mujeres se convirtieron en un movimiento que fue más allá de las aulas de clases y de las ponencias en torno a los círculos feministas, más bien se convirtió en una cosmovisión de un mundo diferente del que ha vivido la humanidad, sin escuchar a la *otredad* que exige un reconocimiento, a pesar de las diferencias que la colocan en el aislamiento según quienes ostentan el poder. Igualmente pretende una revolución educativa que trastorne lo aprendido por generaciones así como la manera de pensar.

Estos estudios se presentan en diversos campos, ya sea a través de desarrollo de proyectos sociales en torno a un grupo de mujeres en particular, por medio de la influencia del género en áreas académicas como el análisis del discurso cinematográfico desde una perspectiva de género, e introduciendo el resultado de dichas investigaciones en los planes de estudio de instituciones académicas, con la finalidad de fomentar mayor interés en los estudiantes sobre las mujeres y el género, así como el descubrimiento de nuevos temas de investigación.

A partir de los 90, la categoría de género empezó a relacionarse directamente con las mujeres, dejando de lado al resto de las identidades sexuales, de tal manera que los estudios de mujeres se redefinieron hacia la categoría de estudios de género, debido a que el término *género* es más amplio y neutral, a manera de incluir la diversidad de los seres humanos. Trueba asiente que la categoría de género ha desembocado en diversos estudios donde se analizan las relaciones de poder entre ambos sexos, desde varios enfoques disciplinarios.

Lo que en realidad se pretende es generar un cambio en la sociedad para que las mujeres obtengan un abanico de opciones y oportunidades para expresar su sexualidad activamente, al igual que su realización personal más allá de la realización como madres, para dejar de ser fetiches de la mirada masculina, para que se respeten sus derechos, con la posibilidad de gobernar la nación de la que forman parte y crecer hombro con hombro a lado de su fiel compañero, el hombre.

*Lejos de ser una expresión de diferencias naturales, la identidad de género exclusiva es la supresión de semejanzas naturales. Requiere represión: en los hombres, de cualquiera que sea la versión local de rasgos "femeninos"; en las mujeres de la versión local de rasgos "masculinos". La división de los sexos tiene el efecto de reprimir algunas de las características de personalidad de prácticamente todos, hombres y mujeres. El mismo sistema social que oprime a las mujeres en sus relaciones de intercambio oprime a todos en su insistencia en una rígida división de la personalidad.<sup>12</sup>*

El feminismo es un movimiento político, social y cultural que ha ido evolucionando a través del tiempo, desde el feminismo radical de la primera ola hacia un feminismo cultural de la segunda ola de las décadas de los 70 y los 80, lo que dio como resultado el primer debate entre feministas, divididas en minimalistas y maximalistas.

Sus enfoques divergen en cuanto a objetivos, ya que las minimalistas se remiten a la igualdad de condiciones en ambos sexos acentuando la *diferencia* como pretexto para clasificar las actividades que pueden o deben realizar hombres y mujeres, ya que ésta es solamente cultural. En cambio las maximalistas luchan por llegar a acuerdos de equidad donde la *diferencia* no sea un factor determinante para el dominio de un sexo sobre el otro, acentuándola como un factor que debe tolerarse para lograr dichos acuerdos.

Mi interés por los estudios de género en la presente investigación radica en que a partir de que analice el discurso cinematográfico de las cintas anteriormente mencionadas se interprete algo más que mi percepción como comunicóloga y espectadora. Lo que en realidad me inquieta, tal como ha inquietado a tantas investigadoras sociales, e intento advertir es si existe un lenguaje femenino alterno al discurso falogocéntrico dominante, *l'écriture féminine* como lo llamaron las posestructuralistas francesas, en el caso del cine, una mirada alterna a la mirada tradicional instituida por Hollywood.

Y si existe, porque parece no tener el reconocimiento social que las mujeres esperan, ¿será por discriminación, por apatía, por incomprensión o simplemente cuestión de percepción? Teresa de Lauretis ha reflexionado sobre el concepto de arte asignándole un valor de cambio, ya que la obra de arte se canjea por el reconocimiento ante uno o varios públicos específicos, según la estética de un determinado momento histórico y una vez reconocida hasta se convierte en un estilo de vida sin precariedades económicas.

---

<sup>12</sup> Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en: *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, p. 30.

También quisiera considerar lo que implica ser mujer como punto de partida, ya que sin mujeres la investigación está incompleta. Ann Snitow comenta: *Acorraladas entre no ser escuchadas porque somos distintas y no ser oídas porque somos invisibles, nos enfrentamos a un salto estratégico de nervios cada vez que preparamos una acción política... no hay ninguna posición progresista fija, ningún lugar de descanso teórico o práctico final para las feministas que intentan encontrar una voz social para las mujeres.*<sup>13</sup>

Ahora bien, la cuestión del concepto de mujer nace también del feminismo, debido a que el movimiento al hablar en nombre de las mujeres tenía que conocer a las personas por las que luchaba, y comprender que sus intereses variaban en torno a su raza, su clase y su entorno social. A partir de esta y otras observaciones como se había comentado, las feministas se han dividido a través del tiempo en otros grupos como esencialistas y construccionistas sociales, feministas culturales y postestructuralistas, entre otros. Con la finalidad de llegar a acuerdos para entender lo que es la mujer y los requerimientos para satisfacer sus necesidades.

*Aunque las mujeres estén fundamentalmente en desacuerdo sobre el significado y el "valor" de la mujer, todas vivimos dentro y fuera de esta identidad por necesidad social... La apremiante contradicción que las mujeres sienten constantemente en carne propia entre la presión de ser mujer y no serlo sólo cambiará mediante un proceso histórico; no puede disolverse solamente por medio del pensamiento.*<sup>14</sup>

El problema al tratar de conceptualizar a la mujer, es que las mujeres ya han sido definidas por los hombres dentro del patriarcado desde hace miles de años, ya sea por filósofos, políticos, psicólogos, sociólogos y teólogos. Y ya que han vivido insertas dentro de este contexto, es difícil encontrar una definición que no las vincule como objetos o como parte fundamental dentro de sus vidas ya sea como esposas, madres e hijas pero sin derecho a replica, o como alguien que se debe subyugar para mantener el orden social preestablecido. Pero debido a la dependencia generada entre ambos sexos, la definición de mujer se vuelve un desafío para las personas que pretenden desmitificarla de la sociedad.

A partir de que las feministas se plantearon esta cuestión, surgieron dos grupos: uno de ellos, defendía la posición de que el concepto mujer se había planteado por hombres, sin tomar en cuenta el punto de vista de las mujeres, quienes ostentan una femineidad innata que las hace especiales respecto a ellos, y el otro, sostenía que este concepto debía deconstruirse, atacando la categoría implícita en el género, para reconstruir uno que en verdad describa lo que significa ser mujer.

---

<sup>13</sup> Ann Snitow, "Un diario de género", en: *¿Qué son los estudios de mujeres?*, p. 187.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 197.

Después de arduos debates, se concluyó que ambas posiciones tenían ciertas limitaciones, primeramente el feminismo cultural se remite a la facultad que tienen las mujeres de procreación para exaltar los valores femeninos, incluso se afirmó que por esta razón los hombres podrían envidiar su naturaleza y por eso pretendían reprimirla y controlarla. Lo positivo de este planteamiento es que muchas mujeres reconocieron y acentuaron las virtudes de aceptarse como mujeres, ahora faltaba desarrollar planteamientos para ampliar la participación activa de la mujer dentro de la sociedad, en contra del sexismo.

De tal forma que las feministas postestructuralistas retomaron conceptos de Foucault y Derrida, donde se considera a los seres humanos como una construcción social cuya subjetividad depende de su contexto social, y de lo que se les ha hecho creer que son, por lo tanto el sexo biológico no importa debido a que las categorías de género son una ficción. Así, Derrida planteó un discurso bipolar donde un polo siempre es oprimido por el otro, por lo tanto, si las mujeres quieren expresarse, deben manejar un discurso alternativo a la dualidad falogocentrista dominante que siempre las reprimirá. Sin embargo, esta postura también fue criticada por varias feministas ya que como la identidad es relacional, la mujer se definía solamente en cuanto a su relación al hombre.

El aporte principal de la deconstrucción al feminismo es la posibilidad de un punto intermedio que rompe la ancestral división binaria, donde las mujeres son relegadas al lado oscuro, tenebroso e incomprensible. De tal manera que el poder se convierta en una opción a la que las mujeres tengan acceso, sin afectar las jerarquías y los deberes que implican, más bien se trata de compartir el poder para asumir las mismas responsabilidades.

En general, el postestructuralismo tuvo éxito entre las feministas al plantear una subjetividad libre de los presupuestos de feminidad opresora patriarcal o de feminidad sobrehumana de la que hablaban las esencialistas. Las críticas vinieron cuando se proponía atentar contra todo lo establecido, incluso la existencia de la mujer, debido a que como todos los individuos son iguales no existen necesidades específicas que cubrir para las mujeres. Finalmente, la práctica advierte que las mujeres siguen sujetas a la discriminación y a la marginación por ser "mujeres" que luchan por sus derechos, por ejercer su sexualidad libremente y por mejorar su calidad de vida.

A raíz de estas discusiones y la falta de una respuesta consistente acerca de la feminidad, se han desarrollado otras investigaciones que proponen nuevas alternativas a estas dos grandes opciones, las cuales hablan de un feminismo con mayor madurez, preocupado por teorizar sobre las relaciones de género y sus implicaciones sociales.

Una de las teóricas comprometidas con la teoría feminista del cine es De Lauretis, sobre la mujer opina: *La relación entre mujeres como sujetos históricos y la noción de mujer producida por los discursos hegemónicos no es ni una relación directa de identidad, una correspondencia de una a una, ni una relación de simple implicación. Como todas las otras relaciones expresadas en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir montada culturalmente.*<sup>15</sup>

Una de las conclusiones a las que llega es que la subjetividad está determinada principalmente por su relación con el mundo que la rodea y a partir de ésta, adquiere un compromiso social con su realidad para decidir un tipo de convivencia. También se preguntó por la existencia de una experiencia femenina, la cual existe según el compromiso adquirido por cada mujer, a partir de ahí se puede convertir en una acción política según sus configuraciones discursivas. Así, propone que las mujeres a partir del autoanálisis y la reflexión pueden construir una subjetividad, desde la cual critiquen y alteren el discurso.

Para que ellas se hagan escuchar se requiere un replanteamiento de la historia, donde se analicen los aportes científicos y sociales de todas desde la aparición del ser humano, también se necesitan espacios donde las mujeres puedan contar su propia historia considerando sus diferencias y similitudes con otras mujeres que cohabitan este mundo. Igualmente se exhorta a realizar estudios sobre los roles desempeñados por ellas, y la manera como les han hecho frente al trastocarlos, desempeñando labores que culturalmente no son de su incumbencia, así como a analizar el ejercicio del poder de aquellas que han podido conquistarlo.

Celia Amorós opina sobre las esferas pública y privada: *Las actividades socialmente más valoradas, las que tienen mayor prestigio, las realizan prácticamente en todas las sociedades conocidas los varones, es el espacio más valorado por ser el de reconocimiento íntimamente relacionado con el poder. Por el contrario, las actividades que se desarrollan en el espacio privado, las actividades femeninas, son las menos valoradas socialmente... En lo privado no hay forma de discernir los distintos niveles de competencia con ciertos parámetros objetivables... Es un espacio en el que no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder, prestigio, ni reconocimiento.*<sup>16</sup>

Sin embargo, se debe reconocer la importancia de la esfera privada ya que dentro de ésta se conforman los sujetos socialmente ya que ahí construyen su personalidad y su carácter para insertarse al mundo, también es el lugar dónde se construyen las mejores reflexiones para transformar su entorno personal, es el lugar de la intimidad y el único seguro para salvaguardarse de las presiones y el "deber" social; de hecho no deberían separarse éstas esferas ya que ambas son indispensables para el sano desarrollo del ser humano. A parte se caería en la trampa patriarcal de que la cultura es un producto masculino.

---

<sup>15</sup> Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, p. 5.

<sup>16</sup> Juana Sánchez. *La creación femenina: derechos sexuales y reproductivos*, p. 38.

Además Alcoff realiza una reflexión muy interesante sobre el significado de la mujer, incluso hecha mano de la metafísica para tratar de explicar lo que la ciencia no ha explicado por completo. Concluye con la formación del género que implica más que la constitución biológica, física, psíquica y el status social, también implica el desarrollo histórico y la perspectiva de vida, planteada a través de los hábitos y actitudes adquiridos dentro de un contexto social determinado.

A partir de esta constitución como sujeto, surge la política de identidad que advierte la identificación con otros individuos cuyo desarrollo mantiene cierto paralelismo entre ellos para conformarse en grupos, como principio de una implicación política.

Marcela Lagarde menciona que la identidad se forma a través de la experiencia de lo que reconozco como Yo y el reconocimiento que Yo le otorgo a los demás como parte de mi existencia, por tanto, también el Yo depende de lo que piensan los demás que Yo soy. De tal manera, que al involucrarme con los otros reconoceré la diferencia entre Yo y el otro y de mi dependerá la aceptación (identificación y reconocimiento) o el rechazo (segregación y prejuicio). Los seres humanos se debaten entre ser afines mutuamente.

Estudios recientes sobre las relaciones de género hacen hincapié en separar el concepto de género del de sexo, ya que el concepto de sexo limita las diferentes identidades que pueden darse dentro del ser humano, ya sea de índole étnico, socioeconómico y/o de preferencia sexual, al típico binomio hombre- mujer. Con la finalidad de que los individuos se sientan libres de definir su propia identidad, sin encasillarse en biologismos, para entenderse mejor como humanidad.

Elsa Muñiz, especialista en estudios de la mujer, asiente que las relaciones interpersonales entre individuos, insertados dentro de una ancestral cultura de género donde la división del trabajo se conforma a partir de la diferencia sexual, prepondera la supremacía masculina sobre la femenina, en cuanto a la adquisición del poder de manera jerárquica y sin igualdad de condiciones dentro de la vida diaria.

*El concepto de mujer como posicionalidad muestra cómo las mujeres usan su perspectiva posicional como un lugar desde el cual se interpretan y construyen los valores, más que un lugar de un conjunto determinado de valores. Cuando las mujeres se hacen feministas, el hecho crucial no es que aprendieron hechos nuevos sobre el mundo sino que ven esos hechos desde una posición diferente, desde su posición como sujetos.<sup>17</sup>*

---

<sup>17</sup> Linda Alcoff. "Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Nuevas Direcciones*, p. 104- 105.



Esta posición se puede apreciar desde el momento en que la mujer se convierte en un sujeto activo, capaz de articular y proponer sus propios significados sin quedar acotada a una sola opción por descubrir. Así mismo, se debe considerar la evolución del concepto mujer a través del tiempo. Ann Snitow dice: *Una puede ser reclamada como "mujer" en cualquier momento – por cosas terribles como una violación o triviales como un grito grosero en la calle—pero una nunca puede quedarse dentro del ser "mujer", porque eso sigue desplazándose. Nos encontramos constantemente más allá de su cobertura familiar.*<sup>18</sup>

*La cultura de género crea y reproduce representaciones hegemónicas de lo femenino y de lo masculino, y es a partir de estos códigos y representaciones que se dirigen a las acciones de los sujetos de género, desde su vida sexual hasta su participación política... los referentes simbólicos no sólo se reproducen sino que se acoplan a las necesidades del poder... Entendida así, la cultura de género nos permite finalmente ubicar la construcción histórica, cultural y social de la diferencia sexual frente al poder en su conjunto con los hombres, las instituciones y el Estado.*<sup>19</sup>

Otro de los aportes de los estudios de género hacia la sociedad, es el surgimiento de los estudios de la masculinidad; los cuales se enfocan en las secuelas del orden patriarcal sobre los hombres, quienes se ven forzados a afirmar su masculinidad a través de ciertos patrones culturales que les impiden demostrar características señaladas como femeninas, ya sea expresar sus sentimientos o demostrar debilidad. Esta división milenaria de división de identidades, conlleva a que el ejercicio del poder se defina por represión e imposición de la fuerza física ante la inteligencia emocional.

El desarrollo de la teoría feminista es de gran importancia, para entender la cultura dentro de la que estamos inmersos y lograr la equidad de género, por tal motivo los proyectos de apoyo y desarrollo para la mujer deben seguir su cause, dejando a un lado las controversias que lleguen a suscitarse entre feministas, como la definición de la mujer y las mujeres.

Ahora ellas tienen la expectativa de buscar caminos para hacerse escuchar, para *hacer visible lo invisible*, con el propósito de reencontrarse con otras mujeres de verdad, al mismo tiempo que ostentan una atenta invitación a no conformarse con seguir el estereotipo y ser representadas por alguien más. Uno de esos caminos es reconstruir su realidad a partir de su identidad política.

---

<sup>18</sup> Ann Snitow, *Op.cit.* p. 231.

<sup>19</sup> Elsa Muñiz, "Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural de género", en *Voces disidentes*, p. 32.

*La mujer es una posición desde la que puede surgir una política feminista y no un conjunto de atributos identificables objetivamente. Visto así, ser mujer es tomar una posición dentro de un contexto histórico en movimiento, y ser capaz de elegir qué debemos hacer de esta posición y cómo alterar el contexto. Desde la perspectiva de esta posición, bastante determinada aunque fluida y mutable, las mujeres pueden articular un conjunto de intereses y fundamentar una política feminista.*<sup>20</sup>

Así, después de indagar sobre las opiniones de varias feministas sobre el concepto de mujer y feminidad, el punto de partida de esta investigación está más claro. La comprensión del significado de mujer es para mí de gran importancia, ya que durante el proceso de investigación surgían preguntas como la naturaleza de la mujer y la feminidad, entonces si parte de la feminidad es una construcción cultural cualquiera podría atribuirse la facultad de ser mujer o mantener rasgos femeninos. Los travestis sí creen convertirse en mujeres.

Ahora bien, una vez que la mujer se ha afirmado como tal, ella desarrolla cierta habilidad para comunicarse con hombres y mujeres, entiendo que esta habilidad es adquirida en su proceso de socialización durante toda su vida. Este aprendizaje da como resultado un supuesto comportamiento generalizado en mujeres y hombres, como el hecho de que las mujeres desarrollan menos fuerza física, que son menos propensas a la violencia o se estimulan más fácilmente con las palabras que con la mirada. Sin embargo, se han realizado investigaciones que afirman que todos los seres humanos tienen las mismas capacidades para realizar cualquier actividad y desarrollar cualquier rasgo de personalidad.

Independientemente de estos debates de género, la realidad es que las mujeres al desafiar el orden simbólico falocéntrico se enfrentan con un rechazo social en diversos grados según su clase, raza, religión y entorno social. Habrá mujeres que toda su vida lucharán por llegar a tener una vida digna para ella o para sus seres queridos, a veces sin resultados. Ser diferente es muy difícil dentro de una sociedad en búsqueda de prototipos de mujer y de hombre consumistas, limitados en sus elecciones a la oferta del mercado, y manipulados por lo que la sociedad espera de ellas/os.

Es aquí donde mujeres y hombres reconocen que no pueden jugar un rol pasivo ante circunstancias que están dañando su integridad física y emocional, que dañan su identidad política, a su familia, a su país o al mundo entero. Es hora de adquirir compromisos. Una manera de hacerle frente es a través del cine, así como realizadoras y teóricas feministas lo han hecho por largo tiempo.

---

<sup>20</sup> Linda Alcoff, *Op. cit.*, p. 105.

Durante los últimos años, las teóricas feministas han redefinido conceptos, que ayudan a entender más claramente los procesos a los que los seres humanos tienen que enfrentarse para adquirir su identidad de género, uno de los debates de actualidad sobre los foros de discusión nacional. Dentro de estos debates, Muñiz reflexiona sobre la función del poder que surge de relaciones de dominación ejercidas con cierta autonomía y estructura ancestral, y no necesariamente son relaciones verticales, es decir, la cultura de género se reproduce constantemente en sociedad hacia todos los ámbitos de la cotidianidad, desde el nacimiento hasta la muerte, independientemente de la esfera pública, que es asignada a los hombres, y la esfera privada donde se asigna a las mujeres.

Las formas de dominación que la sociedad patriarcal ha ejercido sobre mujeres y hombres se han perpetuado por generaciones, a través de diversos mecanismos interiorizados de autocontrol, de tal manera que los actos permisibles de los individuos ya están preestablecidos. Así que si se quiere formar parte de la sociedad, se deben acatar estos actos para poder interactuar con los demás y obtener respeto, por medio de la asimilación de lo que es la normalidad, de valores como adquirir un trabajo honesto y bien remunerado, pagar por lo que consumes más sus respectivos impuestos, seguir las normas indicadas, ejercer una heterosexualidad y monogamia obligatoria, y el cultivo del conocimiento. Por lo tanto todos aquellos comportamientos transgresores de lo permisible en sociedad se desconocen, reprimen y segregan.

Muñiz opina que las actividades realizadas por los seres humanos dentro de la sociedad están institucionalizadas, de manera que el género va dictando el comportamiento para mujeres y hombres dentro de las esferas pública y privada, ya sea dentro de la familia, las relaciones de pareja y amistad, en el plano laboral, político y económico de su país, según la clase social a la que pertenezcan, ya que las personas desarrollan diversas conductas en función del contexto al que le hacen frente.

El meollo de los estudios de género se encamina hacia la diversidad de los discursos de los sujetos a partir de su constitución física, es decir a partir de su sexo, y de ahí en adelante al género (homosexual, transexual, bisexual, andrógino) y sus implicaciones como la raza, la religión, la clase social, la etnia; ya que disciernen su realidad y la interpretan según los valores sociales aprendidos a través de diferentes lenguajes, los cuales confirman la representación de lo que debe ser una mujer y un hombre al grado de idealizar una figura, tal vez alcanzable por los avances tecnológicos, pero nunca comparable con la aprehensión del mundo que cada uno lleva dentro y que se supondría que al interactuar con las/los otras/os, nos conduciría a una mayor comprensión de lo que somos y lo que nos rodea.

Elsa Muñiz considera que el proceso civilizatorio y el de los sistemas políticos, se inscribe en tres aspectos de la historia cultural del género: 1. *las luchas de representación*; 2. *cómo se relacionan las representaciones colectivas con los individuos y sus acciones cotidianas*; y 3. *no obstante, en la construcción de las representaciones de lo femenino y lo masculino, lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen dar, y es precisamente en ese acto de carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto cosificado, es por eso necesario observar los fenómenos de la percepción, y advertir cómo los hombres y las mujeres viven, se apropian, construyen y transforman dichas representaciones.*<sup>21</sup>

Los teóricos Berger y Luckmann opinan sobre la identidad y la posibilidad de crear una sociedad alterna a la dominante: *el individuo socializado queda perfilado como un tipo predefinido social y culturalmente, y esta definición sólo es modificable subjetivamente (a nivel interno) y objetivamente (a nivel de las instituciones o de la organización de las actividades), siempre y cuando llegue a formarse una comunidad que comparta una nueva representación de la realidad y de la propia identidad, es decir, una misma "antidefinición" de la realidad, que pueda dar inicio a un proceso de socialización alternativo, que los sujetos aprehendan como opciones biográficas genuinas.*<sup>22</sup>

Los estudios más recientes sobre el feminismo y la identidad de género, estudian y confrontan los conceptos determinados anteriormente por otros teóricos. Tal es el caso de Teresa de Lauretis, quien propone al género como un conjunto de efectos de significado producidos en los seres humanos a raíz del despliegue de determinadas tecnologías, que son técnicas de poder que se utilizan para construir subjetividades. Una de ellas es el feminismo, el cual estudia las diferentes posiciones de poder de los individuos, en primera instancia, según su diferencia sexual.

Carmen Trueba, que ha examinado la dinámica del poder entre los sexos para ubicarse dentro de un plano social más equitativo, ha analizado los estudios de De Lauretis y la confronta en su teoría de la construcción de género, la cual afirma que dicha construcción se da a partir de diversos procesos simbólicos, es decir sobre el lenguaje, y no sobre el sexo. El problema radica en que conllevaría a un *determinismo lingüístico* que como el biológico, elabora conceptos de poder insuficientes para comprender a grupos étnicos que no vislumbran la vida como la sociedad occidental y los cuales, por ende, no han podido desarrollar espacios para ejercer una autonomía de los hombres.

---

<sup>21</sup> Elsa Muñiz, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>22</sup> Carmen Trueba. *Op. cit.*, p. 59.

Es cierto que del lenguaje nace la cultura y que esa cultura es la que no ha dado voz a las mujeres, pero ¿que tanto las mujeres están dispuestas a escucharse a sí mismas en esas sociedades? Las occidentales tampoco se escuchaban con fuerza no hace más de 50 años, ¿acaso hace falta que la comunidad internacional (entiéndase occidental) como en el caso de Irak o las comunidades indígenas, tenga que intervenir por las mujeres?

Precisamente en éste aspecto la crítica de Trueba, plantea que a pesar de que todas/os en alguna instancia de la vida buscan ejercer el poder individualmente, también buscan algún colectivo al cual pertenecer para adquirir un poder que ayude a realizar los objetivos de sus miembros y para enriquecer su pensamiento, sin perder su identidad personal aunque se fusionen con la identidad del grupo. Esta reflexión parece referirse a que como individuos sociales necesitan de los demás para reconocerse a sí mismos; para crecer como personas, para vivir, amar y morir plenamente, a pesar de que los objetivos y las alianzas cambien a través del tiempo. Finalmente, pienso que la revolución de las mujeres, tanto de las occidentales como las de la *otredad* es decisión de ellas mismas, según sus necesidades y la *conciencia* adquirida, ya sea individual o colectivamente.

De esta manera se puede concluir que los estudios de género aún tienen mucho camino por recorrer. La tarea que inició a partir del feminismo, por el reconocimiento de los derechos de las mujeres como seres humanos y parte primordial de la sociedad, cuya lucha se erigió tanto a nivel social como teórico, gracias al desarrollo de la psicología, la sociología, la antropología y la filosofía hasta el análisis de las estructuras sociales y de la compleja identidad de los seres humanos, que a pesar de cohabitar el mismo mundo disintimos ampliamente según el contexto social, lo que conlleva a una búsqueda continua de diversas realidades, con el objetivo de comprender la *otredad*, cuyas respuestas van más allá de una sola teoría hegemónica.

### 1.3. Cine femenino: una pequeña mirada al mundo

Que las mujeres estén al mando de la realización de una película, es algo que hoy en día no nos sorprende. De hecho Collaizi afirma que la primera mujer que dirigió una película fue Alice Guy, y le disputa a Melies el privilegio de haber realizado la primera película narrativa, *La Fée aux Choux* (El hada de las coles- 1896), quien renunciando a su trabajo como secretaria de Gaumont, fundo su propia compañía productora, la Solax Company, en 1910 en Nueva Jersey.

Es entonces que el número de directoras fue aumentando en todo el mundo, pero en definitiva seguía siendo menor comparado con el número de directores, y es hasta la década de los 80 que las cineastas se multiplicaron considerablemente en Latinoamérica. A continuación presento una pequeña lista de algunas cineastas destacadas primeramente en Iberoamérica, y después en Estados Unidos y Australia, cuyos motivos de selección se deben a diversos factores, ya sea que todas han desempeñado varios cargos a la vez dentro de sus películas; que comparten un punto de vista humanista al momento de abordar la temática de sus películas, sobre todo en la manera como sus personajes femeninos le hacen frente a la adversidad de la vida y por consiguiente llevan al espectador hacia una reflexión sobre los roles sociales en ambos sexos; y el factor más importante es la proyección internacional de estas mujeres, a través de la adquisición de importantes premios de la crítica y su presencia en festivales de cine a nivel mundial.

Por otro lado, todas han dirigido más de tres largometrajes lo cual implica una trayectoria filmica; y finalmente a mi particular preferencia por su estilo cinematográfico. Entre las directoras iberoamericanas más destacadas se encuentran: Isabel Coixet, Iciar Bollain, Lucrecia Martel, Lucía Murat y Patricia Cardoso. A continuación presentaré un breve esbozo de su obra.

#### *Iciar Bollain*

Actriz, directora y coguionista española. Pertenece a una nueva ola de cineastas españolas dispuestas a trascender. Su primera oportunidad la obtuvo a los quince años, cuando Víctor Erice se presentó en el colegio donde estudiaba y la elogió por su película *El sur* (1983). Cuatro años después, actuó nuevamente en *Mientras haya luz* (1987) de Felipe Vega, por lo cual decidió abandonar sus estudios de Bellas Artes para dedicarse de lleno al cine. A partir de entonces su carrera ascendió rápidamente a lado de directores como Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Cuerda, Ken Loach y Chus Gutiérrez, entre otros.

En 1991 funda Producciones La Iguana con Santiago García y Gonzalo Tapia. Dirige y escribe los largometrajes: *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999), y su tercer largometraje *Te doy mis ojos* (2003) es el que la consolida como una de las mejores directoras españolas, por el tratamiento sensible del maltrato doméstico a las mujeres y por los personajes involucrados en dicha cinta, gracias a ésta última recibe 7 Goyas, entre ellos dos de los más importantes para Mejor Película y Mejor Director.

Su primer largometraje fue galardonado con el Premio al Mejor Director Novel, el Premio del Público y la Mención Especial del Jurado de la Juventud en la 40ª Semana Internacional de Cine de Valladolid en 1995; en ella cuenta una historia de amor pero sobretodo de amistad entre las protagonistas. Con *Flores de otro mundo* obtuvo el premio a la Mejor Película en la Semana Internacional de la Crítica, en el Festival de Cannes de 1999. Fue premiada también en los festivales franceses de Arcachon, Nimes y Esconne, así como en los de Bogotá, Turín y Seattle. Además de recibir en España las nominaciones a los Goya 1999 y de la Asociación de Escritores Cinematográficos como Mejor Guión Original y Actor Revelación, la cinta se vendió en Alemania, Suiza, Japón y México.

Bollaín también escribió el libro "Ken Loach, un observador solidario", sobre este director y su obra. Su filme *Te doy mis ojos*, se basó en un problema escondido tras las paredes del hogar, la violencia conyugal, desde la perspectiva de la mujer que aguanta los golpes y las humillaciones de su pareja por amor. "La directora y su coguionista comprobaron que la esperanza de que él cambiara es lo que mantenía vivo ese sentimiento dentro de ella quien pensaba soportar ese dolor por la persona amada. Además de hablar sobre las relaciones de pareja, se cuenta la perspectiva de la gente que es testigo de la violencia y su manera de afrontarlo".<sup>23</sup>

Esta cinta, muestra la lucha cotidiana de Pilar contra un marido extremadamente celoso, quien en nombre de su amor le prohíbe trabajar y desarrollarse personalmente; si ella le llevaba la contraria, el aprovechaba cualquier momento para hacerla sentir culpable por la destrucción de su hogar. Pilar harta de la situación y de los maltratos físicos y emocionales de su esposo, decide dejarlo después de una intensa lucha contra ella misma y sus ideales sobre el amor. Es una historia que puede dar valor a otras mujeres que se encuentren bajo la misma situación.

Bollaín aborda un tema polémico, ya que a muchos les parecía que la violencia contra la mujer era un tema trillado, del cual no había mucho que opinar aunque esté mal practicarla. De esta manera, desenreda una trama que atrapa al espectador y le transmite sentimientos encontrados sobre esta pareja, especialmente los del esposo de Pilar, que sale del estereotipo de hombre violento sin razón aparente, insertándolo dentro de un grave problema de seguridad en sí mismo, que no puede controlar a pesar de su amor por ella.

Plantea una denuncia social contra el infierno que cientos de mujeres viven dentro de sus casas, a pesar de que debería ser el lugar que les brindara seguridad y protección contra el miedo constante al mañana, a la soledad y al qué dirán, es una historia cruel pero reivindicativa hacia las mujeres y el respeto a sí mismas. Una de las premisas que impulsaron a la realizadora fue que no se toma en serio a la violencia intrafamiliar. Dicho filme le otorgó a Bollaín una gran presencia internacional en diferentes festivales. Entre sus cintas más importantes como actriz, se encuentran: *Baja*, *Corazón* (1993), *Los amigos del muerto* (1994) y *Amores que matan* (2000).

---

<sup>23</sup> Producciones La Iguana. Junio 2006. <http://www.la-iguana.com/HTML/principal.htm>

La directora gusta de manejar temáticas de índole social, que van desde el amor y la amistad hasta la inmigración, discriminación y violencia. Bollaín afirma que el cine es bueno independientemente de su origen, su meta como la de otros cineastas es dirigirse a un público más numeroso, lo cual depende en gran parte de la promoción de la película así como del realizador/a, ya que si no se adquiere un cierto prestigio la gente no se entera de su existencia, para ella los festivales y la crítica son muy importantes para obtener diferentes plataformas, pero tampoco debe abusarse de ellos.

### *Patricia Cardoso*

Directora colombiana, estudió arqueología y antropología, pero en realidad siempre estuvo atraída por el cine. Sin embargo, su pasión por el séptimo arte no ha limitado su desenvolvimiento en dichas áreas, ya que ha publicado artículos en varias revistas arqueológicas, impartió clases en la Universidad Javeriana y fue directora adjunta del Instituto de Cultura de Colombia.

Cuando Cardoso optó por dedicarse al cine, "en Colombia no era posible dedicarse a los estudios cinematográficos, por lo que solicitó la beca Fulbright, la primera concedida en su país natal para estudiar cine en el extranjero. Así pudo ingresar a la UCLA, una importante escuela de cine en Estados Unidos, con su primer cortometraje *El Aguador*, obtuvo el Oscar al Mejor Alumno. Durante su estancia en la universidad siempre consiguió trabajos interesantes, primeramente en Sundance donde laboró durante cinco años, empezando desde abajo para acabar como directora de Programas Latinoamericanos. También fue ayudante de investigación para los documentalistas ganadores de un Oscar, Terry Sanders y Freida Lee Mock".<sup>24</sup>

La cineasta no descuidó su pasión por escribir novelas, ya que *Big Blue Bus* ganó el concurso del Santa Mónica Bus. En cuanto al cine, Cardoso ha escrito cuatro guiones para largometrajes, uno de ellos que lleva por título *José Gregorio*, fue desarrollado en el Laboratorio de Guionistas y Realizadores de Sundance, y la productora Open City Films está interesada en la realización del proyecto. Su medimetraje *El reino de los cielos*, le brindó un escaparate para que dirigiera su primer largometraje *Las mujeres verdaderas tienen curvas*. Actualmente reside en Los Angeles desde hace varios años.

Esta cinta le ha valido a la realizadora el reconocimiento mundial, gracias a su exhibición en varios festivales importantes como Sundance, donde se hizo acreedora al premio del público, patrocinado por Entertainment Weekly. El director John Waters, decidió además otorgarle un premio especial por las actuaciones de América Ferrera y Lupe Ontiveros, que desempeñaron una estupenda actuación conmovedora y compleja, donde Ferrera representa a una adolescente chicana de la ciudad de Los Angeles, que lucha contra su destino de inmigrante mexicana, reservado a la maquila de vestidos de noche en la fábrica de su hermana mayor, en busca de la realización de sus sueños que parten de los estudios universitarios hasta su debut como escritora, dejando de lado un estilo de vida familiar tradicionalista que no llena sus expectativas.

---

<sup>24</sup> [http://www.golem.es/lasmujeresdeverdadtienencurvas/contenido.php?seccion=patricia\\_cardoso](http://www.golem.es/lasmujeresdeverdadtienencurvas/contenido.php?seccion=patricia_cardoso)



La finalidad de la historia va más allá de la ruptura del conformismo laboral de los inmigrantes latinoamericanos residentes en Estados Unidos, al tratar el tema de la belleza alterna al prototipo esbelto occidental, el cual en las mujeres, radica más bien en la prominencia de sus curvas. Dentro del filme, se puede sentir la necesidad de Cardoso por romper con el esquema de belleza occidental, al exponer los deseos de una adolescente que aspira a convertirse en una mujer, cuyas expectativas rebasan las de otras mujeres que pierden su identidad y su alma al desgastarse diariamente frente a la esclavitud del espejo.

El caso de *Las mujeres reales tienen curvas* fue excepcional, ya que ésta en un principio, es una obra de teatro de Josefina López que la compañía HBO había comprado para hacerla en cine, aunque la idea original no fue suya, ella ayudó a reescribir el guión, la película inicialmente estaba pensada para transmitirse por cable pero debido al éxito en Sundance fue que se mandó hasta Cannes, donde se vendió internacionalmente a doce países, ahí decidieron distribuirla en Estados Unidos, manteniéndose seis meses en cartelera. Actualmente tiene dos proyectos en puerta: *Nappily Ever After* y *El plan de Jane*.

Cardoso se ha desenvuelto dentro del medio como directora, productora, guionista y editora. Su filmografía cuenta con las cintas: *Nave de sueños* (1989), *Los globos* (1990), *Cartas al niño Dios* (1991), *El Aguador* (1994), *El reino de los cielos* (1994) y *Las mujeres reales tienen curvas* (2002).

#### *Isabel Coixet*

Nació en España, es Licenciada en Historia por la Universidad de Barcelona, antes de convertirse en cineasta trabajó como periodista en la revista "Fotogramas". En 1988 estrenó su primer largometraje *Demasiado viejo para morir joven*, al que siguieron *A los que aman* (1995), *Cosas que nunca te dije* (1998) y *Mi vida sin mí* (2002).

Coixet ha sido elogiada por la crítica película tras película, desenvolviéndose como directora, productora y guionista. Además trabaja dentro de la industria publicitaria, y dirige anuncios por todo el mundo, fue directora creativa de la agencia JWT, también fue fundadora y directora creativa de la agencia Target y la productora Eddie Saeta, donde obtuvo los más prestigiados premios por sus trabajos en este campo. En el 2000 creó la productora Miss Wasabi Films desde donde ha realizado documentales y vídeo clips a diferentes músicos.

Con *Mi vida sin mí* obtuvo el Premio Ojo Crítico de Cine, en su Edición número 14, por la sensibilidad de su lenguaje cinematográfico. También escribió el libro "La vida es un guión", de Aleph editores, producto del éxito de unas clases que impartió a un grupo de alumnos de cine, en octubre de 2004.

La realizadora ha construido una filmografía muy sólida basada en la toma de riesgos, ya que filma en países lejanos a España y en inglés, obstáculo que no afecta su desenvolvimiento como gran narradora cinematográfica, desde el guión hasta la puesta en escena y en cuadro. Afirma que el cine comienza al final de la felicidad, dejando de lado la comedia simple y el melodrama gastado, que marcan una inclinación hacia el realismo.

Dicho filme es intimista que apuesta por la esperanza, hasta en la agonía de la existencia, por lograr los objetivos de seres tan mundanos pero no por eso con una humanidad trivial, ya que los sentimientos se llevan al máximo entre individuos atrapados dentro de la rutina y la vacuidad que deja el paso del tiempo. El síndrome de la soledad que también se hizo presente en cintas anteriores como *Cosas que nunca te dije* y *Demasiado viejo para morir joven*, logrando películas que transmiten el dolor de la pérdida de una persona valiosa, que sin caer en la conmiseración, muestran personas que enfrentan sus temores y que aman la vida a pesar del ímpetu de su destino.

Coixet maneja algunos simbolismos dentro de su narrativa, que saben transmitir las emociones de los personajes. En *Mi vida sin mí* hace una invitación a romper con los estatutos de la comodidad de la vida cotidiana hacia un despertar de la existencia que motive a las personas a seguir siendo alguien y no anexo del sistema, ya sea que implique el conectar tu vida con la de alguien más ya sea un extraño o un viejo conocido. Ayudándose de una cámara discreta, luz y montaje preciso, para entender lo agri dulce de la convivencia humana.

“Los hermanos Almodóvar son los productores de esta cinta, ahora la apoyan nuevamente en su proyecto *La vida secreta de las palabras*, que fue presentada en la sección “Horizontes” del Festival Internacional de Cine de Venecia y muestra que el amor puede vencer todas las adversidades”.<sup>25</sup> La directora habla sobre mujeres prácticas, de cara a la vida a la que deben hacer frente, pero afirma identificarse más con sus personajes masculinos. Ante todo desea hacer un cine del que ella quiera hablar, sin presionarse al trabajar en un proyecto hollywoodense u otro filme de encargo, donde no pueda expresarse completamente.

### *Lucrecia Martel*

Directora y guionista argentina, realizó sus estudios de cinematografía en la Escuela de Cine de Avellaneda, y en el ENERC. En 1995 su cortometraje *Rey Muerto*, parte de Historias Breves I, la colocó como una de las cineastas independientes más interesantes de su país. También dirigió en el mismo año la serie de televisión D.N.I. Su primer largometraje, *La Ciénaga*, se llevó el premio a Mejor Opera Prima en el Festival de Berlín 2001, donde fue impulsada como una de las promesas del Nuevo Cine Argentino; la crítica apoyó la cinta al grado de considerarla como una de las mejores a nivel nacional.

---

<sup>25</sup> “Isabel Coixet estrenará su última película en el Festival de Venecia”, 28 de julio de 2005.  
<http://www.blogdecine.com/archivos/2005/07/28-isabel-coixet-estrenara-su-u.php>

El filme de Martel recibió otros premios internacionales como el premio NHK del Festival de Cine Independiente de Sundance, el Grand Prix del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, y el premio a mejor película y mejor director, del Festival de Cine de La Habana.

Esta cinta causó polémica dentro del público por la falta de un desarrollo narrativo clásico, a la cual la cineasta atribuyó su deseo de contar la caída de una sociedad con valores fuera de la realidad humana, que se ve obligada a ocultarse para convivir en una sociedad que no tiene cabida para todas sus formas de expresión; por lo cual los personajes viven continuamente un enfrentamiento entre sus pulsiones y la depresión a la que conllevan sus actos, invitando al espectador hacia una reflexión que lo motive a transgredir y a transformar su entorno para mejorar su existencia como ser humano, apartando al ser civilizado. En cuanto a la narrativa, Martel trastoca los esquemas al sorprender con un final inesperado y experimenta con ritmos de narración más lentos.

Con *La niña santa*, critica los valores actuales de la sociedad argentina, por lo tanto, no resultó mera coincidencia que fuera seleccionada para la competencia oficial del Festival de Cannes 2004. Al contrario de *La Ciénega*; en ésta su cinta más reciente, la realizadora regresa a la narrativa tradicional (planteamiento, nudo y desenlace) para contar la historia de una adolescente que siente el llamado de Dios en busca de una espiritualidad que le han contado se encuentra dentro de la Iglesia, mezclando el erotismo y la enseñanza clásica de la religión, sutilmente entre creencias divinas y confusiones de identidad experimentadas a esa edad.

"Martel mantiene dentro de su cinematografía una posición en contra del sistema moralista que rige a la sociedad actual, conformada a base de instituciones incoherentes con las necesidades de las personas que van más allá de su realización personal a través de ellas; de tal manera que experimenta con la infinidad de pensamientos que transitan por la vida de la gente, pensamientos venenosos que deconstruyan y a la vez construyan una sociedad libre de tapujos y doble moralismos".<sup>26</sup> Su finalidad radica en la libre expresión de su persona que la enfrente contra el espectador, que le exija calidad pero del que también ella pueda exigir una crítica al mundo del que es parte, sin llegar a la categoría de un cine intelectual o "artístico", que interpone barreras a un espectador que no se ha percatado completamente de un tipo de cine *no* elitista, mejor dicho debería entenderlo como un cine humanista.

Entre la filmografía de Martel se encuentran los cortometrajes: *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos Rojos* (1991), *Rey Muerto* (1995). Y entre sus largometrajes: *La Ciénega* (2000) y *La niña santa* (2004). Actualmente se encuentra rodando *La mujer sin cabeza*.

---

<sup>26</sup> Agustín Mango, 31 de junio de 2004. <http://www.cineindependiente.com.ar/encuentros/index.php>

Lucia Murat

Periodista y cineasta brasileña, nació en Río de Janeiro en 1949 y “fue miembro de la guerrilla brasileña durante el periodo más sangriento de la dictadura militar en ese país en los 70, por lo cual fue encerrada en la cárcel y sometida a diversas torturas. Al salir airoso de aquella situación y del encierro, fue que comenzó a realizar importantes series para la televisión educativa brasileña como *Testemunho*, acerca de la historia de Brasil; *O caso eu conto como o caso foi*, historias cortas basadas en clásicos de la literatura brasileñas; y *Mulheres no cinema*, sobre la presencia femenina en el cine nacional”.<sup>27</sup>

En la cinta *Que alegria verte viva*, relata el sufrimiento al que los jóvenes fueron sometidos durante dicha guerrilla, quienes lucharon contra una terrible violencia propiciada por presiones políticas y sociales, con el único afán de mantenerse vivos y darle un sentido a su tortura en un futuro, donde la democracia en su país fuese una realidad y sus voces fueran escuchadas sin temor al exterminio. Sin duda una situación a la que varios países latinoamericanos se han enfrentado y no muchos han tenido la fortuna de contarla.

La preocupación de Murat por hablar de la política brasileña se convirtió en una constante dentro de su cine. Tal es el caso de *Brava gente brasileira*, ubicada en la época de la colonización portuguesa sobre Brasil en 1778, en esta película la cineasta sorprendió al público con su propia visión del encuentro entre dos mundos, la cual fue enriquecida durante la realización al momento de la filmación con los descendientes de la tribu que habitan el territorio de Mato Grosso, región descrita dentro del filme.

Motivo por el cual la crítica la considera parte del movimiento cinematográfico Nuevo Cine Latinoamericano, a lo que la realizadora atribuye su interés por la búsqueda de una verdad que refleje los problemas sociales, políticos y económicos a los que se han enfrentado y se enfrentarán los países latinoamericanos, una búsqueda con trasfondo que va de lo personal a lo trascendental para las personas que comparten una generación a raíz del reconocimiento dentro del cine.

En su más reciente película *Casi hermanos*, aborda la historia de un joven de clase media y un muchacho de la favela que se conocen en la cárcel e intercambian sus perspectivas sobre el Brasil de los 70. Esta cinta recibió diversos reconocimientos en festivales de todo el mundo, entre ellos, el premio “Astor de Plata” a la mejor película de Iberoamérica y el premio del público en el 20° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Actualmente Murat está preparando el documental *O Olhar Estrangeiro*, que indaga en los clichés y fantasías del cine foráneo acerca de Brasil.

---

<sup>27</sup> Fundación Cultural Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2005.  
<http://www.festicinehuelva.com/3ledicion/ficha.php?idpelicula=9>

Su filmografía es la siguiente: los documentales *El pequeño ejército loco* (1984), *Que alegría verte viva* (1989), *Campaña Greenpeace* (1993); y los largometrajes de ficción *Dulces Poderes* (1997), *Brava Gente Brasileña* (2000) y *Casi hermanos* (2004).

También, dentro de esta lista he considerado directoras de Estados Unidos y Australia, por su labor cinematográfica tan importante y su reconocimiento internacional.

### *Jane Campion*

Nació en Nueva Zelanda, actualmente radica en Australia. Estudió antropología en la Universidad de Victoria, en Wellington, también estudió pintura en la Universidad de las Artes de Sydney, y comenzó a filmar a partir de los 80. Su primer cortometraje *Peel* ganó la Palma de Oro en el festival de Cannes en 1986, con su largometraje *Sweetie* ganó múltiples premios como el Georges Sadoul a la Mejor Película Extranjera, el premio Nueva Generación de la Crítica de Los Angeles, el Espíritu Independiente de América y el premio de la Crítica Australiana por Mejor Película, Mejor Director y Mejor Actriz en 1990.

Campion fue criticada y alabada por la manera en que abordó temas tan delicados como el incesto, que conlleva a un desplome moral de la sociedad. Su siguiente película *An angel at my table*, del mismo año, está basada en la autobiografía de la escritora neozelandesa Janet Frame y se centra especialmente en la locura. Los éxitos siguieron cosechándose con esta cinta acreedora a siete premios, incluyendo el León de Plata en el Festival de Venecia en 1990 y el Espíritu Independiente de América por segunda ocasión, fue galardonada en los festivales de cine de Toronto y Berlín, además se convirtió en la película más popular en el Festival de Sydney de 1990.

Con la exitosa cinta *The Piano* ganó la Palma de Oro en Cannes, pero esta vez como mejor largometraje, convirtiéndose en la primera mujer ganadora de dicho premio, también obtuvo el Oscar por Mejor Guión Original en 1993 y fue la segunda mujer nominada para la categoría de Mejor Director. *El Piano* es una producción australiano francesa, y narra la historia de Ada, una mujer muda que es enviada a Nueva Zelanda para contraer matrimonio y se enamora de un colono que mantiene un contacto estrecho con los maorís (nativos) de la región, el proyecto surgió del deseo de la realizadora de retratar la historia de su propio país, plasmando su visión particular sobre la colonización de esas tierras. Para la realización de esta película tuvo que investigar arduamente en los archivos de la ciudad de Wellington, lugar de donde la directora es originaria, además colaboró dentro de sus estudios Waihoroi Shortland como consejero cultural.

Se puede decir que Campion maneja un ritmo y estilo especiales, debido a que en su filmografía ha contado historias que le han otorgado un sello personal, igualmente es consciente de que su cine muestra su visión femenina del mundo y hace hincapié de ello dentro de sus entrevistas, con un sólo punto de vista autoral.

Ella reconoció que la confianza en filmar historias que le gusten radica en el éxito temprano de sus primeros cortometrajes, lo cual le ha otorgado una cierta intuición para llevar a cabo todos sus proyectos. Así es como ella se ha convertido en una de las realizadoras que más han llamado la atención del público y que ha despuntado en grandes éxitos, tanto para su carrera profesional como para su país, ya que forma parte de las directoras reconocidas internacionalmente, producto de una iniciativa del gobierno australiano en los años 70 para desarrollar una industria local de filmes con un sentido de la identidad nacional.

La directora se ha concentrado en el tema de la inadaptación social de sus personajes femeninos, producto de la intransigencia que su existencia implica dentro de una sociedad que no la entiende, que prefiere renegarla y someterla antes de comprenderla, transmitiéndole al espectador el estado emocional de las protagonistas a través de la estética de su cámara, incluso sin necesidad de hablar como en el caso de *El piano*, llevándolo hacia la asimilación de otras sensaciones y perspectivas de vida. Definitivamente una autora que manifiesta a la *otredad* dentro de diversas sociedades patriarcales y altera el discurso tradicional cinematográfico.

Campion ha desarrollado una amplia trayectoria dentro del cine, ha desempeñado diferentes tareas como directora, productora, guionista, editora, actriz, directora de casting, fotógrafa y colaboradora en otras cintas. Su filmografía es la siguiente: *An exercise in discipline- Peel* (1982), *Passionless Moments* (1983), *Mishaps of Seduction and Conquest* (1984), *A Girl's Own Story* y *After Hours* del mismo año, las series televisivas *Two Friends* y *Dancing Daze* (1986); *Sweetie* (1989), *An angel at my table* (1990), *The Piano* (1993), *The Portrait of Lady* (1996), *Holy Smoke* (1999), y *In the Cut* (2003).

### *Sofia Coppola*

Directora y guionista, nace en Estados Unidos y es hija del aclamado director de cine Francis F. Coppola. Su primera aparición en televisión fue cuando a penas era un bebe en la exitosa cinta de su padre *El Padrino*, en 1972, también actuó en el *Padrino III* en el papel de Mari Carleone, obteniendo diversas críticas como actriz. Su debut como directora fue en 1998, con el cortometraje *Lick the star*.

Se ha desenvuelto dentro del medio como actriz, guionista, productora, directora de vestuario y ha colaborado en otras cintas, al lado de directores como Quentin Tarantino. Como productora ha trabajado en la cinta *Ciao L.A.* (1994), en la video antología de *Beasty Boys* (2000) y en la teleserie *Platinum* (2003).

Su primer largometraje *Virgenes Suicidas*, basado en la novela homónima de Jeffrey Eugenides, sobre cinco adolescentes de un pueblo de Michigan que cometen suicidio se convirtió en un reto personal, cristalizado a través de la productora American Zoetrope y su padre, lo que implicó la apertura de las codiciadas puertas de Hollywood. En dicha cinta habla sobre el destino trágico de las hermanas Lisbon, demostrando la capacidad de Coppola para crear grandes ambientes psicológicos según las características del guión y su talento para dirigir actores.

Su mayor éxito lo logra con *Perdidos en Tokio*, que muestra la ciudad de Tokio como un sitio moderno y a la vez ajeno para la sociedad occidental, es una cinta que relata el encuentro casual entre dos personas perdidas y desorientadas en medio del caos citadino de Tokio. Donde Bill Murray interpreta a Bob Harris, un actor que viaja a Japón para rodar anuncios de whisky, y que un día conoce a Charlotte interpretada por Scarlett Johansson, una joven esposa de un fotógrafo muy ocupado como para convivir con ella. Aunque ambos son muy distintos tienen en común la soledad, aumentada por el ambiente particular de Tokio, lo que los lleva a analizar su propia existencia y el futuro que les espera.

De esta manera Tokio se convirtió en el escenario perfecto para que dos personajes de distintas generaciones se unan para compartir su vacío existencial, su insatisfacción y su pérdida emocional y laboral; logrando una atmósfera íntima y poética que agradó a muchos, gracias a su estética contemplativa. Con dicho filme se hizo acreedora al Globo de Oro por Mejor Película de Comedia, y a un Oscar por Mejor Guión Original, en el 2003, convirtiéndose en la tercera mujer nominada al Oscar como Mejor Directora en Estados Unidos.

Coppola decidió la ciudad de Tokio como locación ya que había vivido años atrás ahí, y le inspiró a escribir el guión esa cultura tan diferente a la occidental, sobretodo lo que llamó más su atención es la manera como los japoneses mezclan la cultura de occidente, qué mejor lugar para mostrar la soledad de dos individuos ajenos a su propio mundo. El guión de la cinta quiso retratar tanto sus experiencias como las experiencias de sus amigos, que igualmente compartieron aquellos sentimientos encontrados de soledad, alegría y confusión al confrontarse con una cultura y un lenguaje totalmente adversos al lenguaje de su casa. Qué vacíos se sienten los corazones estando tan lejos del hogar.

Finalmente, la realizadora logró crear una ambientación ideal sobre la magnificencia de Tokio y de dos personas, quienes como cualquier otra persona comparten un momento de sus vidas. Después de todo se separan llevándose en su camino las palabras que nadie sabe exactamente lo que significaron para los protagonistas, es decir, un final abierto sin pretensiones, a lo que el público quisiera ver en aquella escena, desagradable para algunos; pero con una intensa carga emotiva, reiterando que más allá de lo que puedan expresar las palabras, son los momentos y las personas los que permanecen en la memoria. Una introspección de sensaciones es lo que caracteriza su trabajo.

Actualmente se encuentra rodando la cinta *Marie- Antoinette*. Ha dirigido y producido todas sus películas: el cortometraje *Adula a la estrella* (1998), y los largometrajes *Virgenes Suicidas* (1999) y *Perdidos en Tokio* (2003).

### Nancy Savoca

Nació en Nueva York, su primer trabajo dentro del cine fue como asistente de producción, al lado de su esposo John Sayles en *The brother from another planet*. Se dio a conocer con su primer largometraje *Verdadero amor*, con el cual obtuvo el Gran Premio del Jurado del Festival de Sundance, además de que fue considerado como uno de los diez mejores de 1989 por Janet Maslin y Vincent Canby, del New York Times; recientemente, ésta película fue nombrada por Entertainment Weekly como uno de los 50 filmes independientes más importantes de la historia, su obra ha sido objeto de retrospectivas en The American Museum of the Moving Image y el New York Women's Film Festival.

Savoca es una de las directoras estadounidenses independientes que se ha preocupado por hablar en sus cintas sobre las mujeres, así como de los problemas que tienen que enfrentar para desenvolverse con libertad al realizar sus sueños y para exigir sus derechos. Ha trabajado dentro de la industria cinematográfica como directora y coguionista de sus cintas, su debut como directora de televisión fue en 1995, con un programa especial de la cadena ABC *Dark Eyes*, también dirigió un episodio de la serie televisiva *Murder One*.

En 1997 dirigió los años de 1952 y 1974, segmentos de una película para HBO acerca de los derechos reproductivos de las mujeres, *If this walls could talk*. Fue galardonada por la sección de Los Angeles de la organización Women in Film & Television (WIFT). En este filme habla sobre tres mujeres que en diferentes épocas se enfrentan a la encrucijada del aborto dentro de la misma casa, la primera parte se remite a una mujer violada por un soldado y que teme abortar por su vida, ya que en aquel entonces el aborto era ilegal en Estados Unidos. La historia de 1974 relata la vida de una mujer con cuatro hijos, ellos viven en la pobreza y ella al enterarse de que está nuevamente embarazada, piensa en el aborto ya que no podría hacerse cargo de otro niño si apenas puede alimentar a sus otros hijos; finalmente deja la elección del aborto en manos de las mujeres quienes son las únicas que deben decidir sobre su cuerpo.

*La mujer de 24 horas* se estrenó en el Festival de Sundance en 1999. La crítica ha sido severa con esta cinta ya que las situaciones a las que se enfrenta la protagonista se muestran inverosímiles; sin embargo la realizadora pretendía contar una farsa sobre la disyuntiva de una mujer exitosa que se enfrenta a la maternidad y al trabajo del hogar, situación que es tan frecuente en nuestros días y que suele olvidarse porque las madres deben estar capacitadas para hacer ambas labores y todavía triunfar como profesionistas. La realidad nos cuenta que las mujeres se fastidian de dicha situación, a pesar de ello, a veces se guardan la desesperación que sienten por ayudar a sus familias.



Por lo anterior, se convierte en un compendio de exigencias feministas en contra de la doble jornada de la mujer actual, endulzadas a través de la comedia y de las situaciones a las que la protagonista enfrenta con su marido y su hijo, donde ella se cuestiona su rol como esposa, madre y mujer.

En cambio *Santas de casa* fue bien recibida por la crítica, por la manera en que aborda la religión dentro de la vida de tres mujeres de diferentes generaciones, ya que su necesidad de creer en un ser supremo y omnipotente es lo que las conduce a luchar por sus aspiraciones personales, brindándoles fuerza y seguridad. Actualmente trabaja en el proyecto para la serie televisiva *The Dusty Springfield Story*, producida por MADGUY Productions del canal VH1.

La cinta de *Reno* se filmó en Nueva York después de los ataques terroristas del 11 de septiembre, la cual ofrece al público una comedia que invita a la reflexión, también critica la administración de Bush, a los fundamentalistas cristianos y a Rudolph Giuliani. Savoca ha desarrollado su filmografía dentro de temas sociales que afectan la vida de las personas y ha buscado en algunas de ellas la reivindicación social de la mujer.

Su filmografía es la siguiente: el cortometraje *Renata*, y los largometrajes *Verdadero amor* (1989), *Pelea de perros* (1991), *Santas de casa* (1993), *La mujer de 24 horas* (1999), *Reno: Rebelde sin pausa* (2001), *Sed* (2003) y aparece en el documental *En compañía de las mujeres* (2004). Ésta última, cuenta la trayectoria de mujeres directoras de cine independiente desde los 80, al lado de otras cineastas como Allison Anders y Lisa Cholodenko, dicho documental fue realizado para un canal de televisión independiente, por Gini Reticker y Lesli Klainberg.

Aclaro que sólo mencioné a algunas directoras dentro de todo un conglomerado que va en aumento a nivel mundial.

### **1.3.1. Directoras mexicanas**

Ahora bien, respecto al desarrollo de la mujer dentro de la industria cinematográfica en México, ella ha incursionado desde el cine silente ya sea como guionista, asistente, editora, entre otras labores. En cuanto a la dirección, de 1900 hasta 1948 aparecieron cuatro directoras: Mimí Derba, Cándida Beltrán, Adela Sequeyro y Elena Sánchez Valenzuela; más tarde apareció Matilde Landeta quien sólo realizó tres películas por falta de presupuesto y confianza en ella como directora.

En la década de los setenta, Marcela Fernández Violante dirigió películas como: *Frida Kahlo* (ganadora de premios), *Cananea* y *Misterio*. Más tarde el cine estudiantil sería el encargado de difundir nuevas ideas para el cine mexicano, convirtiéndose así en una ventana hacia temas feministas. De esta manera nace el Colectivo Cine- Mujer, conformado por mujeres de la 7º y 8º generación del CUEC, fundado por Rosa Martha Fernández, quien trató temas como la violación sexual en *Rompiendo el Silencio* de 1977 y *Cosas de Mujeres* del mismo año.

Actualmente el cine realizado por mujeres ha tomado un rumbo más apegado al cine de autor/a, donde las cineastas son libres de abordar diversos temas según sus propios intereses, sin embargo, tienden a hablar sobre las problemáticas a las que las mujeres hacen frente hoy en día, o sus protagonistas son mujeres. Algunas de las directoras que en los 80 empezaron a marcar este estilo personal, siguen vigentes dentro de la industria nacional y continúan con proyectos que algún día esperan llevar a la pantalla grande. Así mismo, las nuevas directoras, en su mayoría provenientes de escuelas de cine, se hacen presentes a través de numerosos concursos de cortometraje que las han proyectado a nivel internacional.

Entre las veteranas se encuentran Busi Cortés y Marcela Fernández Violante, quienes han llevado sus nuevas películas a las salas de cine. Cortés estudió Ciencias de Comunicación en la Universidad Iberoamericana y en 1977 ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); en 1998 coordinó la serie "Pasando el siglo en el cine" y produjo en televisión para la SEP los documentales que integran la serie "Retos y Respuestas", basados en la integración de personas discapacitadas a la sociedad, también forma parte del profesorado que imparte diplomados de la Cineteca Nacional. En 2001, la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM le otorgó el Premio José Roviroza al mejor documental por el filme *Paco Chávez*, que codirigió con el realizador Francisco Chávez.

Su más reciente cinta *Las Buenrostro* se estrenó dentro del marco de la Segunda Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión, en julio de 2005 dentro de la Cineteca Nacional. La cinta cuenta la historia de una familia formada por mujeres que viven en un mundo creado por ellas, con leyes propias que les han permitido sobrevivir a lo largo de tres generaciones. Ellas viven en una hacienda donde manejan un asilo para ancianos acaudalados y una casa de huéspedes para los familiares de éstos, ellas se dedican a seducir a los viejos con el propósito de apoderarse de las herencias. Cuyo propósito se logra gracias a la mayordoma Librada, que para garantizar la eficacia del negocio ha preparado un afrodisíaco, sin embargo, la llegada de unos forasteros irrumpe con su estilo de vida.

Sin duda, el filme sigue la estructura narrativa característica de Cortés, la cual retrata a mujeres insertas dentro de una cultura patriarcal pero con una fuerza sobrenatural que las une como cómplices dentro de ese estilo de vida, que las lleva a desafiarlo al hacerse justicia social con su propia mano, alejándolas del papel de víctimas, haciendo hincapié en la solidaridad entre mujeres.

Fernández Violante es egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC), entre sus últimas realizaciones destacan *Golpe de suerte* (1992) y *De cuerpo presente* (1998) parte de una antología del cine mexicano. Actualmente es Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), también ha sido maestra de tiempo completo en el CUEC desde 1970. En el año 2000 recibió la Medalla de Plata al Mérito por parte de la Sociedad Mexicana de Directores, al cumplir 25 años de actividad cinematográfica, además ostenta el honor de ser la cineasta latinoamericana con más largometrajes filmados.

*Acosada* se estrenó en 2001 y se basó en la historia original de Patricia Rodríguez Saravia "De piel de víbora". La cinta narra la historia de una odontóloga que al regresar de un viaje, descubre que su casa fue asaltada, al investigar y tratar de castigar a los culpables, la mujer pondrá en riesgo su propia vida. Retrato de violencia e impunidad que se enfrenta a un mundo pesimista donde la justicia se imparte personalmente. Fernández Violante es una directora que ha tratado temas de índole social en sus películas, donde sus personajes son sometidos a injusticias y buscan la reivindicación dentro del corrompido sistema.

En cuanto a las nuevas realizadoras, están los casos de mujeres que se han vuelto exitosas a raíz de diversas convocatorias de cortometrajes y del apoyo de instituciones hacia sus proyectos. Issa García Ascot estudió dirección cinematográfica en el CUEC, pero radica desde hace cinco meses en Barcelona, España, en donde prepara el guión para su ópera prima, que se rodará en México.

*Y cómo es él* filmada en 1998, fue ganadora en la XVII Muestra de Cine en Guadalajara, en las categorías de mejor cortometraje mexicano y director. En esta cinta plantea varias interrogantes que surgen en una relación de pareja cuando se enfrenta a la traición, asumiendo una actitud de venganza ante la pérdida. Julia al percatarse que su novio se ha enamorado de otra mujer y obsesionada por la situación, decide que lo único que la reconfortaría sería matarlo, al encontrarse sola pide ayuda a sus amigos. Es así como la directora plantea una situación que muchas mujeres han confrontado, la infidelidad y la impotencia de no poder asimilar el final de una relación, llevándola al extremo de eliminar a la persona amada si no se es correspondido, destacando el valor de la amistad dentro de esos momentos críticos de la vida.

Gracias al reconocimiento de este filme, García Ascot obtuvo una beca de veinte mil dólares a la trayectoria y el talento, otorgada por la Fundación Hubert Bals, para desarrollar su primer largometraje *Me vas a recordar*. Los proyectos ganadores de la beca están en la fase de producción y se otorgan al reconocimiento de la excelencia artística del realizador. En 2005 estrenó su cortometraje *Ayss*, que cuenta la historia de dos chicos que buscan hacerse ricos a costa del patrón, sin saber que sus planes están lejos de realizarse.

Patricia Arriaga es maestra en economía y directora de Once Niños, barra educativa del canal Once de México, es experta en producción de TV para niños, también dirige y produce cortometrajes. Es una directora que de antemano ya es exitosa dentro del mundo de la televisión. Primeramente filmó *El pez dorado* que habla sobre algunos comensales dentro de un restaurante chino, que comen ahí cotidianamente y de otros que festejan algún momento especial, pero a pesar de la situación, ellos comparten el anonimato de vivir en el inmenso Distrito Federal.

Su último cortometraje fue *La nao de China* en 2005, es la historia de un hombre que sólo puede distinguir el color rojo y una chica atrapada en un burdel, que al encontrarse transforman sus vidas para siempre. El largometraje queda como fábula, porque Sergi es alto, guapo y atractivo, en cambio Marisol es pequeña y frágil. Al final el personaje masculino acaba siendo un hombre vulnerable, dependiente por la ceguera, y ella, que es pequeña y frágil, arrinconada en un burdel, termina con una fortaleza para salir adelante, al convertirse en la guía de éste hombre. Arriaga planea hacerlo largometraje a raíz del éxito en varios sectores cinematográficos como el Festival de Huesca, finalmente apuesta por un cine que muestra historias conmovedoras con personajes cercanos a la realidad nacional, a pesar de que etiqueten su cine como cine de arte.

El caso de Patricia Rikken es especial, debido a que la cineasta se ha desenvuelto exitosamente tanto en el cine de ficción como en el documental. Estudió en la Universidad Iberoamericana de Guadalajara la carrera de Ciencias de la Comunicación y realizó una maestría en dirección en la Universidad de Columbia, a partir de ahí, ha dirigido más de media docena de cortometrajes y ha trabajado como coordinadora de producción de comerciales y cortometrajes, de 1996 a 1997 se desempeñó como Subdirectora de Producción de Cortometrajes en IMCINE.

Con su cortometraje *La Milpa*, del cual fue productora, guionista y directora, que fue concebido con un presupuesto de 800 mil pesos, se ha distinguido en diversos festivales llamando la atención de la audiencia y la crítica, obtuvo los premios del público y la crítica en la Muestra de Guadalajara de 2002, además de un Ariel y una Diosa de Plata en el mismo año, en Nueva York, ganó el See You Film Fes, se reconoció como Mejor Cortometraje en la Tercera Semana de Cine Iberoamericano de Villaverde y Rikken se convirtió en la primera cineasta mexicana en recibir el Oscar Estudiantil en 2003.

En su último cortometraje se introdujo al mundo del documental, y no fue de extrañarse que también dentro de éste género obtuviera grandes éxitos, al recibir el Premio del Jurado en el Festival de Sundance, el Premio al Mejor Documental en Los Angeles International Short Film Festival y el David T. Wolper Award que entrega la Asociación Internacional de Documental, dos de los más importantes en Estados Unidos. El premio más reciente fue Mejor Documental en el Festival de Cortometraje de Aspen por *Retrato de familia*, que cuenta la historia de la familia Fontenelle que en los 60 se convirtió en noticia en Estados Unidos, luego de que la revista Life Magazine difundiera la pobreza en que vivía.

Así Riggen se ha convertido en una de las directoras mexicanas más destacadas de principio de siglo, demostrando sus habilidades dentro de la cinematografía, al narrar al espectador historias que lo conmueven y que acontecen en un entorno social cercano a su realidad.

Es en el cine documental donde muchas directoras han podido expresar libremente los temas que les preocupan y donde se han hecho acreedoras a mayores premios y reconocimientos a nivel mundial, tal es el caso de María del Carmen de Lara y Marcela Arteaga, dos documentalistas de diversas generaciones de las que mencionaré una breve trayectoria por el éxito obtenido con diversos proyectos.

María del Carmen de Lara pertenece a esa generación ochentera del CCC, de mujeres cineastas comprometidas con las mujeres para cambiar el estereotipo de su representación nacional de aquellos tiempos. Ella se inclinó desde el principio de su carrera hacia el documental, hablándonos de historias de diversos tipos de mujeres, ya sean prostitutas, costureras, adolescentes que despiertan a la vida sexual, del aborto, de los asesinatos en Ciudad Juárez, en fin, todas ellas en busca de un medio de expresión para plantear su problemática y encontrar posibles soluciones, donde la directora ha servido de interlocutora entre estas mujeres y el espectador, para comprender su situación social.

De Lara también realizó un largometraje de ficción *En el país de no pasa nada* en el 2000, una comedia negra de la política mexicana que plantea la venganza de la esposa de Enrique, un funcionario político, y de su amante por su engaño. El dinero recavado por esta cinta fue ocupado para la realización de *Paulina, en el nombre de la ley*, su más reciente documental, acerca de la niña Paulina Ramírez quien fue violada en julio de 1999 en Mexicali, el trabajo recoge el caso de la pequeña a quien las autoridades de Baja California le impidieron abortar, como resultado de esa maternidad forzada, en abril de 2000 nació Isaac de Jesús, mostrando la doble violación a la que Paulina fue sometida y la cual no debe quedar en el olvido. Definitivamente es una realizadora comprometida con los derechos de las mujeres en distintos ámbitos, y que va en busca de justicia a través de su cámara.

Marcela Arteaga es egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Su filmografía incluye: *Un Sandwich* (1990), *Alicia* (1989) y *La Fábrica* (1988), *Del otro lado del mar* (1995). Sus documentales y ficciones han participado en varios festivales de América Latina, Estados Unidos y Europa, incluyendo Geografías Suaves 2004. *Del otro lado del mar* (1995) recibió una nominación al Ariel y su documental más reciente, *Recuerdos* (2003) compartió el Mayahuel a mejor película en la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, también fue premiada por la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC) y por el Jurado de la Crítica Internacional de Cine, FIPRESCI.

Arteaga tardó cinco años en realizar *Recuerdos*. El interés por Luis Frank surgió después que el protagonista dejara inconcluso uno de los documentales de la guerra civil española que deseaba volver a realizar. Su hijo, José Frank, quería terminarlo y facilitó a la directora una biografía de su papá, que le pareció mucho más interesante. El documental se pudo terminar con el apoyo de la Fundación Rockefeller.

Es así como he llegado al final de una breve reseña sobre la vida y obra de varias mujeres, que han encontrado en el cine un escaparate para sus experiencias de vida, y conocer a otras mujeres y hombres desde su particular punto de vista. A continuación, retomaré algunas particularidades básicas del cine de mujeres como resumen de lo que las cineastas ya han manifestado en sus películas.

Se habla generalmente de un cine femenino cuando alguna o todas de las siguientes características se presentan: personajes femeninos fuertes, responsables o capaces de dirigir su propio destino; final abierto hacia la preferencia o las deducciones del espectador; roles protagónicos a cargo de mujeres; guiones que plantean historias que buscan trastocar al espectador/a a favor del reconocimiento de un rol activo de la mujer dentro de la sociedad. Incluso algunas cintas han alterado la narrativa cinematográfica tradicional, ya sea por el uso de diversas transiciones o elipsis a favor de un lenguaje cinematográfico diverso y exquisito, o la mezcla de la ficción con el documental.

El cine feminista también plantea las mismas características, ya que la mayoría de sus realizadores son mujeres, pero enfocándose en la problemática social de las mujeres y su entorno, haciéndose presente mayoritariamente a través de documentales; sobre todo cuando el feminismo radical estaba en boga, como por ejemplo, en cintas sobre el aborto, la transmisión de enfermedades venéreas, la violación, las huelgas de trabajadoras para exigir sus derechos, entre otras.

Considero que más allá de una clasificación entre cine femenino y feminista, lo verdaderamente importante para las cineastas es lograr transmitir su mensaje, es decir, expresar sus sentimientos, pensamientos y su compromiso político, porque aún hay mucho de que hablar sobre mujeres, para mujeres, por mujeres y hombres.

Por el momento, me he sumergido dentro de la teoría de género y los debates feministas en torno al quehacer cinematográfico femenino, así como en la práctica de distintas directoras que han mostrado su mirada a gran parte de la humanidad sin tapujos, con un éxito considerable y un gran reconocimiento por parte de la crítica internacional. De tal manera, que el desempeño femenino dentro de la industria cinematográfica hace mucho que emprendió el vuelo y no hay vuelta atrás, la gente las ha escuchado, y después ¿qué sigue? Ahora se requiere de más mujeres que se hagan ver y escuchar.

Ahora bien, con la finalidad de escuchar esas voces femeninas de principio de siglo - algunas con más experiencia y prestigio entre la crítica internacional, que pugnan por un espacio no sólo de reconocimiento, obtenido a través de diversos galardones, sino también de valoración hacia una estética con una perspectiva diversa a la institucionalmente establecida - analizaré en los sucesivos, el discurso cinematográfico de tres directoras destacadas dentro del cine nacional: Marysa Sistach, Guita Shyfter y Vanessa Bauche.

## Capítulo 2. La estructura del film *Perfume de violetas*

En este apartado, reseñaré brevemente la trayectoria de las directoras Marysa Sistach, Guita Schyfter y Vanesa Bauche. Igualmente se analizarán los fragmentos, desde mi punto de vista, más representativos de las cintas seleccionadas de cada directora, en este caso de *Perfume de violetas*, donde se develarán las técnicas e instrumentos para su análisis. En dichos fragmentos se desarrollan las escenas clave que estructuran la esencia de la trama, tomadas para exponer las problemáticas sociales planteadas por las directoras.

### 2.1. Directoras a escena

Durante esta investigación, me dispuse a encontrar alguna similitud entre las directoras mencionadas con anterioridad; ya sea en sus vidas, sus logros profesionales, su deseo de hacer cine y su aportación a la cultura del país. De antemano sé que no es la primera vez que en un proyecto de investigación se aborda el trabajo de Sistach, quien se ha convertido en el modelo a seguir de muchas cineastas amateur. También se ha estudiado el trabajo de Schyfter aunque con menor frecuencia, en cambio la labor de las directoras debutantes como Bauche pasa casi inadvertida.

Ahora bien, en sí, entre las tres realizadoras no existe un lazo que las una completamente. Sistach y Schyfter son contemporáneas, a su vez, comparten sueños y la revolución social de los 70, aunado a la liberación sexual con el feminismo en su apogeo, sin embargo Guita se inclina por el cine de ficción hasta los 90. En el caso peculiar de Bauche, quien se ha desarrollado como una prodigiosa actriz, se relacionaría con Sistach en el tratamiento de la historia en su cortometraje, el cual refleja un fragmento de la vida de una joven instalada en la violencia de las calles de la Ciudad de México, tal como la veterana lo hace en *Perfume de Violetas*.

Lo cierto es que, en realidad, el común denominador entre las tres es que son mujeres cineastas mexicanas, o radicadas en México como Schyfter, cuya finalidad va encaminada al reflejo de la mujer del siglo XXI, libre de tomar sus propias decisiones, independiente; pero que aún sigue siendo vulnerable ante los juicios de la sociedad patriarcal. Es en este punto donde el feminismo continúa vivo en sus temáticas, con la finalidad de corromper el orden masculino para degradar esa ancestral carga cultural que por fin nos comprometa en una sociedad de seres humanos, con diferencias, pero capaz de llegar a acuerdos para su mutuo desarrollo.

Conjuntamente al argumento abordado en sus películas, seleccioné a las tres directoras por su desarrollo profesional dentro del cine mexicano, ya sea desde su perspectiva de realizadora, guionista, productora, promotora cultural e inclusive, una de ellas, como actriz.



## *Vanessa Bauche*

Nació en la Ciudad de México en 1973. Proviene de una familia artística, que la motivó a insertarse dentro de este rubro el resto de su vida, su padre Tito Bauche, afamado músico entre la crítica mexicana, "fue precursor del bossa nova en México, fusionó la música antillana con el rock y el soul, se dedica básicamente a la rumba y tiene un grupo de jazz que se presenta en el bar Nuevo Orleans. Mi madre no se dedicó profesionalmente a esto, pero siempre amó las artes y en particular el cine europeo... Mi hermano y yo crecimos en un ambiente bohemio. Fuimos tratados siempre como entes pensantes desde chicos. La prioridad era que habláramos y siempre se nos dio un lugar en las reuniones de adultos. Teníamos libertad de expresarnos y se nos fomentó siempre el hacer actividades artísticas. Un tiempo viví de cantar. Hice comedia musical de muy chavita".<sup>28</sup>

Bauche empezó su carrera como actriz a los 12 años en la obra de teatro Peter Pan, su madre la impulsó para que pisara los escenarios desde pequeña, además gusta del canto, baila y escribe poesía, pensamientos y reflexiones en la revista virtual *muchavieja.com.mx*, creada por la actriz Laura de Iña, como un portal para la expresión femenina desde diversos puntos de vista hacia la vida. Estudió actuación en el Centro de Educación Artística de Televisa CEA; Entrenamiento Actoral para Cine, con Jorge Zepeda, Dirección Escénica con Martha Luna, en el Capdec; Perfeccionamiento Actoral con Sergio Jiménez, en Televisa; y la Construcción del Significado y la Relación Escénica en la Casa Del Teatro, con los maestros José Caballero y Raúl Quintanilla.

Desde niña asistía a la Cineteca Nacional, de esta manera surgió su interés por la obra filmica de reconocidos cineastas como Visconti, Bergman, Bertolucci, Fellini y, en el caso particular de México, por Felipe Cazals. Fue entonces que al ver los filmes de éste último, a los 14 años de edad, que decidió hacer un trabajo actoral con contenido social, en donde las actuaciones dejen huella en el espectador, de la misma manera en que aquellas actrices y actores la habían dejado en ella.

Como actriz ha participado en 14 obras de teatro, entre ellas: "Animales insólitos" con la dirección de Martín Acosta, "Venecia" a cargo de Francisco Franco, "Las cartas de Mozart" de Emilio Carballido, "Stabat Mater" de Humberto Leyva, "Juan Diego...Santo" de Fabiola Díaz de León, entre otras. En televisión ha trabajado en programas unitarios como "Mujer", seis telenovelas siendo "Ramona" la más reciente, además tuvo una colaboración en la serie argentina PostData, en el capítulo "La última Voluntad", en 2004. También se desarrolló como conductora y diseñadora editorial dentro del programa de televisión "Cultura en línea" de Canal 22 de 2001 a 2002.

---

<sup>28</sup> Vanesa Bauche entrevistada por Fernández José,  
[http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=5725](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=5725)

Bauche sólo acepta hacer cine o televisión cuando considera que los papeles que va representar tienen un sentido social. Sin embargo, es en el cine donde ha actuado constantemente y es el medio que la ha llevado a obtener mayores éxitos, incluyendo diversos premios. De hecho es considerada como una de las mejores actrices mexicanas de la última década; su participación ha variado desde personajes secundarios hasta protagónicos, tanto en producciones nacionales como extranjeras. Vanessa está completamente comprometida con su labor como actriz, y está dispuesta a colaborar con directores *nouveaux* para impulsarlos en su carrera, siempre y cuando los papeles que le sean presentados llamen verdaderamente su atención.

Su primera oportunidad como actriz para cine, se la otorgó Claudia Becker a los 14 años, Bauche relató el suceso así: "Me propuso para la película *Revenge*, con Kevin Costner y Antony Quinn, dirigida por Tony Scott. Fui a la audición, me llamaron varias veces y ahí dije: de aquí soy. Yo tenía que interpretar a una joven que trabajaba en un burdel como mensajera y que ayudaba a escapar a la protagonista que estaba ahí secuestrada. Tony Scott me pidió que fuera a la calle a ver y a conocer prostitutas... Scott me fue pidiendo matices con mucho detalle. Al final no me quedé con el papel porque decidieron que debía hacerlo un hombre. Aunque no hice la película, me dije: mi elemento es el cine, esto es lo mío". Así después de tomar clases con Jorge Zepeda, él le comentó que había una oportunidad con Alex Cox, un cineasta canadiense. "Me explicó quién era y me mandó nuevamente con Claudia Becker. Di mucha lata y aceptaron que hiciera la audición. Me quedé con el papel de la antagonista de la película *El patrullero*".<sup>29</sup>

Entre los cortometrajes donde ha participado como actriz, se encuentran: "*La Negra Flor*" (1991), "*Murallas de silencio*" (1992), "*El amor de todos los días*" (1992), "*Mágico*" (1993), "*Esquizofrenia*" (1994), "*La crisálida*" (1995) y "*Dios te salve*" (2005), entre otros.

En cuanto a largometrajes: "*El patrullero*" (1992, coproducción con los Estados Unidos), "*Cupo limitado*" (1995), "*Hoy no circula*" (1996), "*Un año perdido*" (1993), "*Hasta Morir*" (1994), "*La ley de las mujeres*" (1995), "*Le jour et la nuit*" (El día y la noche) (1997, producción franco-belga-hispano-canadiense-mexicana), "*The Mask of Zorro*" (La máscara del Zorro) (1998, producción estadounidense), "*Un embrujo*" (1998), "*Un dulce olor a muerte*" (1998, coproducción con España y Argentina), "*One Man's Hero*" (1999, producción estadounidense), "*Mexico City*" (2000, producción estadounidense), "*Amores Perros*" (2000), "*Piedras Verdes*" (2001), "*De la Calle*" (2001), "*A Silent Love*" (2003, producción canadiense), "*Digna... hasta el último aliento*" (2004), "*Al otro lado*" (2004) "*Las vueltas del citrillo*" (2005), "*Los tres entierros de Mequiades Estrada*" (2005, producción estadounidense) y "*Imitation*" (2006, producción canadiense).

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Bauche está orgullosa de haber trabajado con directores tan reconocidos como Felipe Cazals, quien la conmovió con sus cintas inspirándola en su carrera de actriz y de quien admira profundamente su trayectoria cinematográfica; y recientemente en Hollywood, con el actor y director Tommy Lee Jones, quien también se ha convertido en uno de sus maestros, ya que él está completamente comprometido con su profesión y se interesa por exaltar la vida en la frontera así como las raíces mexicanas en Estados Unidos, preocupándose por los derechos de los inmigrantes, que van más allá de su legalidad. Igualmente está agradecida por haber trabajado con Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, cuya cinta le concedió gran proyección internacional.

Su carrera como directora inició con la fundación del Movimiento Cultural Techo Blanco (MCTB), un colectivo que agrupa a diversos artistas para fomentar la producción de nuevas propuestas mexicanas, ya sea cine, teatro, espectáculos, exposiciones, radio, televisión; además se imparten talleres y conferencias. Debido a que la mayoría de los asociados son actores, se vieron motivados para lanzarse como directores y poder levantar sus propios proyectos.

Entre otras actividades socioculturales, se encuentran la adhesión a la campaña de difusión Nacional e Internacional sobre los asesinatos de Mujeres de Cd. Juárez y Chihuahua, colaborando directamente con la ONG de Cd. Juárez, Nuestras Hijas de Regreso a Casa, A.C. (NHRC) organismo conformado por familiares y gente cercana a las víctimas. También se comenzó a desarrollar la muestra de cortometraje "Éste Corto Sí Se Ve", cuya programación se conformó de cortometrajes producidos en su mayoría de forma independiente por realizadores de todo México, contribuyendo así a la descentralización existente para crear un panorama de producción más esperanzador e impulsar a nuevos realizadores en México, desgraciadamente por falta de apoyo solo pudo hacerse durante dos años.

Como realizadora cuenta con el cortometraje *¿Alguien vio a Lola?* (2000), *"Pescados a la talla"* (2001), un documental sobre el caricaturista Efrén Maldonado, y *"Visita de doctor"* (2002), los dos últimos se encuentran en postproducción, éstos también fueron realizados bajo la producción del MCTB. Ya como realizadora, obtuvo el Premio Goliardo otorgado por la Agrupación Internacional de Escritores de Ficción y Fantasía, a la Dirección del cortometraje *¿Alguien vio a Lola?*; y el Primer Lugar en Video dentro del Festival Internacional de Cortometrajes Expresión en Corto por la misma cinta, que igualmente fue parte de la muestra "Éste corto si se ve", en diferentes ciudades del país y en el Festival del Fuego en Santiago de Cuba. Aparte es miembro de Woman in Film and Television México (WIFT), una organización con respaldo internacional, interesada en fomentar la proyección y participación de las mujeres dentro del cine y el ámbito audiovisual en general, además es parte de los fundadores de la Asociación Mexicana de Cine Digital (AMECIDI).

Igualmente ha recibido varios premios por su trayectoria como actriz, por ejemplo el Premio Taquilla de Oro que otorga la Canacine (Cámara Nacional de Cinematografía) por *Amores Perros*; el Ariel, otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, a la Mejor Coactuación Femenina por *De la calle* y el de Mejor Actriz de Cuadro por *Un Embrujo*. En teatro, se hizo acreedora al Premio ACPT (Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro) a la Mejor Coactuación Femenina por la obra "Venecia", y el Premio APT (Agrupación de Periodistas Teatrales) a la Mejor Coactuación Femenina, por la obra *2Animales Insólitos*". También recibió el premio Tatú-Tumpa a la excelencia y contribución al desarrollo de las artes cinematográficas, otorgado por el V Festival Iberoamericano de Cine en Santa Cruz, Bolivia.

Es a partir de su intensa labor dentro del cine como me interesé por conocer su trabajo como directora, su primer cortometraje de ficción *¿Alguien vió a Lola?*, estuvo a cargo de Laura de Itta, quién fue protagonista, guionista y productora de la cinta. Ella le propuso a Vanesa dirigir el cortometraje por su inquietud de conocer el lenguaje del director y mejorar su trabajo como actriz, se quería hacer algo diferente por lo que se pensó en historias simultáneas, le llamó la atención el racismo que se vive en México, y los prejuicios en torno a éste y a los eventos masivos populares del Zócalo. El cortometraje se hizo en mini dv, con una cámara casera de Sony. De Itta tenía la idea de hacer un cortometraje que sucediera en el Zócalo con setenta mil personas, durante un concierto de Café Tacuba, finalmente Bauche tomó el reto y pudo dirigir a un crew en el Zócalo.

Bauche afirmó: "Creo que el éxito, o el reconocimiento, tiene que ver con poder ser congruente con lo que uno piensa, siente, dice y hace. Con escuchar tu corazón. Quizá se oye muy romántico o idealista, pero estoy convencida de que hay que hacer las cosas con entrega total. Por eso digo que no hago películas, tengo hijos... En la pantalla se mueve lo más valioso del ser humano, que son sus deseos, anhelos, fantasías, lados oscuros, lo que no pueden decir, lo que han venido diciendo toda la vida y lo que han querido decir. Es el macroespejo de la conciencia humana".<sup>30</sup>

Vanessa Bauche como pocas actrices de su generación, está impulsando mucho el cine mexicano, con la finalidad de crear una verdadera industria para que los realizadores y guionistas obtengan una verdadera retribución y reconocimiento por su labor. Es de merecida atención, su trabajo combinado de actriz con el de promotora cultural, trabajo al que le ha dedicado mucho interés, involucrarse en la difusión, la producción y la dirección cinematográfica dentro de la cual gusta de contar historias, mover las emociones, de manera que pueda trascender en la memoria del público emotivamente; para finalmente desmenuzar todas las formas de expresión y vida.

---

<sup>30</sup> Vanesa Bauche entrevistada por Fernández José,  
[http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=5725](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=5725)

## Guita Schyfter

Nació en San José, Costa Rica. Sus padres son originarios de Ucrania y Lituania, durante los 30, llegaron a dicho país huyendo de la Segunda Guerra Mundial. En 1965, Schyfter se trasladó a México para estudiar Psicología en la UNAM. Más tarde, decide realizar una estancia de estudios y trabajo, en el Instituto de Tecnología Educativa de la Universidad Abierta de Inglaterra, es entonces que empieza a interesarse por el campo de la producción audiovisual, y gracias a que obtuvo en tres ocasiones la beca del Consejo Británico, pudo especializarse en la BBC. Este cambio de orientación la condujo a la dirección de documentales educativos y científicos.

Una vez que regresó a México, trabajó como "investigadora de la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza, jefa de Producción de Programas para Telesecundaria de la SEP, realiza más de 20 audiovisuales para el AGN y filma numerosos documentales para tv producidos por la UTEC"<sup>31</sup>. A partir de 1983, su carrera como documentalista fue reconocida ampliamente, al dirigir una serie de cortometrajes como: "*Rufino Tamayo*" (1983), "*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), "*Los caminos de Greene*" (1986).

También dirigió junto con otros realizadores como: Alberto Cortés, Paul Leduc, Bernardo Krinsky, Jorge Prior y Lucy Orozco, la serie documental para televisión "*Los Nuestros*" (1987), dedicada a presentar los testimonios de figuras clave de la ciencia, el arte y la investigación en México. Así como los medimetrajes: "*Xochimilco, historia de un paisaje*" (1990), que obtuvo el *Ariel* al mejor medimetraje documental y una mención honorífica, en el VI Festival Nacional de Cine y Video Científico, en el área de Antropología; y "*La Fiesta y la sombra, retrato de David Silveti*" (1990).

"Paralelamente a sus actividades en la televisión, colabora en la producción de varias obras teatrales escritas por su esposo, el dramaturgo y ensayista Hugo Hiriart, entre ellas "*Minotastás y su familia*" (1980), "*Simulacros*" (1983) y "*Tablero de las pasiones de juguete*" (1984)."<sup>32</sup> Por otro lado, Schyfter mencionó que le gusta trabajar con la realidad, lo que explica su gusto por el documental y por la ficción del tipo realista, ya que en las películas que ha realizado, cuenta historias de gente que conoce y de la manera más cercana a su verdadera reacción, es decir, son personajes extraídos de la realidad, para llevar a reflexiones y vivencias referentes a cualquier persona en su vida cotidiana.

---

<sup>31</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, p.561.

<sup>32</sup> *Ibid.*

A partir de *Novia que te vea* (1993), Schyfter se ha dedicado al largometraje de ficción. Ésta historia gira en torno a dos jóvenes judías en la Ciudad de México durante los años 60, Oshinica y Rifke, cuyos padres quieren que sus hijas se casen y tengan hijos, pero ellas desafían las expectativas de sus familias y de la sociedad en su búsqueda por la felicidad, además de involucrarse con diferentes corrientes revolucionaria de aquella época en Latinoamérica. Oshinica está comprometida con un doctor por imposición de sus padres, cuando ella desea liberarse de sus presiones familiares y estudiar arte, mientras que Rifke se convierte en una activista sionista- socialista y se enamora de Saavedra, un joven comunista que desagrada a sus padres por su diferencia religiosa e ideológica. En general, la cinta es un llamado a la reflexión entre la cultura judía y mexicana, a la tolerancia y hacia las mujeres que luchan por lograr sus objetivos sin detenerse ante ninguna adversidad, incluso a la diferencia cultural, mostrando la convivencia de los grupos minoritarios que cohabitan nuestro país.

El guión de este filme, estuvo a cargo de Hugo Hiriart, quien colabora directamente en los argumentos de la cineasta, al igual que Marysa Sistach y José Buil, que trabajan en pareja tanto en el guión como en la dirección. En este caso, Schyfter se inspiró en el ganador del premio Nobel Isaac Bashevis Singer, que dijo: Si quieres hacer algo importante, debes buscar en tus propias raíces; e Hiriart hizo una adaptación de la novela de Rosa Nissán del mismo nombre, "sus novelas son los únicos libros de ficción que examinan directamente la vida de los judíos sefarditas en México durante el siglo XX a través de una protagonista que es mujer y que habla ladino, el idioma de la comunidad judía que fue expulsada de España en 1492".<sup>33</sup>

Dicha cinta se hizo acreedora a diversos reconocimientos en festivales internacionales como: el Premio del Público en la VII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, así como en el Festival de Cine Internacional de Chicago y el Festival de Cine de Toronto. También ganó cinco Arieles por Mejor Ópera Prima, Mejor Guión, Vestuario, Mejor Actriz Secundaria y Sonido. Su siguiente filme *Sucesos distantes* (1994) recibió la Diosa de Plata a Mejor Fotografía por Carlos Marcovich, el guión estuvo nuevamente a cargo de Hiriart, ahora con la coautoría de Alejandro Lubezki y la misma Schyfter, el cual fue publicado por Ediciones El Milagro e IMCINE en 1997.

*Sucesos distantes* cuenta la historia de Arturo Fabre, un entomólogo casado con Irene, una actriz de teatro rusa, viuda de un comunista cubano. Arturo es muy celoso y un día indaga en el pasado de su esposa, al encontrar una fotografía y una carta escrita en ruso dirigida a Irene. Así, después de varias peripecias, Arturo descubrirá el secreto de su esposa, quien se vio obligada a abandonar a sus hijos en Rusia para liberarse del yugo de una existencia que la condenaba a la muerte en vida, es decir, un pasado que cargaría en su conciencia por siempre y del cual no se enorgullecía contar.

---

<sup>33</sup> <http://www.todito.com/paginas/noticias/69505.html>

El filme muestra una historia de amor que hace hincapié en la confianza que debe existir entre una pareja, además vuelve a retomar el tema de la amistad así como la confidencia entre mujeres, que de la misma manera se postran fuertes y capaces de controlar su propio destino, a pesar de la influencia política y económica de su ex marido, en el caso de la amiga de Irene.

"Como realizadora, siento que debo estar con los ojos abiertos, mirar cómo son las personas, cómo funcionan, cómo son las otras culturas. Es como la mirada exterior sobre otra cultura o ideología. Por ejemplo, en *Novia que te vea* (1993) miré mi propia cultura, mi cuestión de judía dentro de la idiosincrasia latinoamericana y cómo fue crecer en ésta. En *Las caras de la luna* volteo sobre las cosas que me tocó vivir, la historia de América Latina, de los exiliados, de quienes se quedaban a pelear en sus países, de mujeres que deciden romper con su vida anterior y buscar un camino propio".<sup>34</sup>

*Las caras de la luna* (2001) es una historia que transcurre durante el III Festival de Cine de Mujeres realizado en México, que corre a cargo de reconocidas actrices como Geraldine Chaplin, Carmen Montejo, Diana Bracho, Carola Reyna, Haydeé de Lev y Ana Torrent; bajo el guión de Hiriart. En el jurado de ese encuentro, coinciden cinco realizadoras de distintas nacionalidades, de manera que, en alrededor de seis días la convivencia las lleva a hablar de sus vidas, deseos, miedos y proyectos, al mismo tiempo, se abordan indirectamente los acontecimientos políticos de América Latina en las últimas décadas; así como el amor, la relación madre e hija, la amistad, la camaradería y confianza en sí misma, la evolución del feminismo, el compromiso político y el desarrollo del cine de mujeres como escaparate de nuevas formas de expresión artística.

"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".<sup>35</sup>

La cinta obtuvo el premio al Mejor Largometraje en el 10° Festival Internacional de Cine de Mujeres, en Turín, Italia 2003. También ha participado en diversos festivales como: Festival de Cine de Mar del Plata, Festival Film de Femmes en Francia, Festival Internazionale Cinema delle Donne en Italia, XVI Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara 2002, Festival de Cine Latino en Chicago, Festival de Cine Latino en Miami, entre otros.

---

<sup>34</sup> Guita Schyfter, entrevistada por Ericka Montaño: *La Jornada*, p. 4.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Actualmente está trabajando en la postproducción del documental *El río y el tiempo*, cuyo rodaje inició a finales del 2005, éste proyecto fue apoyado por FOPROCINE, y "trata sobre la búsqueda de los orígenes de dos mujeres en dos culturas muy diferentes. Una en el mundo de los mayas de México y la otra en el de los judíos centroeuropeos. La búsqueda de la identidad va más allá de las fronteras étnicas y geográficas. Es nuestra manera de explicar, de entender, de dar un sentido, de encontrar un lugar."<sup>36</sup>

Schyfter es una cineasta que plasma el encuentro del ser humano con su ambiente, su inserción dentro de la cultura y la manera en que sus personajes sobreviven al cambio cuando se da un choque entre dos culturas distintas. Su esencia judía la acompaña en sus filmes de ficción, esa búsqueda del hogar y de la identidad, de tal manera, que se observa el aprecio ante su patria mexicana aunque no sea la tierra que la vio nacer. Dicha exaltación se entreteje con su lucha por la reivindicación de los personajes femeninos dentro del cine nacional y su constante lucha por hacer un cine de calidad e innovador. "El cine debe ser para reflexionar sobre nuestras cosas, para verlas en la pantalla, no nada más para divertir con fantasía. El cine debe decir algo de nuestras vidas."<sup>37</sup>

### *Marysa Sistach*

Nace en la Ciudad de México en 1952; su padre es catalán y su madre francesa, quienes decidieron partir hacia México ante la amenaza de una incipiente guerra y para probar suerte. Primeramente, Sistach estudió Artes Plásticas en Francia, pero al percatarse de la prepotencia de sus compañeros, se cambia a Antropología Social en la Sorbona de París, donde los estudiantes se cuestionaban sobre la problemática social, entonces decide regresar a México para estudiar la problemática de su país y termina su carrera en la UIA.

Su acercamiento con el feminismo en México surge al integrarse a *La Revuelta*, un grupo de mujeres que editaban una revista feminista, donde lo importante era hablar de la experiencia femenina dentro de la vida cotidiana. Durante la realización de su tesis de antropología, se percató de que el trabajo en aquella carrera la frustraba, ya que los problemas de las personas se quedaban en el papel y realmente no les redituaba directamente alguna solución a su situación. "Era como estar preguntándole a la gente qué tan pobre era"<sup>38</sup>, para finalmente declinar en su titulación.

"Pensaba que lo importante es que la gente se entere qué problemas son semejantes y que existen formas de organización para luchar y resolverlos. Me parecía que el medio idóneo para lograr que la gente se informe, se solidarice y aprenda de las experiencias de lucha de otros, era el cine."<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Cine-secuencias*, boletín del IMCINE, febrero del 2006.

<sup>37</sup> Guita Schyfter, para Columba Vértiz: *Proceso*, p. 70.

<sup>38</sup> Maryse Sistach para Mónica Millán. *Derivas de un cine femenino*, p. 143.

<sup>39</sup> Maryse Sistach, en *Revista CINE*, p.34.



Al principio se interesó por el cine documental, debido a su formación de antropóloga e ingresó al CCC en 1976, ahí filma *Zelda*, acerca de la mujer de Scott Fitzgerald, y *Habitación 19*, basada en un cuento de Doris Lessing. También filmó un documental sobre género, al valorar el trabajo de alfabetización de algunas mujeres en diversas colonias, *Ajusco*, realizado en 1977, se trata de una mujer que vive en ese lugar y habla sobre su participación en la colonia, su matrimonio, su sexualidad y su maternidad, para apreciar la influencia en su vida, entre la esfera personal y la social.

Su tesis *¿Y si platicamos de agosto?* de 1980, aborda el movimiento estudiantil del 68, en donde una estudiante del Politécnico, políticamente consciente de los acontecimientos de aquella época, incita a un muchacho de secundaria a sumarse a esa lucha. Por dicha cinta, ganó el Ariel a mejor cortometraje de ficción. Después filmó *Conozco a las tres* en 1983, medimetro sobre la solidaridad entre tres amigas que se ayudan mutuamente en condiciones adversas.

Después realizó para televisión, algunos programas de la serie "De la vida de las mujeres" de 1983 a 1984, para la UTEC, y algunos videos documentales con motivo del Día Internacional del Medio Ambiente para IMEVISIÓN. En su opera prima *Los pasos de Ana*, de 1988, emplea el video como un diario íntimo, al que el público accede para conocer la vida de una joven profesionista, divorciada, que trabaja como asistente de dirección y continúa en la búsqueda del amor y de estabilidad emocional, sin descuidar a sus dos hijos. Por medio de una mirada intimista, que embellece la cotidianidad de su vida familiar y que a su vez, penetra en la desencanto de la rutina de una mujer en espera del amor verdadero, casi imposible de conocer hasta hoy en día. Esta cinta fue seleccionada para el forum del Festival de Berlín en 1991.

"En 1987, coescribe con su esposo el director José Buil, el guión de "El peso del sol", y gana el Apoyo a Nuevos Realizadores de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, además de ser seleccionado para participar en el Laboratorio de Escritura de Guión del Sundance Institute, sin embargo, hasta la fecha es un proyecto no filmado por problemas de censura"<sup>40</sup> y por su elevado costo de producción.

Así, decidió llevar a la pantalla grande, otro guión que sería aceptado más fácilmente y se rodó la película de *Anoche soñé contigo* en 1991, ganadora de "Clásicos de México" del IV Concurso de Cine Experimental, en ésta, aborda la iniciación sexual de dos adolescentes y como los actores también eran vírgenes, Sistach captó su comportamiento, de manera que la cinta se impregnó de realismo ante su avidez libidinal, culminante en el éxito de Toto, el protagonista, al realizar la fantasía de involucrarse sexualmente con su prima. El público le otorgó un buen recibimiento a dicha cinta, aunque no faltó quien cuestionara su posición feminista, por retratar a Leticia Perdigón desde el punto de vista de aquellos adolescentes hambrientos de sexo y experimentación.

---

<sup>40</sup> Perla Ciux, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, p. 572.

Más tarde, vuelve a hacer mancuerna con Buil y codirige *La línea paterna* en 1995, la cual, se basa en las películas que filmó el abuelo de su pareja después de emigrar a México y formar una segunda familia, tratando los temas de la muerte y la infancia. Esta cinta se hizo acreedora a tres Arieles por mejor guión, argumento y documental, así como a los premios del Jurado en los festivales de Trieste, Bogotá y Uruguay, también formó parte de la selección oficial del Festival de Venecia en el mismo año.

La pareja codirigió nuevamente *El cometa* en 1998, que cuenta la historia de amor de dos muchachos en 1910: "él está fascinado con el cine y quiere convencer a su papá de que integre el cinematógrafo a la carpa; ella es la hija de un impresor maderista que debe llevar a San Antonio, Texas, el dinero de la causa. Un exemisario de los Lumière le muestra el cine al joven; ella entra en la carpa y hacen el recorrido juntos: él por el cine y ella por su feminidad y su militancia."<sup>41</sup>

En el 2000 dirigió *Perfume de Violetas*, basada en un argumento propio que adapta, edita y produce Buil. Este filme cuenta la historia verídica de Yessica y Miriam, adolescentes de la ciudad de México que empiezan una amistad profunda en la secundaria, la cual es quebrantada por la violencia hacia Yessica, quien acaba matando a su amiga en la búsqueda de amor y comprensión. Sistach se basó en una nota roja que leyó tiempo atrás, la cual decidió desempolvar y llevarla a la pantalla grande, debido a la ola de violencia suscitada en contra de las mujeres. "En México se producen 125.000 violaciones anuales... situación que lamentablemente puede darse en cualquier ciudad de Latinoamérica y el mundo."<sup>42</sup>

*Perfume de violetas* ha recibido infinidad de premios alrededor del mundo: Mención Especial en el 36° Festival de Karlovi Vary, el Heraldo de México a la Mejor Dirección, mereció uno de los Corales y varios otros reconocimientos en el 23° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Premio AFFCI (Asociación de Festivales de Cine Iberoamericanos) en 2002, Mención Especial del Jurado Cinesul 2002 Festival Latinoamericano de Cine y Video de Brasil, obtuvo el Tatú Tumpa en el IV festival iberoamericano de cine en Santa Cruz, Bolivia, Mención Especial en la 14 edición de Los Encuentros de Cine de América Latina de Toulouse. Ganó el premio a Mejor Película en la parte latina del 10° Festival Iberoamericano; además recibió 12 nominaciones para la XLIII entrega de los Ariel, entre ellas: mejor dirección, mejor película, actriz (Ximena Ayala) y actriz secundaria (Arcelia Ramírez). Sin duda, el trabajo de Sistach es reconocido mundialmente, al grado de que su obra formó parte del Homenaje a México que rindió Cannes en 2005.

---

<sup>41</sup> Marysa Sistach, en Francisco Blanco Figueroa: *Mujeres Mexicanas del siglo XX*, p. 611.

<sup>42</sup> Olga Grau Duhart, [http://www.dibam.cl/pdf/pmq\\_genero/ciclo\\_cine\\_portal2003.pdf](http://www.dibam.cl/pdf/pmq_genero/ciclo_cine_portal2003.pdf)

Así, después del éxito de *Perfume de violetas*, *Nadie te oye*, fue que la pareja de realizadores contempló la realización de dos proyectos que dieron continuidad a una trilogía que nuevamente resaltaría la problemática de las mujeres en este país. Las otras cintas son *Manos libres*, *Nadie te habla* y *La niña en la piedra*, *Nadie te ve*, que se desarrolla en el ámbito rural.

*Manos libres* de 2004, cuenta la historia de Betty, muchacha de clase media que asiste a un colegio de paga muy caro y es amiga de Aída, una chica rica. Un día ambas van al cine de un centro comercial sin advertir que un par de delincuentes "yuppies", Marcelo y Axel, las siguen para extorsionar a sus padres fingiendo su secuestro.

De esta manera, los muchachos llaman al periodista Rodrigo Díaz, padre de Betty y columnista en un semanario de espectáculos, para amenazarlo con deshacerse de su hija si no les entrega cierta cantidad de dinero. El no conseguir la suma, le obliga a una desesperada solución en contra de sus principios, mata a Marcelo sin percatarse que había sido una broma, sin embargo, Axel buscaría venganza.

"*La niña en la piedra*, su más reciente largometraje, está por salir en pantalla para el 2006, se estrenó en el pasado XXI Festival Internacional de Cine de Guadalajara, obteniendo el premio a la mejor película de Largometraje Mexicano de Ficción"<sup>43</sup>. Dicha cinta trata sobre Mati y Gabino, "dos estudiantes que se hicieron novios en la escuela primaria, pero desde que Mati lo cortó, Gabino llora, no soporta la vida sin ella y no le parece justa su decisión de abandonarlo, él lleva más de dos meses rogándole y le pide que regrese a su lado, la adora y la desea. Además, ella, ahora, está enamorada del maestro de gimnasia y no le importa humillar a Gabino en público. Gabino se queja con sus amigos y pronto se presenta la oportunidad de hacerle pagar a Mati sus desplantes."<sup>44</sup>

"Creo que a las mujeres nos toca inventar en nuestro terreno de trabajo un nuevo lenguaje que se alimente en las experiencias comunes de nuestras historias individuales. Esta palabra de mujer debe inscribirse en nuestra cultura. Destruir el falso espejo de la mujer que es, por lo general, el cine. Hace tiempo que dejamos de reconocernos en las glamorosas imágenes de mujeres objeto... Creo que para todas cada vez se hace más obvio que la inexistencia de la mirada de la mujer no solamente crea un vacío sino que pervierte y altera toda proposición."<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> <http://elobservante.blogspot.com/2006/04/dando-tumbos-y-al-borde-del-precipicio.html>

<sup>44</sup> [http://www.imcine.gob.mx/html/apoyo/largometrajes/postproduccion/largometrajes\\_postproduccion/apoyo\\_directo2.php?variable=188](http://www.imcine.gob.mx/html/apoyo/largometrajes/postproduccion/largometrajes_postproduccion/apoyo_directo2.php?variable=188)

<sup>45</sup> Maryse Sistach, en: *Revista CINE*, p. 35.

El cine de Sistach traslada a la pantalla preocupaciones personales. El tema de la mujer se presenta en todas sus películas, muestra un tipo de mujer que no encaja en los dos típicos estereotipos del cine mexicano de la Época de Oro: el de madre abnegada o el de la prostituta; que se adapta a su estilo de vida sin depender necesariamente de un hombre y que se mantiene por sí misma para sacar adelante a sus hijos.

También retrata mujeres que luchan incansablemente por lograr sus objetivos, mujeres que no reprimen sus impulsos sexuales y hasta dominan la relación de pareja, ya sea sólida u ocasional; al igual que transmite al público, su vulnerabilidad ante los prejuicios sociales doble moralistas, que siguen atrapándolas en el círculo vicioso de la vida patriarcal.

## 2.2. Hacia una metodología del análisis fílmico

El cine es el medio por excelencia que traslada al espectador hacia una realidad paralela a la suya y lo inserta alrededor de dos horas aproximadamente dentro de la realidad del filme, creando lazos afectivos y de identificación con los personajes, colmándolo de expectativas al confrontarlo con un mundo que podría ser el suyo, en cuanto a cine de ficción; y llevándolo a ahondar en su entorno social directa o indirectamente si no lo conoce en su totalidad, para tratar de comprender y reflexionar sobre lo que somos y hacemos de este mundo, en el caso del documental. En cuanto al cine como componente de la industria cultural, entiendo que es la suma tanto de los procesos de realización de un filme, es decir la producción, distribución y exhibición, derivados de una de las representaciones culturales de un país, aunado a pluralidades estéticas y mercantiles; como del proceso comunicativo entre cineasta y espectador/a.

Christian Metz afirma que la semiología del cine (estudio de los signos del filme) se concibe desde la connotación (significados asignados a estos signos) y la denotación (exposición del signo tal cual dentro del filme, es decir el significante): *Con el estudio de la connotación, estamos más cerca del cine como arte*<sup>46</sup>. La denotación se refiere a los movimientos de cámara, al tipo de luz, a los escenarios, al montaje, en tanto que la connotación se remite a la interpretación del espectador de lo que está viendo, adjuntas al panorama presentado por la/el director/a del filme.

El objetivo feminista primordial sobre el análisis del discurso cinematográfico es: desmenuzar las películas y traspasar su aparente contenido hasta comprender su significado ideológico implícito, con el propósito de implementar nuevos discursos alternos a la ideología dominante, o para realizar un análisis estético de algún/a cineasta en específico. Annette Kuhn hace hincapié en la necesidad de explorar otras opciones de investigación, como el análisis del contexto en que la cinta fue filmada; así como el estudio de los procesos de producción, distribución y exhibición de la misma, para complementar el análisis discursivo con los motivos de las realizadoras para explotar ese tema en específico y estudiar la respuesta del espectador, según el éxito obtenido en taquilla y más tarde, en la venta o renta de la cinta.

Cuando se va a efectuar el análisis de una cinta, se deben considerar todos los elementos que puedan describirse dentro de ésta. *En la lectura lo que ocurre es que la creación adquiere sentido(s). La interpretación es siempre producción de una cosa diversa al objeto que la inspira, o si se quiere, una de las formas de existencia de ese objeto. Por lo demás, toda interpretación nos pone ante una subjetividad, aquella que se deja ver en el acto interpretativo, y que se compone de una densidad histórico- cultural- biográfica. Es a partir de esa subjetividad que una/uno puede iniciar el ejercicio de agregar puntos de vista hermenéuticos, haciendo crecer la obra en sus significados.*<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, p. 119.

<sup>47</sup> Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, p. 171

Es así como la hermenéutica surge como una herramienta metodológica, para comprender el mensaje de los filmes por medio del análisis del lenguaje cinematográfico y de los componentes de la narración, de tal manera que la/el analista desenvuelva su creatividad, para realizar su propio discurso sobre la observación cuidadosa de la cinta y pueda examinar los procesos comunicativos entre la perspectiva del/de la directora/a y la del espectador.

Un análisis de este tipo es el que se pretende dentro del campo de acción de los estudios de género dentro del cine, y es mencionado en el capítulo anterior, me refiero al análisis desconstruccionista que busca la intervención, la discusión y la crítica de un espectador al que no le basta el entretenimiento brindado por la película, sino que exige además de la identificación con los personajes (ficción) una reflexión sobre su rol social y su entorno. En el caso de la visión de género que cuestione las conductas de mujeres y hombres dentro de su contexto socio- histórico.

Hernández y Mendiola en su *Manual de apreciación cinematográfica*, definen tres mecanismos para llevar a cabo la desconstrucción de las cintas: mimesis, diégesis y hermeneusis. La mimesis es el producto tal cual, es decir, la película y los elementos que conforman su estructura como la escala de planos, los movimientos de cámara, la iluminación, el sonido y el montaje.

La diégesis es la historia de la película en si, es decir, la narración y su mensaje, el objetivo por el cual fue realizada y donde el/la director/a hace partícipe al espectador/a de su percepción del mundo, dentro de un contexto determinado. La hermeneusis es la interpretación del espectador sobre la cinta, el significado que le da sentido a la apreciación cinematográfica y que lo pone a pensar sobre su impacto social tanto en una/o como en los demás, que lleva a la película a la recomendación, la crítica y finalmente al objetivo principal de la/del realizador/a, la trascendencia.

También dicho análisis se basa en algunos conceptos que se especificarán más adelante, utilizados por Casetti y Di Chio en su libro *Cómo analizar un film*, para complementarlo y enriquecerlo. Así, por medio de la desconstrucción se llevarán a cabo los análisis de las cintas *Perfume de violetas*, *Las caras de la luna* y *¿Alguien vio a Lola?*, con el propósito de descomponerlas para entenderlas y más adelante, elaboraré mi percepción sobre lo encontrado en las cintas e interpretaré su mensaje según sus personajes, las situaciones a las que hicieron frente y su resolución desde la perspectiva del relato y de las protagonistas, es decir, desde el punto de vista *femenino*.

### 2.3. Análisis Filmico de *Perfume de violetas*

Me parece conveniente introducir al lector de los siguientes análisis cinematográficos, al modelo que seguiré para lograr los objetivos planteados con anterioridad, en el inciso pasado mencioné que utilizaría el proceso deconstructivo: mimesis, diégesis y hermeneusis. Además dividiré las cintas en fragmentos narrativos como escenas clave y describiré las secuencias que conforman las cintas, no creo necesario analizar la totalidad de los fragmentos de las tres películas para lograr dichos objetivos.

Cabe aclarar que en la división del discurso cinematográfico referente a escenas y secuencias no se especifica un esquema normativo, es decir, que sea el único conjunto de reglas viable a utilizar para este tipo de análisis, sobre todo por lo difícil que resulta en ciertos filmes separar las escenas de las secuencias, pero lo considero importante ya que éstos elementos son los que crean al filme y quisiera plasmar mi análisis con la mayor formalidad posible. Tal como aquellos famosos *découpages* (descripción del filme basada en las unidades narrativas de plano y secuencia) de los años 60 y 70 que aparecían en diversas publicaciones de cine, desde mi punto de vista.

A partir de estos preceptos, definiré los conceptos de escena y secuencia en los que basaré mi análisis. De tal modo, que además de apoyarme en la hermeneútica de Hernández y Mendiola, así como de Casetti y Di Chio, decido incluir los conceptos básicos de la narración cinematográfica de Pablo de Santiago y Jesús Orte en *El cine en 7 películas, Guía básica del lenguaje cinematográfico*, como la base de mi análisis en cuanto a la división de las secuencias, debido a la especificación y claridad de dichos conceptos redefinidos a principios del siglo XXI, complementando el corpus del análisis a través de los autores antes mencionados. De Santiago y Orte, definieron la escena como un fragmento de la cinta desarrollado dentro del mismo escenario, y que por sí solo carece de sentido dramático.

Además de la unidad de espacio se considera la unidad de tiempo, de hecho ésta última define más a la escena ya que el espacio dentro del cine suele modificarse constantemente, es decir, lo que realmente importa dentro de la escena cinematográfica es que las acciones se sitúen en la misma temporalidad de un espacio narrativo. Así las escenas adquieren un significado activo dentro del filme cuando dichos espacios narrativos se insertan dentro de unidades más amplias del relato, con su propio sentido dramático como el caso de la secuencia.

La secuencia es de vital importancia dentro de la narración cinematográfica, debido a que dentro de esta unidad se plantean, se desarrollan y se concluyen conflictos dramáticos con sentido propio, así sobresalen con cierta libertad dentro de la película. De manera que el espacio y el tiempo desarrollados dentro de la secuencia cambian constantemente, sin embargo el tiempo de la secuencia como una de las partes de la película sí debe coincidir con el relato, es decir, para armar la trama del filme con el esquema que un guión exitoso debe seguir, según el famoso guionista Syd Field: planteamiento, nudo y desenlace.

Ahora presentaré el análisis de la cinta de Marysa Sistach *Perfume de violetas*, la cual se conforma de 4 secuencias donde se deciden los destinos de las protagonistas Yessica y Miriam:

- 1) Yessica, una adolescente de 15 años y clase baja, entra a una nueva escuela secundaria. En esta secuencia se presenta a las protagonistas Yessica y Miriam quienes se convertirán en las mejores amigas; a personajes secundarios como las madres de cada una, a sus compañeros de clase, entre ellos Héctor y Juan, a Jorge el hermanastro de Yessica, a su padre, conductor de microbús y compañero de "El Topi", también a las directoras de la escuela. Yessica y Miriam inician su amistad. Miriam le presta sus apuntes a Yessica, cuando ella se los va a dejar a su casa descubre que tiene tina y se bañan juntas en ésta, a partir de ese gesto de confianza es como se consolida la relación entre ambas.
- 2) Yessica y Miriam ahora son grandes amigas, se quieren y cuidan mutuamente. En las tardes van a casa de Miriam porque su mamá no está, ambas disfrutan la vida entre juegos, tareas, baile y maquillaje como cualquier adolescente de su misma edad, sin embargo, Yessica vive amenazada por su hermanastro Jorge sobre el acoso que ejerce "El Topi" hacia ella.
- 3) Al día siguiente Yessica parte de su casa rumbo a la escuela como acostumbra, en el trayecto es secuestrada por Jorge y El Topi que la meten al microbús de éste último, ahí El Topi viola a Yessica mientras Jorge espera afuera para cobrar por los servicios de su hermanastra. A partir de este episodio la vida de Yessica cambia radicalmente pero trata de superarlo, la única que la escucha y puede ayudarla, ofreciéndole refugio en su hogar es Miriam, lamentablemente la pobreza orilla a Yessica a robarle dinero a la mamá de Miriam.
- 4) El Topi y Jorge vuelven a secuestrar a Yessica pero esta vez Miriam se da cuenta por lo que corre a su casa para avisarle a su mamá, cuando ella llega se encuentra con al noticia de que Yessica la traicionó y les robó su dinero, a pesar de las explicaciones que Miriam le da a su madre éstas no son suficientes para creer en su inocencia, más bien su madre la convence de que no es su amiga y de que ella es la que provoca a los hombres para que la violen. Miriam pierde la confianza en Yessica, por lo cual ella queda devastada y sin apoyo, la amistad se rompe cuando Miriam la insulta y en la riña que tienen en el baño de la escuela, Yessica mata a Miriam accidentalmente de un empujón hacia el escusado donde se descalabra.



### 2.3.1. Mimesis

Para el desarrollo de la mimesis y la diégesis dentro de las tres películas, elegí una serie de escenas que consideré las más representativas de las cintas.

#### *Escena segundo día de clases para Yessica*

Tipo de Planos	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano General	Plano de Dos
	6	2	1	1	4	1
Profundidad de Campo	En cuanto a la composición de la imagen. Yessica observa a Héctor y Juan, en primer plano, que están detrás de la ventana, observándola en segundo término, Miriam entra por la puerta que está a la misma distancia que la ventana, y pasa a primer plano al acercarse a Yessica.					
Movimientos de Cámara	Dolly, la cámara va hacia delante, cuando las manos de Miriam entregan un shampoo de violetas a las manos de Yessica.					
Iluminación	Natural, es decir, la del salón de clases.					
Angulación	El emplazamiento visual de la cámara se encuentra a la misma altura de los objetos filmados, a excepción de una contrapicada cuando los alumnos suben a clases por la escalera del pasillo, ya que la toma se sitúa por encima del nivel regular de la cámara.					
Tipo de Mirada	Objetiva, porque se presenta la puesta en cuadro y escena sin ninguna mediación, ya que la cámara ocupa la posición de un narrador neutro que nos cuenta la historia, según Casetti y Di Chio.					
Contra Campos	Cuatro, entre Yessica y Miriam, cuando ésta última le entrega el shampoo de violetas a Yessica y ella lo huele fascinada, aquí se siente su emoción y agradecimiento por el regalo que se le ha otorgado.					
Montaje	Descriptivo y a corte directo, ya que se describe la acción tal cual como si aconteciera en la vida cotidiana, la escena consta de 13 cortes.					

Velocidad de Filmación y Continuidad	Normal, porque no hay alteraciones narrativas de tiempo, manteniéndose el mismo ritmo de la acción según la escena durante toda la cinta.	
Sonido	Ambiental, el cual se refiere a la alarma de la escuela, que marca a los estudiantes el inicio de clases por lo que deben dirigirse a sus salones. También se percibe el sonido de algunos pupitres arrastrándose dentro del salón de clases, cuando Miriam le obsequia el shampoo de violetas a Yessica, ambos sonidos (in) se presentan dentro del cuadro como elementos inherentes a la acción.*	
Tipos de Escenarios	Exterior	Interior
	Patio de la escuela	Salón de clases

\* Casetti y Di Chio diferencian tres categorías de sonido: in (diégetico- exterior) ya que la fuente esta dentro del cuadro, off (diegético- exterior) en este caso la fuente está fuera de cuadro, y el over (diegético- interior o no diegético), es decir, que la fuente se origina en la mente de los personajes, o no se relaciona directamente con la imagen encuadrada y por tanto no se deriva de ésta.

*Escena confrontación de Jorge y Yessica porque ella no quiere cumplir con sus labores de mujer dentro de la casa*

Tipos de Planos	Medio Plano	Plano Americano	Plano de Dos
	5	2	1
Profundidad de Campo	Jorge está de espalda hacia la cámara y su reflejo en el espejo, en la parte inferior derecha del espejo se encuentran tres veladoras encendidas, en la parte superior está un charro de cerámica colgado de una de las esquinas del espejo, mientras que Yessica se refleja en el espejo al fondo de la habitación, que está escribiendo sus apuntes en una mesa, también se ve al fondo una puerta por donde entra a cuadro la mamá de Yessica con un tambo de ropa limpia en los brazos y Jorge volteo hacia la cámara para reclamarle a Yessica que no planchó su camisa.		

Movimientos de Cámara	Paneo hacia la izquierda, siguiendo a Yessica al levantarse de la mesa y al buscar la camisa arrugada dentro de un tambo de ropa sin planchar, ella le avienta la camisa que Jorge toma de mala manera.
Iluminación	Natural, la de casa de Yessica durante el día.
Angulación	El emplazamiento visual de la cámara se encuentra a la misma altura de los objetos filmados.
Tipo de Mirada	Objetiva.
Contra Campos	Ninguno.
Montaje	Descriptivo y cuenta con 6 cortes directos.
Escenario	Interior de la casa de Yessica.
Velocidad de Filmación	Normal
Sonido	Sin efectos de sonido, solamente se escucha el diálogo entre los personajes (in).

*Escena Miriam y Yessica consolidan su amistad dentro de la tina en casa de Miriam*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Medio Plano	Plano General	Plano Americano	Plano de Dos
	1	15	2	4	10	1	3
Profundidad de Campo	La cámara se ubica detrás del televisor en primer plano y se observa a Miriam en segundo plano hasta que la televisión pierde la señal, por lo que Miriam tiene que acercarse a primer plano para arreglarla. También cuando Yessica entra al departamento de Miriam y empiezan a caminar ambas por el pasillo, de frente a la cámara, mientras van dejando atrás la entrada del departamento.						

Campo	Se muestran un par de burbujas flotando en el aire.				
Vacío					
Iluminación	Natural.				
Tipo de	Objetiva, porque nos va narrando las actividades que realizan Yessica y Miriam fuera y dentro del departamento de Miriam.				
Mirada					
Contra	Cinco, donde las chicas platican, juegan con las burbujas y se divierten chapoteando en el agua, intercalados con un plano detalle y un plano cenital.				
Campos					
Velocidad de	Normal.				
Filmación					
Movimientos de Cámara	Zoom hacia adelante	Plano Grúa	Paneo Vertical	Zoom hacia atrás	Travelling
	Da entrada a Yessica dentro del hogar de su amiga.	La cámara sigue a Yessica hasta llegar a la recámara de Miriam, cuando se sube a su cama a tomar una paleta que está en una repisa. Después continúa siguiendo a Yessica al tomar un conejo de peluche de su cama, hasta el baño cuando descubre la tina y le propone a Miriam que se bañen en ésta.	De arriba hacia abajo, desde el campo vacío con las burbujas, hasta Yessica en primer plano haciéndolas con las manos.	Desde el plano detalle de una burbuja, hasta el primer plano de Miriam, que trae esa burbuja entre las manos, ésta se revienta al pasársela a Yessica.	Oblicuo, la cámara se acerca hasta un primer plano de Miriam y su mamá, en su recámara, al frotarse la nariz una contra otra, y vuelve al plano medio, cuando la mamá de Miriam vuelve a sentarse frente al espejo.

Tipos de Angulación	Normal	Picada	Plano Cenital
Otorgan fuerza y dinamismo a la escena, a razón de que el espectador descubra junto con Yessica la morada de Miriam.	El emplazamiento visual de la cámara se encuentra a la misma altura de los objetos filmados.	De Yessica, al llegar al patio del conjunto habitacional donde vive Miriam, mientras busca el departamento de su amiga. Más adelante, también de Yessica cuando Miriam le toca la cabeza, mientras la primera juega con un conejo de peluche sobre la cama de Miriam.	Ofrece un panorama completo de las chicas bañándose en la tina, con la ambientación adecuada, rodeadas por varias clases de shampoo y jabón.
Tipo de Escenarios	Exterior	Interior	
	Patio del conjunto de departamentos donde vive Miriam.	Departamento de Miriam: corredor central, recámara de Miriam, baño y recámara de su madre.	
Tipo de Sonido	In	Over	
	Programa de televisión, se presenta cuando Miriam está viendo el televisor dentro de su recámara, antes de la aparición de Yessica. Movimiento del agua con las manos, cuando las chicas chapotean en la tina.	Tema musical "Cuarteto de cuerdas num. 1" interpretado por el Cuarteto Laudus, el cual corresponde al tema principal de la película, éste se inserta cuando las chicas comienzan a hacer burbujas en la bañera, y permanece hasta que Yessica sale de la casa de Miriam en la noche. Se presenta independientemente de las imágenes de la escena, expresa una sensación.	

Tipos de Montaje	Montaje Paralelo	Montaje Descriptivo
Treinta Cortes Directos	Muestra las acciones de las protagonistas antes de conocerse a fondo, así mientras Miriam trata de arreglar su televisor como comúnmente lo hace, Yessica está en el patio preguntándole a la vecina por el departamento de Miriam, de tal manera que la realizadora va dilatando y armonizando el momento del primer encuentro. Una manera de lograrlo es revelando la personalidad alegre y curiosa de Yessica, envuelta en la textura del vidrio grabado de la puerta del departamento de Miriam, donde se aprecia un primerísimo primer plano de sus facciones deformadas precisamente por el vidrio en busca de su nueva amiga.	El montaje cambia al momento en que Yessica entra al departamento de Miriam, se muestran las acciones de las chicas dentro de la recámara de Miriam y en su tina, exponiendo el jugueteo de las piernas entrecruzadas de las amigas. Se establece hasta el final de la escena.

\*Por la noche, en la recámara de la mamá de Miriam, ella aparece vestida con camisón, peinándose frente al espejo, la cámara toma su espalda y su reflejo lo que muestra una obsesión dentro del estilo de Sistach, al retratar los reflejos de las personas de manera que el espectador también vea la imagen de los personajes, tal como ellos mismos se perciben frente al espejo. Más tarde entra a cuadro Miriam quien también se refleja en el espejo detrás de su mamá.

*Escena Yessica y Miriam conocen a Héctor y Juan en la escuela*

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Medio Plano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	14	1	5	8	2	4	2
Campo Vacío				Entra a cuadro un microbús que pasa rápidamente frente a la escuela, y sale de cuadro.			
Tipo de Mirada				Objetiva.			

Profundidad de Campo	Yessica y Miriam están viendo sus fotos en primer plano mientras que Héctor y Juan las observan al fondo del pasillo. Después de la riña entre Héctor y Yessica, se presenta en la oficina de la Directora, cuando Héctor se encuentra afuera de ésta, sentado. Al fondo dentro de la oficina a través de un cristal, se aprecia a Yessica, la Prefecta y la Directora.	
Tipo de Montaje	Descriptivo, cuenta con treinta y tres cortes directos y un fundido negro que abre la escena.	
Iluminación	Natural.	
Velocidad de Filmación	Normal.	
Contra Campos	Ninguno.	
Tipo de Angulación	Normal	Picada
	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	La Directora, desde la perspectiva de Yessica, reprendiéndola por el pleito con Héctor. Plano panorámico del patio de la escuela, donde Yessica se encuentra castigada, de pie frente al sol por provocar peleas, cumpliendo su castigo, sin sentarse en ningún momento.
Tipo de Escenarios	Interior	Exterior
	La oficina de la Directora.	La escuela, el pasillo donde se pelean Yessica y Héctor, el patio, la esquina de la calle frente a la escuela y la calle por donde caminan Yessica y Miriam después del castigo, rumbo al hogar de Miriam.

Movimientos de Cámara	Travelling	Plano Grúa	Zoom hacia atrás	Paneo
	<p>Frontal, sigue a Héctor y Juan cuando observan maliciosamente a las chicas y llagan hasta ellas para quitarles sus fotos, la cámara para, hasta que Miriam se interpone en medio de los dos. Circular, que va del perfil de Yessica hasta su cara frente a la cámara, según la perspectiva de Héctor. El mismo travelling continúa hasta encontrarlos una frente al otro, después se realiza un semicírculo hasta que Yessica vuelve a encontrarse frente a la cámara, cuando varios compañeros le dan de coscorriones, después la cámara sigue nuevamente a Yessica, al reclamarle a Héctor.</p>	<p>El movimiento cambia cuando Yessica y Héctor empiezan a forcejear, y continúa hasta que la cámara llega a primer plano de ambos.</p>	<p>La cámara pasa del primer plano de Yessica y Héctor hasta un plano general. La prefecta entra a cuadro cuando sube por las escaleras y los ve peleando, llega hasta a ellos para separarlos.</p>	<p>Movimiento que va de la Prefecta hacia Yessica, de ella hacia Héctor, más tarde se dirige a Juan y Miriam. Presenta la discusión que se presenta entre ellos en el corredor.</p>



Tipos de Sonido	In	Over
	Los sonidos ambientales presentes son el motor del microbús que pasa frente a la escuela, la reja al cerrarse cuando la Prefecta lleva a Yessica y a Héctor a la dirección, el silbato del globero que pasa al lado de las chicas cuando salen de la escuela.	El tema musical que aparece cuando Yessica está cumpliendo su castigo en el patio es "Paloma Valiente" de la Banda del pueblo Turambul, la cual se mantiene hasta que Yessica y Miriam se encuentran afuera de la secundaria.

### Escena violación de Yessica

#### Tipos de Plano

Plano Pano-rámico	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano Americano	Plano General
1	6	14	2	4	8	1	6
Movimientos de Cámara		Travelling		Paneo		Steady Cam	
		Frontal, la cámara sigue a Yessica al caminar por la calle mientras ella se peina el fleco, una vez que el Topi jala a Yessica adentro del lote baldío, la obliga a entrar a su microbús por la fuerza. Lateral, recorre el microbús de la parte de atrás hasta delante siguiendo la trayectoria de Yessica, que aparece en la parte delantera del microbús, el Topi la jala hasta sacarla de cuadro. Frontal, mientras Yessica huye del lote baldío, llora por la calles con la mano en la boca.	Horizontal, muestra las cosas que cayeron del morral de Yessica durante la violación: dos cuadernos, tres lápices y una carta, todo salpicado de diamantina, esparcida por el piso del microbús. Horizontal, describe una pierna de Yessica rasguñada, después un paneo hacia arriba va a su cara, se ve en el espejo rayado del baño.	Subjetiva de Yessica, que camina por la calle rumbo a la escuela, la cámara llega hasta la mochila de uno de los estudiantes que entran a la escuela.			

Tipos de	Objetiva	Subjetiva
Mirada		
	La escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo. Después de la subjetiva, vuelve a ser objetiva, el horizonte de la cámara se coloca al ras del suelo, al dirigirse a Yessica, haciendo sentir al espectador su desesperación e impotencia ante lo acontecido.	De Yessica, se muestra al espectador la pared graffiteada de la escuela desde su perspectiva, debido a que dicha toma se remite únicamente a lo que ella ve y siente, implicando más al espectador en el filme.
Profundidad de Campo	Yessica está de espaldas a la cámara viéndose en el espejo del baño escolar, luego se refleja el rostro de Miriam al fondo, al verla Yessica se baja la falda, después Yessica abraza a Miriam preguntándole si huele raro. Además, se puede destacar el juego de los espejos característico de Systach en esta cinta.	
Contra Campos	Cuatro, el Topi llega a la puerta de su unidad y llama a Jorge. La cámara se ubica en el punto de vista del Topi con un billete en la mano y observa a Jorge al fondo en la puerta del microbús, después se ubica en el punto de vista de Jorge, acercando al espectador a ambas facciones para involucrarlo completamente dentro de aquella situación de violación, que concluyen con un plano detalle de la mano del Topi con un billete y Jorge arrebatándoselo.	
Velocidad de Filmación	Normal.	
Iluminación	Natural	
Tipos de Escenario	Interior	Exterior
	Baño de mujeres de la secundaria y el interior del microbús.	Casa de Yessica, la calle por donde Yessica camina hacia la escuela, lote baldío y la salida de la secundaria.

Tipos de <b>Montaje</b>	Paralelo	Descriptivo
Treinta y tres cortes directos, y un fundido negro que conecta el inicio de la escena con la anterior.	Al principio de la escena se muestra por un lado, a Yessica contenta rumbo a la escuela, y por el otro lado, se ve al Topi escondido dentro del lote baldío, después aparece Yessica caminando afuera del lote hasta que el Topi entra a cuadro y la jala hacia el interior de éste.	Después el montaje cambiará, al narrar la violación de Yessica y sus consecuencias. Nuevamente un fundido negro es la transición de tiempo que abre la escena, Sistach se caracteriza porque dentro de sus filmes maneja esta transición dentro del montaje, la utiliza como un separador de secuencias, en este caso enmarca la secuencia de la violación de Yessica donde la historia dará un primer giro.
Tipos de <b>Sonido</b>	In	Over
	El sonido ambiental proviene de las gotas de una llave, cuando Yessica está en el baño, y del silbato de un tren al amanecer.	En la escena se escuchan dos temas musicales, el primero es "Templos" de Limbozamba cuando Yessica camina rumbo a la escuela y éste cambia cuando el Topi la mete al lote baldío, por "Dime un si" interpretada por Von Magnet, la cual permanece durante toda la violación hasta que Jorge toma el dinero del Topi.
Tipos de <b>Angulación</b>	Normal. El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	

*Escena Yessica sobreponiéndose a la violación*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano
	11	31	3	2	23
	Plano Americano	Plano General	Plano de Dos	Plano de Conjunto	
	3	6	2	3	

Movimientos de Cámara	Travelling	Paneo	Zoom hacia adelante
	<p>Circular, parte desde Miriam en clase de gimnasia y llega hasta Yessica que se encuentra a su lado, en éste apreciamos a los demás alumnos coordinándose para sacar bien los pasos de la maestra de gimnasia. Plano grúa, sigue a Yessica cuando la maestra de gimnasia se la lleva a la Dirección. Después empieza otro travelling circular alrededor de Yessica hasta que llega con la maestra, después éste continúa hasta que la cámara regresa con Yessica. Dolly, muestra una plana de cuaderno que dice: "Cada 28 días debo prevenir mi menstruación".</p> <p>Después de salir de la escuela y toparse con El Topi y Jorge, un Travelling lateral sigue a las chicas que caminan rápidamente por la calle hasta que</p>	<p>Yessica, se voltea de espaldas y la cámara baja con un paneo hasta su falda blanca, que tiene una mancha de sangre y vuelve a subir en lo que voltea hacia la cámara, cuando ésta llega a su cara, ella se molesta porque una compañera la ve de mala gana, la cámara se dirige a la compañera y luego hace un paneo hacia otra compañera quien también la critica. Vertical, que llega hasta el primer plano de la Directora, una vez que Yessica y la maestra están con ella. Horizontal, sigue a Miriam y Yessica hacia el tendedero para poner a secar su falda manchada, en la azotea de casa de Miriam. Después Yessica está comiendo palomitas sobre un sofá, un Paneo Horizontal se dirige a Miriam que también está acostada en el sillón y platica</p>	<p>La cámara se dirige hacia Miriam hasta primer plano. Más tarde, la Directora pasa detrás de Yessica y un zoom hacia adelante llega su primerísimo primer plano de Yessica, quien tiene que aguantar el regaño de las profesoras. Una vez que huyen de Jorge y El Topi, las chicas se sientan frente a una ventana, la cámara llega hasta un plano de dos, cuando Yessica le cuenta a su amiga que odia a su hermanastro.</p>

	<p>se sientan en frente de una ventana.</p> <p>Travelling frontal de la mamá de Miriam hacia la ventana, una vez que Yessica se va, luego continúa el mismo movimiento en dirección a Miriam quien trata de esconder un cenicero, pero su mamá la descubre y hace que Miriam se voltée para que se lo enseñe.</p>	<p>frente a ella, con el mismo movimiento regresa con Yessica y luego va con Miriam, que pone un disco en su grabadora.</p> <p>Vertical, de la mirada de la mamá de Miriam que llega del trabajo, la cámara se dirige hacia la ventana de la sala donde están Yessica y Miriam.</p> <p>Horizontal, sigue a la mamá de Miriam, ya dentro de su casa, al baño para tirar las colillas del cenicero en el escusado.</p>	
Profundidad de Campo		<p>Cuando Yessica y Miriam salen de la escuela y caminan hacia la casa de la última, se topan con Jorge que entra a cuadro en primer plano, de espalda a la cámara, mostrando su brazo con el morral de Yessica colgando de su mano, en segundo plano permanecen las chicas asustadas a mitad de la calle, y detrás de ellas aparece el Topi en su microbús en tercer plano.</p>	
Velocidad de Filmación		Normal.	
Contra Campos		<p>Dos contraplanos muestran la confrontación de los hermanastros, cuando se encuentran en la calle después de la violación, finalmente Jorge le devuelve su morral a Yessica y ésta sale de cuadro con Miriam.</p>	

		<p>Por la noche, Yessica y la madre de Miriam se saludan por medio de dos contraplanos, Yessica al darse cuenta de la hora sale de la casa. Después de que la mamá de Miriam encuentra los calzones ensangrentados de Yessica dentro del cesto, se suscitan cuatro contraplanos entre ambas mostrando el reclamo de la madre de Miriam a su hija, por aquel incidente, y Miriam apenada, hasta que finalmente sale de cuadro. En total se presentan seis dentro de la escena.</p>	
Angulación	Normal	Plano Cenital	Picada
	<p>El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.</p>	<p>La cámara cambia su posición inicial cuando las chicas están en casa de Miriam, en su baño, muestra a Yessica sentada en el escusado, ella tira a la basura sus calzones sucios y agarra unos limpios de Miriam, los toma de un pequeño tendedero cerca de la tina.</p>	<p>Tiempo después volverá a cambiar de angulación, pero en esta ocasión a cámara en picada, cuando Yessica sale de la casa de Miriam por la noche, en el momento en que la madre de Miriam se asoma por la ventana, la cámara adopta su punto de vista, al ver caminar a Yessica por la calle de enfrente.</p>
Tipo de Mirada		Objetiva	
Iluminación		Natural.	
Montaje		<p>Descriptivo, se presentan 72 cortes directos, y un fundido en cortinilla negro, representada por el suéter de Yessica, al momento que la Directora la reprende por su actitud y falta de higiene. Es una transición narrativa peculiar, va del negro hasta la mano de la Directora quitándole el suéter de la cintura a Yessica, dejando ver la mancha en su falda, es decir, la cortinilla simboliza el suéter para el espectador.</p>	

Escenarios	Exteriores	Interiores
	El patio de la escuela y tres calles de la colonia Santo Domingo, en donde se desarrolla la historia.	La oficina de la Directora, el baño y la sala en casa de Miriam.
Tipo de Sonido	In	Off
	El motor del microbús del Topi, cuando él y Jorge interceptan a las chicas, el sonido del cepillo, cuando Yessica está lavando su falda en la azotea, así como el agua cayendo al enjuagarla.	Los gritos y las pláticas de los alumnos en receso, cuando Yessica está castigada dentro de la oficina. Los temas musicales en la escena son: "Tabla Gimnástica" de Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman, cuando las chicas están en clase de deportes, comenzando desde el inicio de la escena hasta que la maestra de deportes lleva a Yessica a la dirección. "Monstruo Verde" interpretada por Las Ultrasónicas, cuando Miriam le baila a Yessica para hacerla sentir mejor, el tema se establece desde que Miriam pone el compacto en su grabadora hasta que para su reproducción, en cuanto llegó su madre a la casa.

*Escena Miriam y Yessica en el mercado, robo del perfume de violetas*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano
	6	7	4	3	12
	Plano Americano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	1	8	1	2	1
Movimientos de Cámara	Travelling		Paneo		Dolly

	<p>Lateral, sigue a Yessica y Miriam que van corriendo por una barda, Yessica va adelante por tanto Miriam sale de cuadro cuando la deja atrás, la cámara las sigue cuando bajan de la barda y esquivan un microbus. Dentro del mercado, el mismo travelling continua mostrando un póster con diversos cortes de pelo para hombres, después aparece un peluquero cortando el cabello y más tarde entran las chicas a cuadro. Circular, de ambas, la cámara va del frente hasta el perfil de Yessica, cuando ellas se detienen en uno de los puestos. Un Travelling frontal de Yessica, la sigue hasta que se oculta detrás de unas cajas que se encuentran a su izquierda. El mismo movimiento se repite con Miriam, cuando camina muy enojada por el mismo pasillo por dónde huyó</p>	<p>Vertical, revela unas fotografías de Miriam y Juan, que se tomaron dentro de una máquina de fotos instantáneas, a Miriam se le ocurre abrir la cortina para ver porque tardan en salir Yessica y Héctor, y los descubre besándose. Vertical, sigue a Yessica cuando baja su cabeza a la altura de una mesa para oler un perfume, después un paneo horizontal muestra los perfumes que están sobre la mesa y se detiene en uno cuya etiqueta dice: "Perfume de violetas", Yessica lo toma y al levantarse, otro vertical, la sigue hasta que se acerca a oler el cabello de Miriam. Vertical, baja de la cabeza a manos de Miriam, que trata de sacar dinero de su monedero. Vertical, muestra a Yessica en cucuillas, escondiéndose de los vendedores.</p>	<p>Hacia delante, muestra a Yessica que se quita su calcetín y pone su pierna sobre una caja para limpiarse los orines. Más tarde, el mismo movimiento muestra la mano de la madre de Miriam, después varios zapatos, hasta que llega fuera del aparador donde Miriam la observa tristemente de perfil, una vez que llega a la zapatería donde trabaja su mamá, que está arreglando unos zapatos dentro del exhibidor.</p>
--	--	---	--



	Yessica, después de pagarle a los vendedores.		
Campo Vacío	Después de que Héctor y Juan se van del mercado, Yessica abraza a Miriam y salen de cuadro dejando un campo vacío, que muestra el pasillo donde se encontraban.		
Tipo de Montaje	Descriptivo	Paralelo	
Cuenta en total con 41 cortes y 1 fundido negro, el cual da inicio a la escena.	Prevalece durante la escena, a excepción de las tomas donde Yessica huye de los vendedores.	Se transforma en paralelo, cuando Yessica huye con el perfume robado en las manos. El cual se realiza entre Yessica corriendo por un pasillo, y la vendedora, que jala del pelo a Miriam, mientras otros vendedores se atumultúan a su alrededor para que pague; después, entre Yessica escondida y los vendedores que dejan ir a Miriam. Luego se vuelve al montaje original.	
Velocidad de Filmación	Normal.		
Tipo de Mirada	Objetiva.		
Iluminación	Normal.		
Tipos de Angulación	Normal	Picada	
	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	Hasta el final de la escena cambia a picada, mostrando a Yessica, lavando su pantalón sucio en el lavadero de su casa, cuando su mamá entra a cuadro, ambas discuten y su mamá le pega en el brazo por mearse en el pantalón.	

Tipos de	Interior	Exterior
Escenario		
	Mercado al que acuden Yessica y Miriam, la zapatería donde trabaja la madre de Miriam.	El mercado, la zapatería y el patio en casa de Yessica, donde ella lava su ropa.
Sonido	Over. El tema musical presente es "La Espera" de El Señor González y los Cuates de la Chamba, el cual inicia desde el comienzo de la escena hasta que entran a cuadro Héctor y Juan, éste desaparece, y vuelve a escucharse cuando Yessica huye de los vendedores hasta que Miriam llega a la zapatería de su mamá.	

\*Sistach enriquece la escena exhibiendo los diversos escenarios dentro del mercado, desde el letrero de entrada hasta los pasillos con locales peculiares en cuanto a su decoración y a la gente que los atiende, haciendo partícipe al espectador del ambiente que se vive dentro del mercado, uno de tantos a los que están acostumbrados los capitalinos, y transporta hacia ellos a quienes no los conocen.

*Escena Miriam y su madre son acosadas por Jorge y el Topi*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano Americano	Plano General	Plano de Dos
	5	4	1	3	4	2	4	1
Profundidad de Campo					El padre de Jorge aparece en primerísimo primer plano, luego el microbús del Topi entra a cuadro detrás de él, al fondo, se observan a Jorge y el Topi, después una señora aborda el microbús pasando al lado del papá de Jorge.			
Movimientos de Cámara	Paneo			Travelling				
	Vertical, desde dos postes de luz, desciende hasta un microbús, en seguida, aparecen Miriam y su madre caminando por el paradero de microbuses. Miriam reconoce al Topi y a Jorge dentro del microbús, ella voltea a				Semicircular, del perfil hacia la espalda de la madre de Miriam, luego entra a cuadro el padre de Jorge. Más tarde, después de que Miriam y su madre llegan a su casa en el pesero del Topi, un Travelling lateral sigue al pesero cuando arranca,			

	<p>ver a su madre y un paneo horizontal hacia la izquierda, muestra a su madre que le pide que suba. El mismo movimiento, describe a las personas que van en el microbús, hasta que entran a cuadro Miriam y su madre, Jorge observa a Miriam morbosamente. Vertical, desde el punto de vista de la madre de Miriam, desde los pies de Jorge con los tenis que compró en la zapatería donde trabaja la mamá de Miriam, hace unas horas, hasta su cara. Después un paneo vertical, pasa de la cara de la madre de Miriam incómoda, hasta la de su hija.</p>	<p>entra a cuadro Jorge quien se burla de ellas, ambas siguen caminando y el mismo travelling sigue su recorrido hasta que llegan a su verdadera casa y entran en ésta, la madre cierra la reja por dentro, sale de cuadro, Miriam se queda detrás de la reja unos segundos más y también sale de cuadro.</p>
Campo	De la calle, da entrada al microbús del cual baja Jorge, después Miriam y su mamá, una vez que ellas llegan a su destino.	
Vacio		
Tipo de Mirida	Objetiva.	
Iluminación	Natural.	
Velocidad de	Normal.	
Filmación		
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados. Sin embargo, en la primera toma dentro del microbús, la cámara se ubica a la altura de los ojos del Topi, él está de perfil frente a la cámara, de manera que cuando la mamá de Miriam llega hasta él y le paga el pasaje, sólo se ven su abdomen y sus caderas.	
Montaje	Descriptivo, en total se cuentan 18 cortes directos.	
Tipos de Escenario	Exterior	Interior
	El paradero de microbuses y la calle donde vive Miriam.	El microbús del Topi.

Tipos de	Off	In	Over
Sonido			
	Los sonidos ambientales que se presentan son: el motor de algunos microbuses y los gritos de las personas que gritan las rutas.	El motor del microbús del Topi, que vuelve a escucharse con mayor volumen cuando sale de cuadro, después de dejar a Miriam y a su madre en su casa.	El tema musical que aparece en la escena es "Vampiro" interpretado por Lost Acapulco, aparece desde que empiezan a subir los pasajeros al microbús del Topi hasta que Miriam y su madre bajan de éste.

*Escena Yessica traiciona la confianza de Miriam robándole dinero*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano Americano	Plano General	Plano de Dos
	1	6	1	2	5	3	3	1
Iluminación	Natural.							
Tipo de Mirida	Objetiva.							
Movimientos de Cámara	Zoom hacia atrás	Zoom hacia adelante	Plano Grúa	Paneo	Travelling			
	Se abre la toma hasta que aparece Yessica tocando la puerta del apartamento de Miriam. La cámara vuelve a hacer un zoom hasta medio plano cuando entra Yessica al apartamento. Después del robo, Miriam	Miriam se levanta a abrir la puerta, un zoom llega hasta su primer plano, cuando abre la puerta. Cuando Yessica está con su madre, un zoom enmarca	Sigue a Miriam hasta acercarse a Yessica, sentada al lado de la mesa y la abraza.	Horizontal hacia la izquierda, sigue a Yessica cuando se sienta a llorar en una silla y deja su obsequio, un collage de fotos de ambas decorado con diamantina y listones. Yessica entra a la recámara de Miriam, mientras habla con su mamá, y busca	En su casa, Yessica observa que su padrastro sale de su cuarto, entonces un travelling lateral la sigue hasta que entra al cuarto en busca de su madre.			

	<p>continúa con su llamada, la cámara abre la toma desde su primer plano hasta que Yessica entra a cuadro. Ya en casa de Yessica, se muestra su salida del cuarto de su mamá, y entra a cuadro su padrastro. En casa de Miriam, un zoom muestra al levantarse de su cama molesta, después del reclamo de su madre por el obsequio.</p>	<p>el momento en que Yessica le da el dinero robado. En el cuarto de Miriam, como ella ignora a su madre, un zoom llega hasta el primer plano de la madre de Miriam, que tira en el piso el collage realizado por Yessica.</p>	<p>su dinero en una caja de alhajas, se realiza un paneo vertical hacia abajo cuando ella guarda el dinero adentro de su pantalón, luego uno vertical hacia arriba regresa a su rostro. Por la noche, un paneo vertical sigue la caída del collage, que la madre de Miriam pisa al salir del cuarto, Miriam lo recoge, lo guarda en su cajón del buró y apaga la luz de su cuarto.</p>	
Tipos de Angulación	Normal	Plano Cenital	Picada	
	<p>La cámara permanece a la altura de los objetos filmados, a excepción de dos ocasiones.</p>	<p>Primeramente, durante la conversación telefónica que Miriam sostiene con su mamá, después de la entrada de su amiga Yessica.</p>	<p>Después, la cámara enfoca a la madre de Miriam, que llega cansada a su casa y se sienta sobre la misma silla donde Yessica había llorado por la tarde, es así como descubre el regalo de Yessica.</p>	
Velocidad de Filmación	Normal.			
Montaje	Descriptivo, cuenta con 15 cortes directos y 1 fundido negro al principio de la escena.			
Tipos de Escenario	Exterior		Interior	

	La casa de Miriam y de Yessica.	La recámara de la madre de Yessica, y en casa de Miriam, el comedor, las recámaras de Miriam y su mamá.
Tipos de Sonido	Off	In
	Sonido ambiental del motor de un automóvil que pasa afuera de casa de Miriam.	El timbre del teléfono de Miriam y el sonido del buró al cerrarse.

*Secuencia Yessica y Miriam quebrantan su amistad*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano Americano	Plano General
	29	36	7	5	18	2	21
Profundidad de Campo	Cuando Yessica camina por la calle rumbo a la escuela al fondo, entra a cuadro el microbús del Topi, que da vue en la esquina por donde ella transita.						
Movimientos de Cámara	Paneo	Travelling	Zoom hacia atrás	Zoom hacia adelante			
	Vertical desde los pies hasta la cabeza de Yessica conforme se acerca el pesero a primer plano. Se realiza otro Vertical mientras Miriam sube las escaleras para entrar a su departamento. Después de la violación, el mismo paneo hacia abajo,	Frontal, hacia Miriam cuando se acerca al Topi y Jorge, pero él la asusta así que se repite el mismo movimiento con Miriam, ahora de regreso a su casa. Cambia a Lateral mientras ella corre a su casa, intercalado entre planos de su cabeza y	La madre de Miriam le dice que Yessica es una ladrona, un zoom hacia atrás, desde que se dirige a Miriam, hasta que la última entra de espaldas a la cámara, muestra en seguida la sorpresa de Miriam al voltear hacia la cámara, sin saber qué	En la tarde, cuando la madre de Miriam llega a su casa y descubre la puerta abierta, su inquietud por Miriam se transmite al espectador por medio de un zoom hacia sus ojos.			

	<p>muestra las sábanas que están colgadas sobre el tendedero del patio. Vertical, sigue a Yessica al asomarse de arriba a bajo por la puerta, en busca de Miriam, al no encontrarla mira hacia la ventana por donde había entrado cuando no tenían llaves, un paneo hacia ésta la muestra cerrada con candado. Cuando Yessica llega a su casa al día siguiente, ella y su madre discuten y al momento que la última tira el Perfume de violetas al suelo, se hace un paneo vertical de éste hasta sus caras de enfado y tristeza, luego Jorge le ofrece dinero que el Topi le dio por la violación, el cual Yessica</p>	<p>sus piernas. En el lote baldío, el mismo travelling, sigue las piernas de Jorge, mientras espera que el Topi acabe de violar a su hermanastra. Después cuando entra Yessica a cuadro, un travelling frontal la sigue caminando entre las sábanas. El movimiento continúa, a pesar de que ella se oculta detrás de éstas, luego la sigue de espaldas hasta que llega a las escaleras, después el travelling la encuadra de frente nuevamente, al subir las escaleras. Travelling circular, ya en la escuela, desde la espalada de Yessica hasta su perfil opuesto al lado donde inicio dicho movimiento, de</p>	<p>hacer.</p>	<p>Plano Grúa</p> <p>En el momento en que ambas amigas se enfrentan en el baño, un plano grúa sigue la trayectoria de cada una al empujar a la otra, el mismo movimiento ahora a espaldas de Miriam, la sigue al empujar a Yessica, estos movimientos dan un preámbulo al empujón final que le da muerte a Miriam.</p>	
--	---	---	---------------	--	--

	<p>tira al suelo y se realiza otro paneo, ahora hacia éste. En la escuela, un paneo horizontal de las rejas del patio, da entrada a cuadro a Yessica, otro paneo pero más rápido que el anterior da entrada a algunos de sus compañeros, hasta ella que da la espalda a la cámara. Ahora un horizontal se dirige a una compañera que le está hablando, después regresa la cámara con Héctor, luego otro horizontal muestra la agresión verbal de sus compañeros contra Yessica. Paneo vertical de Yessica perturbada, pero tranquila, hacia la cara de la madre de Miriam que la abraza fuertemente.</p>	<p>ésta manera Héctor entra a cuadro. La acción agresiva, se refuerza con un travelling circular de Yessica rodeada por sus compañeros. Ya que Miriam está descalabrada, Yessica corre a casa de ella, tres travellings laterales intercalados de los planos de su cara y de las llaves en su mano, muestran su desesperación. Al llegar la madre de Miriam a su casa, un travelling lateral la sigue en contra picada, expectante hacia la recámara de su hija.</p>			
Tipos de Angulación	Normal	Picada	Contrapicada	Cenital	



<p>La cámara cambia de angulación dentro de la secuencia, según el punto de vista de algunos personajes. También cuando se observan las acciones importantes que definirán el destino de Yessica.</p>	<p>La cámara mantiene su emplazamiento visual a la altura de las personas y objetos filmados.</p>	<p>Cambia cuando Miriam asustada, trata de contarle a su madre sobre la violación de Yessica, o sea, adopta el punto de vista de su madre. Cuando Yessica no logra encontrar a Miriam en su casa, empieza a llover y decide cobijarse en las escaleras del departamento. Desde el punto de vista de Yessica, al ver el cadáver de su amiga en el baño de la secundaria.</p>	<p>Después la posición cambia a contrapicada, mostrando a su madre furiosa por el robo de su dinero. Más adelante, al momento en que la mamá de Miriam se dirige al cuarto de su hija, temerosa porque le hubieran hecho daño.</p>	<p>Cuando Miriam se está desangrando en el piso del baño de la secundaria.</p>
<p>Contra Campos</p>	<p>Ocho entre Miriam y su madre, al platicar en el sillón sobre la violación de Yessica, Miriam tiene la cabeza sobre las piernas de su mamá, mientras que ella está sentada en el sillón, maquillándose para ir al trabajo.</p>			
<p>Iluminación</p>	<p>Natural, salvo por el baño de la escuela, el cual se encuentra ambientado con graffitties y puertas de metal, con una luz tenue, por lo cual se percibe como un lugar sombrío y desolado, como símbolo de la degradación de la amistad de las chicas y de su entorno social, en donde se anuncia el desenlace fatal.</p>			
<p>Tipo de Mirada</p>	<p>Objetiva.</p>			

Velocidad de Filmación	Normal.		
Montaje	Descriptivo, se cuenta en total con 116 cortes y 1 fundido negro, que sirve como transición de tiempo, entre la muerte de Miriam en el baño y el encuentro de la madre de Miriam y Yessica casi al anochecer, y 1 fade out, que indica el final de la cinta y la entrada de los créditos finales.		
Tipos de Escenario	Interior	Exterior	
	La casa de Miriam, el salón de clases, la enfermería y el baño de la escuela.	La casa de Yessica, la calle donde la secuestran, el lote baldío, el patio de la casa de Miriam, la zapatería y los pasillos de la escuela.	
Tipos de Sonido	In	Off	Over
La música juega un papel narrativo según el desarrollo de la secuencia, y acentúa las emociones del espectador por medio de una mezcla musical entre escenas.	Motor del microbús cuando va tras de Yessica, goteo de la llave del baño de la escuela mientras las chicas discuten en el baño.	Banda de guerra, a partir de que Miriam le escribe una carta a Yessica en un pasillo hasta que la última entra al baño, ahí se mezcla con el tema de apertura y se establece hasta que Yessica entra a casa de Miriam.	Música de suspenso, el tema es "Cuando la maldad despierta" a cargo de Hocico, que se establece desde el secuestro de Yessica hasta que Miriam trata de explicarle a su madre el problema de su amiga; más tarde se escucha "Sábanas" de Iñaki, desde que aparece Yessica caminando entre las sábanas del patio de casa de Miriam, hasta que sube a su departamento.

		El timbre del teléfono se escucha mientras la mamá de Miriam sube a su departamento, éste se mezcla con la música de apertura que se establece y desaparece con el fade out, el timbre se vuelve a escuchar con la pantalla en negro, después entra la voz de la madre de Miriam que contesta el teléfono.	El tema de apertura de la película, es decir "Cuarteto de cuerdas #1" interpretada por el cuarteto Laudus, se vuelve a escuchar desde que empieza a llover mientras Yessica espera a Miriam afuera de su casa, hasta que la primera llega a su casa, el tema se establece otra vez cuando ella huye de ésta y sale cuando sus compañeros de clase empiezan a insultarla en la escuela.
--	--	--	--

### 2.3.2. Diégesis

En esta parte del análisis se estudiarán los elementos referentes a la narración de la cinta, es decir, la descripción de personajes, el planteamiento de la historia y su resolución. En este filme se presenta un segmento de la vida de una adolescente de clase media baja y baja, por lo que en su entorno giran diversos tipos de relaciones humanas: madre- hija, mujeres- hombres, escuela- alumnos y amistad entre mujeres. Una característica peculiar dentro del desarrollo de la película es la fascinación de Yessica por los perfumes, en especial por la fragancia de violetas, la cual irá marcando un ritmo dentro del relato.

#### *Escena segundo día de clases para Yessica*

La escena describe un día de clases cotidiano, la alarma suena y los alumnos se dirigen a sus salones. La diferencia es que entre ellos se encuentra en un salón, una chica nueva que entra a mitad del año por problemas de conducta en su escuela anterior. Héctor y Juan, amigos y compañeros de clase, observan a la nueva compañera a través del cristal rayado de la ventana del salón, Yessica los ve sentada en su pupitre y les hace una seña obscena. A ellos les intriga su comportamiento demasiado rebelde para una chica común, incluso a Héctor esa actitud lo insita a conquistar a esa muchacha que parece ser incontrolable y nada tímida.

Yessica por su parte se mantiene a la defensiva e insulta a cualquiera que busque molestarla, como cualquier persona que al adaptarse trata de protegerse para ser respetada en un futuro dentro del círculo social donde se desenvuelva, la única que le simpatiza es Miriam, quien en cuanto la vio le brindó una sonrisa sin cuestionar su agresividad y le prestó sus apuntes para ponerse al corriente, además de que su cabello huele exquisitamente a violetas, quien huela así no puede ser su enemiga.

En el salón nadie le habla a Yessica más que Miriam, que al entrar al salón, a penas en el segundo día de clases de Yessica, le obsequia un shampoo de violetas, ya que se percató de que le agrada en especial ese olor, ella al recibir el shampoo se entusiasma y se da cuenta de que Miriam le ha ofrecido su amistad. En realidad Miriam tampoco tiene muchas amigas y ve en la nueva compañera una persona de su edad con quien pueda compartir sus secretos y experiencias, alguien diferente a las otras alumnas que la conocen de tiempo atrás.

*Escena confrontación de Jorge y Yessica porque ella no quiere cumplir con sus labores de mujer dentro de la casa*

En casa de Yessica como en otros hogares de la ciudad de México, las mujeres se encargan de las labores domésticas independientemente del resto de sus actividades. La madre de Yessica se volvió a casar y ahora viven en la casa seis personas, como los niños son pequeños se dividen entre las dos todos los quehaceres, a Yessica le molesta atender a su hermanastro porque es un abusivo y se aprovecha de su situación privilegiada de hijo pródigo y macho para tratarla como sirvienta, situación con la que no está de acuerdo a soportar por el simple hecho de ser la hija mayor y sin siquiera pertenecer a la misma familia, a parte de que la acosa constantemente con su compañero de trabajo el Topi.

La escena comienza con Jorge arreglándose frente al espejo, él le reclama a Yessica que no planchó su camisa y ella lo ignora, cuando la madre de Yessica entra y escucha los reclamos le exige que la planche, ella se molesta porque está ocupada haciendo su tarea y le molesta que se ponga del lado de Jorge para complacer a su nuevo esposo, finalmente su madre le exigió a Yessica planchar la camisa. Ella busca la camisa en el tambor de la ropa sin planchar y se la avienta, Jorge se enoja y la insulta, Jessica prefiere no tomarlo en cuenta y continuar con su tarea.

*Escena Miriam y Yessica consolidan su amistad dentro de la tina en casa de Miriam*

Yessica va a casa de Miriam a dejarle sus apuntes, Miriam se sorprende de su visita, la primera es muy curiosa y al entrar a casa de Miriam se puso a observar y a tocar lo que estuviera a su alcance, en realidad estaba maravillada por el estilo de vida de Miriam, quien vivía mucho mejor económicamente y sin tantas responsabilidades. De toda la casa lo que más le gustó fue la tina, al verla Yessica no pudo evitar desear un baño y le sugirió a Miriam meterse en la tina.

Ambas se bañan en la tina, juegan y disfrutan de las burbujas, especialmente Yessica que no está acostumbrada, en ese momento comienzan a hablar de sus familias, coinciden en que provienen de familias disfuncionales ausentes del padre biológico, la madre de Miriam es soltera. Al estar dentro de la tina las chicas consolidaron su amistad a través del juego, la confianza y la intimidad de un baño de burbujas. Por la noche Yessica sale corriendo de casa de Miriam y tropieza con su mamá, ella se molesta porque no le pidió disculpas, cuando entra a la casa se sorprende de que Miriam se haya bañado en la tina, ella lo siente como un reclamo y le responde que a veces se aburre de estar encerrada.

### *Escena Yessica y Miriam conocen a Héctor y Juan en la escuela*

Yessica y Miriam están viendo en la escuela las fotografías que se tomaron en una máquina de fotos instantáneas, Héctor y Juan las observan y les quitan las fotos para molestarlas, Miriam se enoja, trata de quitarles las fotos pero ellos se burlan y no se las devuelven, Yessica se enoja aún más pero Héctor sigue sin devolvérselas por lo que se empiezan a empujar, él llama a otros chicos para que le den coscorriones de novatada lo cual la hace explotar y se empiezan a pelear, la Prefecta los separa, Héctor inventa que ellas les regalaron las fotos cuando se les declararon, al parecer piensa que es un pleito de novios y se los lleva a la dirección mientras afuera se quedan preocupados Miriam y Juan.

La Directora dentro de su oficina reprende a Yessica, Héctor permanece afuera escuchando el regaño, la primera se queja de todos los reportes de Yessica en esa semana, de la falta de respeto a su profesora por decir en clase que la habían expulsado por "cachetear" a la Prefecta de su escuela anterior y por golpear a sus compañeros, debido a que las normas de comportamiento de una señorita educada dictan que no puede hacerse justicia por su propia mano, a pesar de que no tuviera la culpa; mientras que Héctor se burla de ella desde su asiento.

Yessica es castigada y pasa horas después de la salida, parada bajo el sol en el patio, ella se cansa pero no se sienta, aguanta valientemente su castigo y no puede entender la disciplina de la Directora que le impide defenderse a si misma por cuestión de modales y que encima no castigara al otro sólo porque la agresividad entre hombres es mayormente aceptada.

Miriam está afuera de la escuela esperando a que salga su amiga, ella sale y al cruzar ambas la calle se encuentran con Héctor y Juan que también la aguardaban, finalmente les devolvieron sus fotos, Juan está fumando y Yessica le arrebató el cigarro, le da un par de fumadas y lo pisa, las chicas con gran dignidad se retiran abrazadas de la escena. Héctor se ríe de Juan que se quedó paralizado cuando le quitaron el cigarro, así como de la actitud tan "machina" y orgullosa de Yessica, que va haciéndolo encapricharse más con ella.

### *Escena violación de Yessica*

Yessica sale como cualquier otro día, cuando empieza a amanecer rumbo a la escuela, sin imaginar que Jorge y el Topi llevarán a cabo la amenaza que le habían hecho días antes, por medio del constante acoso de los dos por las calles que ella frecuentaba, a bordo del microbús del Topi. Así en el camino a la escuela, Yessica es secuestrada por el Topi quien la mete a un lote baldío y después la obliga a entrar al microbús para violarla, mientras tanto Jorge espera afuera para recibir su recompensa por permitirle al Topi tener sexo con su hermanastra aún en contra de su voluntad, sin consideración alguna a pesar de vivir en la misma casa.

Después de la violación Yessica sale aterrorizada del microbús, pero se impresiona más de ver a Jorge como cómplice y lo amenaza con decirle a su madre. Jorge entra al microbús y recoge las cosas que se cayeron del morral de su hermanastra, al ver al Topi con el dinero en la mano parece sentirse culpable por vender a su hermana, sin embargo toma el dinero para comprarse unos "tenis de marca" que en su vida podría tener con las propinas de copiloto del Topi, o al menos en un futuro cercano.

Yessica consternada y sin lugar alguno en donde refugiarse se dirige hacia la escuela, al percatarse de que dejó su morral en el microbús del Topi se enfada porque ni siquiera puede ocuparse en sus labores de estudiante, finalmente entra al baño para limpiarse las piernas y tratar de disimular los rasguños y moretones, Miriam entra al baño extrañándose un poco por su extraña actitud, Yessica le pregunta si huele raro, como si la violación le hubiera dejado un aroma de hastío como el que sentía en ese momento, luego la abraza fuertemente tratando de encontrar consuelo en la única persona en quien confía.

### *Escena Yessica sobreponiéndose a la violación*

Yessica trata de tener un día de clases regular y hace las actividades que normalmente haría, en la clase de deportes están preparando una tabla gimnástica, el problema se desata cuando una compañera suya se percata de una mancha de sangre en la falda blanca de Yessica y la empieza a insultar, la llama "cochina" aunque en el fondo siente envidia porque ella ya menstruaba, sin imaginarse que la mancha se debe a la violación que acaba de sufrir.

Miriam al ver la mancha se quita el suéter y se lo amarra a la cintura para que no la vean, para su mala suerte la Maestra de deportes escuchó los comentarios por lo cual reprende a Yessica, ella impotente ante la incomprensión de la gente que la rodea, no controla su ira y la insulta por lo que la Maestra la lleva con la Directora, quien igualmente la regaña por no prevenir su periodo si ya estaba por llegar, por falta de higiene y aún a pesar de su conducta, insultar a la Maestra. Yessica incapaz de contar la vejación a la que había sido sometida, vuelve a cometerse a la voluntad de la Directora y para colmo, la castiga como niña chiquita, haciendo una plana para recordar la prevención de su menstruación y para restregarle más la violación.

Miriam se preocupa por Yessica y como la verdadera amiga que es, decide esperarla afuera de la escuela hasta el fin del castigo, después van a casa de Miriam para que Yessica lave su falda, Miriam le presta un pantalón y Yessica toma unos calzones de ella de un tendedero improvisado en el baño, una vez cambiada, toma una botella de perfume que está en el lavadero y rocía la fragancia en el aire para bañarse de ésta. En la azotea cuando Yessica está lavando la falda, Miriam le dice que su madre debe enterarse de la violación pero Yessica le cuenta que sería en vano, ya que su madre siempre le da la razón a Jorge para no tener problemas con su padre y seguramente creería que se lo buscó por "andar de loca".

Ya en la sala Miriam le pregunta si los mataría, Yessica responde con un tal vez, entonces para levantarle el ánimo Miriam baila para ella, las chicas no sienten pasar el tiempo y la mamá de Miriam las sorprende, una vez que Yessica sale de su casa, ella se percata de que fumaron, regaña a su hija y al ir al baño a tirar las colillas, descubre los calzones manchados de sangre de Yessica en el cesto de basura, lo cual la pone furiosa y confirma sus sospechas sobre la mala influencia de ella sobre su hija.

#### *Escena Miriam y Yessica en el mercado, robo del perfume de violetas*

Yessica y Miriam van corriendo afuera del mercado, después caminan por uno de los pasillos dentro del mercado, Miriam le cuenta que su mamá vio los calzones sucios en el bote de basura; en su camino se encuentran a Héctor y a Juan, los cuatro se van a tomar unas fotografías con ellos en la máquina de fotos instantáneas. Miriam se fotografía con Juan y Yessica con Héctor, mientras los primeros esperan a que salgan los otros de la máquina de fotos, Miriam se pone nerviosa al estar a solas con Juan por lo que decide abrir la cortina para apresurar a su amiga, cual fue su sorpresa al verla besándose con Héctor quien vuelve a cerrar la cortina.

Más tarde los chicos se despiden de ellas, Miriam le reclama a Yessica por dejarse besar y ella le dice que besó a Héctor porque le gusta; en su recorrido encuentran un puesto de pulseras y maquillaje, Yessica ve un Perfume de violetas que huele como el pelo de Miriam, después de meditarlo y mientras que la vendedora estaba distraída, toma el perfume y se echa a correr con Miriam, pero ella es atrapada por la vendedora que grita llamando la atención de otros vendedores, Yessica tiene mucho miedo y sólo piensa en huir por lo que se esconde detrás de las cajas de otro puesto, mientras tanto a Miriam la jalonean y le hacen pagar el perfume con todo lo que trae dentro de su monedero. Yessica en un ataque de miedo se orina en su escondite con los pantalones puestos.

Finalmente los vendedores dejan ir a Miriam, que camina muy enojada sobre el mismo pasillo por donde huyó su amiga, Yessica ve cuando ella sale del mercado, se arremanga los pantalones y se quita un calcetín para limpiar sus piernas. A Miriam sólo le queda ir con su madre a la zapatería, cuando ella la ve a través del aparador se preocupa mucho por la mirada desconsolada de su hija, Yessica vuelve a su casa para lavar su pantalón, cuando lo está lavando llega su mamá muy molesta porque volvió a orinar sus sábanas, le pega en el brazo y se las avienta en el lavadero, la madre de Yessica la amenaza con ponerla a trabajar a pesar de que ella le cuenta que está sacando buenas calificaciones, una vez que su madre la deja sola, ella sigue lavando su pantalón pero aún más triste y llora, además por lo acontecido, por la incompreensión de su mamá.

#### *Escena Miriam y su madre son acosadas por Jorge y el Topi*

Miriam y su madre caminan por el paradero para tomar el microbús que las deje en su casa, casualmente les toca abordar el pesero del Topi y Jorge, al verlos Miriam no quiere subir pero su mamá la obliga, Jorge las reconoce y en el trayecto las mira morbosamente con la intención de hacerlas pasar un mal rato, ambas lo miran con temor y se sienten acosadas por su mirada imponente, la madre de Miriam la abraza para brindarle seguridad.

El microbús se para en la esquina de su casa, ellas bajan del microbús cuidadosamente, Jorge se ríe de ellas después de su descenso y regresa al microbús, éste las sigue cuando van caminando por lo que ellas fingen entrar a otra casa, el microbús se adelanta y desaparece. Ambas se sienten aliviadas de su partida, la madre de Miriam le comenta que Jorge fue en la mañana a comprarle unos tenis y Miriam le dice que él es hermanastro de Yessica, su mamá le recomienda que se aleje de Jorge y Yessica ya que son una mala influencia para ella, además Yessica ya le había demostrado que no era su amiga por abandonarla en el mercado, su madre entra a su casa y Miriam se queda cerrando la reja del patio con la mirada perdida en el vacío.

#### *Escena Yessica traiciona la confianza de Miriam robándole dinero*

Yessica se columpia en la rama de un árbol en casa de Miriam, ella lleva un regalo para su amiga para pedirle disculpas después del incidente del mercado, así que toca la puerta del departamento de Miriam que al verla no quiere abrirla la puerta, por tanto Yessica saca las fotos que se tomaron con Héctor y Juan para convencerla de abrirla, Miriam al verlas se entusiasma y la deja entrar, Yessica le da el obsequio que había hecho ella misma pero Miriam le empieza a reclamar por haberse robado el perfume y dejarla a merced de los vendedores, Yessica por su parte se siente triste porque su amiga no quiere abrir su regalo y empieza a llorar, Miriam no resiste la tristeza de su amiga por lo que la consuela reanudando su amistad.



Más tarde la madre de Miriam telefona a su hija para indagar su comportamiento y cerciorarse de que está sola en casa, mientras tanto Yessica entra al cuarto de la madre, abre su caja de alhajas donde ella guarda sus ahorros y se roba un rollo de billetes que guarda en la bolsa de su pantalón, cuando Miriam cuelga Yessica llega a ayudarle con su tarea como si nada hubiera pasado.

En la madrugada llega la mamá de Miriam a su casa, empieza a desvestirse cuando ve en la mesa de la sala el obsequio de Yessica, una tabla de madera con las fotos que se habían sacado las chicas en la máquina de fotografías instantáneas rodeadas de brillantina y otros adornos de papel, por lo tanto la madre fue inmediatamente a reclamarle a Miriam despertándola, ella se enoja y le reclama la hora de su llegada, su mamá la tiene que dejar en paz porque había salido con su jefe quien le coquetea descaradamente en la zapatería, debido a la culpabilidad que esa relación le hace sentir frente a su hija, sólo le queda tirar la tabla al salir y pisarla con su tacón, Miriam la recoge del piso y la guarda en el cajón de su buró.

#### *Secuencia Yessica y Miriam quebrantan su amistad*

Yessica camina por la calle rumbo a la escuela cuando atrás de ella aparece el microbús del Topi, al verlo ella trata de huir pero el microbús la alcanza y salen de éste Jorge y el Topi, forzándola a entrar al microbús. Al fondo aparece Miriam que quiere detenerlos pero Jorge la asusta y mejor decide regresar a su casa a pedir ayuda, durante el trayecto a su casa Miriam corre asustada y desesperada, cuando entra su madre se encuentra limpiando un retrato manchado de lápiz labial que al parecer las chicas habían manchado, Miriam trata de decirle lo acontecido pero ella enfadada le reclama que el dinero para comprar una televisión nueva ha desaparecido, Miriam no dice nada y su madre concluye que fue Yessica, su hija se voltea mostrando al espectador un rostro de confusión y miedo.

Paralelamente el microbús del Topi se encuentra en el mismo lote donde habían violado a Yessica anteriormente, de la misma manera Jorge está afuera del microbús esperando a que el Topi termine de violar a su hermanastra. Después del coraje de su madre, mientras ella se maquilla tranquilamente para ir a trabajar, Miriam le cuenta que el Topi y Jorge violan a Yessica, que los vio cuando la obligaron a subir al microbús pero su mamá se pone en contra de Yessica, alegando que ella los provoca porque no se da a respetar con los muchachos, por lo tanto es culpable de la violación, dice que además de ser ratera es puta, Miriam se sorprende por la reacción de su madre pero ella está tan enfadada que no iba a defenderla a pesar de los intentos de Miriam para que comprendiese la situación de su amiga.

Miriam acompaña al trabajo a su mamá ya que había perdido clases; después de la violación Yessica se dirige al único lugar que ha sido su refugio desde que las violaciones empezaron, la casa de Miriam. Totalmente devastada deambula entre unas sábanas tendidas en el patio donde vive Miriam, Yessica sube la escalera y toca la puerta pero nadie le abre, voltea hacia la ventana para ver si puede saltar como una vez lo había hecho pero descubre que está cerrada con candado. En la zapatería la madre de Miriam se está cambiando el uniforme después de un día de trabajo duro, cuando abre la cortina de donde se cambiaba, se acerca a su hija y la regaña para que se apure en la escuela y no tenga que "chingarse" como ella.

En la noche Yessica sigue esperando a Miriam afuera de su casa, empieza a llover y ella se refugia debajo de la escalera, luego llegan Miriam y su madre; más tarde Miriam acostada en su cama empieza a llorar por la pérdida de la amistad de Yessica, bajo la escalera ella también llora por lo acontecido, una vez que la lluvia cesa sube a tocar la puerta pero al ver a la mamá de Miriam fumando dentro de su casa decide volver a la suya debido a su falta de empatía con ella.

La madre de Yessica se asoma por la ventana y preocupada espera el regreso de su hija, está amaneciendo cuando ve llegar a Yessica, al acercarse a ella la regaña, la jalonea y le tira el dinero que Yessica le había robado a Miriam, la acusa de prostituirse ya que Jorge le había contado que salía con el Topi, después le pega y le rompe el Perfume de violetas que se había robado en el mercado, Yessica se enfada y le dice que se irá de la casa, su madre se mete a la casa cuando Jorge sale y se ríe de ella, como buen hermanastro la considera dándole una parte del dinero que el Topi le dio después de la violación, Yessica indignada tira el dinero al piso y sale corriendo de su casa.

Yessica llega a la escuela sucia, con el pelo enredado y malencarada por la lluvia y porque estuvo acostada en el piso esperando a Miriam debajo de la escalera, los compañeros al verla en el patio se sorprenden, Yessica le pregunta a Héctor por Miriam, él al verla en ese estado ni siquiera la ve a la cara cuando le responde que no la ha visto, una compañera le dice a Héctor que su novia no se baña refiriéndose a Yessica y él la niega, los demás alumnos se empiezan a burlar de ella llamándola "cochina", Juan la defiende pero otra compañera le dice que Yessica no necesita que la defiendan porque es "muy macha".

Mientras tanto en la dirección, la madre de Miriam habla con la Directora para quejarse de Yessica y para que le llamen la atención, la Directora responde que hablará con su mamá pero que Miriam también debería de mejorar sus calificaciones y no buscarse amistades conflictivas, por lo que la madre de Miriam se molesta, su reacción se refleja al jalarse las medias con las uñas.

La Prefecta va por Yessica al salón para llevarla a la Dirección, ella está acostada sobre su pupitre y al levantar la cabeza la mira con rencor y desprecio, después Yessica es llevada a la enfermería, ahí la Prefecta y la enfermera ven los golpes y moretones que tiene ella en el cuerpo por lo que deducen la violación; más tarde Miriam escribe una nota sentada en un pasillo de la escuela, Yessica sigue en la enfermería, Miriam le avienta la nota en forma de avión por la ventana la cual cae sobre la cabeza de Yessica, ella se pone feliz al saber que su amiga la quiere ver en el baño al terminar las clases.

En el baño de la escuela, Miriam espera la llegada de su amiga, Yessica aparece en la puerta y lo primero que escucha son los reclamos de Miriam que le pide el perfume de violetas y el dinero que le robó, ella lo niega, entonces Miriam le pide los calzones que agarró el día de la primera violación, Yessica no comprende los reclamos de su única amiga y le dice que el dinero no se lo puede devolver, Miriam enojada la llama "puta". Yessica no soporta que le diga así, pelean, forcejean y Yessica empuja a Miriam, que al caer se golpea la cabeza con la orilla del escusado y se descalabra, Yessica toma las llaves de la casa de Miriam que traía en la mano antes del accidente, llora y sale corriendo trastornada.

Yessica corre rápidamente por la calle, llega a casa de Miriam, entra y deja la puerta abierta con las llaves pegadas, mientras que Miriam yace desangrada en el piso del baño. En la noche la mamá de Miriam llega a su casa, se asusta porque el teléfono no para de sonar y encuentra la puerta abierta, camina por el pasillo de su departamento gritándole a Miriam, lo que la inquieta más porque no responde, llega al cuarto de su hija y se tranquiliza al verla acostada en su cama y la abraza, sin sospechar que el cuerpo que abraza es el de Yessica que al sentir su abrazo por fin se tranquiliza, y sonrío al saberse protegida, el teléfono sigue sonando hasta que finalmente lo contesta la madre de Miriam.

### *Personajes*

Yessica: Es una muchacha de 15 años, de tez morena, complexión media, cabello mediano, lacio y negro, ojos cafés y nariz chata. Vive con su mamá, tres hermanos menores que ella, Jorge su hermanastro y el padre de éste; estudiaba en una secundaria pública con Jorge pero la sacaron de allí porque él la molestaba y se peleaban muy seguido, a parte de que fue expulsada por agredir a la Prefecta. A Yessica no le agrada vivir con ellos pero tiene que aceptarlo por la imposición de su madre, ella la ayuda en las labores del hogar y a cuidar de sus hermanos a quienes quiere mucho, vive en una casa con techo de lámina en la colonia Santo Domingo, por lo que la familia no cuenta con dinero suficiente para darse lujos, es decir, son de clase baja.

A pesar de su edad Yessica se orina en su cama por los problemas que le implica la presencia de su padrastro y Jorge, quien continuamente la insulta y la acosa sexualmente junto con su jefe el Topi, situación que su madre no entiende por lo cual continuamente es reprendida. A partir de dichas circunstancias Yessica busca quedar bien con su mamá ayudándole en lo que puede y llevando buenas calificaciones, de manera que en el medio donde puede desarrollarse plenamente como persona es la escuela, por lo que se arregla y se maquilla, tratando de guardar su distancia con los compañeros para parecer fuerte y que no la dañen sentimentalmente como en su casa.

Toda su inconformidad la libera en la secundaria manifestándola en una continua rebeldía por lo que no tiene una buena calificación en conducta. Desde el momento en que entró a su nueva escuela proyectó esa imagen ya que el primer día de clases dijo que la habían expulsado por "cachetear" a la Prefecta, pero Miriam le simpatizó no sólo porque se sentaba en frente de ella, también por el olor de su cabello y la simpatía que le mostró a pesar de ser mala estudiante. Su relación con los hombres es conflictiva ya que se pelea con ellos debido a su falta de respeto y agresión por ser culturalmente más débil, Héctor le llama la atención porque aparenta ser conquistador con las chicas y desea herir su orgullo, pero como es atractivo y simpático acaba por conquistarla.

Después de que es violada por el Topi sabiendo su complicidad con Jorge, la vitalidad que demostraba en la escuela se desmoronó como su vida pero su fortaleza y el apoyo de Miriam, quien le había demostrado ser su verdadera amiga, la ayudaron a superar una violación anunciada, inevitable e impune por las condiciones sociales en las que se desenvuelve, ya que en su casa creerían que la provocó, de tal manera que la casa de Miriam y la escuela se convirtieron en un refugio para sus problemas en casa.

Yessica siempre se sintió incomprendida porque nadie entendía su conducta excepto Miriam, el problema se suscitó cuando ella en su afán de ayudar a su mamá le robó su dinero, situación que agravada por la influencia de la madre de Miriam sobre ella, lo cual motivó su desprecio hacia Yessica quien en una reacción violenta como única manera de defenderse, mata accidentalmente a su amiga, así que trastornada por la violación, la incomprensión y la presión social, se refugia nuevamente en casa de Miriam, en el abrazo de una madre como la de Miriam, que siempre anheló y nunca tuvo.

Miriam: Adolescente de 15 años, de tez blanca, complexión delgada, pelo largo, lacio y negro, ojos cafés y nariz recta. Vive con su mamá en un departamento de la colonia Santo Domingo, es hija única, su padre no vive con ellas y su ausencia no se explica en la cinta aunque probablemente se separaron. Estudia la secundaria en la escuela donde inscriben a Yessica a medio año, su posición económica es más estable que la de la familia de su amiga, ubicándola en una clase media baja.

Su madre la sobreprotege y se preocupa en exceso por su bienestar, de manera que trata de darle todo lo que necesite, sobre todo en la escuela para que estudie una profesión y crezca personalmente. Miriam le responde consintiéndola de la misma manera, al ayudarla a maquillarse y mantenerse bella o con masajes en los pies si llega cansada del trabajo, debido a que está muy apegada a su madre desarrolla una dependencia emocional, por lo tanto ella ejerce una fuerte influencia en su toma de decisiones y en la manera de observar su entorno social, hasta ceda a su madre de otros hombres.

Sin embargo Miriam siente la necesidad de buscar amigas de su edad y simpatiza con algunas conductas indebidas para una adolescente como fumar, pese a todo es inocente y no se atrevería a hacer algo no socialmente aceptado a menos de que alguien la convenciera, ni siquiera se ha animado a besar algún muchacho. Es una muchacha solitaria y tímida, por lo que en la escuela no es muy popular, precisamente al ver la rebeldía y seguridad que proyecta Yessica es que queda fascinada por su personalidad y busca agradarle al invitarla a su casa y al acceder a su disposición, como comenzar a maquillarse.

En realidad Miriam es insegura y por tanto manipulable, así que estará dispuesta a hacer lo que esté a su alcance para quedar bien con las personas que ama y admira, dicha actitud la demuestra desde el principio del filme cuando le obsequia a Yessica un shampoo de violetas porque se percató de que le había gustado su olor, y seguirá constante al grado de perdonarla después de que la había dejado a merced de los marchantes del mercado después de hurtar un perfume, incluso ignorando los consejos de su madre sobre alejarse de ella.

A pesar de creer casi ciegamente en la amistad de Yessica y tratar de ayudarla al momento en que la secuestran por segunda vez, su confianza vuelve a ser traicionada al enterarse de que se había robado el dinero de su mamá después de todas las advertencias que le había hecho sobre ella, entonces Miriam desilusionada se somete nuevamente a la voluntad de la única persona confiable que ha conocido, es decir, la de su madre, por lo cual se convence de que Yessica provoca a los hombres y por eso merecía la violación, así con el enojo y las ideas de su mamá, le reclama a su amiga por las cosas que le había robado y en el forcejeo pierde la vida.

**Madre de Yessica:** Mujer de 45 años, tez blanca, complexión media, cabello negro, medio y lacio y nariz aguileña. Al parecer se caso muy joven y tuvo a tres hijos de su primer matrimonio entre ellos a Yessica que es la mayor, después de separarse de su esposo se volvió a casar con el padre de Jorge, por lo que se fueron a vivir con ellos para formar una nueva familia, con su nuevo matrimonio volvió a embarazarse y tuvo un hijo del que se encarga la mayoría del tiempo.

Ella depende económicamente de su marido actual por lo que hace lo posible para atenderlo bien, haciendo las debidas labores de una ama de casa, además de atender igualmente a su hijo como apoyo a los proveedores de la casa, lo complace por miedo a que la abandone con todo y sus hijos a parte que le enseñaron que el amor de una mujer implica someterse al marido.

Además se encarga de pagar algunas cuentas de la casa, como la renta y los servicios básicos, por tanto debe de administrarse para darle de comer a sus hijos y rara vez le sobra dinero para satisfacer otras de sus necesidades como la ropa, sus útiles escolares o los pañales del bebe. También lava ropa ajena en algunas ocasiones para tratar de solventar los gastos, considera que Yessica tiene la edad suficiente para ayudarla en las labores del hogar, pero no quiere que trabaje porque puede descuidar la escuela.

Naturalmente que ama a su hija y le preocupa su futuro pero la pobreza y la atención a sus hijos más pequeños no le permiten entablar un vínculo comunicativo de confianza con ella, además de que la educación tradicional en México ha sido represiva a través de regaños y golpes, de manera que si Yessica la desobedecía o se orinaba en la cama esa sería la única forma como entendería que su comportamiento estaba mal.

De vez en cuando, intenta comprenderla e interesarse por las cosas que hace su hija, pero ella le responde a medias porque el daño emocional no le permite hablar con franqueza, le agradece el dinero que le obsequió para pagar algunos gastos pero al enterarse de su sucia procedencia por los cuentos que inventó Jorge sobre el Topi, y al no llegar la noche de la segunda violación, ella se cierra a lo que pueda explicarle Yessica, la regaña, la insulta y se enfada por ver que su hija cayó en malos pasos a pesar de su sacrificio, por lo que la corre de la casa.

**Madre de Miriam:** Es una mujer de 40 años, tez morena, complexión delgada, pelo negro, lacio y largo y nariz recta. Al parecer, después de su separación con el padre de Miriam, ha dedicado toda su vida a cuidar a Miriam, ya que ella representa su compañía más cercana y como buena madre sobre protectora, haría cualquier sacrificio para que no le faltara nada a su hija y lograra el éxito que no pudo lograr ella, es por eso que debe terminar sus estudios a como de lugar.

Como madre soltera ha educado a Miriam sola, de manera que han establecido un lazo afectivo muy fuerte basado en las órdenes y los deseos de ella sobre Miriam, y no precisamente en una comunicación efectiva entre ambas. Trabaja en una zapatería de mostradora, se ha esforzado mucho para obtener todo lo que tiene, a través del ahorro y horas extras, por lo que es una mujer autosuficiente. El jefe de la zapatería le coquetea y como también se siente atraída por él salen juntos ocasionalmente, pero se siente culpable por salir con otro hombre que no sea el padre de su hija, por lo que prefiere mantener su relación en secreto.

También cela demasiado a su hija por miedo a que se deje influenciar por malas compañías, al conocer a Yessica no le simpatizó porque sintió el poder que ejercía sobre Miriam, al principio se resignó a aceptarla, pero cuando se percató de su mala educación por dejar sus calzones sucios en el cesto de basura le prohibió su amistad.

Su paciencia terminó cuando desapareció el dinero que había ahorrado para su televisión nueva y de inmediato culpó a Yessica, cuyo enojo fue tal que comenzó a insultarla sin importarle que fuera violada, aprovechando el momento para desvirtuarla frente a Miriam y terminar con su amistad de una vez por todas, ya que su responsabilidad como madre incumbe que no hablen mal de su hija por juntarse con gente indeseable a su gusto.

Jorge: Muchacho de 16 años, tez morena, complexión media, pelo corto, negro, chino y con el copete pintado de amarillo y nariz recta. Es hijo del nuevo esposo de la madre de Yessica, trabaja recogiendo el pasaje en el microbús del Topi con quien mantiene una amistad y varios negocios, entre ellos está la venta de su hermanastra a pesar de que a ella no le interesa el Topi, y sin tomar en cuenta su opinión la intercambia por unos billetes para comprarse unos tenis nuevos.

Desde que vivía con Yessica, él se percató de su situación privilegiada ya que había ganado dos sirvientas con el matrimonio de su padre, y sabía que con una queja suya sobre el comportamiento de ambas con éste, de inmediato arreglaría las cosas a su conveniencia, así la impotencia de Yessica sobre las bromas que le jugaba la mayor parte del tiempo le causaba gran satisfacción, por lo tanto estaba consciente de que ella no podría quejarse de la violación porque a su madre no le convendría creerle, y como Yessica lo sabía no comentaría a nadie la situación. En general Jorge es una persona que sabe aprovechar las situaciones y que gusta de manipular a los demás, después de la primera violación se siente culpable al ver los útiles de su hermanastra tirados por el microbús, por un momento duda en aceptar el dinero del Topi, finalmente su ambición puede más y se dirige a la zapatería para comprar los tenis que tanto había deseado, al fin y al cabo la violación ya estaba hecha.

Jorge con lo que gana en su trabajo puede mantenerse estable económicamente pero no le alcanza para darse lujos como unos tenis tan caros, en realidad la pobreza lo orilló a vender a su hermanastra ya que ni siquiera se ha comprado calcetines por su precaria situación, de manera que él observa a las mujeres como objeto de cambio y se justifica al no ser de su familia sanguínea, así confirma la posición que su padre le ha transmitido, las mujeres están para servir a los hombres. También disfruta del acoso sexual y de la sensación de poder sobre las mujeres como lo ha aprendido de otros hombres, al dominar con una mirada intimidante y amenazadora a mujeres en el microbús, como el caso cuando abordaron el transporte Miriam y su mamá. Finalmente consideró a Yessica ya que al parecer iba a seguir siendo violada por el Topi, de manera que amablemente le ofreció parte de su paga que ella rechazó por falta de visión, ahora la prostituiría formalmente.

Héctor: Adolescente de 15 años, tez morena, complexión media, cabello corto, negro y ondulado, ojos cafés y nariz chata. Estudia la secundaria en la escuela donde Miriam asiste, es guapo y está acostumbrado a andar de novio con la chica que le gusta, Yessica le llamó la atención por su actitud rebelde y atrevida con los maestros, además de considerarla atractiva e interesante, ante todo representaba un nuevo reto de conquista.

Después de molestarla y buscar encuentros con ella, finalmente se besaron y empezaron a salir, a él realmente le agrada Yessica por lo tanto, como todo adolescente curioso con la consigna de iniciar una vida sexual, decide llevarla a un parque donde otros compañeros acostumbran ir a experimentar con sus novias sexualmente, a ella también le gusta Héctor pero se siente agredida al sentir sus manos lujuriosas, Yessica se espanta y huye corriendo del lugar, por lo cual Héctor queda sorprendido ya que se supone que los novios hacen eso y no salen despavoridos. De esa manera comprende que ella no es tan liberal como aparentaba y como su prioridad es la experimentación deja de buscarla, pero al verla días después en un estado deplorable en el patio de la escuela, se avergüenza de haber salido con una muchacha tan desorientada y extraña, así que la niega, para no dañar su imagen con otras chicas.

Juan: Adolescente de 15 años, tez blanca, complexión media, cabello lacio y corto, nariz recta y ojos cafés. Estudiante de secundaria, es compañero y amigo de Héctor, además de compartir estudios y juegos, él admira a Héctor por sus capacidades para conquistar chicas de manera que sigue sus consejos y trata de imitar sus movimientos.

Como le gusta Miriam y a Héctor le gusta Yessica, comparten la misma estrategia de molestarlas y una vez llamada su atención, buscar encuentros ocasionales con ellas, pero después de que Héctor deja de interesarse por Yessica, él también deja de buscar a Miriam, sin embargo se compadece de Yessica al verla en el estado deplorable como llegó a la escuela, el día de la segunda violación y la defiende ante la incomprensión de sus otros compañeros de clase.

El Topi: Hombre de aproximadamente 26 años, tez morena, complexión robusta, cabello largo, negro y lacio, nariz chata y ojos cafés. Es chofer de un microbús, trabaja con el padrastro de Yessica y tiene como copiloto a Jorge. Desde hace tiempo le gusta Yessica y como única opción viable para acercarse a ella, decide atacarla sexualmente independientemente de su consentimiento, claro que con la aprobación de su hermanastro ya que trabajan juntos y ella es de la familia, así después de un acuerdo monetario, el Topi se siente con el derecho de ultrajar a Yessica cuantas veces se le antoje, como parte de un contrato entre socios.

Padrastro de Yessica: Hombre de 50 años, tez morena, complexión robusta, cabello corto y canoso, nariz chata y ojos cafés. Se casó con la madre de Yessica así que decidieron vivir ambas familias en la misma casa, tiene un hijo de su otro matrimonio, Jorge a quien quiere y sobreprotege, al grado de justificarle su abuso contra su hermanastra. Trabaja como supervisor de rutas



en un paradero de microbuses. Él mantiene a ambas familias aceptando su responsabilidad como jefe de familia y le pide a Jorge que también coopere con alguna cantidad representativa en casa, sin exigirle un saldo fijo. Aunque acepta a los hijos de su nueva esposa, le pide que Yessica trabaje porque está en edad de hacerlo, sin importarle su salud y educación realmente.

**Directora:** Mujer de 55 años, tez blanca, complexión robusta, cabello medio, lacio y negro, nariz chata y ojos cafés. Es la directora de la secundaria dónde estudian los adolescentes de esta película, por tanto es quien decide como educar y reprender a los alumnos cuando por su mala conducta llegan a la Dirección, la educación que imparte es tradicional y represiva contra conductas inapropiadas como la de Yessica, ya que la castiga solamente a ella por pelearse con Héctor y a él no porque ella lo provocó, tampoco no entiende como se presentó menstruando sin protección e higiene a la escuela, sin indagar en la problemática de su alumna, de manera que se deslinda de toda responsabilidad educativa emocional, acatándose a los padres.

**Prefecta:** Mujer de 45 años, tez blanca, complexión delgada, cabello lacio, negro y largo, nariz aguileña y ojos cafés. Es la principal ayudante de la Directora, así que se encarga de revisar que las normas de ella se cumplan dentro de la escuela, a través de rondas por la escuela y vigilando constantemente la conducta de los estudiantes.

**Personajes Incidentales:** Maestra de Gimnasia, de Historia, de Matemáticas y el Profesor de Mecanografía, cumplen la misma función que la Prefecta pero impartiendo clase en sus áreas designadas.

**Marchante del mercado:** Mujer y comerciante que le exige el pago del Perfume de violetas a Miriam, después de que Yessica lo robó.

**Jefe de la madre de Miriam:** Hombre y dueño de la zapatería donde trabaja la mamá de Miriam, se le insinúa sexualmente y la toca en horas de trabajo, situación que ella acepta, dentro del filme salieron juntos en dos ocasiones.

### **2.3.3. Hermeneusis**

En este apartado final del análisis, se revisarán los temas abordados por Systach en *Perfume de violetas* así como su resolución dentro de la cinta.

- 1) **Relación entre Yessica y los perfumes, especialmente el de violetas:** Esta manía de Yessica se presenta durante todo el filme, al principio ella se acerca a Miriam por el olor de su cabello a violetas, los perfumes se encuentran en las recámaras y el baño en casa de Miriam, de manera que la seguridad encontrada en aquel departamento se representa en éstos, ya que cuando Yessica tiene la oportunidad se rocía continuamente de ellos. También implican una sublimación de su dolor después de la primera violación, porque después de cambiarse los calzones y ponerse los de Miriam, se rocía el perfume del baño para acabar de limpiarse el cuerpo y tratar de borrar las heridas de su alma.

Cuando ambas chicas están en el mercado, Yessica al ver un perfume de violetas no pudo evitar la tentación de tomarlo y como no tuvo dinero para pagarlo, se lo robó, para su mala suerte atraparon a Miriam y aunque le hubiera gustado ayudar a su amiga, el miedo a que le quitaran el perfume fue más fuerte en ese momento ya que también necesitaba un sanador en casa, por eso se lo ponía todos los días. Finalmente, la madre de Yessica rompe el perfume que atesoraba porque pensó que lo había obtenido prostituyéndose, éste rompimiento implica la incompreensión y alejamiento total entre madre e hija, así como la fragmentación de la amistad entre las chicas, al exigirle Miriam a Yessica que le devuelva su perfume, es decir, la única cosa que reconfortaba y tenía Yessica para sobrellevar su mísera existencia, desencadenando la pérdida del control de sus acciones y hasta de la cordura.

- 2) Relación entre mujeres y hombres: El contexto social donde esta historia se desarrolla es en un México popular, de clase media baja y baja, cuyo sector social reprime el desarrollo personal de la mujer a pesar del desenvolvimiento que la misma ha tenido desde mediados del siglo XX y que sigue en boga, esto se demuestra en la manera como los hombres de esta cinta ven a las mujeres. Las mujeres en casa de Yessica sirven esencialmente para cuidar a los niños, hacer el aseo y la comida, de manera que los trabajos que pudieran conseguir se ubicarían en el mismo campo de acción, en el caso de la madre quien lava ropa y si Yessica trabajara tal vez lo haría de intendencia. Ella quisiera tener una vida diferente a la que ha llevado por eso le gusta ir a la escuela, de cualquier manera sus obligaciones en casa no puede descuidarlas independientemente de lo que haga con su vida, ellas deben de cuidar a los hombres de la casa.

Contrariamente a la labor de protectores que los hombres deben cumplir con las mujeres, la figura del padre está ausente o aparece un padrastro al que no le preocupa Yessica porque no es su hija biológica. De tal manera que a falta de un macho protector, las mujeres están a merced de hombres como el Topi, que creen tener derecho de posesión sobre cualquier mujer debido a que un familiar cercano, en este caso Jorge, le permitió abusar sexualmente de ella a cambio de dinero, dicho intercambio resulta un gran negocio para éste último que no siente ningún tipo de afecto ni piedad por su hermanastra, haciendo uso de un objeto más de la casa. En cuanto a la relación entre Yessica y Héctor, el amor cortés pasa inadvertido cuando se aprecian los motivos de ambos para estar juntos, los cuales son atracción física, ansias de experimentar sexualmente por parte de él, por parte de ella, un reto para demostrarle que no todas las mujeres se enamoran, el cual llega a manifestarse en su necesidad de apoyo y cariño. La madre de Miriam también siente necesidades sexuales y afectivas de un hombre, por lo tanto se deja tocar por su jefe en la zapatería, situación que desagrada por completo a una hija celosa y dependiente de su progenitora, como Miriam.

- 3) Relación entre escuela y alumnos: Más que hablar de educación, se diría que dentro de esta institución se imponen los conocimientos y normas de conducta, sin derecho a réplica, ya que si los alumnos no se comportan conforme lo establecido, se les castiga y se les reprime en vez de hablar de sus problemas. Esa educación también es de género y exige cierto comportamiento entre mujeres y hombres; cuando Yessica se pelea con Héctor porque les quitó sus fotos y son llevados a la Dirección, la única castigada es ella por llevarse a golpes con los hombres ya que su condición de mujer no permite la violencia contra ellos pero de éstos hacia las mujeres o entre sí es más permitido, a parte de que la Directora se dejó influenciar por los antecedentes de Yessica.

En la clase de gimnasia, la maestra regaña a Yessica porque estaba manchada su falda sin preocuparse por el porque de esa mancha, ya en la Dirección ésta última es cuestionada sobre la menstruación después de haber sido humillada por el Topi y sus compañeros de clase que no se imaginaban la violación que había sufrido, Yessica al no sentir la confianza para contar su situación prefiere no contrariarlas y repite en su cuaderno varias veces que debe prevenir su menstruación, como un castigo injusto e inerte ante alumnos de secundaria que no se pueden educar más que con planas. La Directora también reprime a la madre de Miriam por no cuidarla de las malas compañías y echarle la culpa por el mal comportamiento de su hija, cuando ella tampoco cumple su labor como profesora. La Prefecta y la Enfermera se percatan de la violación de Yessica ya que es demasiado tarde y ella ha perdido su integridad y la amistad de Miriam. Los alumnos siguen el mismo camino de incompreensión al tachar a Yessica de cochina y juzgarla, ya que como es muy valiente y se pelea con los hombres, no necesita que intercedan por ella, como si las mujeres que no fueran sumisas no necesitaran ayuda.

- 4) Relación entre madre e hija: Existen dos tipos principales y que son la base para el desarrollo del filme; Yessica y su madre viven una situación económica difícil debido a las siete personas que conforman la familia, la madre no tiene estudios, se dedica al hogar, su hija más grande estudia apenas la secundaria y desea que siga estudiando para aspirar a un futuro mejor, de esta manera le exige que corresponda su apoyo asumiendo una responsabilidad en casa, ayudándole con los quehaceres y cuidando a los niños. Su madre está tan ocupada con sus otros hijos, atendiendo a su nuevo esposo y con las presiones económicas que ha descuidado la comunicación con su hija, a pesar de algunos intentos de búsqueda hacia las actividades de su hija, ésta ya no confía en su mamá al contrario sabe que su familia es autoritaria y quien da la última palabra es el padre de familia, por tanto los hijos deben obedecerlo incondicionalmente.

Después de que Yessica es violada por el Topi no le queda más que callar por las amenazas de Jorge y porque su mamá no se pondrá en contra de su esposo ya que es el proveedor y a él no se le cuestiona, el autoritarismo llega al extremo cuando la madre en un ataque de preocupación y desilusión por los rumores de Jorge hacia la supuesta prostitución de Yessica, la ciegan de ira y sin intentar hablar con ella o entenderla la corre de la casa, llevando la relación al fracaso familiar.

Por su parte Miriam y su madre viven una condición económica diferente porque sólo ellas dos conforman la familia, a pesar de que tampoco cuenta con un padre, la madre trabaja en una zapatería y le alcanza para mantenerse con cierta estabilidad.

A diferencia de la familia de su amiga, la madre dedica su vida a Miriam y la sobreprotege hasta que su jefe entra en su vida sentimental, entonces le da un respiro en su tiempo libre; en general son muy unidas y mantienen una buena comunicación, al grado de que de Miriam ha forjado una dependencia hacia su mamá ya que sólo a su lado se siente completamente segura, también el carácter dominante y los cuidados excesivos de ésta hacia su hija se ha encargado que Miriam no sea muy sociable en la escuela y esté sola la mayor parte del tiempo, éste factor la orilla a buscar amistad en Yessica que representa una independencia que ella no tiene en casa.

Finalmente, la sobreprotección también ocasiona una pérdida de comunicación ya que Yessica no le simpatizaba a su madre y le prohibía su amistad, pero ante los hechos del robo Miriam vuelve a apoyarse en su madre, adquiriendo su misma postura, incapaz de escuchar otra postura que difiera de su opinión y ante las circunstancias del robo tampoco desea escuchar las razones de su amiga.

- 5) Relación entre amigas: Esta relación es la más frágil de todas debido a su susceptibilidad ante los padres y los compañeros de clase, que representan universos con mayores posibilidades de acción para los seres humanos y ésta desde el principio no fue avalada por la madre de Miriam, por los compañeros que no aprobaban la conducta rebelde y machorra de Yessica como para que una mujer le brindara su amistad, así como los constantes reportes de la Dirección.

Sin embargo entre las dos surgió una fuerte amistad basada en sus necesidades que vencieron dichas adversidades, es decir, la búsqueda de afecto incondicional, por parte de Yessica del cariño y la confianza que no tiene en casa, a parte del acoso de su hermanastro que hace de su hogar un infierno; en cuanto a Miriam brindar confianza y sentir afecto de una persona diferente a su madre, establecer un lazo de confidencias y experiencias, es decir, anécdotas que quedan sólo entre amigas.

El vínculo es fuerte y creen la una en la otra, el problema de la confianza radica en que Yessica sentía la amistad de Miriam muy segura por lo que se le hizo fácil tomar su dinero para ayudar a su madre, sin estar conciente de que estaba rompiendo ese voto, en verdad Yessica pensaba que Miriam no perdía nada porque siempre tenía todo, incluyendo una madre cariñosa que envidiaba.

Miriam admiraba a Yessica así que se concebía con ella más fuerte e independiente de su madre, pero finalmente quien definió su amistad fue ella, al evidenciar el robo y el egoísmo de Yessica que nunca había tenido lujos, ni siquiera un perfume del mercado y por el cual sentía una increíble seducción. Todos los trastornos en su vida hasta la pérdida de su hogar, acabaron por destrozar su afecto en una discusión dentro del baño de la escuela, donde Yessica no pudo contener su ira ante un mundo que le daba la espalda incluyendo su gran amiga que ahora la insultaba, ella no podía soportar más humillaciones y en el forcejeo la mató accidentalmente, pero con la rabia contenida del desprecio humano, de una violación que la había marcado para el resto de su vida y sin nadie que quisiera escucharla.

### Capítulo 3. Análisis Fílmico de *Las caras de la luna*

La siguiente película que se analizará es *Las caras de la luna* de Guita Shyfter, la cual cuenta con tres secuencias donde se desarrolla la amistad entre los miembros del jurado, quienes seleccionarán los filmes ganadores durante el III Festival de Cine de Mujeres, cuya sede se ubica en la Ciudad de México.

- 1) Susana Balcher, directora argentina y conocida en el medio como Shosh, regresa a México para participar como jurado en el X Festival de Cine de Mujeres, durante este encuentro conoce a otras directoras iberoamericanas con quienes convive estrechamente, de manera que se percata de la diversidad de personalidades e ideologías entre cada una, además de que todas guardan secretos en sus vidas, situación que la inspira a filmar una película sobre ellas. Por otro lado, este regreso implica un reencuentro con su pasado, ya que vivió en la Ciudad de México por ocho años y al tener noticias de Federico, un antiguo amor, resurgen algunas dudas sobre su futuro.
  
- 2) Mariana, Shosh, Maruja, Joana y Julia, que son los miembros del jurado, se conocen más a fondo, las dos últimas debaten constantemente por su forma de pensar y su contraste de personalidades; durante su estancia en el hotel, los jurados se encuentran continuamente con una pareja en la que se inspiran para contar diversas historias que funcionarían dentro de una película interesante, las cuales son parte de sus anécdotas individuales. Shosh vuelve a salir con Federico, se divierten juntos y tratan de reestablecer su relación.
  
- 3) Después de arduas sesiones de discusión y proyección de videos, finalmente los jurados deciden las películas ganadoras, Joana y Julia dejan atrás sus conflictos ideológicos y al conocer más de sus vidas se hacen amigas, al igual que todas las juradas, después del Festival todas vuelven a su vida cotidiana y parten del país, esperando volver a verse en otro momento. Shosh y Federico terminan su relación, ella decide empezar la película sobre los jurados del Festival.

### 3.1. Mimesis

#### Escena Shosh recibe noticias de Federico

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Conjunto
	8	2	12	3	7	1	2
Movimientos de Cámara		Paneo		Travelling		Zoom hacia adelante	
		Horizontal de las oficinas del Festival, para iniciar la escena. En el hotel, un paneo vertical sigue a Shosh cuando se agacha y destapa una caja que está en el piso, dentro de ésta descubre una peluca.		Frontal de Shosh, entrando a las oficinas y sonriendo mientras las observa. Travelling lateral, que sigue a Magdalena y Shosh mientras caminan por la oficina, después de haberse saludado, luego Magdalena sale de cuadro.		Durante la entrevista, Pulido realiza otra pregunta a Mariana y la cámara efectúa un zoom enfocando a Mariana.	
Profundidad de Campo				Lucero y la asistente de Magdalena tratan de sacar una pelota atorada en un recipiente de plástico, mientras que detrás de ellas, se encuentra Magdalena hablando por teléfono. Después Magdalena toma unas píldoras y al fondo está Lucero que sigue tratando de sacar la pelota del recipiente.			
Velocidad de Filmación				Normal, es decir, al ritmo real de la escena.*			
Contra Campos				Cuando Julia entra al cuarto de hotel, una vez que Shosh está desempacando, y queda sorprendida al ver a Shosh con un arreglo frutal, entonces 4 contra campos describen la conversación entre ambas, luego Julia observa la canasta y le sonríe.			

Angulación		Normal. El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	
Tipos de		Objetiva	Subjetiva
Mirada		Objetiva	Subjetiva
		La escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo.	Cambia la mirada, al momento en que Shosh abre la puerta de un armario, así se ve el armario cuando ella toma un gancho para colgar su ropa.
			Después, la cámara enfoca desde el armario el momento en que Shosh cuelga su pantalón en el gancho, de manera que el espectador, tiene una visión completa de lo que Shosh descubre en éste, una relación que se da sólo entre el espectador y la cámara, para no perder detalle de su sorpresa al descubrir la peluca de Julia.
Tipos de		Exterior	
Escenario		Interiores	
		Las oficinas del Festival.	Las oficinas, la habitación del hotel donde se hospedan Shosh y Julia, así como la habitación donde Shosh y Federico tienen relaciones sexuales dentro del flash back.
Tipos de		Paralelo	
Montaje		Descriptivo	
		Al principio de la escena, es paralelo, entre Shosh en la oficina y la entrevista de Mariana para televisión.	Después se vuelve descriptivo, en total se cuenta con 35 cortes directos.



Tipos de Sonido	Over	Off
	Se presentan dos temas musicales compuestos por Eduardo Gamboa e interpretados por New Mexico String Quartet, Cuarteto de Rusia y Wet Paint, el primero es un cuarteto de cuerdas al principio de la escena, se establece hasta que Shosh entra a la oficina del Festival, el segundo tema aparece dentro del flash back de Shosh y Federico.	El efecto de sonido cuando tocan la puerta entra al momento en que Shosh está viendo la peluca en el armario y la deja para abrir la puerta, el efecto de una puerta que se abre, al entrar Julia a la habitación del hotel.
Iluminación	Durante el flash back, se inclina hacia tonalidades ocres tenues. En el resto de la escena es natural, según los interiores mencionados.	

\*Después de que Shosh recibe el arreglo frutal con un libro, al abrirlo se encuentra con una tarjeta, la lee y empieza a recordar, así se presenta un flash back de Shosh y Federico, que muestra al espectador la relación que mantenían, ya que se besan apasionadamente, desnudos bajo una cama. La cámara también se ubica a la altura del piso, para realizar la toma de ambos bajo la cama. Aunque el flash back no es una variante de velocidad dentro de la escena, si cambia de tiempo dentro de la narración.

*Escena las miembros del jurado se conocen más a fondo y conocen a la pareja anónima que les brinda inspiración*

Tipos de Planos	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	2	31	12	3	15	3	4
Profundidad de Campo				Las jurados observan una película del Festival, junto con el resto del público, Joana, Shosh, Julia y Mariana están en primera fila, la cámara las muestra por detrás, mientras la pantalla de cine se ubica al fondo.			
Velocidad de Filmación				Normal.			

Movimientos de Cámara	Plano Grúa	Travelling	Zoom hacia delante	Zoom hacia atrás
	<p>Se dirige desde la luz de un proyector de cine hasta el público que asiste a esa función del Festival.</p>	<p>Se aprecia el exterior de las oficinas del Festival, después un travelling oblicuo da entrada a cuadro a Shosh y Joana. En seguida, un travelling circular se dirige de Lucero y Magdalena frente a la cámara, hasta el perfil de Lucero, ella sale de cuadro y entran por la puerta las jurados. Circular, muestra la espalda de Julia, llega al perfil de Shosh, con Mariana detrás de ella y frente a la cámara.</p>	<p>Shosh y Joana caminan por un sendero y la cámara se acerca a ellas hasta un plano medio, a través de un zoom. Durante la cena, las jurados, se observan una pareja desconocida, un zoom se acerca hasta un plano medio. Luego Shosh está hablando por teléfono en la recepción del hotel y un zoom la acerca hasta primer plano, señalando la entrada de otro flash back.</p>	<p>Dentro del flash back de Shosh, un zoom hacia atrás, va desde las manos de un taquero partiendo came, hasta un plano general de Shosh y Federico, que están discutiendo a lado del puesto de tacos.</p>
<p>Contra Planos</p>	<p>Cuando Shosh vuelve a la mesa se levanta con Mariana, enseguida ambas aparecen en la habitación de Mariana, donde se encuentra recostada en un sillón con los pies sobre un taburete, mientras Shosh la tapa y se sienta en el taburete. Mariana toma una píldora, el resto de la conversación se desarrolla en diez contra campos entre Soch y Mariana.</p>			

Tipos de Mirada	Objetiva	Interpelativa
	Cuando Shosh va al baño, Anette está en éste actuando frente a su cámara casera, después se muestra su reflejo en el espejo y su espalda da hacia la cámara, Shosh entra a cuadro, pasa detrás de ella en el reflejo y se para a su lado. El resto de la escena permanece objetiva.	Cambia a interpelativa cuando Anette se dirige a la cámara como si le hablara directamente a su cámara casera.
Tipos de Angulación	Normal	Picada
	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	Cambia cuando Mariana está acostada en un sillón de su habitación, con Shosh a su lado.
Iluminación	Natural. Cambia cuando ellas imaginan historias para una pareja del comedor, entonces como parte de su imaginación la iluminación se torna azulada hasta que la pareja para de hablar. Éste cambio de iluminación hacia tonos azules representa también los recuerdos de Shosh sobre su estancia en México, en ésta ocasión se remonta hacia la vida que llevaba con Federico.	
Montaje	Descriptivo y cuenta con 65 cortes directos.	
Tipos de Escenario	Exterior	Interior
	Las oficinas del Festival y el puesto de tacos del flash back de Shosh.	La sala de proyección, las oficinas, el salón de audiovisuales, el restaurante, la recepción y el cuarto de Mariana dentro del hotel.

Tipos de	In	Off	Over
Sonido			
	El tema musical que se presenta es "Danzas de chinelos" Tradicional, dentro del video de <i>Mazahuas</i> que concursa en el Festival.	Música de fondo en el restaurante del hotel. También la voz en off de la recepcionista que le comunica a Shosh que tiene una llamada en recepción.	El tema musical del flash back de Shosh y la música del restaurante, son de Eduardo Gamboa y están interpretadas por New Mexico String Quartet, Cuarteto de Rusia y Wet Saint.

\* Aparece durante esta escena otro flash back, ahora Shosh recuerda una discusión que tuvo con Federico cuando vivía en México.

*Escena Mariana y Joana se confrontan entre sí en el museo casa de Diego Rivera y Frida Khalo*

Tipos de Plano	Primer Plano	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano de Conjunto
	2	2	1	6	1
Movimientos de Cámara	Paneo	Travelling	Zoom hacia adelante	Dolly	
	Horizontal desde la escultura de la cabeza de Frida Khalo hasta Mariana y Joana, éste muestra parte del museo ubicado en la ciudad de México. Ya fuera del museo, las jurados bajan una escalera y la cámara las sigue con un paneo vertical en su descenso.	Ana, Shosh y Mariana caminan de perfil a la cámara, ésta en un travelling circular se coloca frente a ellas y se acerca a un plano medio.	La cámara hace un zoom de Shosh y Julia, entra a cuadro Joana detrás de ellas, mientras ven un dibujo de Frida Khalo.	Se acerca a Shosh por detrás y entra Julia a cuadro.	

Tipo de	Objetiva.
Mirada	
Angulación	El emplazamiento de la cámara permanece a la altura de los objetos filmados.
Velocidad de	Normal.
Filmación	
Iluminación	Natural conforme al museo.
Tipos de	El interior y el exterior del Museo casa estudio Diego Rivera y Frida Khalo.
Escenario	
Montaje	Descriptivo, en total se cuenta con 8 cortes.
Sonido	In, las voces de las jurados, Anita y Lucero, dentro del museo.

*Escena discusión entre las jurado sobre la prostitución*

Tipos de Plano	Primer Plano	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano de Conjunto	Plano de Dos
	11	8	1	6	5	1
Profundidad de Campo	Se aprecia la sala del Festival donde se proyecta una película sobre la prostitución, las jurados están en primer término sentadas en las butacas, de espaldas a la cámara, la pantalla se observa al fondo de la sala.					
Tipos de Mirada	Objetiva			Subjetiva		
	La escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo.			Desde la perspectiva de Shosh, se aprecia el brazo de Maruja sobre la mesa con un cigarro en la mano, al fondo se ve la puerta por donde entra Magdalena a la sala de audiovisuales, para platicar con las jurados, después regresa a la mirada objetiva.		

Movimientos de Cámara	Zoom hacia adelante	Travelling	Paneo
	En el salón de audiovisuales, se ve a Shosh tomando notas en un cuaderno, un zoom se acerca hasta su primer plano.	Circular, desde la espalda de Mariana hasta su rostro frente a la cámara, en cuanto empieza el movimiento Joana entra a cuadro y se para al lado de Mariana, la cámara pasa por detrás de Joana hasta que quedan ambas de frente en primer plano.	Horizontal, muestra nuevamente a Joana y Mariana, ahora con Maruja a su lado. Después, Magdalena vuelve a entrar a la sala ahora con la representante de UNICEF, un paneo horizontal se dirige hacia la primera cuando empieza a hablar, luego entra a cuadro la representante de UNICEF y ambas salen por la puerta, Magdalena vuelve a abrir la puerta y un paneo vertical la sigue cuando se sienta en una silla del salón, Magdalena les deja un sobre y sale del salón.
Angulación	La cámara mantiene su emplazamiento fijo al soporte, respetando su horizonte ubicado en 180°.		
Velocidad de Filmación	Normal.		
Iluminación	Natural. La correspondiente al salón de audiovisuales.		
Montaje	Descriptivo, en total cuenta con 28 cortes directos.		
Escenarios	Al interior. La sala de proyecciones y la sala de audiovisuales de las oficinas del Festival.		

Sonido	In. En cuanto al sonido ambiental, se encuentra el toque de la puerta, cuando Magdalena llama a la sala de audiovisuales y la música que se escucha durante la cinta brasileña.
--------	---

*Escena Pulido entrevista a Joana, Julia emprende un nuevo proyecto de trabajo*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano General	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	3	15	2	7	5	12	2
Movimientos de Cámara	Travelling		Zoom hacia adelante				
	Travelling circular de Pulido, Shosh y Joana al dirigirse al lobby. En el piso donde se encuentra hospedada Julia y Shosh, Julia es seguida por un travelling lateral mientras camina por éste, al llegar al elevador gira en su dirección para tomarlo, de manera que ahora da la espalda a la cámara, ella usa una peluca para pasar desapercibida. Nuevamente un travelling lateral muestra a Julia, ahora en compañía de una monja, caminando por el pasillo de un convento.		Cuando están en el ascensor Lucero, Shosh y Federico, al salir del elevador, Lucero le dice a Shosh que la mujer misteriosa era Julia, su sorpresa y preocupación se encuadran ante el espectador por medio de un zoom hacia el rostro de Shosh.				
Profundidad de Campo	Anita y el Profesor están platicando en el lobby, al fondo Shosh platica con Pulido. También se percibe cuando Pulido está entrevistando a Joana, Shosh está al lado de ella, cuando ve a Federico en el lobby; mientras Pulido, su madre y el camarógrafo están al fondo del cuadro, así Shosh se despide de ellos y sale de cuadro.						

Contra Campos	Una vez que Julia y la monja se sientan dentro de una habitación del convento, empieza una conversación entre ellas que será captada a través de 5 contra campos.	
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	
Mirada	Objetiva.	
Iluminación	Natural. Exceptuando un contraste que se da con una lámpara blanca de televisión, que ilumina el rostro de Joana al empezar la grabación de la entrevista, de ésta manera saldrá mejor su imagen en televisión.	
Velocidad de Filmación	Normal.	
Tipos de Escenario	Interior	Exterior
	El lobby, el pasillo y el elevador del hotel. El pasillo y una habitación del convento.	La calle donde unos hombres vigilan a Julia que se encuentra dentro del convento.
Tipos de Montaje	Paralelo	Descriptivo
	Al principio de la escena es paralelo entre la entrevista que tienen Joana y Pulido, y la conversación entre Anita y el Profesor de matemáticas.	Después cambiará a partir de que Julia llama al ascensor, con su peluca puesta, se cuenta con 54 cortes directos.
Sonido	In, las voces de Joana, Shosh, Pulido, Federico, Lucero, Julia, la Monja, Anita y el Profesor de matemáticas, durante la escena.	



*Shosh y Federico empiezan a tener diferencias, Mariana sale del Festival*

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	24	3	9	4	2	4	5
Movimientos de Cámara	Zoom hacia atrás		Zoom hacia delante		Travelling		
	Un zoom abre la escena, desde la llanta ponchada de la camioneta de Federico hasta que entran él y Shosh a cuadro, ellos están sentados en el piso al lado de la llanta.		Cuando Julia está en su habitación de hotel llega Lucero y platica con ella, a la vez que inicia la conversación, un zoom se va acercando a ellas desde un plano largo hasta un plano medio.		Al día siguiente los jurados desayunan en la terraza del hotel, al lado se encuentran el Profesor de matemáticas y sus compañeros, entonces un travelling lateral sigue a los profesores de espalda a la cámara hasta que llegan a la mesa de los jurados.		
Contra Campos				En la habitación de Julia, se desarrollan entre ella y Lucero ocho contra campos.			
Profundidad de Campo				Al momento en que Shosh entra a la habitación de Julia, ella aparece detrás de su compañera de cuarto y Lucero, así, las ve platicando en el sillón, en primer plano frente a la cámara.			
Angulación				El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.			
Mirada				Objetiva.			
Iluminación				Cuando Shosh y Federico están reparando la llanta ponchada, se desarrolla un flash back intercalado con el presente de la escena, el primero se diferencia del presente por medio de la iluminación, ya que la directora ambienta los recuerdos con un filtro azul. En el resto de la escena la iluminación es natural.			

Velocidad de Filmación	Normal.		
Montaje	Descriptivo, se cuenta con 51 cortes directos.		
Tipos de Escenario	Interior	Exterior	
	La camioneta y el automóvil de Federico, el restaurante donde cenan Maruja y Annette, la habitación de Julia y Shosh.	La calle donde se les poncha la llanta a Federico y Shosh, la calle donde vivía Federico con su esposa y la terraza donde desayunan los profesores y las jurados.	
Tipos de Sonido	In	Off	Over
	En cuanto al sonido ambiental, se encuentra el de los automóviles al pasar en frente de la camioneta de Federico.	La música que se escucha de fondo, en el restaurante donde cenan Maruja y Annete.	El tema musical compuesto por Eduardo Gamboa e interpretado por New Mexico String Quartet, Cuarteto de Rusia y Wet Saint, al momento en que Shosh recuerda el abandono de Federico dentro de su carro.

\*En la escena entra un flash back de Shosh y Federico platicando dentro de un carro, primeramente aparece Federico, después Shosh, él voltea hacia la cámara y sale de cuadro, entonces ella se queda sola en el auto, de ésta manera empiezan a mezclarse las tomas del presente y del pasado, para mostrar las diferencias que habían tenido y que siguen pesando en su relación.

*Escena Julia y Shosh platican sobre su experiencia a favor de la revolución en sus países de origen*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano Americano	Plano General
	1	40	4	4	1	1
Movimientos de Cámara				Paneo horizontal en primerísimo primer plano del perfil de Joana, otro paneo la sigue de espaldas a la cámara, en esta ocasión Maruja aparece a su lado. Después, un paneo a la derecha sigue nuevamente a Joana, que ahora se pone detrás de Julia. Después un paneo vertical va del rostro de Julia hasta sus manos que sostienen un VHS, mostrando su insistencia para que las otras votaran por esa película que ella quería premiar.		
Contra Campos				En la segunda conversación, 24 contra campos entre Shosh y Julia nos narran la adversidad que enfrentaron ambas para ayudar en la liberación de sus países.		
Angulación				El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.		
Mirada				Objetiva.		
Velocidad de Filmación				Normal.		
Iluminación				Natural.		
Escenarios				Al interior, la sala de audiovisuales y la habitación de Julia y Shosh.		
Montaje				Descriptivo, en total cuenta con 45 cortes directos.		
Sonido				In, los sonidos ambientales en la escena son el de la secadora de pelo de Shosh y el timbre del teléfono, cuando Federico llama a Shosh.		

*Escena noche de cabaret, cena de Shosh y Federico en Acapulco*

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	5	2	11	2	5	1	1	4
Movimientos de cámara	de		Zoom hacia atrás			Travelling		
			La escena inicia con un zoom, que va de los vasos que están sobre una mesa del cabaret hasta un plano medio de Annette, Lucero y el Chido, sentados en un sillón. Otro zoom deja entrar a cuadro a Anita y el Profesor de matemáticas, en seguida entra Maruja a cuadro.			Un travelling circular muestra el baile de Maruja y el bailarín en la pista, luego un travelling de frente pasa de una pareja de mujeres bailando hasta Maruja y el bailarín, y los sigue cuando salen de la pista. Después Maruja continúa caminando y un travelling de frente la sigue hasta llegar a la mesa de los jurados, en ese momento sale de cuadro.		
Profundidad de Campo				Durante la conversación de los jurados, Lucero y el Chido en el cabaret, se aprecia cuando Joana camina de un extremo al otro detrás del sillón donde los demás están sentados.				
Mirada				Objetiva.				
Tipos de Angulación			Normal			Picada		
			El emplazamiento de la cámara se encuentra a la altura de las personas y objetos filmados.			En el baño de mujeres, cuando Lucero y Joana se ven en el espejo, ellas le dan la espalda a la cámara y se ven de frente sus reflejos, Joana voltea hacia la cámara, en el espejo se refleja Magdalena al salir del escusado y entra a cuadro de espalda a la cámara.		

Velocidad de Filmación	Normal.	
Iluminación	Natural en Acapulco. En tanto que en el cabaret, el lugar está ambientado con filtros de colores sobre la pista de baile.	
Montaje	Paralelo, entre la cita de Shosh y Federico en Acapulco, y el resto de las jurados en el cabaret, se cuenta con 24 cortes directos.	
Tipos de Sonido	In	Off
	La música que se percibe en la escena, primeramente en el restaurante de Acapulco, es el tema "De los pies hasta la frente" de Jorge Montana.	El segundo tema musical lo bailan en el cabaret, el cual es interpretado por Armando y Mario Romeo y lleva por nombre "Perlas Cubanas", más tarde se escucha "El clarín de la selva" de Juan Quevedo. El sonido ambiental que se escucha en el baño de mujeres, es el del agua cuando se va por el escusado.

*Escena las jurados seleccionan a las ganadoras del festival*

Tipos de Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Plano Medio	Plano General	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	27	1	11	9	6	6	11
Profundidad de Campo	Se aprecia en la discusión por elegir a la película premiada, primeramente Maruja se levanta del sillón donde están las demás y se dirige al televisor, entonces ella pasa a primer plano mientras las otras permanecen en el fondo del cuadro, más adelante, Joana y Maruja están sentadas en el piso de la sala mientras que Shosh está acostada en un sillón detrás de ellas.						

Movimientos de Cámara	Zoom hacia adelante	Travelling	Dolly	Paneo
	En la sala de audiovisuales, se realiza un zoom desde las jurados con los pies sobre el escritorio hasta el rostro de Shosh.	Las otras jurados se ven entre sí y un travelling oblicuo sigue a Julia cuando se hinca al lado del televisor, mostrando a una Julia que invita al consenso por una cinta. Finalmente, en casa de Federico, un travelling lateral sigue a la pareja que baila tango por la casa.	Shosh llega a casa de Federico, cuando ella entra, la cámara la sigue con un dolly y entra Federico a cuadro de espalda.	Horizontal, muestra a Joana, Maruja y Shosh agotadas por su falta de acuerdos, este movimiento continúa hasta llegar a Julia que está al lado del televisor, luego un paneo vertical hacia abajo se dirige a la televisión encendida. En casa de Federico, un paneo horizontal los sigue por la sala, él pone dos vasos sobre la mesa y un paneo vertical sube hasta las caras de Shosh y Federico, una frente al otro.
Velocidad de Filmación			Normal.	
Iluminación			Natural.	
Mirada			Objetiva.	

Tipos de Angulación	Normal	Contrapicada	Plano Cenital
	El emplazamiento de la cámara se encuentra a la altura de las personas y objetos filmados.	Primeramente, las jurados ven el primer cortometraje de concurso.	Cuando tienen que cambiar su decisión, las jurados aparecen en sentadas atrás del escritorio de la sala, luego Julia y Maruja están acostadas en el sillón mientras que Shosh y Joana están sentadas en el piso, de ahí en adelante la misma toma permanece alternada entre tres cortes en donde las jurados intercambian lugares dentro de la sala, a manera de que el espectador perciba el paso del tiempo.
Escenarios		Tres interiores: la sala de audiovisuales, las oficinas del Festival y la casa de Federico.	
Montaje		Descriptivo, en total son 74 cortes directos.	
Tipos de Sonido	Off	Over	In
	"Danzas de chinelos" es la música de fondo en el cortometraje de Mazahuas, la voz de Annette se escucha cuando las jurados están viendo su video, el tango bailado por Shosh y Federico.	La música de violines es compuesta por Eduardo Gamboa, se inserta cuando ellas juegan con sus pies para calmar la presión de elegir una cinta ganadora.	El sonido ambiental de la puerta que se cierra cuando Shosh entra a la casa de Federico.

*Escena premiación en el III Festival de Cine de Mujeres y Shosh termina su relación con Federico*

Tipos de Planos	Primer Plano	Inserto	Plano Medio	Plano Americano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	29	3	27	3	27	2	11	21
Movimientos de Cámara			Travelling			Paneo		
			<p>Oblicuo, que sigue a Maruja al entrar por el pasillo de la sala de proyecciones para entregar el premio al Mejor Cortometraje Experimental, hasta que ella está sobre el podium. Una vez que Joana, Anita, Julia y Lucero pasan de dos en dos frente a la cámara, Shosh y Magdalena pasan al último, entonces la cámara las sigue con un travelling lateral.</p>			<p>Después de la premiación, un paneo vertical muestra varias tumbas del panteón donde Mariana fue enterrada. Al final, un paneo vertical del letrero de Salida Internacional del Aeropuerto de la Ciudad de México, llega hasta Shosh que baja unas escaleras eléctricas, éste enmarca su retorno a Argentina y su encuentro con la pareja que habla inspirado a las jurados para contar sus historias.</p>		
Profundidad de Campo					<p>Cuando la representante de UNICEF va a entregar el premio que otorga dicha organización, se encuentra en primer plano hablando sobre el podium, la cámara se coloca a la altura de su rostro tomándolo en <math>\frac{3}{4}</math>, al fondo las jurados la observan tras bambalinas. Otro caso es cuando Sosh menciona a la ganadora del premio a Mejor Documental, aquí ella está al fondo y en primer plano se ven las cabezas del público, al escuchar su nombre, la ganadora se levanta del público y se dirige al podium.</p>			
Iluminación					Natural.			
Mirada					Objetiva.			



Tipos de Angulación	Normal	Picada	Contrapicada
	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	En plano panorámico, de la salida de las oficinas del Festival, por donde Julia huye de los hombres de migración. Después de Anita, subiendo la misma escalera en busca de Maruja, para que entregue el siguiente premio. En la toma siguiente a la de Shosh en el aeropuerto, la pareja de la inspiración va subiendo la escalera eléctrica de alado.	De los hombres de migración, subiendo por la escalera que Julia había subido minutos antes. Una vez que Shosh está en el aeropuerto para regresar a su país, ella desciende por una escalera eléctrica. A partir de ahí, se realizan otras dos contrapicadas de Sosh y una picada más de la pareja, como si fueran contraplanos, ya que la cámara adopta el punto de vista de cada persona.
Contra Campos	En la escena se encuentran 8 contra campos entre Shosh y Federico, al momento de despedirse en la gasolinera.		
Velocidad de Filmación	Normal.		
Tipos de Escenario	Exterior	Interior	
	La salida de las oficinas del Festival, el panteón donde entierran a Mariana, la gasolinera, la entrada del hotel y la pista de aterrizaje del aeropuerto	La sala de proyecciones del Festival, el pasillo por donde Julia se esconde de los hombres de migración, el interior del automóvil de Federico y el aeropuerto.	

Tipos de	Paralelo		Descriptivo
Montaje	Durante la persecución de Julia, se intercala con la entrega de premios del Festival, una vez que las juradas asisten al entierro de Mariana, éste vuelve a su manera original.		Descriptivo, se cuenta en total con 111 cortes directos, 13 fundidos negros, intercalados entre la despedida de cada jurado y parte de los créditos finales, y al concluir, 1 fade out.
Tipos de	Over	Off	In
Sonido	La música de suspenso fue compuesta por Eduardo Gamboa e interpretada por New Mexico String Quartet, Cuarteto de Rusia y Wet Saint, se establece desde que Julia sale de las oficinas hasta que los de migración atrapan a Lucero. La música de violín que aparece al principio de la primera escena analizada, se vuelve a escuchar y se mantiene hasta la entrada final de los créditos. La música de violines cambia por la compuesta para los recuerdos de Shosh, interpretada por los mismos cuartetos, este tema se mantiene durante el resto	La voz en off de Mariana se escucha cuando Julia está leyendo la carta que ella escribió para las directoras del Festival y sirve como enlace de transición sonoro, para llevar al espectador al panteón en su entierro. Claxons y motores de automóviles en la gasolinera donde Shosh y Federico se despiden, otra voz en off en el aeropuerto, cuando Shosh está por abordar su avión, ésta vocea a una persona. Entre las últimas tomas de las juradas al despedirse, se escucha la voz en off de Anita preguntando: "¿alguien más va al aeropuerto?", después se escucha el claxon	En cuanto al sonido ambiental, encontramos los pasos de Julia al huir por el pasillo. En el aeropuerto, Shosh es acompañada por el bullicio de la gente, después se escucha a un avión llegando a la pista de aterrizaje.

	de los créditos finales y sale hasta que Sosh aparece nuevamente en pantalla, sosteniendo una lente que Mariana le heredó y que Magdalena le había entregado.	del auto de Josefa que va por Joana, después se escucha la voz de Anita, que le pregunta a Shosh: "¿porque tan callada?", se percibe el motor de la camioneta que abordan Anita y el Profesor de matemáticas, después Magdalena le dice a Sosh: "esto es para ti".	
--	---	--	--

### 3.2. Diégesis

En seguida se analizará el planteamiento de la historia de *Las caras de la luna* el cual relata la vida de Shosh, tanto personal como profesionalmente, al formar parte del jurado del III Festival de Cine Latinoamericano de Mujeres, entrelazándose con la vida de las otras jurados y con algunas problemáticas del cine de mujeres.

#### *Escena Shosh recibe noticias de Federico*

Shosh Balsher entra entusiasmada a las oficinas del Festival, se percató que están entrevistando a Mariana para la televisión por un reportero llamado Pulido, él le pregunta sobre el apoyo otorgado por sus padres para dedicarse al cine, a lo cual responde que ellos se conformaban con que sus mujeres fueran bonitas y virtuosas. Por otro lado, Lucero y la asistente de Magdalena luchan por sacar una pelota de un recipiente de vidrio, que la primera metió accidentalmente porque estaba aburrida en el trabajo de su madre, Magdalena, y con quien no se lleva muy bien, debido a que obliga a su hija a quedarse en la oficina para cuidarla, cuando Lucero preferiría estar en casa o con sus amigos.

En la entrevista Mariana comenta que antes de dedicarse al cine era ama de casa y sentía que le faltaba encontrar alguna actividad más allá del hogar para desenvolverse mejor como mujer. Magdalena en otro lugar de la oficina, le reclama a su hija que necesita concentrarse para poder trabajar cuando Shosh llega y la saluda. Mariana le dice a Pulido que después de leer el *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir, confirmó sus sospechas de que en su casa vegetaba; Magdalena por su parte, le informa a Shosh que compartirá la habitación con otra jurado por falta de espacio en el hotel, además le pregunta por su hija.

Pulido le menciona a Mariana que la palabra vegetar es muy fuerte, insinuando que algunas amas de casa podrían ofenderse, pero Mariana sólo afirma que en casa solía sentirse como lechuga, es decir, inerte sin poder explorar a fondo todas sus habilidades. Shosh camina por la oficina y encuentra a Joana Turner, otra jurado que es historiadora, Anita las presenta, ambas platican sobre la última película de Shosh y sobre sus nuevos proyectos, aunque Shoch le confiesa que está en búsqueda de nuevas ideas para filmar. En la entrevista Pulido le pregunta a Mariana sobre la temática de su sexta película, ella le responde que del mismo tema que ha tocado en sus otras películas, es decir, sobre mujeres, Pulido le comenta que no sale del microcosmos feminista, por lo cual Mariana se ofende debido a que hablar de mujeres en una película amplía el universo filmico al punto de vista femenino, no lo reduce.

Shosh está en su cuarto, guardando su equipaje en el armario cuando descubre una peluca dentro de una caja, dos empleados del hotel llaman a la puerta para entregarle una canasta con fruta, dentro la cual encuentra un libro y una tarjeta, al leerla, Sosh recuerda a un antiguo amor con quien tenía sexo bajo la cama, después llega Julia Rossetti, la otra jurado y realizadora uruguaya, que ve el libro abierto sobre la cama, en la página donde aparece un mandril y le comenta a Sosh que el macho es hasta de colores, ambas ríen.

*Escena las miembros del jurado se conocen más a fondo y conocen a la pareja anónima que les brinda inspiración*

Las jurado ven en una sala del Festival el cortometraje *Mazahuas*, uno de los aspirantes a los premios del mismo, cuando éste termina Shosh y Joana salen a caminar afuera de las oficinas y platican sobre la vida de Joana y su última relación amorosa dónde ella siguió a su amor hasta Nueva Cork, Shosh le dice que las mujeres siempre van detrás de los hombres pero Joana le aclara que más bien fue detrás de ella, así Shosh se entera de que ella es lesbiana.

Dentro de la oficina Magdalena y Lucero discuten nuevamente, debido a que la última se aburre en el trabajo de su madre y ella se molesta porque no la deja trabajar, Joana y Shosh entran en el momento de la discusión, finalmente deja salir a Lucero bajo la tutela de Anita, Joana comenta que fue mejor para ella no tener hijos, al escucharlo Magdalena se enoja con Joana ya que se siente cuestionada como mala madre, Joana trata de reparar el daño y le dice que se refería al desarrollo personal porque si las mujeres triunfan en su trabajo descuidan a sus hijos o viceversa, Shosh y Jonana salen de la oficina. Mariana trata de animar a Magdalena, diciéndole que no debe afectarle ese comentario, ella le responde que está muy presionada por el Festival y desea que sea un éxito.

En el baño de las oficinas se encuentra Annette, una actriz amateur, ella graba varias de sus improvisaciones con una cámara casera digital, al hacerlo se reafirma como actriz frente al espejo del baño, cuando Shosh entra y le pregunta lo que hace, Annette le responde que está grabando su diario, después Shosh entra al escusado y Annette le comenta que muere por hacer cine de verdad.

Más tarde, las jurado ven en video, dentro la sala de audiovisuales del Festival, el cortometraje de *Mazahuas*, Julia afirma que es el folklore de la miseria porque lucra con la pobreza y los estilos precarios de vida son muy pintorescos, Joana concuerda con su posición y menciona que es parte de la cultura y se vende bien en Europa, Mariana sólo dice que es un mal cortometraje tanto en la temática como en la dirección.

A la hora de cenar se dirigen al comedor, en ese momento las jurado se encuentran con el Profesor de Matemáticas que Shosh y Anita recogieron en el aeropuerto, él les pregunta por Anita y como es ciego no se percata de que se encuentra efectivamente con ellas, él la invita a cenar y todas la convencen para que acepte la invitación.

Una vez que han terminado de cenar, las jurado discuten sobre la dificultad para filmar películas y desarrollar buenos guiones, Mariana comenta que lo importante es tener confianza en ti y tu visión como directora, Julia habla sobre los obstáculos para obtener financiamientos, sobre todo si eres mujer, a lo cual Joana responde que siempre se quejan de su situación, Mariana se lamenta por no haber confiado en sus aptitudes antes, ya que comenzó a hacer cine vieja, Joana critica la necesidad de muchas mujeres por sentirse artistas, Mariana les dice que la inspiración comienza con una imagen y Shosh señala a una pareja de la mesa continua como ejemplo, Mariana piensa en una confesión y se imagina a la pareja preparando el terreno para que ésta se lleve a cabo sin concluir la escena, luego afirma que la promesa de confesión siempre atrapa al público.

La conversación es interrumpida por una llamada telefónica para Shosh voceada desde la recepción, Shosh contesta el teléfono y se cita con la persona que le llamó, o sea, Federico. Después Shosh recuerda un episodio de su pasado cuando en un puesto de tacos, Federico le dice que no aguanta estar casado ya que la relación se ha vuelto enfermiza entre él y su esposa, Soch le responde que debe terminar con esa relación si así lo desea y no porque ella se lo pida. Shosh regresa con el jurado al comedor pero Mariana se siente mal, así que decide acompañarla a su habitación, ya en ésta, Shosh le confiesa a Mariana que la admira y que cambió su vida por sus agallas para hacer cine, lo cual también la inspiró a lanzarse como directora, ambas hablan sobre la vida de Mariana, ella le dice a Shosh que tomó la decisión de convertirse en cineasta después de enviudar y que desea acabar su nuevo guión lo más pronto posible.

*Escena Mariana y Joana se confrontan entre sí en el museo casa de Diego Rivera y Frida Khalo*

Las jurado, Anita y Lucero visitan el Museo casa de Diego Rivera y Frida Khalo, mientras ven algunas pinturas de Khalo, Mariana comenta que antes no se reconocía como una artista, ni tampoco el arte de las mujeres, Joana le responde que es Khalo una pintora menor, Mariana se ríe y la compara sarcásticamente son Miguel Angel, Joana lo toma en serio y le dice que sí, Mariana se molesta por su comentario, Joana critica las pinturas de Frida y dice que las mujeres no han hecho gran arte, Mariana defiende a Khalo alegando que su pintura refleja a la mujer desde adentro y revolucionó su imagen que había sido superficial para el hombre, Joana debate que ella habla de arte y no de retórica feminista, comparando un autorretrato con la Monalisa.

Mariana molesta dice que el arte de las mujeres no se reconoce porque la historia del arte ha sido escrita por los hombres, Joana responde que el arte lo hicieron los hombres y así ha sido ahora. Julia entra en la discusión afirmando que Frida Khalo es un símbolo de lucha, Joana cuestiona esa lucha porque ha representado a muchos grupos y argumenta que es un artículo de consumo y las feministas la han exprimido al máximo, Mariana advierte que el arte de Van Gogh se ha comercializado también. Shosh al verlas discutir con tanta pasión, se inspira en ellas para realizar una película que hable sobre la vida de mujeres tan diferentes e interesantes.

Cuando todas están fuera del museo, Shosh se despide y parte a otro sitio, las demás no saben en dónde se encuentra Lucero y la camioneta en la que llegaron ahí. Mientras esperan a la chica, Joana observa la fachada de la casa de Frida y Diego, admira su belleza sin adornos, y la muralla de nopales. Mariana inconforme aún con sus comentarios, argumenta que no son nopales, más bien parecen "órganos", los cuales hacen referencia al falo, como símbolo del orden simbólico falogocéntrico por el cual la sociedad sigue regida, incluso en el arte, en respuesta a la actitud machista que para ella Joana manifiesta.

*Escena discusión entre las jurado sobre la prostitución*

Después de ver un cortometraje sobre la prostitución, se abre un debate entre las jurado, Maruja Céspedes es la jurado que faltaba y ahora también participa en la discusión, ella es una productora española. Mariana asevera que un jurado feminista no puede premiar la prostitución, Joana la arremete ya que los seres humanos tienen derecho a hacer con su cuerpo lo que quieran, Shosh piensa en lo diferentes que son y en la diversidad de secretos que cada una lleva dentro.

Mariana argumenta que la prostitución es un sometimiento ante el hombre, Joana responde que las prostitutas son artistas y mujeres de negocios, Julia la cuestiona, ya que por lo general los hombres controlan la prostitución de mujeres, Maruja se sale de la discusión y menciona que le gustó el corto de *Mazahuas* porque se vende bien en Europa.

Magdalena toca la puerta e interrumpe la reyerta, con la visita de una representante de UNICEF que otorgará un premio en efectivo, ella sugiere a las jurado que sería de gran ayuda para la organización que el cortometraje ganador se otorgara a uno de temática infantil; una vez que sale, Magdalena les dice que respeta su decisión pero lo mejor sería tomar en cuenta su sugerencia para no perder el apoyo de esta organización, así que sutilmente la presiona tratando de asegurar el fallo final a su favor.

*Escena Pulido entrevista a Joana, Julia emprende un nuevo proyecto de trabajo*

Joana, Shosh y Pulido se encuentran platicando en el lobby del hotel, mientras que Anita y el Profesor de Matemáticas platican sobre la vida de Anita en el comedor, Joana antes de iniciar la entrevista con Pulido, le pregunta por alguna película hollywoodense que pueda haber sido dirigida por una mujer, Pulido no quiere opinar para no herir la hipersensibilidad femenina, entonces su madre opina y menciona la cinta de *Lo que el viento se llevó*; Anita por otro lado, le cuenta al Profesor de Matemáticas sobre su sueño de convertirse en actriz y el trabajo que realizó en televisión.

En el lobby, Pulido comenta que a las mujeres se les considera menos corruptas y sensibles, Joana sigue la lista de Pulido, agregando: "e inciertas como la luna y los hombres como el sol", ella dice que son tonterías pero que existen algunas peculiaridades dentro del cine femenino. Anita sigue conversando con el Profesor, ahora le menciona que hace un show de cabaret vestida de payasita. Joana le comenta a Pulido que está escribiendo un libro sobre cine femenino, Pulido prefiere que ese dato lo diga mejor en la entrevista, Soch deja a Joana para que Pulido pueda entrevistarla.

Julia sale disfrazada de su habitación y toma el ascensor, dentro del cual se encuentra a Lucero, luego Shosh y Federico entran también al elevador, cuando llegan a la planta baja Julia sale rápidamente, Lucero le pregunta a Shosh si era Julia, ella se extraña por su pregunta ya que no reconoció a Julia en el ascensor. Más tarde, Julia llega a un convento de monjas, se entrevista con una de ellas, ambas ven por la ventana a unos agentes que vigilan el convento, Julia habla sobre su incertidumbre ideológica por el fin del socialismo, la monja trata de animarla reforzando su cometido revolucionario y que mientras haya injusticia debe de seguir la lucha, a pesar de su desilusión, Julia tiene fe en las comunidades indígenas que se mantienen en pie contra el capitalismo, la monja le aclara la importancia de su trabajo, el cual se realizará sólo si posee una credencial de periodista y Julia asegura que guarda una, en la cual se hace pasar por sueca.

*Shosh y Federico empiezan a tener diferencias, Mariana sale del Festival*

Shosh y Federico están en un estacionamiento, Federico cambia una llanta pinchada de su camioneta, durante el proceso le dice a Shosh que la extrañó todo el tiempo que no estuvieron juntos y que siempre pensaba en ella, por lo cual le intrigaba conocer los recuerdos de Shosh sobre su relación, pero ella no tenía tan buenos recuerdos como los de él, debido a que recuerda una ocasión, en la cual Federico estaba dispuesto a abandonar a su esposa y como no iba a tardar dejó a Shosh esperando dentro del coche varias horas, claro que Federico no se apareció y ella mejor decidió caminar a su casa. Ahora Shosh está confundida por sus sentimientos hacia Federico, él menciona que existen dos tipos de mujeres, las que ayudan a cambiar llantas y las que no, Shosh responde que existen dos tipos de hombres, los que recuerdan todo y los que recuerdan sólo lo que les conviene, Federico trata de convencerla de que ella es la única mujer con quien se ha sentido bien y ha querido.

Esa misma noche, Maruja y Annette están cenando en un restaurante de la ciudad de México, Maruja le comenta que su padre era explicador de películas, Annette no sabe lo que hacía un explicador y Maruja se lo aclara. Federico quiere justificar su abandono con las dudas que tenía sobre la antigua pareja argentina de Shosh, es decir, el padre de su hija y quien desapareció durante la dictadura de Perón\*, después le pide perdón por haberla tenido como amante muchos años, ambos suben a la camioneta y Shosh le reclama la frialdad con que ve y arregla las cosas.

Julia en su habitación se lava la cara cuando Lucero toca la puerta, Lucero le pregunta el motivo por el que estuvo en la cárcel, Julia le explica que fue guerrillera tupamara y que robaba dinero para los trabajadores necesitados, pero sobre todo buscaba justicia a través de un cambio social, así que no se arrepiente de sus actos pero lamenta que los jóvenes en la actualidad sean egoístas y pesimistas. Cuando Lucero va saliendo del cuarto, Shosh llega y Lucero le dice a Julia que no hablará sobre la peluca, Shosh le advierte a Julia que tenga cuidado con lo que haga y que se espantó mucho con la represión que vivió en su país, para que Julia no se vuelva a arriesgar.



Al día siguiente, el Profesor de Matemáticas y sus ayudantes, se llevan el mantel de la terraza porque ahí anotaron su discusión teórica, Annette pasa por la mesa de a lado, dónde están desayunando las jurado, después Magdalena llega y les informa sobre la salud grave de Mariana, por lo que deben sustituirla para llevar a cabo la votación del Festival y Maruja le propone a Magdalena que ella ocupe su lugar.

*Escena Julia y Sosh platican sobre su experiencia a favor de la revolución en sus paises de origen*

Las jurado se encuentran en la sala de audiovisuales del Festival, viendo algunos cortometrajes dentro del concurso, después de mirar un cortometraje sobre la menstruación, Maruja comenta que superados la menstruación, los dolores de pecho y de parto, todavía hay que soportar la menopausia, Joana advierte que tiene su lado positivo, ya que en esta etapa suben las hormonas masculinas y surgen grandes dirigentes políticas, Mariana después de todo, si participará en la votación por vía telefónica, desde su casa, así que desea oír también los comentarios sobre el cortometraje de la menstruación, el cual le ha gustado.

Una vez que Julia y Shosh están en su habitación de nueva cuenta, Shosh empieza a contarle a Julia sobre su trabajo dentro del Partido Revolucionario de Argentina, ella falsificaba documentos y como tenía miedo de que la atrapan junto con su hija y a las torturas huyó del país, también menciona que nunca participó en acciones militares, Julia le dice que a pesar de su encarcelamiento y el dolor siguió luchando en Uruguay, reconoció que su apoyo paradójicamente fue la Biblia, por sus palabras de aliento para superar las torturas. A Shosh se le quiebra la voz, se siente como una cobarde ante Julia y se avergüenza porque la sacaron del país, Julia la motiva diciéndole que no nació para la vida militar y que la admira por la película que realizó a raíz de su exilio, ya que se ha convertido en un gran testimonio. El teléfono suena, Julia contesta\* y es para Sosh, después de colgar el auricular ella le agradece a Julia por haberla escuchado y le confirma que no irá a la noche de cabaret con las otras.

*Escena noche de cabaret, cena de Sosh y Federico en Acapulco*

Shosh y Federico están cenando en un restaurante de Acapulco, brindan por el cumpleaños de Federico y se ven muy felices hasta que aparece la ex esposa de Federico, mientras que en el cabaret, Joana comenta que deberían legalizar las drogas, el aborto, los travestís y la prostitución, Julia la llama exhibicionista. En Acapulco, la ex esposa de Federico insiste en hablar con él, por lo que tienen que Shosh y Federico salen del restaurante.

En el cabaret, Annette le pregunta a Joana si defiende la pornografía, ella lo confirma y dice que es un tema tabú para la gerontocracia feminista, o sea, Julia, Maruja se molesta con ellas porque se la pasan discutiendo, el pleito se intensifica por los comentarios de Joana hacia Lucero y el Chido que escuchan la conversación, Julia argumenta que gracias a esas viejas retrógradas, las mujeres cuentan con las libertades de hoy en día y que está de moda criticar al feminismo, luego discuten sobre el aborto, Magdalena las calla alegando que las mujeres son las únicas que tienen derecho a decidir.

Shosh y Federico en Acapulco discuten por la escena de su ex esposa en el restaurante, un hombre invita a bailar a Maruja en el cabaret, cuando se dirigen a la pista, se encuentran con Anita y el Profesor de Matemáticas, entonces Maruja aprovecha para proponerle a Anita llevar su show a una de sus películas, en la mesa Julia y Joana siguen peleando, Julia le dice frívola porque no sabe lo que es ser parte del tercer mundo, por las devaluaciones y la pobreza, Magdalena trata de calmarlas. Joana, Lucero y Magdalena van al baño del cabaret, Joana se queja de la personalidad retrógrada y del criterio cerrado de Julia, cuando Magdalena se acerca al espejo junto a ella, le explica que Julia fue guerrillera tupamara, que participó en la ejecución de Don Mitrión y que fue la mujer más torturada de Uruguay. Federico y Shosh platican en la playa, él le confiesa que su ex esposa quería hablar sobre su hija, ya que ambos habían tenido una relación amorosa, Federico le dice que no fue importante, que es actriz y se la pasa grabándose a si misma, Shosh se da cuenta que se refiere a Annette y decide que vuelvan a la ciudad, después de una velada frustrante para la pareja que se reconciliaba.

#### *Escena las jurados seleccionan a las ganadoras del festival*

Las jurados están en la sala de audiovisuales tratando de elegir el Gran Premiodel Jurado , en la televisión ellas ven un cortometraje que muestra un pasillo desde diversos ángulos y repetición de tomas del mismo, Joana menciona que las cosas cambian de sentido cuando las filmas de diferentes formas, Julia opina lo contrario y no quiere premiarlo, aunque a Joana y Maruja les gustó, Julia opta por el cortometraje de la menstruación a pesar de que está mal filmado, Maruja vota por el cortometraje de *Mazahuas*, Julia argumenta que el cortometraje del pasillo es aburrido, Joana lo defiende porque para ella es arte experimental. En plena discusión, entra Magdalena a la sala y les comenta que el premio especial Mariana Toscano se le ha otorgado al cortometraje de la menstruación, el cual estaba entre los favoritos de las jurados, de manera que tendrían que elegir a otro ganador.

Ante este panorama de pocas opciones, Julia propone premiar al de *Mazahuas*, Maruja no concuerda con su propuesta debido a que después de verlo por segunda vez, reconsideró su opinión y ahora piensa que es muy tedioso, pero como está harta de ver cortometrajes sin llegar a acuerdos les regala su voto, de esta manera todas votan por el de *Mazahuas*.

Cuando las jurado salen a contarle a Magdalena el fallo final, ésta lo objeta debido a una nota que dice que dicho cortometraje está dirigido por un hombre y como en un Festival de Cine de Mujeres sólo participan mujeres, sería perjudicial para éste si la prensa se llegara a enterar, motivo por el cual deben regresar a la sala a elegir otro filme. Una vez que están todas en la sala, se propone premiar al cortometraje de la prostitución, pero Mariana se opone determinadamente por teléfono, a votar por este a causa de sus principios feministas. Así que las jurados pasan varias horas revisando nuevamente las cintas en busca de una ganadora meritoria del premio.

Shosh es sacada de la sesión por una llamada telefónica de Federico y como está fastidiada por la presión del Festival, decide aceptar su invitación. Shosh llega a casa de Federico, platican y se ponen a bailar tango, en la conversación él le dice a Shosh que le gustó mucho su película y que en realidad siempre le ha tenido miedo porque es una mujer diferente y especial, en realidad, Federico la considera una mujer fuerte por lo que vivió, Shosh se sorprende por su confesión ya que ella se sentía débil e indecisa. Después Shosh le confiesa que le convenía que estuviera casado, así evadía el remordimiento de engañar a su marido desaparecido, continúan bailando en silencio y se besan.

*Escena premiación en el III Festival de Cine de Mujeres y Shosh termina su relación con Federico*

Inicia la premiación del Festival con un discurso de Magdalena en el podium, en éste confirma la importancia de la perspectiva femenina para la renovación del lenguaje cinematográfico, cuando termina su discurso, presenta a la representante de UNICEF para que entregue el premio de dicha organización, el cual se otorga a una cinta guatemalteca. Tras bambalinas, las jurado buscan a Julia para que entregue otro premio, Joana y Shosh salen fuera del auditorio del Festival en su búsqueda, al verla Julia empieza a correr ya que tras ellas salen dos hombres que la persiguen, Anita va por Joana para que entregue el premio en lugar de Julia, ella corre por el pasillo y se encuentra a Lucero.

Joana en el podium, entrega el premio al menor cortometraje experimental ganado por una argentina, Shosh tras bambalinas, le cuenta a Magdalena que unos hombres persiguen a Julia. Una vez que llegan los hombres al pasillo y ven a Lucero, la encuentran sospechosa y también la persiguen. En el auditorio Magdalena le pide a Shosh que entregue el siguiente premio; cuando los hombres atrapan a Lucero en el pasillo, llegan Magdalena y Maruja a exigirles una explicación, ellos les aclaran que son de Migración y buscan a Julia para expulsarla del país, en seguida, Magdalena les dice que ella es parte del jurado y no se la pueden llevar tan fácilmente.

Shosh entrega el premio al mejor documental, que se destina a una realizadora mexicana llamada Josefa, quien en su afán para obtener un premio, las obligó a ver su filme cuando se exhibió frente al público. Mientras tanto, en el pasillo, Maruja se queja de la falta de motivos de los hombres de Migración para expulsar a Julia del país, Anita corre hacia ellas en busca de Maruja para que entregue el siguiente premio, Magdalena le pide su celular antes de que se vaya y le marca a un amigo influyente que trabaja en Gobernación para evitar que se lleven a Julia. Maruja en el podium, entrega el Premio del Jurado al cortometraje brasileño sobre la prostitución; en el pasillo, uno de los hombres de Migración habla con el amigo de Magdalena, quien les da la orden de retirarse del Festival, después de su partida, Julia sale de su escondite y todas se dirigen al auditorio.

En el podium, Joana presenta una carta que escribió Mariana en su ausencia, por motivos de salud, Magdalena entra al estrado junto con Julia y aclara que ésta leerá la carta, Julia comienza a leerla y les dice a las nuevas directoras que no pierdan la pasión por el trabajo. Días después del Festival, Mariana muere, el resto de las jurado asiste al entierro, Shosh y Magdalena comentan que Mariana estaba por empezar una nueva película y lamentan mucho su muerte, Pulido llega también al panteón para entrevistarlas, Magdalena se molesta y lo corre del lugar debido a su falta de respeto, Pulido comprende la situación y le dice a su compañero que no grabe más con la cámara.

Tiempo después, Shosh y Federico están en una gasolinera dentro del auto de éste último, Federico le pide que continúen con la relación pero Shosh le explica que no tendría sentido, porque su relación fue de aquellas dónde el compromiso pasa a segundo término e importa más la diversión y la convivencia sin presión alguna, tuvieron grandes momentos juntos pero era tiempo de terminar la relación y seguir con sus vidas, entre los proyectos de Shosh está la realización de su nueva película y Federico al comprender sus deseos primordiales, se resigna a dejarla libre.

Cuando Shosh está por volver a su país y se encuentra en el aeropuerto, ella ve nuevamente a la pareja del hotel, en la que las jurado se inspiraron para contar historias que podrían funcionar dentro de un guión, pero en realidad, eran fragmentos de sus vidas que reflejaban en suposiciones sobre la relación entre la pareja, y que sirvieron para conocerse más a fondo. Después de algunos créditos finales de la película, aparece el final de la tercera secuencia, dónde ésta escena se intercala entre la otra parte de los créditos y las jurado despidiéndose entre ellas. Maruja se va al aeropuerto a bordo de una camioneta, Julia y Sosh se abrazan como buenas amigas y la primera parte a la selva, Joana se va de vacaciones con Josefina, Anita planea viajar a Rumania con el Profesor de Matemáticas, finalmente Magdalena le entrega a Shosh la lente de una cámara, que Mariana le heredó como incentivo para que filmara su película.

## *Personajes*

Shosh: Mujer de 35 años aproximadamente, complexión delgada, tez blanca, ojos café claro, nariz regular, pelo castaño claro, lacio y largo. Realizadora argentina, tiene una hija de corta edad, huyó de su país durante la dictadura de Perón después de que el gobierno capturara a su esposo y lo desapareciera, vivió en México durante ocho años, en dónde conoció a Federico y de quien se convirtió en amante gran parte de su estancia, actualmente radica en Argentina y regresa a México como jurado del III Festival de Cine Latinoamericano de Mujeres.

Shosh trabajó falsificando documentos dentro del partido de la oposición a la dictadura, lo que la dotó de un gran valor para superar el secuestro de su marido, salvar a su hija y sobre todo le enseñó a valorar la vida. Debido al infierno al que se enfrentó durante esta época, decidió hacer una película sobre ésta etapa histórica de su país, desde su punto de vista, lo cual la colocó como una de las nuevas cineastas latinoamericanas con un futuro prometedor. Después del éxito de dicha cinta, Shosh se enfrenta a la falta de inspiración para crear otro filme que corra con la misma suerte del primero, por lo que se queda estancada por un par de años.

A raíz de su regreso a México y la convivencia con las otras miembros del jurado, es que la idea de una película llega a su mente y tratará precisamente sobre las vidas de las juradas, ésta idea es corroborada por Mariana, otra jurada a quien Shosh admira desde hace tiempo y que la empuja a lanzarse como directora, a pesar de no contar con la carrera de cineasta. Es a través de Mariana que ella empieza a adquirir confianza en sí misma y se deja guiar por su instinto creativo, a pesar de su éxito, ella se ha torturado a sí misma desde que abandonó su país en la dictadura por no enfrentarse como los otros revolucionarios, esta cobardía la convirtió en una persona indecisa, constantemente se cuestiona cada acción que realiza en su vida y no supera completamente la pérdida de su marido.

Su relación con Federico también influyó en su inseguridad, ya que él estaba casado y durante varios años se convirtió en su amante, esta relación clandestina acrecentaba su sentimiento de exilio y soledad, a pesar de que se deprimía mucho en ésta época, su hija y el cariño de Federico la motivaban a seguir adelante, pero al percatarse de que él jamás dejaría a su mujer y al recobrar nuevos bríos, decidió volver a Argentina. Una vez que regresó a México sus fantasmas renacieron dentro de ella, cuando volvió a ver a Federico no pudo evitar caer en la tentación y como lo amó demasiado, decidió regresar con él, pero al recordar sus engaños y darse cuenta de que seguía siendo un conquistador, es como notó que sólo la pasión la unía a él sin ningún sentimiento detrás más profundo, a pesar de que ya estaba divorciado.

Así, gracias a que aclaró sus sentimientos y concluyó una relación que no había terminado por completo, tanto como a los consejos de Mariana y Julia, fue que reconoció los aciertos en su vida, no sólo con el partido de oposición, sino también a aceptarse como una mujer valiente, capaz de lograr cualquier objetivo si se lo propone. De ésta manera toma las riendas de su destino y decide hacer una película sobre las mujeres del Festival.

Mariana: Mujer de 70 años aproximadamente, complexión robusta, tez blanca, ojos café oscuro, pelo cano, corto y lacio, nariz chata. Cineasta mexicana con una gran trayectoria cinematográfica, realizó seis filmes que fueron bien recibidos por la crítica y actualmente trabaja en el guión de la séptima. Ella inició su carrera después de que su marido murió, ya que antes se dedicaba al hogar, actividad que no satisfacía sus necesidades completamente, en el fondo sentía una gran pasión por expresarse y encontró en el cine el camino para hacerlo, a pesar de su estricta educación, que le había enseñado que las mujeres debían permanecer en casa y dedicarse a la familia.

La experiencia, le ha enseñado a Mariana a tomar las oportunidades que le brinda la vida, es una mujer valiente que no teme al fracaso y a expresar su opinión, sin importarle las críticas, ésta personalidad se forjó durante el tiempo que duró su matrimonio y afloró cuando ella se percató de que no podía vivir una vida de encierro, por lo tanto tendría que armarse de valor para mantener esa libertad que había obtenido y la cual no podía perder a ningún precio. Durante el tiempo en que tomó la cámara en sus manos, ella adquirió una consciencia feminista, de manera que la influencia de grandes teóricas como Simone de Beauvoir, influyó mucho en su manera de ver el mundo y de crear películas, éste feminismo lo manifiesta en un estilo de vida a favor del reconocimiento de la mujer, ya sea en la profesión que llevan a cabo, porque mantiene una severa discusión con las jurado sobre la prostitución, cuya empresa sólo provoca esclavismo y degradación frente al hombre, así como en el arte, principalmente en el cine.

Mariana cree en un cine hecho por mujeres y que se preocupe por reflejar sus historias, de hecho reconoce abiertamente que en sus películas habla específicamente de mujeres y cree en un público capaz de interesarse en ellas, después de todo las mujeres también van al cine y sienten la necesidad de reconocerse en pantalla, el problema radica en la falta de confianza de las realizadoras para contar estas historias que a lo mejor no interesarán a algunos, a parte de que algunos productores y distribuidores tampoco confían en sus proyectos, por lo tanto, las motiva para que luchen por filmar sus guiones y creer en sí mismas. A pesar de lo llena que estaba de vida, una enfermedad devoró su cuerpo y falleció sin terminar su último proyecto, sin embargo, logró apoyar a Shosh e inspirar a otras cineastas para lograr sus objetivos, siempre y cuando lo que cuenten sea trascendental para ellas, y en un futuro para un público que lo disfrutará.

Julia: Mujer de 45 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz alargada, cabello corto, rizado y castaño. Realizadora de documentales uruguayo, socialista, ha dedicado su vida a la lucha contra la desigualdad de clases, revolucionaria por naturaleza formó parte de los guerrilleros tupamara, de manera que encontró dentro del documental el medio de expresión ideal para mostrar las injusticias y la miseria a las que se ven sometidas las personas que luchan contra el sistema y tratan de sobrevivir fuera de éste, además de filmar estilos de vida diferentes al mundo consumista occidental.

Julia cree en la liberación de los pueblos ante un sistema explotador capitalista, pero las dudas se apoderan de ella al llegar a México, ante la caída del socialismo que finalmente no mejoró las condiciones de vida de los más necesitados, de este modo cuestiona sus esfuerzos y sacrificios contra un capitalismo en el que está inmersa y dónde los individuos sólo se preocupan por sí mismos, volviéndose apáticos ante la política. Uno de estos sacrificios fue la tortura a la que fue sometida por el antiguo régimen de su país, a raíz de que se involucró con las fuerzas revolucionarias, actualmente es perseguida por individuos que buscan obstaculizar su lucha social en otras regiones.

Debido al continuo acoso que sufre por diversas autoridades, Julia se disfraza con una peluca para ir en busca de su contacto con las comunidades indígenas, éste es una monja que se encuentra en un convento de la ciudad de México y es ella quien la motiva a continuar luchando por otros pueblos que necesitan su apoyo y orientación para lograr sus cometidos, de tal manera que disipa sus dudas y se prepara para partir hacia la selva después de su participación en el Festival, dónde también llevará a cabo un documental.

Durante su estancia como jurado discute continuamente con Joana, quien la critica por sus posturas políticas retrógradas, entre ellas el feminismo del cual también es militante, sin embargo, después de que asimiló lo que Julia tuvo que enfrentar para ayudar a liberar y sacar adelante a su país, empezó a escucharla como persona, de ésta manera después de largas charlas, Julia le confesó que tuvo un hijo en la cárcel cuando cumplía su condena y de las peripecias que le tomó recuperar una vida digna para ambos. A pesar de que unos agentes de inmigración querían sacarla de México el día de la premiación del Festival, Magdalena y sus influencias hicieron desistir a los agentes, así Julia pudo concluir su labor como jurado e iniciar su nuevo proyecto con las comunidades indígenas.

Joana: Mujer de 40 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz pequeña, pelo largo, negro y lacio. Historiadora estadounidense, independiente y mordaz en sus comentarios, sobre todo cuando está en desacuerdo con alguien, piensa que para lograr el éxito se debe concentrarse completamente en su carrera y en sí misma, sin distracciones emocionales como los hijos o las parejas posesivas. Es homosexual, aparenta ser una mujer fuerte sin necesidad de personas que la adulen o la apoyen, pero en el fondo anhela una pareja que la comprenda y le brinde cariño.

Joana es liberal y su estilo de vida es el de una mujer occidental, está convencida del final de las utopías y vive al día, apoya la liberación sexual, la legalización de las drogas y la prostitución, considerándolos como candados para la total expresión del ser humano, de manera que cada quien pueda hacer con su cuerpo y su vida lo que se le antoje, respetando los derechos de los demás. Dicha liberación la ha llevado a asimilar el punto de vista masculino hacia la sociedad, a tal grado de designar ciertas características femeninas hormonales como un estorbo para el completo desarrollo de la mujer, como el hecho de que "el empoderamiento llega después de la menopausia", al mismo tiempo que reniega el reconocimiento del arte femenino a falta de un icono universal que lo represente.

Sin embargo, reconoce que también hay actividades que las mujeres realizan mejor que los hombres, en el caso del cine, apoya la teoría de que no son cintas totalmente opuestas y que los temáticas son las mismas, después de todo el cine habla del ser humano, pero existen diferencias en la manera de abordarlos por lo cual escribió un libro sobre esta teoría.

A pesar de confrontarse continuamente con Mariana y Julia, quienes diferían en varias de sus opiniones sobre todo las que atañen a esas diferencias entre mujeres y hombres; finalmente logró convivir con ellas sin tener que cuestionar su ideología en todo momento, hasta acabó enamorándose de Julia, que no compartía su misma tendencia sexual. Después de bailar con Josefa en la noche de cabaret, sintió una gran atracción hacia ella y cómo la invitó a pasar unas vacaciones en Yucatán, Joana aceptó esperando la oportunidad de consolidar esa nueva relación como la de una verdadera pareja.

Maruja: Mujer de 35 años, tez blanca, complexión delgada, ojos café claro, nariz respingada, pelo lacio, medio y castaño. Productora española, mantiene una gran reconocimiento como productora de comerciales y películas, su vida es muy ajetreada y está hablando por celular la mayor parte del tiempo, incluso tiene contactos en Hollywood y varios países europeos.

Es una mujer de negocios exitosa, carismática y aprovecha su tiempo libre para divertirse al máximo. Aparenta tener todo bajo control y que es muy feliz, pero en realidad es divorciada y lleva a cuestas la muerte de su hijo, motivo por el cual la encerraron en un manicomio por un mes. Actualmente, trata de sobreponerse a esa pérdida y continuar con su vida, durante su viaje a México descubre a Anita que hace un show de cabaret, a quien contrata para una película. Una vez que concluye el Festival, vuelve a sus actividades normales, llevándose consigo la amistad de los jurados.

Magdalena: Mujer de 38 años, tez blanca, complexión delgada, ojos café, pelo corto, lacio y castaño. Es la organizadora del Festival, ella es quien selecciona e invita a los jurados y se relaciona íntimamente con ellas, desde el inicio hasta el fin de la cinta, tiene una hija llamada Lucero, que cuida en la oficina por falta de tiempo para estar en casa.



Durante el Festival se mantiene nerviosa y preocupada porque no fuese un éxito, de manera que la presión y la rebeldía de Lucero hacen que la repriman continuamente. A pesar de algunos pormenores en la competencia, sobre todo para seleccionar a las ganadoras y lograr que las juradas se pusieran de acuerdo, hace que el Festival alcance sus objetivos y se consolide como un festival importante de cine, que brinde un portal de expresión a las mujeres. Cuando las presiones terminan, finalmente tiene la oportunidad de platicar con Lucero seriamente y sin regañones, quien finalmente entiende su trabajo, la quiere y la respeta como madre.

Federico: Hombre de 40 años, tez blanca, complejión media, ojos cafés, nariz recta, pelo negro, corto, lacio con algunas canas y barba. Elegante y conquistador por excelencia, es diputado y de origen mexicano, cuando conoció a Shosh estaba casado, pero eso no fue un impedimento para que ambos mantuvieran una relación amorosa muy estrecha durante ocho años, durante ese tiempo se amaron intensamente pero él nunca tuvo el valor de abandonar a su mujer y se dedicaba a disfrutar al máximo de su relación extramarital.

Una vez que Shosh dejó el país, Federico se dedicó de lleno a su profesión, sin dejar de lado los encuentros amorosos inherentes a él, después de un tiempo se divorció; al enterarse del regreso de Shosh, le mandó enseguida un arreglo de frutas con la esperanza de renacer aquella pasión entre los dos, ya que Shosh fue más que una relación pasajera para él. Así, nuevamente ambos consolidaron su relación, el problema fue que Shosh no olvidó su cobardía y Federico tampoco la reconocía, por lo que pretendía empezar la relación sin los recuerdos, cuando el pasado pesaba mucho más de lo que creía. A pesar de todos sus esfuerzos y el apoyo que le brindaba a Shosh, mucho más del que le había dado anteriormente, éstos no fueron suficientes para que ella quisiera mantener una relación de pareja, ya que se había agotado la relación, a Federico no le quedó más remedio que respetar la decisión de Shosh, sin dejar de lamentar la pérdida de una mujer que sería difícil de replantar y que nunca olvidaría.

Anita: Mujer de 40 años, tez blanca, complejión robusta, ojos cafés, nariz chata, pelo castaño, largo y rizado, usa lentes. Es la asistente principal de Magdalena, durante el Festival ayudó a Magdalena en la coordinación, también asistía a las juradas en lo que les hiciera falta. Sueña con convertirse en actriz, cuando va al aeropuerto por Shosh, conoce a un profesor de matemáticas húngaro con quien empieza a salir y que al final del festival la invita a conocer su país, después de realizar su show la noche de cabaret sorprende al público con su faceta de actuación, principalmente a Maruja que la invita a participar en su próxima película.

Annette: Mujer de 25 años, tez blanca, complexión media, ojos cafés, nariz recta, pelo castaño, medio y rizado. Actriz amateur, sueña con interpretar un papel protagónico, practica grabándose en video a sí misma en los baños. Al enterarse del Festival, divisó la posibilidad de que una directora o productora se fijara en su trabajo, a parte de entregar un video a concurso, por eso vigilaba y se mantenía cerca de los jurados, incluso conocía a Maruja pero ella no le ofreció trabajo, finalmente después de que muchas la habían despreciado y desilusionada había tirado su cámara a la basura, Shosh le ofreció un papel en su nueva película. También mantuvo una relación con Federico, es hija de su ex esposa.

Josefa: Mujer de 30 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz recta, pelo rubio, corto y lacio. Directora mexicana, realizó un documental y lo metió a concurso dentro del Festival, es caprichosa y capaz de cualquier cosa para conseguir su cometido, obligó a los jurados a asistir a la exhibición de su película ante el público. Después de analizar la competencia, envió una nota a las oficinas del Festival para desprestigiar al cortometraje que podría arrebatarse el premio, inventando que lo había realizado un hombre, una vez que obtuvo el premio a Mejor Documental, fue atraída por la personalidad de Joana, ella también es homosexual y la invita a pasar unas vacaciones en Yucatán, antes de que regrese a Estados Unidos.

Lucero: Adolescente de 16 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz pequeña, pelo castaño, corto y lacio. Hija de Magdalena, está molesta con su madre porque la obliga a quedarse en el trabajo con ella, dicha situación la molesta porque se aburre y desea estar en su casa, o salir con sus amigos, siente que su madre la trata como una niña y por eso la vigila constantemente, es amiga de Anita, también convive con los jurados en el hotel. Sale con un chico de su edad, El Chido, al final de la cinta termina su relación con él y su madre la consuela.

#### Personajes Incidentales.

Profesor de Matemáticas: Hombre de 55 años, ciego, inteligente, simpático y perspicaz, conquista a Anita con su conversación y el apoyo que le brinda para realizar sus propósitos, se enamora de ella y la invita a Hungría por unos días, después del Festival.

El Chido: Adolescente de 17 años, delgado, está rapado, inteligente, escucha música rock y le gusta jugar ajedrez, sale con Lucero, por eso le hace compañía e ella y a los jurados en diferentes eventos, termina con Lucero el concluir el Festival.

Asistente de Magdalena: Ella es su otra asistente y aparece en la escena donde los jurados se conocen a fondo, dándole a firmar unos papeles.

Bailarín: Es quien saca a bailar a Maruja, la noche del cabaret.

Monja: Se entrevista con Julia para facilitarle su entrada a la selva, para ayudar en la revolución de los pueblos indígenas.

### 3.3. Hermeneusis

A continuación, se analizarán los temas que Schyfter planteo en *Las caras de la luna*, así como su resolución dentro de la película. Cabe señalar que existe un paralelismo entre la relación de Shosh y Federico, y la amistad que se va forjando entre las jurado, es decir, ambas historias concluyen, uniéndose al final del filme.

- 1) Relación amorosa entre Shosh y Federico: La película comienza con el regreso de Shosh a México, éste regreso trae consigo una serie de recuerdos que al principio no tienen sentido, hasta que Federico entra a escena, en el momento que Shosh duda en ver a Federico, también son evidentes sus dudas ante una nueva película de la cual no tiene idea alguna sobre el contenido. Una vez que vuelve a verlo las dudas comienzan a disiparse, ya que se le ha ocurrido una idea para una película, se tratará sobre la vida de los jurados, Shosh disfruta de la compañía de Federico, el problema es que los recuerdos de sus engaños sobre dejar a su mujer, no permiten que se entregue completamente a la relación.

Quando Shosh habla con Julia sobre los trabajos que hacían en contra de las dictaduras de sus países, Shosh se percata de que no ha estado satisfecha con su pasado y se siente culpable por su cobardía, en la noche de cabaret ella decide irse con Federico a Acapulco, al presentarse su ex esposa y reclamarle a éste su actitud, Shosh se da cuenta de que el pasado lo seguirá arrastrando mientras siga con Federico, además de que a pesar de la separación él no cambiaría y quizá, después la engañada sería ella. De esta manera confirma que quiere a Federico y precisamente para terminar con un buen recuerdo de él debe concluir su relación, antes de que ésta se deteriore. A la vez que al acabar con las cuentas pendientes del pasado, debido a que no se había desligado de Federico cuando se fue a Argentina, es que puede empezar nuevos proyectos y continuar con su vida; también le ayudó reconocer el valor con que afrontó la dictadura de su país y resignarse a la pérdida de su marido, más no a olvidarse de él.

- 2) Características del cine de mujeres: Durante la cinta está flotando en el aire la hipótesis sobre determinadas características del cine femenino, las cuales se presentan en la entrevista de Pulido a Mariana, dónde él menciona que hablar sobre mujeres en el cine, es reducirlo a un microcosmos feminista, se habla sobre las temáticas que un cine de mujeres debería abordar y de temas que no debe abordar como la prostitución, a menos que sea en forma de denuncia. Pulido le pregunta a Joana acerca de la sensibilidad aguda de las mujeres, ella cree que son alusiones culturales y que en realidad los estilos de l@s director@s son las variantes, desde la selección del tema de la película. También se cuestiona la calidad de las cintas, ya que los temas que aborden deben ser interesantes para el público y bien realizados, por aquello de que varias películas de mujeres son aburridas.

Se aboga por un espacio de expresión para el cine de mujeres y se promueve la creación de más Festivales de éste tipo, se plantea la problemática de la estética masculina sobre la estética femenina poco valorizada e incluso desconocida. Además habla sobre las dificultades para filmar un proyecto desde la idea misma, es decir, cómo saber si los demás querrán ver lo que yo veo. Finalmente, la conclusión que se obtiene es que primero está la confianza en ti misma como realizadora y después la preocupación por la crítica, aunque no por eso debe ignorarse completamente, a mi parecer.

- 3) Relaciones amistosas entre las mujeres del jurado: En general, antes del Festival las mujeres que conformaron el jurado eran completamente desconocidas, a lo sumo se conocerían de nombre y por su currículum publicado en diarios y revistas. Al principio la mayoría se llevaron bien entre sí, a excepción de Joana que discutía con Mariana o Julia, pero en cuanto empezaron a dejar el trabajo y se conocieron como mujeres, es como los lazos afectivos entre ellas surgieron.

Shosh le confesó su admiración a Mariana, quien a su vez le contó que su vida comenzó después de enviudar, Julia y Shosh compartieron sus vivencias como sobrevivientes a dos dictaduras sudamericanas, Maruja y Shosh conversaron sobre su romance con Federico, a parte la primera les contó a las demás su experiencia al perder un hijo, Joana debatió intensamente con Mariana y Julia, al grado de acabar admirando a Julia y sentir atracción hacia ella, Magdalena compartió sus problemas al criar a una adolescente y trabajar al mismo tiempo y las jurado también cuidaron a Lucero, Mariana compartió sus consejos y experiencia con ellas, igualmente fueron las últimas que convivieron con ella íntimamente antes de su muerte. Ante todo, este es un filme sobre amistad y convivencia entre mujeres tan distintas unidas por el cine, un cine que habla de ellas y para ellas, de manera que se convirtió en el hilo conductor de la cinta y en el pretexto perfecto para hacer una película de mujeres.

## Capítulo 4. Análisis Filmico de *¿Alguien vio a Lola?*

En seguida, se llevará a cabo el análisis de la última cinta seleccionada, esta vez se hablará de un cortometraje, el cual examinaré completamente por su extensión y para una mejor comprensión de su contenido. El cortometraje cuenta con tres secuencias:

- 1) Lola sale con su novio Carlos, van a un centro nocturno a bailar y éste la saca de ahí para llevarla al concierto de Café Tacuba, en el Zócalo de la Ciudad de México, como Lola no quiere ir, ambos discuten dentro del carro de Carlos, él se baja del auto y ella lo sigue al concierto, mientras tanto, Mónica, una conductora de televisión, está cubriendo el evento en vivo para un canal de cable.
- 2) Lola llega al concierto de Café Tacuba, en lo que busca a Carlos, Mónica realiza varias entrevistas al público que está en el Zócalo, estas personas son de distintas clases sociales, desde ricos de Polanco hasta pobres que vienen de colonias populares de la Ciudad. Entre la multitud está una mujer que busca desesperadamente a su hija perdida. Lola no encuentra a Carlos pero encuentra a unos muchachos de Polanco, que la drogan y la violan en la parte trasera de su auto.
- 3) La mujer que buscaba a su hija llora por las calles porque no la encontró, al día siguiente Carlos pega un cartel en un poste, en éste aparece la foto de Lola que está desaparecida. La mujer encuentra a su hija perdida que en realidad es una perra.

## 4.1 Mimesis

### Escena 1

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Plano Americano	Plano General	Plano de Conjunto
	7	5	3	3	25	21
Tipos de Mirada	Objetiva			Interpelativa		
	Durante los créditos.			Comienza con un fade in, lo primero que se ve en pantalla es un inserto de las letras REC, avisando al espectador que una grabación en video está a punto de comenzar*. Un fundido negro es la transición que introduce al espectador en el cortometraje, así aparece Lola de frente tocándose los pómulos frente al espejo, la cámara funge como el espejo donde Lola se está reflejando, en realidad se dirige al espectador.		
Montaje	Descriptivo, en total son 9 cortes directos y 7 fundidos negros, los cuales funcionan como guía para el espectador, desde que aparece Lola frente al espejo, hacia los créditos y al título del cortometraje, cuya parte del montaje se realiza entre dichas transiciones.					
Velocidad de Filmación	Normal, ya que la duración de la escena coincide con la acción**.					
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.					

Iluminación	Natural, cuando Lola se observa en el espejo. Ésta se opaca en las tomas de Lola que aparece entre los créditos, descubriendo a una chica alterada y con poca nitidez.	
Escenarios	Dos interiores: al parecer la recámara de Lola y el auto donde se efectúa la violación, es decir, el espacio pequeño donde Lola aparece entre los créditos de inicio.	
Tipos de Sonido	Off	Over
	El sonido ambiental correspondiente a la cámara de video que empieza a grabar, éste se origina al presionar el botón de REC de la cámara.	El tema musical que aparece durante los créditos de inicio es "La muerte chiquita" de Café Tacuba.

\* En realidad éste es un texto no diegético según Casetti y Di Chio, ya que al final del cortometraje se percata de que el texto sirvió como entrada para introducirlo al filme, por la manera en como termina a través de un corte de señal televisiva, de manera que no se relaciona directamente con la historia.

\*\*Pero las imágenes enlazadas con los créditos, no son de la misma Lola del principio, más bien, es una Lola que se ubica en un espacio y tiempo cinematográfico diferente, a manera de flash forward, ya que se presenta a Lola encerrada en un espacio pequeño, con una cara de satisfacción y después de desesperación, como la que tiene en la escena de la violación.

### Escena 2

Tipos de Plano	Plano Medio	Plano Panorámico
	2	1
Profundidad de Campo	Mónica Herrera, conductora, saluda a los televidentes, frente a la cámara, en primera instancia y el público asistente permanece al fondo. Ella entra a cuadro transmitiendo en vivo el concierto de Café Tacuba, desde el Zócalo de la Ciudad de México, se enmascara la transmisión con una superposición en pantalla del canal de televisión de paga, el 734, de manera que el espectador diferencie la transmisión en vivo y el detrás de cámaras.	

Movimiento de Cámara	Ya sin la sobreimpresión, se muestra un plano panorámico de la gente en la Plaza de la Constitución, un paneo vertical exhibe el asta bandera del zócalo desde la base hasta la bandera ondeando, la máscara se vuelve a sobreponer sobre la pantalla, y aparece Mónica entrevistando a dos chicas supuestamente de Polanco.	
Mirada	Objetiva.	
Velocidad de Filmación	Normal.	
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.	
Escenario	Exterior, Zócalo capitalino.	
Iluminación	Natural, la cual cambia cuando Mónica sale al aire, ya que la cámara portátil cuenta con una luz blanca que permite ver con mayor nitidez la imagen para televisión.	
Montaje	Descriptivo y cuenta con 4 cortes directos.	
Tipos de Sonido	Off	In
	El sonido ambiental (off) escuchado es el del encendido de la cámara de televisión que se prende al iniciar la escena.	Bullicio de la gente emocionada por el concierto.

### Escena 3

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Medio Plano	Plano General	Plano de Dos
	6	1	1	1



Contra Campos	Lola y Carlos esperan afuera de una discoteque el auto del segundo para ir al concierto de Café Tacuba, Lola no quiere ir y se queja dentro del auto, entonces tres contraplanos muestran la discusión entre ambos.
Montaje	Descriptivo, con 9 cortes directos.
Escenarios	Al exterior, la entrada de la discoteque y al interior, el automóvil de Carlos.
Iluminación	Natural.

*Escena. 4*

Tipos de Plano	Primer Plano	Plano Medio
	1	1
Movimiento de Cámara	Mónica aparece nuevamente entrevistando a las fans de Café Tacuba para la televisión, por lo que la sobreimpresión que tiene el número del canal para el que se está transmitiendo también reaparece. Así la cámara hace un zoom hacia adelante hasta el primer plano de Mónica y las fans.	
Escenario	La plancha del Zócalo.	
Iluminación	La indicada para transmitir en televisión.	
Montaje	Paralelo, a corte directo, entre Mónica y el concierto, y Lola discutiendo con Carlos en el auto y por la calle que lleva al concierto.	

*Escena 5*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Medio	Plano General
	4	6	3	2

Contra Campos	El auto de Carlos que se detiene en una calle del centro de la Ciudad de México, después se muestran dos series de contraplanos: la primera consta de tres, entre Lola y Carlos en y termina cuando Lola abre la puerta del carro, una vez que ambos están fuera del auto se suceden otros cinco contraplanos, con la misma discusión.
Iluminación	Natural.
Montaje	Descriptivo, se cuenta con 15 cortes directos.
Tipos de Escenario	Exterior e interior del automóvil de Carlos
Sonido	El sonido ambiental percibido es el de las llantas del auto de Carlos al frenar rápidamente.

*Escena 6*

Tipos de Plano	Plano Medio	Plano Panorámico
	1	1
Profundidad de Campo	Se muestra durante la transmisión de Mónica para la televisión, donde ella está en primer plano y el público permanece detrás de ella.	
Escenario	Plancha del Zócalo.	
Iluminación	Natural.	
Montaje	Descriptivo y con dos cortes directos.	
Sonido	Off, sonido ambiental del encendido y apagado de la cámara de televisión.	

*Escena 7*

Tipos de Plano	Primer Plano	Medio Plano
	2	2
Tipos de Escenario	Interior	Exterior
	Auto de Carlos.	La calle donde la señora empieza a gritar.
Iluminación	Natural.	
Montaje	Descriptivo, se cuenta con 4 cortes directos.	

*Escena 8*

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Medio Plano	Plano General
	2	2	1	1
Movimientos de Cámara	Dos paneos horizontales, que van de Mónica hacia el público y de éste hacia ella.			
Iluminación	En el escenario está tocando Café Tacaba, éste cuenta con luces que tienen filtros de colores para darle vida al escenario y ambientarlo de manera que llame la atención del público. Después la cámara de televisión portátil, cambia la sobreimpresión de la transmisión en vivo por la del visor de la cámara, que muestra material que será editado para una futura transmisión de los detalles del concierto en un programa especial. Así la imagen se torna a un color azul, con una máscara que indica cuando la cámara está grabando, así se distingue de la máscara de transmisión y de la realidad del cortometraje, al adoptar el espectador el punto de vista de Ricardo, el camarógrafo.			

Escenario		Exterior. Plancha del Zócalo.
Montaje		Descriptivo. Se cuenta con 2 cortes directos.
Tipos de Mirada	Objetiva	Subjetiva
	La escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo.	Cambia al colocarse la sobreimpresión del visor de la cámara, las personas asistentes se observan desde el punto de vista de Rodrigo.
Sonido		In. La música de Café Tacaba se escucha desde que el grupo aparece en el escenario y sale al terminar la escena.

### Escena 9

Tipos de Plano	Primer Plano	Inserto	Medio Plano	Plano General
	3	2	2	1
Sonido	Off. Tema musical "El Borrego" interpretada por Café Tacuba, inicia cuando ella abre la puerta y sale del carro de su novio, se establece hasta la siguiente escena.			
Iluminación	Natural.			
Mirada	Objetiva.			
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.			
Movimiento de Cámara	Al bajarse del auto y correr en busca de Carlos, un travelling horizontal sigue a Lola de espaldas a la cámara, corriendo por una calle del centro de la Ciudad, luego el travelling la sigue de frente en su camino hacia el concierto.			

Velocidad de Filmación	Anormal. Cuando Lola sale del auto, las imágenes en pantalla se coordinan con la música de este grupo, de manera que al ir cambiando el tiempo de la canción la puesta en cuadro se va acelerando y muestra a la gente del concierto caminando rápidamente, después la cámara se congela en el rostro de un joven que está entre el público, la cámara vuelve a acelerarse y a congelarse en el mismo chico. Dichos efectos de tiempo tan extremos se remiten al ajeteo de la vida citadina, de esa necesidad de vivir rápidamente al día e ignorar el mundo que nos rodea, sin detenerse a contemplar la soledad en que varias personas viven a pesar de pertenecer al mismo ajeteo y de sumergirse en él como defensa, mostrado en el chico solitario entre toda esa gente.
Escenarios	Exterior, una calle del Centro y la plancha del Zócalo.
Montaje	Paralelo, entre Lola corriendo hacia el Zócalo y el público asistente al concierto. Se cuenta con ocho cortes directos.

### Escena 10

Tipos de Plano	Medio Plano	Plano General
	1	1
Tipos de Mirada	Subjetiva	Objetiva
	Mónica se está peinando con spray en aerosol para salir al aire.	Después cambia al momento en que Café Tacuba toca sobre el escenario.
Iluminación	La sobreimpresión azul del visor de la cámara regresa a pantalla, mostrando a Mónica rociándose fijador para el cabello Una vez que la máscara sale de cuadro, la iluminación cambia por los filtros de las luces del escenario, que muestran a Café Tacuba tocando.	

Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.
Velocidad de Filmación	Normal.
Escenario	Plancha del Zócalo.
Montaje	Paralelo, entre Mónica y Café Tacuba en el escenario. Cuenta con dos cortes directos.
Sonido	In. Se mantiene el tema musical "El Borrego".

*Escena 11*

Tipos de Plano		Medio Plano	Plano General
		2	1
Movimientos de Cámara	Steady Cam	Travelling	Paneo
	Subjetiva de Lola corriendo por una calle del Centro, detrás de Carlos. Luego, nuevamente regresa la subjetiva de Lola que persigue a su novio, en su camino aparece una pareja heterosexual que se besa apasionadamente, la cabeza de Lola entra a cuadro para separarlos, la steady cam se detiene, y Lola continúa caminando hasta alejarse de la cámara ahora fija, para poder alcanzar a Carlos.	Un travelling de frente muestra a Carlos corriendo por la misma calle por donde va Lola. En seguida, el travelling de frente, ahora la sigue a ella. Carlos voltea hacia Lola y el travelling frente a Lola continúa.	Cuando Lola le grita, la cámara hace un paneo vertical rápido hacia atrás, en dirección a Lola. Después, la cámara ejecuta un paneo rápido hacia delante, es decir, hacia la dirección de Carlos.

Mirada	Subjetiva, la cámara toma el punto de vista de Lola, a su vez cuando Carlos volteá, ésta toma el punto de vista de Carlos. Una vez que Lola entra a cuadro, la cámara adquiere el punto de vista de la pareja heterosexual que la observa alejarse, al igual que el espectador.
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.
Velocidad de Filmación	Normal.
Escenario	Exterior, la calle del Centro por donde pasan Lola y Carlos.
Iluminación	Natural. La del alumbrado público.
Montaje	Descriptivo, se cuenta con 3 cortes directos.
Sonido	Off. El tema musical "Chilanga banda" de Café Tacuba, entra en el momento de la persecución y se mantiene hasta la próxima escena.

*Escena 12*

Tipos de Planos	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Plano General
	3	3	2	1
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.			
Velocidad de Filmación	Anormal		Normal	
	Después de que el vocalista de Café Tacuba aparece en el escenario, la velocidad cambia nuevamente, ahora muestra a la gente bailando en cámara ralentizada, es decir, en cámara lenta, para enfatizar la emotividad del público en el concierto.		Un fundido blanco, la velocidad vuelve a la normalidad, y alerta al espectador de la entrada de la cámara de Rodrigo.	

Iluminación	La sobreimpresión azul de grabación vuelve a entrar a cuadro durante la conversación telefónica de Mónica, cambia a natural hasta que Rodrigo deja de grabar a Mónica.		
Tipos de Mirada	Objetiva	Subjetiva	
	Desde el inicio de la escena hasta que aparece la sobreimpresión azul. Regresa a la objetividad al momento que sale de cuadro la sobreimpresión.	La sobreimpresión indica que Rodrigo está grabando con su cámara de televisión, de manera que el espectador observa a Mónica desde su punto de vista, ella le reclama a Ricardo que "la cámara no es para tu entretenimiento personal" y le pone su mano, tapando el lente para que deje de grabarla, el espectador adopta el punto de vista de Rodrigo.	
Movimientos de Cámara	Paneo	Zoom hacia atrás	Travelling
	Vertical, de la pareja heterosexual que Lola había separado anteriormente, desde sus pies hasta sus cabezas. El mismo paneo, se dirige del busto de Mónica hacia sus glúteos, luego un paneo vertical regresa a su rostro.	Entra a cuadro Mónica, de espalda a la cámara, mientras habla por teléfono.	Travelling lateral que sigue a Rodrigo entre el público, con la cámara en el hombro para empezar a grabar.
Escenario	La plancha del Zócalo.		
Montaje	Descriptivo. Cuenta con cinco cortes directos y un fundido blanco.		



Sonido	Off. El tema musical de "Chilanga banda" permanece en la escena, el cual se mezcla con la voz en off de Mónica, que mantiene una conversación telefónica mientras Ricardo graba su cuerpo, la voz desaparece cuando ella entra a cuadro.
--------	--

*Escena 13*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Inserto	Plano General	Plano Panorámico
	2	1	2	1	1
Tipo de Mirada	Subjetiva		Objetiva		
	La cámara regresa con la sobreimpresión azul de grabación, de esta manera Ricardo empieza a grabar a la gente del concierto.		Se alterna la subjetiva con Café Tacuba en el escenario y una toma panorámica del público asistente.		
Tipos de Angulación	Contrapicada		Normal		
	La cámara por primera vez cambia su emplazamiento, se coloca en contrapicada del escenario donde está Café Tacuba, tomando el punto de vista del público, sin sobreimpresión azul.		Después se vuelve al emplazamiento original, es decir, la cámara se coloca a la altura de los objetos filmados.		
Velocidad de Filmación	Normal. A excepción de una panorámica del Zócalo, que muestra un paneo picado ralentizado para observar al público exaltado en el concierto.				
Iluminación	Natural y cambia a azul con la sobreimpresión de la cámara de Rodrigo.				
Escenario	La plancha del Zócalo capitalino.				
Sonido	Off. Un tema instrumental de Café Tacuba, se transforma en In cuando se toma al grupo en el escenario, interpretando dicha melodía.				

Movimientos de Cámara	Travelling	Steady Cam	Paneo
	Horizontal, sigue a Lola que busca a Carlos entre el público, sin sobreimpresión azul.	Después, vuelve la sobreimpresión azul, mostrando al público desde el punto de vista de la cámara de televisión de Rodrigo, que camina entre la gente.	Horizontal ralentizado, al momento de mostrar al público asistente entusiasmado, sin sobreimpresión azul.
Montaje	Descriptivo, se cuenta con 5 cortes directos.		

*Escena 14*

Tipos de Plano	Primer Plano	Primerísimo Primer Plano	Plano Detalle	Medio Plano	Plano General	Plano Pano-rámico	Plano de Dos
	2	2	2	2	5	1	6
Movimientos de Cámara	Paneo			Zoom hacia adelante		Travelling	
	Vertical sube al rostro del muchacho que se baja los pantalones frente a la cámara, luego un paneo horizontal se dirige a otro chico que le habla al primero, otro paneo regresa con él y finalmente hace una seña obscena a la cámara, situación que Ricardo no podía dejar de grabar. Más tarde un paneo vertical toma al guitarrista del grupo de pies a cabeza, sin sobreimpresión.			El vocalista de Café Tacuba canta sobre el escenario, entra a cuadro el guitarrista y un zoom llega hasta un plano de dos.		Un travelling lateral da entrada a una mujer que busca entre el público a su hija, sin sobreimpresión.	
Iluminación				Se intercala entre azul y natural, ya sea que la puesta en cuadro incluya sobreimpresión o no.			

Tipo de	Subjetiva	Objetiva
Mirada		
	Cuando la cámara mantiene la sobreimpresión azul de grabación, implica que el punto de vista con el que el espectador observa al público, es desde el de Ricardo.	Café Tacuba en el escenario.
Tipos de Angulación	Picada	Normal
	Café Tacuba sobre el escenario.	A excepción de esta picada, la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.
Velocidad de Filmación	Normal.	
Sonido	Off. El tema musical que se establece desde el insulto del muchacho a su madre hasta el final de la escena es "Dame la muerte chiquita" interpretada por Café Tacuba.	
Montaje	Paralelo, entre Café Tacuba en el escenario y Rodrigo grabando las impresiones del público en el concierto. Se cuenta con diecisiete cortes directos, tres encadenados que sirven como transiciones en distintos momentos de la escena: entre la panorámica y el plano detalle de los glúteos de un chico del público, ya con la sobreimpresión azul de grabación; después se enfoca a una pareja gay mientras come una banderilla, un fuera de foco quita la sobreimpresión, mostrando un plano general del zócalo, y otro fuera de foco, funge como transición de lo que se suscita entre el público y Café Tacuba. Finalmente, una cortinilla, que corta la escena al momento de suscitarse una pelea con dos chicos del público, representa un corte comercial para la narración de la cinta, más no para el espectador.	

Escena 15

Tipos de Planos	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Inserto	Medio Plano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Dos	Plano de Conjunto
	1	8	2	5	5	4	2	6
Movimientos de Cámara	Steady Cam	Paneo	Zoom hacia atrás	Plano Grúa	Travelling			
	La escena inicia con una subjetiva de la señora que busca a su hija entre el público. Después cambia a la subjetiva de Ricardo grabando nuevamente a las personas, caminando entre el público, luego hace un paneo.	Vertical hacia la izquierda, da entrada de Mónica a cuadro con tres chicos de Polanco. Mientras que Lola busca a Carlos, la cámara lo sigue con un paneo horizontal y regresa con Lola a través del mismo movimiento. Después de que concluye la entrevista de Mónica con los chicos de Polanco, un paneo horizontal hacia la derecha muestra el escenario.	Entra a cuadro el rostro de uno de los muchachos ciegos que pasaron delante de la chica drigada y un zoom va del plano a plano medio. Otro zoom va del plano de dos de Mónica y un chico de Polanco hacia un plano de conjunto de los dos con los otros tres restantes. El guitarrista de Café Tacuba está sobre el escenario y un zoom abre la toma hasta mostrar el escenario completo.	Un plano grúa, muestra a Lola empujando a la gente para poder pasar.	Un travelling circular de Lola frente a la cámara hasta su perfil derecho, da a Carlos entrada a cuadro, que al verla se esconde.			

Tipo de	Subjetiva	Objetiva
Mirada	Al inicio de la escena, el punto de vista recae sobre la mujer que busca a su hija entre el público. Más tarde, el punto de vista será el de Rodrigo, al mostrarnos su testimonial del ambiente del concierto con su cámara.	El resto de la escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo.
Angulación	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados. A excepción de una picada panorámica de la gente en el Zócalo, que muestra a varias personas bailando en círculo. En esta escena, la cámara baja su altura hacia el piso para grabar de frente a Luci, una muchacha que está fumando marihuana sentada en el piso, en seguida entran a cuadro los pies de tres personas con bastón, luego Lola es entrevistada por Ricardo, ella también está sentada en el piso. Durante la entrevista con los jóvenes de Polanco, la cámara cambia su inclinación a 45°, convirtiéndola en oblicua hacia la izquierda, después regresa a la inclinación normal de 180°.	
Profundidad de Campo	Durante la entrevista que Mónica realiza a los chicos de Polanco, mientras ellos están en primer término frente a la cámara, al fondo se observa a la gente bailando y la tarima construido para el concierto.	
Iluminación	Cambia de natural a azul según la sobreimpresión mostrada en pantalla, también cambia por la luz blanca de la cámara de Ricardo, al entrar Mónica al aire.	
Escenario	Exterior. La explanada del Zócalo.	
Montaje	Paraleo, entre Café Tacuba en el escenario y las impresiones del público, en total son veintisiete cortes directos y una cortinilla de corte comercial, que se inserta después de la entrevista con los chicos de Polanco e indica un corte comercial, corta la señal.	

Velocidad de	Anormal	Normal
Filmación		
	Durante la picada del público, la velocidad de filmación se acelera al momento del baile al ritmo de la música.	El resto de la escena la velocidad regresa a la normalidad.
Tipos de	Off	In
Sonido		
	El tema instrumental de Café Tacuba regresa a esta escena y se mantiene hasta que uno de los chicos ciegos le pregunta a Ricardo si la entrevista "es para 24 horas". Después el tema de "Ingrata" se establece en off hasta en final de la escena.	En seguida, entra a cuadro Café Tacuba cuando empieza a tocar el tema musical "Ingrata".

*Escena 16*

Tipos de Plano	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Inserto	Medio Plano	Plano General	Plano Panorámico	Plano de Conjunto
	16	7	2	11	15	2	1
Movimientos de Cámara	Paneo		Zoom hacia adelante		Zoom hacia atrás		Dolly
	Horizontal muestra a la gente que está en el Zócalo viendo el concierto. Luego el muchacho que está en el asiento del copiloto enciende un cigarro, un paneo horizontal da entrada a cuadro al piloto sentado		El público aplaude a Café Tacuba, inmediatamente un zoom llega el escenario donde ellos hacen una reverencia para dar las gracias.		Un zoom hacia atrás volverá a mostrar la panorámica del escenario. Se realiza otro zoom de la llanta del automóvil de los chicos de Polanco hasta que el auto entra en su totalidad a cuadro, muestra el		una Dolly de su rostro hasta el poste, la observa cuando llora porque no encontró a su hija, se muestra como ella pega el volante que estaba repartiendo, en el poste, el mismo dolly regresa a su rostro y la sigue

	<p>de espaldas y llega hasta el primerísimo el último chico que ultrajó a Lola. Dentro del flash back, se muestra un paneo horizontal de la calle por donde siguió Lola a Carlos y otro paneo igual del parabrisas del auto de Carlos, al interior del auto, hasta que él entra a cuadro. Después un paneo vertical de un poste y la cintura de la señora que buscaba a su hija entre el público, hasta su primer plano.</p>		<p>momento en que ellos están abusando sexualmente de Lola.</p>	<p>caminando de espalda hacia la cámara.</p>
<p>Velocidad de Filmación</p>	<p>Anormal</p>	<p>Normal</p>		
	<p>La cámara se ralentiza, de manera que Lola baila al ritmo de la canción que Café Tacuba interpreta. La ralentización congela aquel instante que la marcará para el resto de su vida. La señora que busca a su hija y reparte volantes de ella, también se ralentiza. Lola en la calle comienza a recordar.</p>	<p>Café Tacuba vuelve a entrar a cuadro, de ahí en adelante la velocidad de filmación seguirá el ritmo de la realidad plasmada en la escena.</p>		

Tipos de Angulación	Picada	Normal
	<p>Cambia al principio de la escena, se muestra una panorámica en picada de la gente en el Zócalo, después otra picada muestra a Lola bailando con los chicos de Polanco, ella ha bebido demasiado alcohol y cae al piso. Después de la violación de Lola por los muchachos de Polanco, una picada es testigo del momento en que ellos la sacan de su automóvil y le tiran su abrigo al piso, mientras tanto, el concierto ha llegado al final, una picada muestra al público asistente y a Café Tacuba agradecidos.</p>	<p>Luego, el emplazamiento vuelve a la altura de las personas filmadas.</p>
<p>Profundidad de Campo</p>	<p>Cuando la transmisión llega a su fin, Mónica está en primer plano y Rodrigo está levantando su equipo detrás de ella, después él llega a su lado y empieza a coquetearle para que salgan juntos, ella declina su invitación porque trabajan juntos.</p>	
<p>iluminación</p>	<p>Natural. A excepción de las últimas tomas de Lola por parte de Rodrigo, antes de caer al piso, con la sobreimpresión azul.</p>	
<p>Tipos de Escenario</p>	<p>Exterior. La explanada del Zócalo, la calle por donde caminan al auto de los chicos de Polanco y la calle donde abandonan a Lola. El interior del auto de los de Polanco.</p>	



Tipos de	Subjetiva	Objetiva
Mirada	<p>El punto de vista al principio de la escena es el de Rodrigo con su cámara. Luego, cuando los chicos de Polanco drogan a Lola, la directora opta por una subjetiva de Lola cuando se la llevan al auto, como está drogada se realiza un efecto similar al desenfoque, con el que el espectador también ve doble la calle, después de que los muchachos de Polanco sacan a Lola del carro, se aprecian dos subjetivas del chico que va en el asiento trasero, viendo a Lola desamparada en la calle, con el auto en movimiento que se aleja de ella. Al terminar el concierto, la pareja gay se besa, una subjetiva de un chico gay muestra a su pareja dándole un beso, éste beso se lo da a la cámara, en seguida la subjetiva cambia por la de su pareja y también éste le da un beso a la cámara, en contraste con el dolor de una Lola ultrajada por tres chicos de clase alta.</p>	<p>El resto de la escena se aprecia desde el punto de vista de un narrador externo.</p>
Montaje	<p>Paralelo, a excepción de la violación de Lola en el auto de los chicos de Polanco, la cual es paralela entre sus recuerdos y el concierto de Café Tacuba, se cuenta con 48 cortes directos, 5 fundidos negros, dos entre una Lola poco alegre y borracha por todo lo que bebió, 4 cortinillas, 2 disolvencias y 1 fuera de foco.**</p>	

Tipos de Sonido	Off	Over	In
	<p>El tema musical "Cómo te extraño" interpretado por Café Tacuba, es la canción que Lola baila en cámara lenta, con los chicos de Polanco, el cual desaparece cuando ellos le dan una pastilla a Lola.</p>	<p>Después, se mezcla con un tema de suspenso, que sale con el fundido negro, que lleva al espectador al auto de los muchachos de Polanco. Casi al final del flash back, uno de ellos toca el busto de Lola, entonces el tema vuelve a mezclarse con la música de suspenso, y desaparece hasta el último fundido negro de la violación.</p>	<p>El sonido ambiental es el rechinido del auto en movimiento constante, debido a que los tres están ultrajando a Lola en el asiento trasero. El mismo tema de Café Tacuba entra a cuadro cuando el grupo está sobre el escenario y empieza el montaje paralelo entre Lola y sus recuerdos, y el concierto, los temas correspondientes a cada imagen, ya sea Lola con el tema de suspenso y "Cómo te extraño" de Café Tacuba, también se van intercalando; una vez que el grupo se despide se escuchan aplausos y gritos de ovación.</p>

\* Dos flash back consecutivos muestran la calle por donde siguió Lola a Carlos y el parabrisas del auto de Carlos, al interior del auto, hasta que él entra a cuadro, antes de terminado el concierto.

\*\* Bauche a diferencia de las otras directoras analizadas, juega mucho con las transiciones y la temporalidad del filme, al igual que Sistach utiliza los fundidos negros como transiciones de tiempo, en el caso de los dos fundidos negros que muestran a Lola alterada por el alcohol cuando baila entre los chicos de Polanco; congela el tiempo en que ella parece ser feliz bailando para después caer estrepitosamente al piso, como una metáfora que anuncia la pérdida de sí misma ante la agresión física de los violadores y la agresión psicológica de su novio.

Las cortinillas también juegan con el tiempo entre el presente y el pasado, así por medio de una interferencia en la señal de televisión, se presenta el beso de Lola con uno de los muchachos de Polanco, después del beso intenso de la pareja gay.

Otra interferencia muestra a Café Tacuba al término del concierto y a Lola tirada sobre el pavimento en el presente de la película, mezclado con flash backs de Lola y un chico de Polanco, en el asiento trasero, y la vagabunda que gritaba afuera del auto de Carlos, luego Lola regresa al presente, una interferencia lleva al espectador al pasado cuando el chico de Polanco toca su seno, otra interferencia muestra al mismo chico más agresivo, que penetra a Lola a pesar de sus gritos, otro de ellos también está presente y le tapa la boca mientras el otro la viola, el tercer chico toca la puerta del auto, el primer agresor sale para que el otro la viole también, como Lola no se calla, éste la insulta y la golpea.

### Escena 17

Tipos de Planos	Primerísimo Primer Plano	Primer Plano	Plano Detalle	Inserto	Medio Plano	Plano General
	7	3	1	5	3	2
Tipos de Angulación	Normal		Picada			
	El emplazamiento de la cámara se mantiene a la altura de los objetos filmados.		Cambia a picada de Carlos, al momento que pega un volante sobre un poste, el cual reporta a Dolores Arroyo como perdida y en la parte superior se imprimió la foto de Lola.			
Velocidad de Filmación	Normal, continúa al ritmo de la escena.					
Iluminación	Natural, pero esta vez a la luz del día.					
Escenarios	Dos exteriores, el primero es la calle por donde Carlos camina, para pegar el volante sobre el poste, y el segundo, es el patio de la casa de la señora que buscaba a su hija en el concierto.					
Tipos de Sonido	Off		Over		In	
	Cantar de los pájaros, cuando Carlos camina por la calle. Cuando el rectángulo desaparece, la música regresa a primer plano con la pantalla en negro y se establece hasta que llega a su fin.		El tema musical "La muerte chiquita" acompaña nuevamente a los créditos, al momento en que el rectángulo aparece, la música baja a segundo plano.		Se escucha el toquido del muchacho al llamar a la puerta.	

<p>Montaje</p>	<p>Descriptivo, en total se cuenta con 18 cortes directos y 2 fundidos negros, los cuales funcionan como transiciones de tiempo, el primero separa la noche de la violación con el día siguiente, el segundo da entrada a los créditos y a la conclusión del cortometraje. Este fundido, da entrada al inserto del título del cortometraje y los créditos, en seguida, se plasma una variante de sobreimpresión en la pantalla en negro, anexando un rectángulo en el centro, el cual continúa mostrando el desenlace de la cinta, delimitando el final a un espacio similar al de una televisión, a manera de conclusión sobre el mismo recurso utilizado al principio del filme, es decir, el "REC" de una cámara que empieza a grabar, con la diferencia que al final el contenido acaba reproduciéndose en una televisión, la cual se apaga al concluir el filme. Dentro del rectángulo se aprecia una puerta que es tocada por una persona, la señora que buscaba a su hija perdida el día del concierto es quien abre la puerta y se sorprende al ver a su hija perdida quien resultó ser una perra.</p>
<p>Profundidad de Campo</p>	<p>La cámara se coloca a la altura del piso, entonces la señora invita al muchacho a tomar un jugo para recompensarlo, los pies de él entran a cuadro en primer plano y los de la señora pasan a segundo plano, además que salen de foco al caminar por el jugo, el muchacho camina hacia enfrente y se encuentra con los pies de la persona que acompaña a la señora, al parecer está sentada y el muchacho se sienta a su lado, la otra persona también es un joven, finalmente al llegar la señora con el jugo, la cámara regresa a la altura del piso encuadrando los pies de los dos chicos, la perra entra a cuadro, así aparece un efecto como si se apagara un televisor, cuando la señal se desvanece en la oscuridad del monitor, de esta manera el rectángulo desaparece.</p>

## 4.2. Diégesis

En el cortometraje "Alguien vio a Lola" la directora relata la historia de Lola, una mujer joven como cualquier otra que habita en la Ciudad de México, que se enfrenta al maltrato emocional de su novio Carlos y al abuso sexual de tres hombres con "buena educación", aprovechándose de su ebriedad.

### *Escena 1*

Lola se ve en el espejo, ella está arreglándose para salir con Carlos, su novio. A ella no le gusta su nariz, ya que durante esta escena trata de respingarla, diciendo que así se vería mejor. Después Lola aparece en medio de la oscuridad, ella parece disfrutar el momento, en realidad, éste es un presagio de un evento que está a punto de acontecerle.

### *Escena 2*

Mónica Herrera, conductora de un programa de televisión por cable, está grabando su programa en vivo, desde el concierto en el Zócalo de Café Tacuba. En seguida, ella entrevista a unas admiradoras del grupo, que se encuentran felices por estar presentes en el concierto.

### *Escena 3*

Carlos saca a Lola del centro nocturno donde ella se divertía, para asistir al concierto de Café Tacuba, ella se molesta y no quiere ir, pero decide acompañar a su novio debido a su insistencia, de esta manera ambos suben a su automóvil.

### *Escena 4*

La entrevista de Mónica con las chicas, llega a su fin en esta escena. Mónica les pregunta de qué lugar de la Ciudad vienen y ellas responden que son de Polanco, respuesta que la conductora pone inmediatamente en duda por la ropa que traen puesta, porque no están vestidas a la moda y las chicas de Polanco siempre visten bien.

### *Escena 5*

Lola no quiere ir al concierto de Café Tacuba debido a la cantidad de gente que se encuentra en el Zócalo y por temor a que algo les suceda, Carlos le dice que la va a defender, ella insiste en que no le gustaría ir y le aclara que no quiere pelear, él detiene el auto, se pone agresivo y baja del carro. Lola lo sigue y la discusión se intensifica, su novio le dice "pendeja" y que no la quiere volver a ver, él empieza a caminar, ella llora y le pide que no la deje sola pero Carlos se va.

### *Escena 6*

Mónica continúa la transmisión en vivo desde el Zócalo y manda a comerciales.

### *Escena 7*

Lola regresa al auto de su novio, dentro de éste ella ingiere una bebida alcohólica directamente de la botella, en ese momento ella se da cuenta que es observada por una vagabunda de la tercera edad, Lola la observa y ella empieza a gritar que sus hijas la han destruido.

### *Escena. 8*

En el concierto, Mónica no quiere integrarse demasiado con la gente porque la mayoría no son de su agrado, debido a su clase social baja, ella los llama "nacos", argumentando que esta gente va a faltarle el respeto, es decir: "le van a agarrar las pompas".

### *Escena 9*

Lola se harta de esperar el regreso de su novio, por lo tanto sale del auto para buscarlo en el concierto.

### *Escena. 10*

Mónica se está retocando su arreglo personal para salir al aire, al momento de rociarse fijador en el pelo, la cámara empieza a grabarla, por lo cual ella se molesta, ya que no está presentable para que la tomen en esas condiciones. Mientras tanto, Café Tacuba sigue tocando sobre el escenario del Zócalo.

### *Escena 11*

Lola avista a Carlos a lo lejos, éste corre despavorido, ella trata de alcanzarlo pero una pareja heterosexual se interpone en su camino, al darse un beso apasionado en medio de la calle, Lola molesta los separa y continúa tras de su novio.

### *Escena 12*

La gente que asistió al Zócalo disfruta el concierto y algunos bailan, la cámara los graba para el programa, ésta se desvía hacia Mónica, para enfocar sus glúteos y su busto, al descubrir al camarógrafo Ricardo tomando estas partes del cuerpo, ella se molesta con él y lo manda a buscar gente que no sea naca para el programa. Ricardo se aleja con la cámara e insulta a Mónica, llamándola "pinche vieja pendeja" porque no lo dejó divertirse con su morbo y por la altivez con que desprecia a las personas de clase baja.

### *Escena 13*

Ricardo graba a los asistentes al Zócalo, Lola llega al concierto y sigue en busca de Carlos. La cámara la graba al encontrarse con ella.

### *Escena 14*

Ricardo graba con su cámara a un muchacho que insulta a su madre, la llama "puta" y luego se baja los pantalones para enseñar sus glúteos a la cámara, mostrando a un joven enojado con su madre y la sociedad. Café Tacuba interpreta otra canción en el escenario, después Ricardo graba a una pareja gay, ellos exigen su derecho a que su unión se legalice. En otra parte de la explanada del Zócalo, Lola insiste en encontrar a su novio.

Más adelante, Ricardo se encuentra con la pareja heterosexual que se había interpuesto en el camino de Lola, ella le dice a la cámara que las drogas deben legalizarse ya que la gente se puede responsabilizar por su consumo, el muchacho se queja de la situación económica del país tan dispareja entre ricos y pobres, el asevera: "el sueldo sólo alcanza pa tortillas y frijoles". Por otra parte, una señora busca desesperadamente a su hija. Mientras que en la entrevista de la pareja heterosexual, el hermano de ella llega a pelearse con él ya que no está de acuerdo con su relación, después ambos mandan saludos a sus familias, burlándose de quienes no pudieron asistir al concierto.

### *Escena 15*

Lola sigue buscando a Carlos, Ricardo graba a otras personas hasta encontrarse con Lucy, una chica sentada en el piso, armando un cigarro de marihuana, ella le dice que pasa la vida "rolándola por ahí", más tarde, él se encuentra con un grupo de tres ciegos, que agradecen al público porque les ayudan a pasar por la explanada y por su comprensión. En seguida, Ricardo se encuentra con Lola nuevamente, esta vez sí la entrevista, ella le cuenta que se peleó con su novio y que fue a buscarlo, Lola se molesta con el chico que está a su lado porque le está jalando el cabello durante la entrevista.

Ricardo sigue grabando a la gente bailar a su alrededor, entonces se encuentra con Mónica que al verlo, lo reprende por no hacer su trabajo, comentándole que ya encontró gente "bien" para la entrevista, ya que ellos si son de Polanco. Al iniciar la transmisión en vivo, los chicos se ven felices por estar en el concierto, uno de ellos dice que las chicas están guapas, claro "tipo mexicana" y que fueron a convivir con el pueblo.

## *Escena 16*

La señora que buscaba a su hija aparece entre algunas personas que fueron al Zócalo, Lola está bailando alegremente con el público, entre ellos se encuentran los chicos de Polanco. Al terminar la transmisión Ricardo se le insinúa a Mónica, ella le pide discreción y que hablen más tarde, situación que advierte al espectador de que ellos mantienen un tipo de relación de pareja. Al bailar, Lola cae al piso por su intoxicación alcohólica, los de Polanco la detienen y la sacan del concierto, una vez que se alejan de la explanada, ellos le dan una pastilla a Lola que la hace ver doble y perder la conciencia.

Cuando despierta, Lola sigue drogada cuando uno de los muchachos de Polanco empieza a tocarla y a besarla, ella quiere que él ya no siga tocándola pero éste se pone agresivo, le grita y la penetra por la fuerza, así los tres chicos se turnan para abusar sexualmente de ella, en el asiento trasero de su auto. Mientras que en el Zócalo, el concierto está por terminar. En el auto, uno de los chicos fuma en el asiento delantero, después de la violación bajan a Lola, ella empieza a recordar la discusión con su novio, el concierto termina.

Entre fuegos artificiales, la pareja gay se besa, mientras que en la calle, Lola cae al piso y recuerda a los de Polanco con sus caricias, luego el forcejeo para penetrarla, su resistencia y sus gritos insuficientes para detenerlos. La pareja heterosexual también se besa apasionadamente, el ajeteo continúa en el concierto mientras Lola yace en el pavimento, con aquellos rostros de la "gente bien" atacándola, incluso golpeándola porque se estaba durmiendo al momento del tercer coito. Más adelante, la señora que buscaba a su hija en el concierto pega un volante con la fotografía de ésta en un poste, orando porque no le pase nada malo a su pequeña.

## *Escena 17*

La mañana siguiente, Carlos camina por las calles pegando volantes, con la leyenda: "Se busca a Dolores Arroyo", en un poste. Finalmente, una persona toca la puerta de la casa de la señora que buscaba a su hija la noche del concierto, que al verlo casi llora de la felicidad porque había encontrado a su hija, así el hombre le entregó a una perra french puddle en sus brazos.

La señora invita a pasar al patio a este hombre tan gentil para que tome un vaso con jugo, el hombre acepta la invitación y se sienta al lado de un muchacho, que al parecer es pariente de la señora (tal vez su hijo), éste mira al hombre retadoramente, con cierto resentimiento, después le sonríe y el hombre le devuelve la sonrisa, la señora llega con el jugo y el muchacho no le quita la vista de ensima al héroe que encontró a la "hija" de la señora, mientras que la perra hasta mueve la cola, por haber regresado a su hogar. Asumo que este final representa una metáfora entre la perra- hija y las otras hijas, es decir, las mujeres, en cuanto al maltrato que reciben por parte de la población masculina que las trata casi como animales, incluso en casos determinados, a las perras se les quiere más.



*Personajes:*

Lola: Mujer de aproximadamente 20 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz aguileña, pelo negro, largo y lacio. Es una muchacha que ama a su novio y se esmera en su arreglo personal para que él la vea atractiva, lo cual demuestra que es una persona dependiente de su pareja para sentirse segura de sí misma, aparentemente lleva una relación estable con Carlos, pero al momento en que ella se niega a asistir al concierto de Café Tacuba, él se molesta y la abandona en su auto.

Lola no puede permitir que su relación termine, se enfada por su impotencia al contrariarlo, ya que no puede expresarse libremente, sin embargo la necesidad de estar con él es más fuerte que su dignidad, es así como su baja autoestima la insita a beber para soportar su maltrato y a correr tras él. Al verse perdida en el concierto y relajada por el alcohol, empieza a disfrutar el concierto y baila con los muchachos que están a su lado, cuando cae el piso y ellos la sacan de la explanada, al principio se siente segura entre ellos, sin imaginar sus verdaderos propósitos. Finalmente presa del alcohol, de su estado anímico y de la fuerza de sus tres agresores, es ultrajada en todos los aspectos y abandonada en la calle, lo cual acabó por destruirla, ya que la soledad es intolerable para ella.

Carlos: Hombre de aproximadamente 25 años, tez blanca, complexión media, ojos cafés, nariz recta, barba y pelo negro, largo y rizado. Es novio de Lola y está completamente seguro de su amor, tanto que podría manipularla para complacerlo en cualquier aspecto, también es agresivo, caprichoso y colérico, así conciente de la dependencia de Lola, la convence de asistir al concierto de Café Tacuba sin importarle su opinión.

Una vez que Lola se atreve a negarse a sus deseos, empiezan a discutir, incluso llega a insultarla, su rabia y capricho provocan que abandone a su novia sin reparo alguno, como ella le ruega para obtener su perdón él se harta de su obsesión y prefiere evitarla a cualquier costo, sin prever que en el concierto ella no conocía a nadie, ni la inseguridad de la Ciudad por la noche, sin imaginar que tal vez sería su última pelea. Al día siguiente y conciente de su extremismo, pega volantes con su fotografía en las calles, lamentando su crueldad como síndrome de arrepentimiento común en este tipo de personas agresivas, que pretenden reparar el daño psicológico que ocasionaron a sus parejas sin analizar la gravedad de dicha agresión.

Mónica: Mujer de 25 años aproximadamente, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz respingada, pelo corto, lacio y castaño. Conductora de un programa de televisión por cable, es contratada para transmitir desde el Zócalo, el concierto en vivo de Café Tacuba, parte de su profesión consiste en verse atractiva ante las cámaras, de manera que siente como deber cuidar su imagen en todo momento.

Acostumbrada a la farándula del espectáculo, su rango de popularidad no le permite hablar con todo tipo de personas sólo puede hacerlo con quienes sean de su mismo círculo social, se deja vislumbrar por las apariencias y desea entrevistar para el programa a gente "bien" como ella, por lo que el resto del público puede quedarse detrás de la valla, ya que como gente pobre y mal educada, le faltarán el respeto o la asaltarán, irónicamente quien termina faltándole el respeto es su compañero camarógrafo Ricardo, que la insulta a su espalda, y con quien termina implicándose sexualmente.

Ricardo: Hombre de 25 años, tez blanca, complexión delgada, ojos cafés, nariz recta, pelo corto, lacio y castaño oscuro. Es camarógrafo del programa que conduce Mónica, como se encuentra atractivo para el sexo apuesto, sabe que puede manipular en algunas ocasiones a su jefa, ya que tiene un amorío con ella, pero como Mónica no permite que holgazanee demasiado, la insulta y hace suponer al espectador que la pretende por conveniencia, además de que al parecer la considera una mujer frívola y poco inteligente. Al pasear por la explanada del Zócalo entrevista a varias personas, para mostrar a otros asistentes al concierto además de los "fresas", cuando la transmisión concluye le coquetea a Mónica, ella trata de disimular para que el resto del equipo no se entere de su relación, situación que disfruta plenamente para incomodarla.

Chicos de Polanco: Grupo de tres jóvenes entre 20 y 25 años con características físicas similares, es decir, caucásicos, delgados y vestidos a la moda. Estos chicos deciden ir al Zócalo porque les gusta Café Tacuba, sirve que de paso observan a las muchachas que van al concierto, lamentablemente no encuentran a alguna totalmente digna de su clase social, sin embargo, deciden divertirse con alguna de las "gatas" asistentes, de cualquier manera esas mujeres sólo sirven para usarse y desecharse, a parte de que la afortunada estaría con los tres casi al mismo tiempo e implicaría mayor diversión.

Así en su búsqueda exhaustiva se toparon con Lola, una muchacha sola y bastante ebria como para oponer resistencia, por precaución asegurarían con más droga su redención, cuando Lola quiso reaccionar fue fácil aplacarla con un par de bofetadas, ya que en ese momento no estaba para quejas sólo estaba para saciar su instinto sexual, así que sin el menor reparo la sacaron del auto después de eyacular, sin remordimientos, de cualquier forma sólo es una práctica entre amigos y ninguna de sus amistades se enteraría que tuvieron un coito con una chica del pueblo. Es como si hubieran estado con una prostituta pero sin cobrar.

Madre de la "hija" perdida: Mujer de 50 años aproximadamente, tez blanca, complexión robusta, ojos cafés, nariz pequeña, pelo largo, lacio y castaño. Ella ama profundamente a su hija y al perderla, como cualquier madre lo haría, decide ir al concierto de Café Tacuba a buscarla, debido a la gran afluencia de jóvenes y a la gran posibilidad de que estuviera ahí. En el concierto reparte varios volantes con su fotografía, esperando que alguien le de alguna noticia de ella, al percatarse de que probablemente no volvería a ver a su hija, llora amargamente su pérdida.

Al día siguiente, un muchacho la encuentra y la lleva a casa, la madre al verla casi llora de felicidad, ya que no podía creer que una persona encontrara a su perra y se la devolviera a salvo. Es una persona probablemente solitaria, que destina todo su amor a su mascota porque nadie está dispuesto a recibirlo, por muy grande que sea o por lo mucho que otras personas podrían apreciarlo.

**Café Tacuba:** Grupo de rock mexicano conformado por Rubén, Quique, Joselo y Meme. Ellos realizan un concierto en la explanada del Zócalo y a su alrededor giran las historias de Lola, Mónica, la madre que busca a su hija y de otras personas, que confluyen en el corazón de la Ciudad de México con el objetivo unánime de escuchar la música de esta gran banda. Así se entregan al público, sin imaginar la cantidad de acontecimientos que se viven en torno suyo.

**Personajes incidentales.**

**Chicas de Polanco:** Dos jóvenes de Polanco entre 18 y 22 años, vestidas estrafalariamente sin estar a la moda. Ellas van a ver a Café Tacuba porque les gusta su música, sin importarles que sea un concierto gratuito con todo tipo de personas, ellas sólo quieren escucharlos y disfrutar sus canciones.

**Vagabunda:** Mujer de 70 años, robusta y de pelo cano. Llega a la esquina donde se encuentra el auto de Carlos, después de que él la abandonara, ella ve a Lola adentro del auto y empieza a gritar por sus hijas, al parecer se separaron de ella por algún motivo y por la desdicha comienza a vagar por las calles.

**Pareja Heterosexual:** Ambos oscilan entre los 25 y 30 años, visten con ropa de piel, les gusta la música de Café Tacuba y al enterarse del concierto gratuito asisten con gran emoción. El hermano de ella no permite su relación, por lo cual se pelean a golpes entre éste y el hombre, ambos hablan ante la cámara para exigir sus derechos como jóvenes.

**Pareja Gay:** Dos hombres cuyas edades se encuentran entre los 30 y 35 años, uno de ellos porta una gorra de capitán, ambos disfrutan de la música de Café Tacuba. Al entrevistarlos, exigen frente a la cámara su derecho a amarse libremente sin discriminación.

**Muchacho que regresa a la "hija" a su hogar:** Hombre entre 25 y 30 años que encuentra a la perra en la calle y la regresa a su casa, decide entrar a ésta para corresponder la amabilidad de la dueña, al invitarle un jugo. Se incomoda por la presencia de un familiar de la señora que lo mira insistentemente, pero lo tolera por la felicidad de ella por encontrar a su perra.

**Pariente de la madre que busca a su "hija":** Hombre de 20 años aproximadamente, que al ver a la perra de regreso parece molestarse mucho, por lo que puede deducirse que él fue quien sacó a la perra a la calle para que se perdiera.

Ricardo entrevista también durante el concierto a: Luci, la muchacha que fuma marihuana, los muchachos ciegos, y al muchacho que insulta a su madre en cadena internacional.

Es así, como Bauche muestra una propuesta narrativa que juega con el tiempo constantemente, como parte del ajetreo de la ciudad, pero brindando al espectador una pausa para apreciar una historia como la de Lola, que hoy en día es tan familiar, olvidando que la violencia no debe formar parte de la cotidianidad del ser humano. A partir de esta historia se podrían sugerir varios finales, uno de ellos es enmarcado por la realizadora en un rectángulo, que simulando una televisión, como reflejo de la importancia de este aparato en nuestras vidas, pone a los perros en un lugar más valorado socialmente que el de las mujeres, cuyos derechos son pisoteados por algunos hombres que no ven a un ser humano en una mujer sino más bien como un objeto, y por ellas mismas que no se valoran ante esos hombres por temor a la soledad.

### 4.3. Hermeneusis

En este cortometraje aparecen siete ejes temáticos, los cuales analizaremos, en el presente apartado:

- 1) Relación entre mujeres y hombres: En la cinta se presentan algunos estereotipos vigentes en la actualidad sobre las mujeres, desde un punto de vista masculino típico aprobado socialmente. Primeramente, aparece Lola frente al espejo tratando de corregir sus defectos, su nariz, para gustarle más a su pareja, según el ideal de belleza occidental; este factor implica un rasgo de inseguridad por parte de la protagonista, que es capaz de acceder a cualquier petición y soportar cualquier humillación, con tal de complacer a su hombre. El problema radica en que este tipo de relaciones conllevan a una dependencia destructiva, donde el amor justifica las agresiones psicológicas y físicas, convirtiendo a la violencia en un agente cotidiano dentro de una relación.
- 2) El segundo y tercer estereotipo, se relacionan también con el poder de la clase social. Mónica es una mujer de la farándula televisiva, por lo tanto, no puede relacionarse con cualquier persona común y corriente, pues tiene un status y necesita de alguien que lo afirme, al corresponder con las expectativas que ella ve en sí misma, sin embargo, es seducida por su compañero de trabajo, cuyo status es menor que el de ella pero su físico (es güerito) y la cercana convivencia, lo hacen considerable en ciertas ocasiones; en cuanto a Ricardo, se divierte contemplando y tocando a una mujer deseada por muchos, con un cuerpo espectacular que aprecia como objeto sexual, ya que como mujer tiene la cabeza llena de tonterías, como la moda de temporada, sin que su prejuicio destine a Mónica, necesariamente, a ser una estúpida con falta de criterio.

En cuanto al estereotipo de la mujer como objeto sexual, el caso de los muchachos de Polanco, en el que todas sirven para lo mismo, para apaciguar la ansiedad sexual del hombre, la diferencia radica en su status y también en su físico, ya que las tipo "mexicana" como las mestizas son más pobres, que las del tipo "extranjero" porque seguro ha de tener parientes o descendencia de un empresario, traducido en muchos pesos.

- 3) Entorno social juvenil: Desde que los conciertos gratuitos se inauguraron en el Zócalo, los jóvenes han constituido gran parte de su público, de esta manera se mezclan varias identidades colectivas juveniles, que van más allá del llano status, reunidos en un espacio ideal para la convivencia y la recreación, donde no hay cabida para la agresión, más bien es un espacio de expresión y cultura popular. Las drogas, incluidas las legales como el alcohol, se han convertido en iconos de la juventud, llama la atención la manera en como la directora plantea este tema sin tapujos y sermones, en donde cada quien es responsable de su vida y las drogas que consume, para Lola, el consumo irresponsable de alcohol, se convirtió en un factor para que la violación de los de Polanco se consumara, invitando a los jóvenes a un consumo consciente.
- 4) Los derechos de los jóvenes tampoco pasaron desapercibidos, exaltando la libertad de expresión, al momento de las entrevistas con diversos grupos, y la réplica ante la situación económica y política del país, aunado al derecho a un trabajo y sueldo más dignos. La libertad sexual es otro derecho que no se ha respetado, en la cinta aparecen dos parejas, una homosexual (masculina) y una heterosexual, que dan sus testimonios de vida, como parte de la cotidianidad ciudadina, de manera que la discriminación contra los homosexuales y transexuales no tiene cabida en la sociedad, porque ya son parte de ella y no se pueden erradicar con el desprecio, mucho menos con la represión o la exterminación.
- 5) El respeto es un tema fundamental entre los jóvenes, quienes no son escuchados, ni respetados, en ocasiones por miembros de su misma familia, se dice que los jóvenes no tienen respeto a nada ni a nadie, pero es peculiar que entre ellos si se respetan y apoyan, tal es el caso de los muchachos ciegos, claro que la excepción existe, pero se tienen razones suficientes para contradecir a las instituciones que no los satisface como seres humanos. En el caso de la desintegración de la familia, no es raro encontrar escenas frente a la televisión, como la del chico que insulta a su madre en cadena internacional.

Los medios sin duda alguna son inherentes a la sociedad actual, la cámara espía es un reflejo de la falta de comunicación entre seres humanos, cuando toda la información sobre una persona te la mandan por un mismo canal y procesada para evitar críticas y malos entendidos. A su vez, la variación de la velocidad de filmación, muestra el ritmo de vida fugaz en la ciudad y el peso del tiempo sobre la existencia.

- 6) Violencia psicológica y física sobre las mujeres: En esta cinta, la violencia se presenta desde dos perspectivas, la psicológica es de las más peligrosas ya que como no existen moretones en el cuerpo, no significa que la mente esté libre de torturas de este tipo, o de miedo a expresarse por temor a la soledad. Lola asistió al concierto de Café Tacuba en contra de su voluntad para reconciliarse con su novio, después de la lluvia de insultos que muestra una falta de respeto contra la persona que supuestamente se ama. Carlos comprendió muy tarde que una palabra de aliento, pudo salvar a su novia y evitar su extravío, también ella debió quererse más a sí misma para evitar a novios como Carlos, que sólo buscan manipular a su pareja, de manera que no puedan contradecir sus órdenes.
  
- 7) En cuanto a la violencia física, ninguna disponibilidad en primera instancia, obliga a las personas a hacer cosas que en el momento no quieren hacer, es decir, a pesar de que Lola se fue al auto con los chicos de Polanco y al principio se dejó besar, no implicaba que los tres la obligaran a tener sexo por la fuerza, tan sólo porque no venía con otro hombre que la cuidara o defendiera, o porque fuera una fácil que se va con cualquiera a la cama pero que en ese momento no deseaba acostarse con nadie, o que fuera una muchacha de clase baja que por falta de dinero, no tenga voz ni derecho a elegir sobre su propia sexualidad. Lo peor es que la sociedad pasa por alto este tipo de agresiones porque se dan en la intimidad del hogar, porque son parte de la herencia del patriarcado, porque todo ya está dicho y si intentas cambiar los hábitos de la sociedad, serás la primera perjudicada o muerta, entonces para qué actuar si no cambia nada. Es aquí donde la crítica de Bauche entra al plantear la escena final del encuentro con la perra, hija de la señora, ¿será cuestionable que las mascotas tengan mejor trato que las mujeres?

A través de estas tres películas, se percibe el estilo de cada directora para plasmar sus historias en pantalla. Finalmente, en las tres cintas destacan algunas temáticas que forman parte de la cotidianidad de la mujer mexicana, tal es el caso de la violencia, retomada por Sistach y Bauche. Sistach se concentra en la violencia familiar y social contra las adolescentes, quienes ansían ser escuchadas para comprender mejor el mundo pero tienen que callar ante la incompreensión de las instituciones, refugiándose en el apoyo de sus amistades que ante el menor descuido, flaquea la confianza entre ellas y hasta su vida, como les pasó a Yessica y Miriam.

Bauche se centró en la violencia psicológica y física contra la mujer, dentro de la heterosexualidad, así como en los prejuicios sociales de clase, donde se clasifica a las personas por su apariencia y por su poder adquisitivo, siendo que la gente rica también tiene bajos instintos demostrados en la violación de Lola por los chicos de Polanco, también apuesta por la libertad de expresión entre los jóvenes y la libertad sexual.

En cuanto que Schyfter, apuesta por la mujer independiente y su libre expresión, por medio de una cámara de cine, ya que cualquier mujer con ganas de contar una historia interesante puede convertirse en directora, además de plantear la problemática de la vigencia del feminismo entre las mujeres en la actualidad. De esta manera, se encuentra en el trabajo de las directoras a diversas mujeres con ganas de transformar las normas sociales, de expresar sus sentimientos, con las agallas para lograr sus objetivos, para lograr el punto de encuentro entre ellas y la/el espectador/a.

En el siguiente apartado, se conocerá más a fondo la trayectoria profesional de las directoras así como la respuesta del público ante sus propuestas fílmicas. Igualmente se expondrá un breve panorama de la situación actual del cine mexicano, para evaluar los retos a los que harán frente las cineastas en los próximos años.

## **Capítulo 5. De directoras y cine mexicano**

Ahora que sabemos quienes son y el trabajo que han desempeñado dentro de la cinematografía mexicana, procederé a reseñar brevemente la problemática del cine en nuestro país, en seguida anotaré algunas opiniones del público que asistió a las salas de cine, a manera de observación sobre el impacto de estas cintas entre la sociedad. Además relataré las vicisitudes de las cineastas al aventurarse dentro del círculo cinematográfico nacional, así como las demandas de las realizadoras para poder desarrollarse dentro de su ámbito laboral.

### **5.1. Cinematografía mexicana, entre la sobrevivencia y el suicidio**

En el siguiente apartado se hará una revisión de la constante crisis en la que ha caído el cine mexicano desde su desaparición como industria hacia mediados de los 60, sin embargo, gracias a la tenacidad, paciencia e ingenio de las/los directoras/es para conseguir los recursos y llevar a la pantalla grande sus proyectos, es que se ha logrado rescatar un porcentaje mínimo de producción en comparación con la Época de Oro, que represente un espejo de la actual sociedad mexicana, la cual dista ampliamente de aquellos años, y que se ha consolidado dentro de diversos festivales internacionales. Haciendo frente a la indiferencia de un gobierno que no proporciona protección alguna a su patrimonio cultural y a la depredación de empresas transnacionales que controlan la distribución así como la exhibición, a servicio de los intereses de Hollywood, convirtiendo al espectador/a en consumidor de una cultura ajena a su realidad.

En primera instancia, la industria cinematográfica como tal, empezó a fragmentarse durante el gobierno de López Portillo y fue hasta el sexenio de Salinas de Gortari que la industria se extinguió completamente, con la venta de la agencia publicitaria, las productoras y las distribuidoras nacionales, la exhibidora estatal COTSA y los Estudios América, así como la aprobación de la Ley Federal de Cinematografía de 1992, que remató su transnacionalización, deslindando al Estado de toda responsabilidad directa con su realización y proyección internacional.

Es así como se ha llegado a cuestionar la gestión del Estado dentro de la cultura. En países europeos, el Estado adquiere una presencia importante al financiar y proteger su patrimonio, en cambio, México ha adoptado una postura de libre mercado, donde lo importante es extraer el mayor número de ganancias y el patrimonio se vende al mejor postor, o en el peor de los casos ni siquiera es considerado como tal.



*A finales de los 90, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) dejó de depender de la Secretaría de Gobernación y pasó a manos de CONACULTA, así gracias a la apertura comercial que implicaba el TLC por medio de la restauración de salas, la inversión de la industria privada, el fomento del cine como mercancía y una campaña mediática en apoyo al "nuevo" cine de calidad, hicieron creer a la sociedad que México estaba en vías de recuperación de su industria, ciertamente la calidad fue restaurada en comparación con el cine de ficheras predominante en los 80, pero la industria estaba en su peor crisis al producir, solo entre 11 y 15 películas en promedio para 1997.<sup>48</sup>*

El IMCINE es la única institución gubernamental que apoya la producción de cine, a través de un financiamiento aprobado en el presupuesto de egresos, el cual es otorgado a los productores por medio de dos fondos provenientes de la misma bolsa, el FOPROCINE apoya el cine de autor que conlleve a un impacto en los festivales y la cultura, mientras que el FIDECINE produce películas de giro más comercial.

El problema de dicha institución es que el dinero invertido no regresa a esos fondos ya que el IMCINE no se interesa en otorgar publicidad a la cinta, por lo tanto la gente no las ve que aunque sean cintas de calidad; si alguna característica de las cintas no llama la atención del público, éstas sólo se exhiben una o dos semanas en cartelera; en suma, el financiamiento se otorga por medio de consejos, prestándose a burocratismos que dan el dinero a productores cercanos a los consejeros; a parte, financia más del 50% de la cinta sin esperanza alguna de retribución y distribución en dos semanas, no existe un plan de marketing, y realiza diversas funciones cuando solamente debería concentrarse en crear condiciones óptimas para la producción, sin producir las cintas casi en su totalidad y sin formar elitismos.

Otro obstáculo para el renacimiento de la industria es la falta de conciencia de diversas autoridades para aumentar la producción. Se debe reconocer el impulso de leyes que pongan en acción el propósito fundamental de la Ley de Cinematografía, que es la de elevar su producción y difusión. Por ejemplo, la incorporación del artículo 226, a la Ley del Impuesto Sobre la Renta, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 1º de diciembre de 2004, donde se otorga el primer estímulo fiscal en diez años desde la entrada del TLC, a personas físicas y morales que inviertan en la producción de filmes nacionales, incluyendo las aportaciones de recursos a los productores, acreditando el 10 por ciento sobre del Impuesto Sobre la Renta, con un tope máximo de 500 millones de pesos. Lamentablemente, dicho estímulo ha sido boicoteado por la SHCP, que nunca publicó la forma de aplicación en la miscelánea fiscal de 2005, así, ante la falta de un método unilateral de aplicación y para evitar las sanciones de evasión de impuestos, se congeló y no se aplicó durante el 2005.

---

<sup>48</sup> Vargas, Juan Carlos, "El cine mexicano Postindustrial", en revista virtual: *El ojo que piensa*. [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02\\_postindustrial.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02_postindustrial.html)

En suma, durante el 2001 se aprobó el Nuevo Reglamento de la Ley de Cinematografía que a diferencia de la del 92, reconoce a la industria como vehículo artístico con sentido social, también vislumbra incentivos fiscales y otorga un escueto 10 por ciento de pantalla al cine nacional, sin embargo, no se publican cláusulas que castiguen su incumplimiento. Así mismo, en diciembre de 2002, se impulsó el cobro de un peso adicional por cada boleto vendido en taquilla para aumentar el monto de los fondos de producción, pero inmediatamente distribuidores y exhibidores se ampararon y lograron retener el peso en septiembre del 2004, el problema fue que para entonces los exhibidores ya habían aumentado la entrada cuatro pesos y no volvieron a bajar su precio.

*Dicha medida enfrenta la oposición de la Comisión Federal de Mejora Regulatoria (Cofemer), de la Secretaría de Economía, que la considera anticonstitucional, y de los distribuidores y exhibidores, estadounidenses y nacionales, que promovieron amparos para evitar su aplicación, además de la oposición explícita y amenazante del titular de la MPAA (Motion Picture Association of America) Jack Valenti.<sup>49</sup>*

Todo parece indicar que la política neoliberal y los intereses de nuestros vecinos del norte, amparados por el TLC, están por encima del desarrollo cultural del país, ya que no se puede entender la falta de apoyo político y económico a una industria que está generando grandes ingresos a la nación, la cual es despreciada precisamente por esa etiqueta, cuando también debería considerarse su potencial de entretenimiento para las masas; en vez de consumir solamente la oferta monopólica hollywoodense. El cine también es un negocio.

*Para el 2006, la SHCP no rompió con su aversión a las actividades culturales y presentó un presupuesto que le resta recursos por más de 65 millones a los Estudios Churubusco Azteca, al Centro de Capacitación Cinematográfica, y al gasto operativo y producción de cortos del Imcine, y no aumentó los fideicomisos... Todo esto pese a que de 2003 a 2005 el cine mexicano ha crecido en más de 82.75%, cifra muy superior al crecimiento obtenido en los niveles generales del país. En 2003 se produjeron 29 cintas; en 2004, 36, y para 2005 se habrán producido 53 largometrajes, lo que se traduce en un crecimiento anual superior a 41.3%. Sólo en producción, en 2005 se invirtieron 869.2 millones de pesos de alto impacto y el impulso del Estado no superó los 220 millones en total. La circulación en la cadena productiva cinematográfica de estas cintas mexicanas generará IVA por más de 486 millones, aparte de lo que se capte por otros impuestos. Además atrajo inversión de la iniciativa privada en monto superior a los 800 millones.<sup>50</sup>*

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*

<sup>50</sup> Ugalde Víctor, "Hacienda boicotea al cine" en: *Etcétera*.  
<http://www.etcetera.com.mx/paq24ne62.asp>

En lo referente a la temática, a pesar de que el público ha vuelto nuevamente a las salas desde principios de los 90 y consume más cine mexicano, existe una clara aversión por varios sectores de la población hacia su contenido debido a que se cuentan historias del México corrupto, violento y de la pobreza de su gente. De tal manera que se ha conformado un estereotipo del espectro cinematográfico y el espectador requiere de nuevas propuestas que podríamos llamar *universales*, con las cuales se sienta más identificado y le otorgue mayor placer, es decir, olvidar su realidad, ¿pero en verdad será eso lo único que busca el/la espectador/a, y los/las que no pertenecen al promedio?

Claro que este punto trae a colación otro debate acerca de la función social del cine entre la denuncia/reflexión y el entretenimiento, debate que han aprovechado los exhibidores como excusa para restringir el acceso de nuestro cine a unas cuantas salas mientras que la mayoría proyecta los tres estrenos más “esperados” en tres o cuatro salas del mismo complejo con gran disponibilidad de horario. Entonces, a pesar del gran número de salas, la oferta de películas es mínima, a pesar de que el público realiza una gran inversión en sus estacionamientos y dulcerías; creo que éste tiene el derecho de exigir mayor variedad. Ahora el cine mexicano tiene que cautivar los corazones de la nueva generación de espectadores como en la Época de Oro, así como se debe reconocer la gran demanda de las cintas de acción y comedias ligeras románticas.

A parte del tiempo en cartelera, las películas también obtienen ganancias de la renta y venta en DVD, así como de la transmisión en televisión abierta y de paga, de tal manera que es indispensable involucrar a las televisoras para que estimulen la producción cinematográfica, pagando más por su transmisión y repeticiones durante el año, ya que obtienen grandes beneficios económicos de ella. *Televisa y Televisión Azteca, pagan muy poco por los derechos de exhibición de las películas mexicanas, además de que no arriesgando nada en producción, se llevan la mayor parte de los ingresos por concepto de la publicidad que presentan durante la transmisión de dichas películas.*<sup>51</sup>

A raíz de la inserción del cine nacional en la política neoliberal, éste se ha empapado de las estrategias mercadológicas para hacerlo un producto de consumo exitoso, por lo tanto se requiere de la proyección de una serie de satisfactores para que sea un producto de calidad. Es a partir de esta transformación que el cine recupera a su público y la clase media regresa con poder adquisitivo.

---

<sup>51</sup> Bárcenas Curtis, César. Tesis: *La muerte de la industria cinematográfica mexicana*, p. 133.

Esta recuperación en el campo de la exhibición ha creado grandes ganancias a los inversionistas y marcas de prestigio, logrando modernizar las instalaciones y aumentar la calidad de producción en filmes mexicanos, haciéndolo más competitivo a nivel internacional. Igualmente se ha utilizado la publicidad para atraer mayores asistentes a las salas, así como fórmulas efectivas, incluyendo los *soundtracks*, las coproducciones y el fomento de un *star system* mexicano que ha adquirido prestigio ante el/la espectador/a, algunos de estos actores, fueron o son estrellas de televisión. Así se ha rescatado el mágico hábito de asistir al cine, aunque la mayoría de la población no pueda darse ese lujo todos los días y prefiera rentarla en video, o en el peor pero más común de los casos, obtener su copia pirata por un precio mucho más accesible.

Finalmente, el mayor problema al que se enfrentan los productores de cine es la inequidad en la distribución de las ganancias de la cinta, ya que una vez que la cinta sale de cartelera, *de cada peso ganado en taquilla, el distribuidor se lleva la mayor tajada del pastel (40%), seguido del exhibidor y el pago de impuestos, siendo el propio productor quien menos gana: cerca de 12%.*<sup>52</sup> Por lo que se ha observado con anterioridad, los exhibidores y los distribuidores están dispuestos a usar cualquier pretexto para relegar cualquier modificación a los acuerdos originales del TLC, en los que pueden explotar al máximo el mercado cinematográfico nacional al grado de amenazar al Presidente de la Nación, ante tal panorama desalentador no queda más que la negociación, para producir un mayor número de cintas taquilleras.

Y qué decir del apoyo gubernamental, la indiferencia y el servilismo con el país vecino llevaron a que la SHCP propusiera la venta del IMCINE, los Estudios Churubusco y el CCC en noviembre del 2003. En definitiva, deberían retomarse algunos puntos del TLC como el caso de la cinematografía mexicana y considerarse como una excepción cultural al igual que Canadá, de manera que el desarrollo de la industria beneficiara tanto a Estados Unidos como a México; además de valorar la importancia de este medio para el desarrollo económico nacional y obtener un mayor aprovechamiento del actual, sin duda un gran reto para futuras administraciones. De cualquier manera el cine seguirá adelante, sólo espero que con mejores y justas condiciones de producción.

---

<sup>52</sup> Estrada Marién, "Una retrospectiva de la cinematografía mexicana" en: *Revista Mexicana de Comunicación*. <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc83/historia.html>

## 5.2. La aventura del cine mexicano para Bauche, Schyfter y Sistach

La descripción del proceso de levantamiento de proyectos de Bauche, Schyfter y Sistach dentro del cine mexicano, es la intención de esta sección. Se anexan además algunas críticas de prensa para ampliar el panorama acerca de la corrida de las cintas en diversas salas y festivales, a manera de retroalimentación, complementando con diversas opiniones de espectadores y espectadoras; ciclo productivo de un filme que terminará en algún estante del hogar de quien lo disfrutó y lo disfrutará cuantas veces desee, pero sobretodo quedará en la consciencia de cada una/o.

### *Vanesa Bauche*

Bauche inicia su carrera dentro del cine dedicándose a la actuación desde que era una adolescente, pero definitivamente la cinta que la proyecta internacionalmente es *Amores perros*. En el 2000, los diarios publicaban el gran éxito de esta cinta, que ganó el premio de la Semana de la Crítica en Cannes y que fue vista por dos millones de espectadores en la primera quincena de exhibición, grandes números para una cinta mexicana en cartelera en ese año. "Antes la gente se acordaba de mis personajes, y ahora ya soy 'Vanessa la de Amores Perros', y mi obligación es superarlo porque la popularidad y la imagen no son suficientes. Es un reto muy enorme".<sup>53</sup>

A parte de la actuación y la dirección, también fue coproductora en cortometrajes realizados con el apoyo del MCTB, como "Ajos y cebollas" de Darío T. Pie, "Tejiendo sueños" de Ricardo Leal y "Un ojo al gato y otro al garabato" de Martín Hardy. El movimiento apoya a los nuevos cineastas para que puedan realizar sus proyectos y grabar por lo menos en video. "Es un refugio creativo que da fe de nuestro profesionalismo, promueve la tolerancia y la unión y que somos un grupo abierto para todos aquellos que estén interesados en el cine".<sup>54</sup>

En entrevista para México Hoy, habla sobre sus objetivos de vida: "Encontrar amor en todo lo que hago, ser recordada con el tiempo como una mujer que se entregó más allá del 100 por ciento al arte escénico, delante y detrás de cámaras, porque produzco, dirijo, actúo... bueno, todo eso lo hago porque tengo un movimiento cultural con el que hemos producido cortometrajes y hacemos de todo. La idea es servir de puente para que otros puedan alcanzar sus objetivos y cobrar una perspectiva más definida de quiénes son; eso me hace sentir muy satisfecha".<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Vanesa Bauche para "Vanessa, la de amores perros", en *Esto*, 29 de enero de 2001, p. 7.

<sup>54</sup> Vanesa Bauche entrevistada por Jessica Mendoza, "Debuta Vanessa Bauche como cineasta", en *El Universal*, 4 de agosto de 2000, p. 10.

<sup>55</sup> Vanessa Bauche para Georgina Navarrete. "Vanessa Bauche: 'En la televisión el talento se mide por la talla del brassier'", en *México Hoy*, 17 de abril de 2001, p. 6.

Con la cinta *A silent love*, la primera que filma Bauche en Canadá, se hizo presente en varios festivales internacionales como el de Sundance, Brooklyn, Miami y el Festival de Cine de La Habana. "Mi trabajo en cine está plagado de personajes marginales, envueltos en historias oscuras, y para muchos puede parecer una constante, pero en realidad siempre he tenido cuidado de que cada uno sea distinto al otro".<sup>56</sup>

Sobre la cultura opina: "Es importantísima y siempre ha sido desatendida, no puedes erigir ciudadanos críticos, comprometidos con su sociedad, si no se les enseña cómo, y si no tiene una forma de canalizar su energía e inquietudes, finalmente la cultura viene con la educación".<sup>57</sup> En cuanto a su vida personal: "Mi pareja es mi socio y mi cómplice, de lo contrario no podríamos funcionar... Mi vida personal tiene que ver totalmente con mi oficio, no soy feliz si no estoy en un set, delante o detrás de cámaras, entonces si no estoy de activista o promoviendo cine no estoy contenta. Mi vida personal está básicamente en función de mi desarrollo humano, que eso es lo que a mí me gusta más en la vida, soñar es una de las cosas que más disfruto".<sup>58</sup>

Uno de sus directores favoritos es Felipe Cazals, con quien tuvo el gusto de trabajar en *Digna hasta el último aliento*, durante una entrevista comenta su relación con Digna Ochoa en la cinta: "Hay un punto de identificación con el personaje en esta búsqueda por la justicia, en esta necesidad de querer mejorar un poco el entorno social que uno vive, sobre todo la condición de la gente más vulnerada, en el caso de Chihuahua, si fueran todas hijas de millonarios o de empresarios, yo creo que no hubieras llegado ni a las 15 asesinadas y ya se hubiera hecho algo, pero la mayoría son mujeres pobres, migrantes, muchas solas, no hay ni quien las reclame, y sin pedigrí estás jodido en este país..."

De alguna manera sabemos que tenemos los elementos para llegar a mucha gente y que el oficio nos privilegia con muchísimas cosas y hay muy poca gente consciente, y ahí es donde nosotros trabajamos como creadores, los que somos parte de este grupo y nos identificamos con esta necesidad de aprovechar el micrófono no solamente para decir mis éxitos personales".<sup>59</sup>

Otros directores mexicanos que considera completos son Jorge Fons, González Iñárritu, Gerardo Tort y Gerardo Lara. Como actriz, también ha incursionado en Hollywood con la cinta *Los tres entierros de Melquíades Estrada*, que fue galardonada en el Festival de Cannes de 2005.

---

<sup>56</sup> Bauche entrevistada por Georgina Navarrete. "En cine siempre me dan papeles oscuros", en *México Hoy*, 23 de septiembre de 2002, p. 29.

<sup>57</sup> Vanessa Bauche para "No puedes exigir ciudadanos críticos si no hay cultura: Vanessa B.", en *Quehacer Político*, 26 de agosto de 2001, p. 50.

<sup>58</sup> Bauche para José Rosales, "Vanessa Bauche, tras los pasos de Susan Sarandon", en *Ovaciones*, 25 de mayo de 2003, p. 15.

<sup>59</sup> Vanessa Bauche. *Ibid.*

Respecto al cine mexicano opina: "Los realizadores mexicanos han abusado de las historias oscuras: 'Parece que es una moda retratar personajes marginales y contar cosas truculentas. Es importante dar esa cara de la realidad, sobre todo en un mundo con tantos conflictos políticos y sociales, pero también hay que hablar de otras cosas, de problemas personales y de búsquedas individuales, de la recuperación del ser'. Creo que en realidad lo que ha abierto puertas para todos es la presencia constante de cintas mexicanas de calidad en los festivales del mundo, y la buena respuesta que han tenido en cuanto a premios y público".<sup>60</sup>

"Falta rigor en nuestro cine para consolidar el prestigio ganado internacionalmente. Desde el primer paso se le debe dar importancia que merece al guión. Desde su depuración antes de siquiera empezar a filmar un pie de película, hasta crear talleres donde se genere una cultura dedicada a la tarea de escribir para cine. Los legisladores deben hacer su trabajo para proteger al cine, y empezar por sacarlo del tratado de libre comercio, que se vea como un valor cultural, más que un simple negocio. También deben legislar para proteger a la industria, evitando que entren copias del extranjero, y que se procesen aquí, como lo hacen los argentinos o brasileños... Argentina rebasa las 50 cintas al año y Brasil casi llega a las 100".<sup>61</sup>

Bauche se ha convertido en una gran promotora del cine gracias a las nuevas tecnologías que hacen más rentable la realización de cortometrajes: "Estamos viviendo una etapa más favorable, porque los jóvenes se interesan en este género ya que se han dado cuenta que las cosas se están haciendo de manera óptima; de hecho, hay interés en la Cineteca por exhibir videos, en alguna de sus salas."<sup>62</sup>

Las ganas de expresarse son las que la han impulsado a desenvolverse en el arte, que ella siente como voz del alma para dar salida a sueños y miedos. "Yo soy una cuenta cuentos. Muevo lo más valioso que tiene el ser humano, que son las emociones, las fibras sensibles. Si yo logro con cada una de mis interpretaciones hacer eso y trascender en la memoria del público emotivamente, estoy logrando llevar a cabo mi arte. Sonó a albur, pero no es".<sup>63</sup>

Bauche incursiona como directora con el cortometraje *¿Alguien vio a Lola?*, por invitación de Laura de Itta, el cual se proyectó en festivales de cine importantes como el de la Ciudad de México, Guanajuato y formó parte de la muestra "Este corto si se ve", entre corridas especiales en escuelas y universidades presididas por la misma directora, gira que la motivó a seguir levantando proyectos con el MCTB por la presencia que están adquiriendo entre el medio cinematográfico del país, inspirándose en la violencia que ha ido en aumento en el país, ya que un día sales y no sabes si vas a volver con vida.

---

<sup>60</sup> Vanessa Bauche, *Op.cit*, p. 29.

<sup>61</sup> Vanessa Bauche entrevistada por Leopoldo Soto, "Guión mata todo: Vanessa Bauche", en *Excelsior*, 6 de octubre de 2003, p. 1.

<sup>62</sup> Vanessa Bauche para Jessica Mendoza González. "Se está volviendo rentable el cortometraje: Vanessa Bauche", en *El Universal*, 31 de octubre de 2000, p.4.

<sup>63</sup> Vanessa Bauche. [http://rancholasvoces.blogspot.com/2004\\_11\\_06\\_rancholasvoces\\_archive.html](http://rancholasvoces.blogspot.com/2004_11_06_rancholasvoces_archive.html)

"Este corto nos ha traído unas satisfacciones muy grandes, esto de ganar en Guanajuato el Festival de Cortometrajes la verdad no lo esperábamos. Finalmente nos dimos el gusto de levantar este proyecto, yo acepté el reto y fue una experiencia bien gratificante. La verdad es que sí ha sido muy buena escuela 'Amores Perros'".<sup>64</sup>

En general este cortometraje ha sido bien recibido por la comunidad estudiantil y el público asistente a festivales quienes son los que han tenido la oportunidad de verlo, ya que a pesar de las buenas intenciones de CONACULTA por difundir cortometrajes en salas de arte como la Cineteca Nacional y algunas salas comerciales, cuyos espectadores y espectadoras están determinados mayoritariamente por la zona donde viven, los espacios siguen siendo insuficientes como para tener el alcance masivo esperado. Es así que en el afán de crear alternativas de difusión, salieron a la venta un compilado de cinco DVD's con algunos cortometrajes de la muestra "Cortometraje más que un instante", los cuales espero sigan en aumento con otros festivales.

Durante la selección de los cortometrajes ganadores del Festival Expresión en Corto, en Guanajuato durante el 2000, el jurado hizo hincapié en la necesidad del cine mexicano para encontrar propuestas frescas, interesantes y redituables, ya que uno de los objetivos del festival es desplegar un semillero de nuevos talentos, sin embargo aún hace falta desarrollar el oficio de guionistas para que las historias vayan más allá de la anécdota. Guillermo Arriaga el guionista de *Amores perros*, *21 gramos* y *Los tres entierros de Melquiádes Estrada*: "expresó la preocupación del jurado porque encontraron que muchos de los cortos tenían una forma o una técnica impecable y sin embargo, muy poca reflexión sobre la condición humana, poco contenido, 'parecía que la cámara estaba al servicio de la cámara, entonces decidimos premiar historias humanas, honestas, poco pretenciosas, que contaran una historia'".<sup>65</sup>

En el diario Universal se publicó: "Lo rescatable del video es la originalidad de su trama, su frescura y algunas innovaciones, que son posibles gracias a la flexibilidad que otorga el formato en video, como la cámara en mano".<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Vanessa Bauche, *Op. cit.* p.1.

<sup>65</sup> Guillermo Arriaga. <http://www.geocities.com/techoblancomx/premiacion.html>

<sup>66</sup> Jessica Mendoza. *Op. cit.*, p. 10.



Sobre el apoyo de instituciones culturales de apoyo a la cinematografía, más concretamente IMCINE, opina: "Yo no dudo que haya buenas intenciones... Lo único que puedo decir es que de pronto es muy difícil romper con estructuras que tienen más de setenta años funcionando como tales. Sistemas corruptos en los que la "cuatitud", el "compadrazgo" y el nepotismo son la prioridad. Más allá del talento de cada uno de los artistas que se acercan a estas instituciones. Yo creo que lo que es importante es que los jóvenes ahora entendamos y defendamos a toda costa la autosuficiencia. Ser autosuficientes, ser generadores de nuestros propios proyectos de vida. Sin esperar a que nuestros padres, las escuelas, las instituciones, el gobierno, el nuevo gobierno y todas esas cosas nos resuelvan la vida."<sup>67</sup>

También Bauche ha sido testigo del poco interés que las instancias gubernamentales tienen en promover el cine mexicano: "No están los representantes de las instancias. Tengo varios años viajando a festivales, desde Berlín pasando por Sundance y es una pena muy dolorosa darte cuenta que están los compradores esperando a ver a qué hora aparece la persona encargada de la película. Brillan por su ausencia y ni siquiera llevan los trailers de las películas que tienen en catálogo para vender... Y comentó una anécdota que le pasó en Berlín: 'Esta es una historia triste que Leopoldo Soto vivió con nosotros en Berlín. Una película en competencia (mexicana), el mercado más grande del mundo, 400 stans. El único stan que tenía el monitor apagado era el mexicano. Le pidieron permiso a la delegación mexicana si podían instalar a los cubanos en vista del uso que le estaban dando. No había nada ni el catálogo del IMCINE; nada, esa es una de las cosas más impactantes que me ha sucedido y la más dolorosa"<sup>68</sup>.

En cuanto a la crítica: "Cuando se meten con el realizador o con el escritor en forma personal, eso no me parece. Cuando hay una crítica que analiza y aporta luces, me parece importante". Finalmente, en su labor de directora remarca ciertas características del modo para realizar una cinta: "Honestidad, compromiso, apertura y comunión para ir por un mismo objetivo... Y en el cine la gestación es en equipo, no lo puedo concebir de otro modo. Soy capaz de defender con uñas y dientes a cada uno de mis hijos"<sup>69</sup>.

Respecto al feminismo, Bauche prefiere asumirse más bien como humanista, al parecer lo considera algo extremista. Sin embargo, puede palpase en su obra artística su entrañable solidaridad con las mujeres, es una incansable defensora de los derechos humanos y lucha para que cese la violencia contra ellas; también se preocupa por la libertad de expresión de sus congénitas y junto con otras actrices y artistas, escribe una columna en Internet, además de apoyar intensamente a otros jóvenes artistas a filmar sus proyectos, toda una mujer de negocios, compromiso y pasión por la creación.

---

<sup>67</sup> Vanessa Bauche, [http://rancholasvoces.blogspot.com/2004\\_11\\_06\\_rancholasvoces\\_archive.html](http://rancholasvoces.blogspot.com/2004_11_06_rancholasvoces_archive.html)

<sup>68</sup> Vanessa Bauche. "Vanessa Bauche se queja del mal trabajo en el extranjero", <http://cronica.com.mx/nota.php?idc=238026>

<sup>69</sup> Vanessa Bauche en José Fernández. "Todas las películas en las que he actuado han ganado premios en México o el extranjero", [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=5725](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=5725)

## *Guita Schyfter*

El primer acercamiento de Schyfter al cine fue desde pequeña, cuando su mamá la llevó al cine, sin embargo sus estudios universitarios los realizó en la Facultad de Psicología en la UNAM, después empezó a interesarse por la educación a distancia y los programas educativos en televisión, de manera que se especializó en este medio en la BBC, dando un giro a su vida. Desde su regreso a México trabajó como productora y directora, haciéndose responsable directa de sus proyectos, más tarde optó por la ficción, sin abandonar la realización de documentales ya que es un género que le gusta mucho. En general trata de equilibrar sus proyectos en ambos géneros, uno de los motivos por los que le agrada la ficción es por el trabajo con los actores, tarea que disfruta también con gran intensidad.

Acerca del cine en su vida, la cineasta opina: "Hacer cine es mi trabajo. Es la razón por la cual me levanto por las mañanas, hacer cine o desarrollar un proyecto de cine o TV es lo que le da a mi vida sentido, por que es lo único que se hacer. Para mi el trabajo es junto con mis hijos lo mas importante en la vida. No se cual es la función social que debe cumplir el cine. Me imagino que la de entretener a la gente, que la lleve a lugares donde nunca ha estado y que a veces se pueda ver reflejada en él".<sup>70</sup>

Los géneros cinematográficos que disfruta como espectadora son el drama, la comedia y las películas de abogados. Entre sus directores favoritos se encuentran Robert Altman y todos los directores de los años 70 como: Fellini, Bergman, Cassavettes, Agnes Varda, Maria Luisa Bemberg, Woody Allen, Felipe Cazals, Paul Leduc y Bertolucci.

Una vez que a Schyfter le pasa una idea por la cabeza sobre una buena historia decide trabajar el argumento y hacer hasta lo imposible por sacarla en pantalla grande: "Las temáticas se me van ocurriendo, no tengo ideas preestablecidas. Depende de cada proyecto y del estado de ánimo en que me encuentro o de lo que me esté interesando en ese momento. Una vez que desarrollas el argumento de una idea para un guión, viene lo más difícil para mí que es elaborar un guión cinematográfico. La estructura del guión es lo mas importante pues ahí esta la manera de cómo vas a contar la historia y de cómo se van a desarrollar tus personajes. Tener un buen guión es la parte más difícil del quehacer cinematográfico".<sup>71</sup>

"En seguida, conseguir los fondos para su producción. Los otros procesos son puro placer. La alegría de trabajar con un grupo de gentes en que todos quieren que quede bien el resultado final. Y el ejercicio de tomar muchas decisiones continuamente y con rapidez, de ir resolviendo los problemas que se van apareciendo invariablemente. Yo sigo el guión al pie de la letra una vez que empiezo el rodaje de la película".<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Entrevista realizada personalmente a Guita Schyfter el\*\*.

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> Entrevista realizada personalmente a Guita Schyfter el\*\*.

En cuanto al cine mexicano, reconoce la originalidad de sus historias que no mantienen una misma fórmula de éxito para todas las cintas, pero igualmente reconoce las dificultades a las que se exponen los cineastas al filmar: "El problema de ser directora de cine es que no hay suficiente dinero, no se tiene continuidad en el trabajo. Si hubiera podría hacer cinco fracasos y luego que una salga bien, aprender de lo que se hizo mal y se va mejorando el trabajo como se avanza. Por qué si no, ¿en dónde se aprende a hacer cine sino haciéndolo?"<sup>73</sup> Ha sido muy difícil para todos los que hacemos cine aquí. Ya es el segundo año consecutivo que pido la beca al FONCA para Creadores y que no me la dan. Tampoco logré conseguir coinversión ni ayuda para escritura de guión en el IMCINE.

Schyfter considera que los mexicanos son demasiado críticos con sus películas, ya que otras películas hollywoodenses tienen más apoyo en los medios aunque las historias sean triviales o ya conocidas, lo que le sorprende porque en otros países el cine mexicano sí gusta. El trabajo al lado de su pareja sentimental, Hugo Hiriart, lo describe de la siguiente manera: "Tomé la decisión de trabajar juntos porque considero que el trabajo de Hugo como dramaturgo es el más interesante que ha producido México debido a su originalidad, en la manera como aborda los temas que toca. Además, creo que es el mejor que escribe diálogos. Yo tengo una especial inclinación para los diálogos y me gusta la manera en que Hugo hace dialogar a los personajes. También era más fácil trabajar con alguien que ya estaba en la casa ¿para que buscar afuera? Para no hablar de que salía más económico. Claro que ha sido difícil trabajar juntos porque la mirada de Hugo en su literatura y teatro hacia la vida es muy fantasiosa e imaginativa y la mía es realista".<sup>74</sup>

El feminismo es un movimiento político y social que ha apoyado y en el que ha creído desde que era una estudiante: "Es la única revolución del s. XX que tuvo éxito. Las mujeres de hoy en día tienen una vida con más opciones y posibilidades gracias a los movimientos feministas. Sobre la categoría adjudicada al cine realizado por mujeres "Cine de Mujeres" opina: A mí no me molesta pues creo que la mirada de una mujer es muy diferente a la de un hombre. Y sí creo que hay muchas diferencias entre un cine hecho por mujeres que por hombres. Nuestras experiencias son distintas y por lo tanto la manera de ver las cosas también lo son. Para no hablar de que nos interesan diferentes aspectos de la vida y de la conducta humana".<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Guita Schyfter para Dávalos Patricia: "El problema del cine es la falta de continuidad" en *La Crónica*, 17 de mayo de 2002, p. 31.

<sup>74</sup> Guita Schyfter. *Op. Cit.*, el\*\*.

<sup>75</sup> *Ibid.*

"La moda en el cine es hablar de mujeres. En Estados Unidos hubo esa moda. He visto algunas de esas películas y son de mujeres con relación al hombre. Desde el principio quise contar una relación de mujeres que trabajan y que tienen su propia vida; sus hijos y sus parejas son importantes pero no son la parte central de la historia".<sup>76</sup> Schyfter considera que sí existen diferencias con el cine realizado por hombres, al igual que las películas se diferencian según las diferentes latitudes del mundo de donde provengan, ya que las experiencias y puntos de vista entre las/os realizadores son diferentes.

Al referirse a su cinta de ficción más reciente *Las caras de la luna* comenta: "No se trata de una cinta feminista en la que se hable de los hombres de mala forma, se habla de mujeres con visiones y el tema me pareció muy atractivo, por ello quise hacer la cinta... Creo que no es una guerra de sexos, se trata de una historia en donde con chispa y buen humor la gente se divertirá con esta mujeres que demuestran que hay siempre fidelidad y entrega con su ideología".<sup>77</sup>

En el tiempo que lleva dentro de la carrera cinematográfica, argumenta que los productores no se interesan en los temas que ella sí quiere filmar, lo mismo sucede al dirigir otros proyectos, ya que éstos se los encargan a otros directores. A pesar de ello continúa con los suyos por su cuenta, lo mismo que para obtener financiamiento. "A lo mejor la falta de interés de ellos hacía nuestra película es que es hecha por mujeres... Siento que es una propuesta diferente y no saben que hacer con un producto de estas características y menos encuentran un lugar donde ubicar las propuestas femeninas".<sup>78</sup>

En cuanto a su experiencia con *Las caras de la luna* opina: "Fue para mí un placer enorme hacer esa película y trabajar con actrices de diferentes países. En muchos sentidos es mi mejor trabajo hasta la fecha. Ganó el premio a la mejor película en el Festival de Cine de Mujeres en Turín, Italia. Pero fue mal exhibida en cines que no correspondían al tipo de película y ha sido muy mal distribuida en los otros medios". "Con el personaje de Carmen Montejo la directora quiso, de alguna manera, rendirle un pequeño tributo a dos directoras ya desaparecidas por cuya obra siento respeto, María Luisa Bemberg y Matilde Landeta".<sup>79</sup>

Acerca de la idea original de la cinta asevera: "Me preguntaba ¿qué fue lo que hice?, ¿qué es lo que he vivido? Entonces, cuando me invitaron a ser jurado en un festival de cine en Mar de Plata, Argentina, ahí, caminando con una actriz de ese país, se me ocurrió hacer una película sobre el festival de cine, porque se puede incluir todo tipo de personajes, sin ningún pretexto, en un espacio y tiempo muy limitado".<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Guita Schyfter para Vértiz Columba. "La película, 'una mirada a los últimos 30 años de América Latina', en *Proceso*, 6 de marzo de 2000, p.84.

<sup>77</sup> Guita Schyfter para "No saben qué hacer con una cinta de mujeres" en *El sol de México*, 15 de mayo de 2002, p. 6.

<sup>78</sup> Guita Schyfter entrevistada por Martínez Velasco Carlos. "El cine hecho por mujeres todavía no es valorado dice Guita Schyfter" *El Heraldo de México*, 15 de mayo de 2002, p. 2.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Guita Schyfter para Vértiz Columba. "Las caras de la luna, sólo en cinco cines del D.F" en *Proceso*, 19 de mayo de 2002, p. 70.

Sobre uno de los personajes, Joan Turner aclara: "Representa lo que podemos llamar posfeminismo. Es un feminismo que se vuelve como reflexivo y crítico del propio feminismo. Entonces las viejas feministas, que todavía están en contacto con los problemas de la liberación de la mujer... se desconciertan con el posfeminismo".<sup>81</sup>

El periodista Omar Cabrera escribió el siguiente comentario: "En México a las mujeres les sigue costando mucho trabajo sobresalir en el arte cinematográfico, como le ocurrió a Guita Schyfter, quien durante ocho años tuvo que enfrentar la indecisión de algunos productores y distribuidores para su más reciente película... La directora admite que en el fondo, aunque se trate de una historia de amor, de lo que realmente quiere hablar en la cinta es de esa vuelta al pasado, esa mirada hacia atrás que todo ser humano, y especialmente las mujeres, efectúan en cierto momento de su vida."<sup>82</sup>

A pesar de la tempestad y de que IMCINE terminó por distribuir dicha cinta, ésta se exhibió en diversos festivales como el Latino, de Chicago, el de Mar de Plata, el Festival Latino de Los Angeles y el de Huelva, en España. Schyfter relata los objetivos de su filme: "Que se viera un relato diferente, que se den cuenta que existen otras historias, y que se diviertan, por eso hice una comedia ligera, verse a uno mismo, y el que quiera reflexionar está muy bien, sino puede ir a divertirse viendo un montón de mujeres y sus historias... Son películas sobre la vida de la gente de América Latina, es como un álbum de familia que nos gusta ver reunidos... un abanico de diferentes situaciones y de mujeres, de países, de instintos, con una gran cantidad de acentos que se oyen deliciosos".<sup>83</sup>

Sobre la aventura de la cinta en las pantallas del país, se opinó lo siguiente: "El filme no es lo que podríamos llamar feminista, sino que focaliza su mirada sobre los espacios íntimos del mundo femenino. En ellos cada una tiene su propia historia, que puede ser semejante a la de cualquier espectador, porque en síntesis es la vida misma la que se refleja... También la expande sobre la naturaleza de un mundo cada vez más endemoniado, y a la vez muestra los entretelones, que son una realidad en el mundo de los festivales, de un jurado que debe premiar un documental sobre mujeres, presionado por los que otorgan el dinero para los premios. A pesar de algunas secuencias demasiado largas, la cinta es realmente entretenida, divertida y hasta con cierto tono mordaz sobre la realidad mexicana, aparentemente en la superficie no pasa nada, pero por debajo se maneja la represión y violencia indiscriminada".<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Omar Cabrera. "Por fin estrena Guita su filme", *Reforma*, 13 de mayo de 2002, p. 5.

<sup>83</sup> Guita Schyfter, en Dávalos Patricia. *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>84</sup> Beatriz Iacovello. "Femenina, no feminista", *Reforma*, 18 de mayo de 2002, p. 15

El escritor Hugo Hiriart también opinó: "Durante muchos años la rumbera, la santa y la prostituta, entre otras, eran esas entidades raras formadas por la enajenación del hombre. Los personajes femeninos en la pantalla grande fueron en gran medida creaciones masculinas".<sup>85</sup> En rueda de prensa se dijo que serían guerrilleras, defensoras de los derechos humanos, amantes de políticos, mujeres exiliadas y solitarias. Una de las actrices del filme, Diana Bracho apuntó: "Seremos todo, excepto monolíticas, por eso esta cinta no es esquemática, no es sobre la mujer sino sobre las mujeres y sus diferentes caras".<sup>86</sup>

El Semanario Punto publicó: "Quizá el problema es que el guión lo escribió un hombre y, siendo rigurosos, debería haberlo escrito la propia Schyfter, para poner ahí su punto de vista femenino. Faltan dudas existenciales de la cineasta lesbiana; no vemos las angustias cotidianas de la documentalista uruguaya, que sufrió torturas y un largo encarcelamiento de 13 años; incluso la cineasta mexicana que dizque empezó tarde su carrera, cuando ya sus hijos habían crecido y ella podía tener tiempo para ella misma; este personaje se ve, como todos, poco elaborado; es definitivo que deseamos ver más de esas mujeres, pero nunca obtenemos más, porque incluso se nota que ni siguiera la directora sabe más de ellos".<sup>87</sup>

"Una cinta discursiva con marcados tintes sexistas (los personajes masculinos son pocos y ciertamente sin atractivo alguno) en donde es evidente la voluntad de imprimir un sello de "buenaondez" que busca tocar las fibras más sensibles (y superficiales) del espectador ¿de ambos sexos?".<sup>88</sup>

Como se observó, las opiniones están divididas en cuanto a la variedad de historias femeninas vertidas en el guión, empero a raíz de esta idea original sobre una comedia de situación con personajes femeninos y sus vidas llenas de contradicciones y pasiones, tal como muchas mujeres en la actualidad, es que se da voz a diversas mujeres latinoamericanas que vivieron las revoluciones sociales y las dictaduras, así como disfrutaron de la amistad y su complicidad.

A pesar del poco tiempo en cartelera, falta de apoyo de los exhibidores y que sólo contó con cinco copias para su exhibición en la Ciudad de México y área metropolitana, Schyfter disfrutó intensamente la filmación, el profesionalismo de las actrices y actores a quienes dirigió, y los frutos obtenidos con la cinta, que realizó una gira por diversos foros internacionales.

---

<sup>85</sup> Hugo Hiriart para Mateos Mónica, "El humor es necesario para sobrevivir" en *La Jornada*, 5 de febrero de 2000, p. 31.

<sup>86</sup> Diana Bracho, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>87</sup> Arturo Arredondo. "Las caras de la luna" en *Semanario El Punto*, 16 de abril de 2001, p. 17.

<sup>88</sup> Hugo Hernández. *El Mural*. <http://www.embamexcan.com/60Aniversary/LasCarasdeLaLuna.shtml>

Por el momento, Schyfter se encuentra terminando su nueva película *Los laberintos de la memoria*, en espera de un distribuidor. Además buscará nuevas temáticas en su afán de contar más historias genuinas en pantalla, dispuesta a obtener financiamiento, a arriesgar su capital por lograr sus objetivos para lo cual deberá agudizar su observación. En la siguiente ocasión retrocederá en el tiempo y hablará nuevamente de algún personaje mexicano inolvidable, toda una contadora de historias insaciable.

### *Marysa Sistach*

Sistach siempre fue atraída por las ciencias sociales, es decir, por la manera en que la sociedad influye en todos los ámbitos de la vida de los seres humanos, de esta manera, ha encontrado en el cine un espacio de expresión, para retratar sus obsesiones y reivindicar una posición de las mujeres que no había sido parte de la filmografía mexicana, así como el medio idóneo de trabajo, aunque también ha realizado algunos proyectos para televisión.

Sobre el tipo de cine que realiza asevera: "Hay dos tipos de cine que se pueden hacer, un cine de autor y un cine comercial. Yo quisiera hacer los dos, hacerlos juntos sería lo ideal, pero no necesariamente, porque yo veo el cine no sólo como una manera de expresión sino también como oficio, por eso he trabajado mucho como asistente y como script. Mi cine siempre ha sido muy autobiográfico no en el sentido de retratar mi vida sino de buscar cosas que me conmuevan... A mí me sale un ritmo muy lento. Me siento en la búsqueda de un estilo, pero no sé qué tanto un estilo te sirva para cualquier tipo de película. Las mejores películas tienen historias muy simples. Me interesan las texturas y los colores como un nivel de lectura de los guiones, otras aproximaciones a la película, más en el plano de las sensaciones".<sup>89</sup>

Debido a sus estudios de cine cursados en el CCC, Sistach se percató del compromiso que implica hacer una película y de la importancia del trabajo grupal, igualmente trabajó en otros puestos para adquirir experiencia antes de dirigir una película ajena a los trabajos escolares. Anteriormente la dirección no era para mujeres y las relaciones entre compañeros eran difíciles, a pesar de que la situación ha mejorado para las féminas, cuenta: "La organización para hacer una película es bien jerárquica y muchos cuestionamos esta manera de trabajar... es posible convertir esta jerarquía en simple delimitación de funciones que cada quien cumple en interés del objetivo común. Así el trabajo se vuelve colectivo. Pero si tú como mujer y directora tratas de establecer esta forma de organización, se te acusa de inseguridad, de no saber lo que quieres. Para hacerte respetar tienes que mostrarte aún más autoritaria que tus compañeros. Demostrar que puedes 'aunque seas mujer'. Te desgastas tratando de cumplir con estereotipos masculinos que supuestamente te aseguran el respeto del equipo".<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Mágina Millán. *Derivas de un cine en femenino*, p. 149 y 158.

<sup>90</sup> Maryse Sistach para *Revista Cine*, enero- febrero de 1980, p. 35.

"El mundo del cine es y ha sido un mundo de hombres. Algunas mujeres logran penetrar en este recinto masculino. Esto no es pura casualidad, el sistema necesita de cierto porcentaje de mujeres en los trabajos que supuestamente son de los hombres para afirmar que está abierto a todas y todos... Creo que las mujeres que trabajamos en estos campos no debemos servir de justificación al sistema, sino desmitificar esta ideología y no caer en sus trampas".<sup>91</sup>

La aventura de la dirección dentro del cine, conlleva a creer en tu cinta como un producto que funciona, a nuevas relaciones sociales y a la cooperación de diversas empresas productoras. Así recuerdo el momento en que buscaba financiamiento para su ópera prima: "*Conozco a las tres* pude hacerla del dinero que ahorré trabajando como redactora en la Secretaría de Educación Pública. Hubo gente que me prestó las cámaras y me regaló rollos vencidos. Aunque en *Los pasos de Ana* no tuve que utilizar material vencido, las demás condiciones fueron las mismas: salario igualitario para todos, préstamo de equipo y colaboración con dinero y material con un par de compañías. *La línea paterna* fue producida con los ingresos provenientes de becas otorgadas por la Fundación Rockefeller y el FONCA. A partir de entonces, prácticamente todo lo que he hizo fue en su mayoría, con el apoyo del FONCA".<sup>92</sup>

En cuanto a las temáticas abordadas, Sistach aclara: "El tema de la mujer está en todas mis películas. Es ver una nueva mujer. Yo creo que todo comenzó viendo cine mexicano... Es hacernos sentir a través de la pantalla, que existamos en el cine como somos realmente y no como esos dos estereotipos que se han repetido de manera infinita... El trabajo y el gusto por el trabajo, disfrutar la relación con los hijos, y al estar abiertamente a disfrutar la sexualidad vendrían a ser características de las mujeres de mis películas, que no esperan casarse para resolver sus problemas vitales".<sup>93</sup>

Al igual que Schyfter, para ella fue un placer entrar al ruedo al lado de su pareja José Buil, ya que entre los dos se dividen las labores de la dirección, el guión, el argumento y la edición, que generalmente él realiza ésta última. A pesar de la buena mancuerna, las mismas dificultades para conseguir el financiamiento en cada película se vuelven a presentar en cada proyecto, el oficio de director/a de filmes no es remunerado como se debiera, pero la experiencia adquirida en cada cinta en cuanto a la producción y realización es innegable, ya que cada película tiene sus necesidades y hay que buscar adaptarse a ellas.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Maryse Sistach para Blanco Francisco. "De ombligos y otras historias" en *Mujeres mexicanas del siglo XX*, p. 611.

<sup>93</sup> Mágina Millán, *Op. Cit.*, p. 160 y 161.



Las coproducciones con otros países se presentan como una opción de financiamiento exitosa, sin embargo, se presentan también algunos inconvenientes como: "son muy complicadas porque se necesita dinero para viajar al extranjero y conseguir recursos. Y lo peor, los productores esperan ver un tipo de cine relacionado con lo folclórico, con los temas y lenguaje de barriada o cuestiones similares, y el realizador tiene que adaptarse a cómo los extranjeros quieren ver a los mexicanos".<sup>94</sup>

Entre sus influencias artísticas y directores favoritos se encuentran: Kurosawa, Ford, Wilder, Kazan y Fassbinder, a nivel internacional. En cuanto a los nacionales prefiere a Carlos Carrera, Gerardo Lara y José Buil. De la categoría Cine de Mujeres comenta: "No sé si existe una mirada femenina en el cine porque también hay hombres que realizan películas maravillosas sobre mujeres, pero dado a que nosotras compartimos una naturaleza y una educación distintas de las masculinas, es de esperarse que se exprese de alguna manera en el trabajo que hacemos. Creo que, sin importar el género, todos tenemos una cierta sensibilidad masculina y femenina y en el arte nos expresamos enfatizando una u otra vertiente, o una mezcla de las dos".<sup>95</sup>

En cuanto al movimiento feminista: "Me considero feminista, aunque creo que la palabra se ha desgastado y ya no quiere decir nada, ha perdido sentido. Ocurre como con los *ismos*, se despojan de todo y queda una cosa vieja y fea para el uso de la gente más simplona. Hay un aspecto del feminismo que me parece reivindicable para el cine, una aportación valiosa que es la perspectiva: ver el lado de los niños, de los viejos, de las mujeres, intentar miradas diferentes de las que normalmente se muestran".<sup>96</sup> La cineasta afirma que el cine no debe reducirse a una concepción de género, es decir que no hay una perspectiva mejor que la otra, sólo divergen en momentos específicos, ya que como todo en la vida, mujeres y hombres se involucran igualmente para sacar adelante los proyectos cinematográficos.

En relación al cine mexicano piensa que no necesariamente debe retratarse la realidad social en éste, sobretodo por el auge de las temáticas de pobreza y corrupción, de manera que está abierta a tratar otros temas divergentes a los temas de sus últimas películas, como la comedia que es un género de su agrado. "Ya estoy harta que traten mal al cine mexicano, yo creo que ya le toca al gobierno, no sólo no tratarnos mal, sino ayudar a que se haga cultura, y el público lo está pidiendo".<sup>97</sup>

Sistach señala la importancia de los fondos gubernamentales como el FOPROCINE que se arriesgó a coproducir *Perfume de violetas*, a pesar de su temática no del todo comercial y muy violenta para otros, ya que sin esta inversión la película hubiera prolongado su realización a falta de productores privados, de manera que exhalta al IMCINE a apoyar propuestas de este tipo porque pueden funcionar en cartelera.

---

<sup>94</sup> Francisco Blanco. *Op. Cit.*, p. 615.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 613.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Marysa Sistach entrevistada por Dávalos Patricia. "Perfume de violetas, cátedra de cine inteligente y sensible", en *La Crónica*, 12 de marzo de 2001, p.33.

A propósito de la aceptación de su cinta por el público comentó: "Nunca sabes si la siguiente película va a poder lograr lo que la anterior, esto del éxito es un trabajo de película por película. No creo que puedas hablar de éxitos nunca. Tampoco creo que si ya hiciste una película 'exitosa' ya te van a respaldar las grandes distribuidoras, hay que ir película tras película".<sup>98</sup>

De manera que la aventura de Sistach dentro del cine nacional ha sido de lucha, entrega y persistencia, la cual ha sido coronada después de varios años con *Perfume de violetas* que la proyectó internacionalmente (a pesar de haber asistido a festivales internacionales anteriormente) y le provocó grandes satisfacciones, catalogada como una de las mejores cintas mexicanas del 2001 y de los últimos años, que con su frescura, atrevimiento y denuncia logró permanecer en cartelera, considerando el tiempo en pantalla para filmes nacionales en México.

Claro que tuvo que sortear algunas dificultades como la censura. Una vez que se estrenó la película con 160 copias y la distribución de Videocine en varias salas del país, resulta que la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía le otorgó la clasificación C, considerada apta para adultos de 18 años en adelante, por fortuna y después de varios cabildos se logró otorgarle la clasificación B restringida que contiene la leyenda: "No recomendable para menores de 15 años". En la opinión del reportero Luis Tovar dicha acción es exagerada: "Prácticamente con su amistad como único asidero frente a una realidad que las rebasa, a ellas les ha tocado la suerte de varios millones de adolescentes mexicanos: vivir en una pobreza irresoluble, aderezada de violencia permanente, cuyo cerco se vuelve más estrecho por culpa de la desinformación y los prejuicios".<sup>99</sup>

Al respecto Sistach dijo en entrevista: "Me extraña que una película que no tiene pronografía, ni sexo, ni droga, y que simplemente retrata lo que está sucediendo a las chavitas, le pongan clasificación a la que los adolescentes no puedan entrar. Hicimos la película para llamar la atención sobre lo que le sucede a los niños, a las niñas violadas que nadie los oye".<sup>100</sup> Después hizo frente a las críticas que fueron tanto positivas como negativas, pero finalmente fue el público quien pagó su boleto y se arriesgó a apoyar a esta propuesta mexicana. La reflexión ocasionada entre ellas/os llevó a que los algunos vecinos de la colonia Santo Domingo, a organizar talleres de padres e hijos para advertir a las familias de esta violencia y mejorar su comunicación, poniendo como ejemplo la película. Así que sin importar el poco dinero con que se filmó la cinta en 16mm, su alcance sobrepasó afortunadamente las expectativas, una gran motivación para directores/as nuevas/os que pueden consolidar sus filmes sabiéndose administrar.

---

<sup>98</sup> Marysa Sistach entrevistada por Vega Verónica. "Sistach dice que sus cintas tratan más la política sexual que la adolescencia", en *Uno más uno*, 23 de diciembre de 2001, p. 21

<sup>99</sup> Luis Tovar. "Cinexcusas", en *la Jornada Semanal*, 24 de junio de 2001, p. 11.

<sup>100</sup> Sistach para Notimex. "La directora Marysa Sistach defiende de la censura 'Perfume de violetas'", en *Ovaciones*, 13 de marzo de 2001, p. 1D.

"Pensamos en producirla en S16mm porque es un formato muy ligero que se adapta mejor al tono documental que queríamos para la película y también porque es más adecuada para filmar en lugares pequeños. Además, hoy día, cuando haces el blow up, te queda igual que si la hubieras filmado originalmente en 35".<sup>101</sup> La idea de dicha cinta surgió de una nota roja que había impresionado a Sistach y que guardó en un cajón por varios años, del incremento de la violencia intrafamiliar y las violaciones, así como de la apatía y negligencia del gobierno ante estos casos.

"Yo creo que mi película, aunque protagonizada por adolescentes, está dirigida a todo tipo de público y toca temas que preocupan a todos... Señoras se nos han acercado para hablarnos de sus hijas. La consideran clara y sin falsedades. Para no caer en el amarillismo, uno piensa en esas cosas cuando hace una película, lo que se busca son soluciones dramáticas. Cómo contar esta historia, cómo hacerla interesante y humana. La intuición, los entimios y las emociones cuentan mucho cuando trabajas con personajes tan reales. También cuenta el sentido común, ver cómo actúan frente a sus problemas, entrar en su lógica y no prejuiciar a ningún personaje, eso es muy importante... Era importante que se agregara el 'Nadie te oye' porque esta frase la consideramos el lema de la película. Además de ser una verdad en muchos casos de injusticias en México".<sup>102</sup>

Algunas personas le preguntaron a la directora porque la película no tuvo un final feliz y respondió que la realidad es aún más cruda, además deben mostrarse las consecuencias de la educación machista que subyugan a las/los muchachas/os. Por esta razón considera importante seguir filmando este tipo de historias que son parte de nuestra vida cotidiana, además de la búsqueda del amor y el empleo que se podrían tratar en la comedia, ya que el cine es el medio que le puede otorgar difusión desde el punto de vista humano para fomentar la reflexión y evitar que otras generaciones se enfrenten a estas atrocidades. Para esto debe haber una mejor retribución de las ganancias de una película hacia los productores, quienes más arriesgan su dinero. "Para mí era más interesante ver a una chamaca que está surgiendo, llena de vida y que quiere hacer tantas cosas, y mostrar que la gente que se supone la ama, la hace sufrir de esta manera y cometer malos actos".<sup>103</sup>

A parte de que *Perfume de violetas* es una cinta mexicana reconocida que se realizó a bajo costo, contó con otros elementos que igualmente la favorecieron, como las actuaciones de nuevos valores que fueron parte de un taller en la colonia Santo Domingo, y de las actrices amateurs Ximena Ayala y Nancy Gutierrez, que sorprendieron con su naturalidad y las múltiples facetas de sus personajes, lo cual les permitió desarrollar sus aptitudes al máximo y les auguró un futuro prominente en su carrera, de hecho, la primera se hizo acreedora a múltiples premios como mejor actriz revelación.

---

<sup>101</sup> Sistach entrevistada por Laura Pardo. "Violetas de verdad", en *Reforma*, 22 de junio de 2001, p. 18.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Sistach para Eduardo Alvarado. "El fin de la inocencia", en *Reforma*, 1 de diciembre de 2000, p. 2.

Otro tipo de promoción con la cual el filme ganó más adeptos y ahorró varios pesos a la producción, fue a través del soundtrack producido por Opción Sónica, el cual contó con diversas bandas favoritas entre los jóvenes y que brindó un toque muy particular al filme, éste agradó a muchos y molestó a otros que aseveraron su ruidosa música popular que estropeó algunos momentos de la cinta. De cualquier manera esta es una buena opción de publicidad que realmente no se ha explotado en México.

Como se mencionó con anterioridad, las críticas en torno a la controversia que casó la película manifiestan: "Mantiene un sólido equilibrio como obra artística y como expresión de hondas preocupaciones sociales y femeninas. En México se cometen 150 mil violaciones por año, en Ciudad Juárez se ha violado y asesinado a más de 200 mujeres sin que se haya dado con él o los responsables de estos crímenes; en 21 estados de la República es más penado robar una vaca que violar a un menor. Este es el sórdido panorama de terror que se vive en buena parte del país. La violencia contra las mujeres es una negra marca, una gran tragedia de nuestra sociedad, Marissa lo sabe, se preocupa y lo refleja en celuloide".<sup>104</sup>

"Una vez más nos han estafado. Estos seudointelectuales se han vuelto a quedar con el dinero del Imcine, el CONACULTA, el Foprocine, y la UNAM para hacer una película con tintes de seriedad que no tiene más profundidad que un capítulo de *Mujer casos de la vida real*. De hecho, esta casi *videohome* no tendría nada de malo si no fuera porque viene envuelto en un paquete con ínfulas del buen cine".<sup>105</sup>

El columnista Sergio González Rodríguez opina: "Está ausente por completo el mundo de lo "bonito", con que se identifican demasiado a menudo las expectativas de las nuevas generaciones en México... Surge el paisaje de una ciudad inconexa y abusiva, donde la violencia se ha convertido en el código común que erosiona las instituciones tradicionales, como la familia o la escuela. Allí, los protagonistas proliferan sus pulsiones primarias como gestual de supervivencia. *Perfume de violetas* oscila su mirada respecto de dos polos. El primero de ellos está en los planos amplios que retratan un contexto y la fetichización de la vida que hay de por medio, en la que los objetos cintilan como estrellas de lo bajo. El segundo polo se refiere a los rostros expresionistas que acceden a galerías de arquetipos (la madre, el truhán, etc.)".<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Eduardo Alvarado. *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>105</sup> Franco Franco. "Perfume de violetas: Mujer, casos de la vida real...", en *El Economista*, 26 de junio de 2001, p. 53.

<sup>106</sup> Sergio González Rodríguez. "Noche y día", en *Reforma*, 30 de junio de 2001, p. 2.

“Si Amores Perros es una mona vestida con las mejores sedas, Perfume de Violetas es lo contrario, una bella dama vestida con pedacería. Entiendo cómo es que el fatalismo es lo interesante porque lo he usado, es lo de hoy, es lo que llama la atención y VENDE, pero hay formas más interesantes de entregarlo a la gente. Discusiones Bizantinas entre amigos nos ha llevado a entender el quehacer de todos y en nuestro caso muy particular, preferimos enfrentar la realidad con un toque especial, con un sello personal, a veces con esperanza, con ideales o bien, todo lo contrario, totalmente fatalista, pero en un estuche que tenga búsqueda, que tenga idea, aunque sea pobre... La idea final es buena, la chica pobre, desafortunada y olvidada hasta por Dios, entra en la vida de la amiga que tiene mejores condiciones de vida y más suerte que ella para robarle todo, desde lo físico hasta su identidad y finalmente, después de matarla, toma su lugar en su cama. Aquí podría empezar una mejor película”.<sup>107</sup>

La revista *Letras Libres* publicó: “La película es Yésica y la impactante actuación de Ximena Ayala: Sistach y el guionista José Buil la visten con los atributos del jaibo de *Los olvidados* sin los titubeos morales de Buñuel. Expulsada de su anterior escuela por golpear a la prefecta, es un rencor vivo que no morderá el polvo al final: deja sus calzones ensangrentados en el baño de Miriam y le roba unos limpios; es capaz de traicionar y abandonar en la estacada a su amiga. No teme a su violador y a su cómplice, su hermanastro (Luis Fernando Peña): los odia y les desea la muerte, es una pesadilla frágil, a la que traiciona en su dureza orinarse en la cama. Y como su personaje, la película no se cuartea más que en esas miradas solidarias a sus desolados personajes instalados en un callejón sin salida que no tiene fin”.<sup>108</sup>

Dicha cinta también estuvo nominada a los Goya en España y fue la cinta seleccionada para representar al país en la entrega de los Oscars del 2002, en la categoría de mejor película extranjera. Al enterarse, Sistach y Buil decidieron promover la película en Estados Unidos con el apoyo de Videocine, así que seguramente varios paisanos en este país vecino también disfrutaron la película. Se estima que en su corrida comercial en México recaudó 28 millones de pesos, con una asistencia mayor al millón de espectadores. Así, se concluye que es el momento de brindar oportunidades de filmación a proyectos frescos como el de este caso. En cuanto a Sistach, seguramente seguirá un largo rato dentro del mundo cinematográfico, ya que ha logrado consolidarse como una directora propositiva y reconocida dentro del país, y deja al espectador/a expectante para su siguiente filme.

De esta manera llego al final de este recorrido por experiencias inolvidables dentro de la carrera de las tres realizadoras, un largo camino plagado de obstáculos, acompañadas de enseñanzas dolorosas pero igualmente enriquecedoras, intensas y llenas de satisfacciones. Una aventura con un continuará.

<sup>107</sup> José Martín Sulaimán. “Spoilers”, en [http://www.cinencanto.com/critic/s\\_perfume.htm](http://www.cinencanto.com/critic/s_perfume.htm).

<sup>108</sup> Gustavo García. “Doble Moralidad”, en *Letras Libres*, agosto 2001, p. 96.

### 5.3. Demandas y responsabilidades.

Ahora bien, después de analizar diversos puntos sobre lo que implica el cine de mujeres como el femismo y su evolución, la teoría cinematográfica, el análisis de contenido de tres propuestas de distintas cineastas y de acercamientos a su manera de vivir el cine, así como de algunas opiniones de prensa en afán de conocer parte del impacto ante el espectador/a. Considero que es momento de evaluar el desarrollo concreto de este cine, a 28 años del nacimiento del Colectivo Cine- Mujer, cuando muchas mujeres aspiraban al puesto de directora y sólo un selecto grupo de ellas lo lograba, a costa del sacrificio de su vida sentimental o su estatus social.

Independientemente de la crisis cinematográfica en Latinoamérica y de la recuperación en países como Argentina y Brasil, las condiciones de producción para las mujeres han variado considerablemente, sin embargo aún quedan cuentas pendientes. Primeramente, la mayoría de las cineastas tienen estudios profesionales y estudiaron la carrera de cine, además se inclinaron por las humanidades. En el caso particular de esta investigación, Bauche es la única que aprendió el oficio por su cuenta y por su afán de convertirse en contadora de historias (ahora detrás de cámaras) para tomar las decisiones importantes, lo que implica una mejor preparación profesional.

Empero, una vez que empiezan a filmar requieren de gran dedicación para levantar sus proyectos, por lo tanto, descuidan su vida privada porque sus parejas difícilmente aceptan esta inestabilidad en el hogar, a muchas directoras se les dificulta formar una familia porque no están dispuestas a sacrificar su pasión. Encima de estos obstáculos, todavía hay personas que ponen en tela de juicio su profesionalismo para asumir el rol de directora e incluso crean rumores sobre la manera de obtenerlo. Afortunadamente, Sistach y Schyfter complementan su trabajo con la pareja, pero al igual que en aquellos días, se debe elegir entre la profesión o la familia, y la presión social sobre la soltería.

Catherine Bloch, titular de investigación en la Cineteca Nacional, realizó un estudio sobre las mexicanas dentro del cine en los 90 y afirmó: "Por cada diez películas mexicanas, una es dirigida por mujeres. Entre 200 cortometrajes registrados en nuestra base de datos entre 1990 y 2000 --muchos de ellos premiados o que se exhibieron en algún festival o ciclo-- realizados aproximadamente, 47 fueron dirigidos por mujeres".<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Catherine Bloch, entrevistada por Miriam Ruiz. "¿Tendrán algún día acceso al cine industrial? Eclósion de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama filmico mexicano", <http://www.cimacnoticias.com/noticias/02sep/s02090301.html> spt 3 03

A diferencia de años anteriores, el número de estudiantes de cine va en aumento, de manera que su distribución entre los hombres es casi la misma. Por el contrario, las alumnas se gradúan y solamente llegan a filmar sus tesis, o en el mejor de los casos se dedican al cortometraje, de manera que sus filmes sólo pasan por festivales y pocas llegan a filmar largometrajes, para acceder a un público masivo. El resto se desvía de la realización y se dedica a otras funciones como la asistencia, el guionismo, la dirección de arte o la producción, mientras que otras optan por el video para grabar los proyectos que realmente les interesan, sin someterse a las preferencias del mercado.

Otro obstáculo dentro del medio es que no se contratan directoras para proyectos con claros fines de lucro, como se dice de "encargo", ya que aún son más numerosos los hombres, a menos que tenga alguna referencia importante o después de adquirir cierto prestigio, a parte que las áreas técnicas son dominadas por los hombres. Sistach y Schyfter recibieron esa presión en algún momento de sus vidas, de manera que en varias ocasiones también debían presionar más a sus compañeros para que las respetaran y no las subestimaran.

De manera que las demandas son muchas pero se lucha diariamente por superar los prejuicios. Igualmente, el cambio debe proceder de los contenidos televisivos o cinematográficos, dónde se reflejen mujeres independientes y con profesiones diversas, que vayan más allá del símbolo sexual y con una vida que rehuya de la felicidad absoluta otorgada solamente por la compañía sentimental masculina, de esta forma, la mujer se interesará más por mujeres con las que se identifique según su profesionalización y vivencias, en vez de desempeñar su rol según los medios.

"Hay una tendencia dirigida a la narración de historias más personales, las cuales reflejan los hechos de la sociedad en un sutil y vívido modo que puede implementar un significado político radical sin que articule explícitamente su mensaje. Hoy en día, los Héroes pueden ser ambivalentes, fracturados y por lo tanto más humanos y quizás más empáticos".<sup>110</sup> A raíz de satisfacer algunas de estas demandas como la difusión de cintas de mujeres, es que se crea en la Ciudad de México la 1° Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión, que es producto del esfuerzo de mujeres y hombres por reunir lo mejor de la producción audiovisual realizada por mujeres, entre el 2002 y 2004.

---

<sup>110</sup> Marina Sheppard. *Cine y resistencia*.

[http://www.palermo.edu.ar/facultades\\_escuelas/dyc/cestud/cuadernos/cuaderno18/pdf/Marina%20Sheppard.pdf](http://www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/cestud/cuadernos/cuaderno18/pdf/Marina%20Sheppard.pdf)

Parte importante de las organizadoras provienen de la Asociación Civil Mujeres en el Cine y la Televisión México, filial de WIFT (Women in Film and Television) Internacional, cuya labor consiste en abrir espacios para mostrar sus trabajos a un público heterogéneo, compartir experiencias con colegas y reflexionar sobre los temas planteados por estudios feministas, como la diferencia entre el cine realizado por hombres y mujeres. De modo, que a parte de la proyección de cintas, se crean talleres y conferencias para debatir, así como para aconsejar a directoras amateurs, académicas o interesados en la materia.

Esta asociación se creó en México el 18 de marzo del 2002 y la Women in Film and Televisión Internacional (WIFTI), le otorgó un año de consolidación entre realizadoras y productoras para afiliarse a la red internacional y ser reconocidas como la rama número cuarenta, así como la primera en Iberoamérica. Su objetivo principal, se centra en la exploración de nuevas formas de ser y de ver a la mujer, para apreciar su trabajo y valorarla, otorgándole su justo lugar dentro de la producción audiovisual mundial.

En palabras de la presidenta de dicha asociación civil: "Al mostrar, difundir, promover y reconocer el trabajo de las mujeres en cualquier ámbito, contribuiremos a entender mejor el universo completo y a mirarnos desde una perspectiva más amplia y más cercana a la vida misma".<sup>111</sup>

En los años siguientes la Muestra se convirtió en un éxito rotundo entre los asistentes de la Cineteca Nacional, ya que las localidades se agotaron en algunas salas, con un número de asistentes de más de mil espectadores diarios por cuatro días consecutivos, convirtiéndose en una de las muestras más esperadas durante todo el año. La WIFT en México, siguió apoyando proyectos que gracias a su ayuda pudieron elaborarse y salir a otros festivales, utilizando dicha Muestra como trampolín para darse a conocer en el medio por otras colegas, además de intercambiar información, experiencias y contactos, en medio de una agradable convivencia. Igualmente, apoya a otras organizaciones que promueven también el trabajo audiovisual de las mujeres.

Por lo tanto, queda demostrado que la visión femenina tanto en el cine como en la televisión es también un negocio, prueba de ello es el aumento de las cintas que entraron a la Muestra, al aumento de 15 días para exponer su trabajo en este año, gracias a la exhibición de las películas cuyos guiones fueron hechos por mujeres, temática apoyada en este año, además del documental y la animación que de la misma manera han aumentado, tan sólo vasta observar el aumento de patrocinadores para este evento. Toda una fiesta audiovisual cuya diversidad va en aumento y nos depara grandes sorpresas, definitivamente el affidamento entre mujeres de producción en medios cobró nuevos bríos y definitivamente no piensa desaparecer en poco tiempo.

---

<sup>111</sup> Ana Cruz Navarro. *Programa de la 1ª Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión* 2004.



Es así como el auge de las cineastas a partir de los 90, implica una ruptura con la manera de hacer cine y contar historias, producto de la necesidad de expresarse libremente sin ataduras, que antes las habían limitado a dos tipos de personajes que no comprendían completamente sus historias de vida, el cual se da con el triunfo del feminismo en la búsqueda de la equidad para acceder a una educación universitaria, a los empleos anhelados como el de realizadora, a exigir el cumplimiento de los derechos humanos, tanto reproductivos como los de acceso a la información.

De esta manera se ha conformado una nueva identidad femenina, la cual también busca postrarse en el cine y es exigida tanto por espectadoras como espectadores, que también conviven con mujeres de carne y hueso. Los primeros pasos están dados, gracias a ellos la producción audiovisual de las mujeres seguirá en aumento. Igualmente, las cineastas y guionistas siguen ávidas de contar nuevas historias, así como de denunciar abusos que las personas deben reflexionar para encontrarse a sí mismas, sin arrastrar costumbres opresoras entre ambos sexos. ¡Es hora de filmar!

## Conclusiones

La historia del feminismo y de la teoría cinematográfica feminista, así como el surgimiento de directoras en Latinoamérica, se desarrollaron paralelamente hacia mediados del siglo pasado, lo cual se debe al punto de intersección entre la/los tres que es la lucha por la diferencia, claro que dicha diferencia también acoge a otros grupos minoritarios que no pertenecen al grupo de hombres-blancos- occidentales.

Sin embargo, ya no se puede hablar de las mujeres como una minoría porque representan más de la mitad de la población en el mundo y es precisamente ahora, a principios del s. XXI, el momento de expresar el descontento, así como el júbilo de sentirse también una parte consciente de la humanidad que hace respetar su opinión, sentimientos y necesidades; que las hace sentirse vivas no sólo para dar vida a otros sino para gozar de la libertad de la existencia.

De tal manera, es inaudito que pretendan violentar esta libertad acallándola con la tortura, la amenaza, la humillación y hasta la muerte. Pero de la misma manera en que el cine latinoamericano ha abandonado gradualmente la guerrilla para insertarse en la lógica del consumo y la cultura de masas, las realizadoras cambian de estrategia y se suman a las filas en las que crecieron, aprovechando las nuevas tecnologías para seguir alzando su voz, dispuestas a entrar al juego del mercado de la industria cinematográfica.

Ahora bien, para las mujeres de hoy en día es difícil reconocerse como feministas, ya que éste se ha criticado erróneamente por exaltar las habilidades femeninas para dominar a los hombres, pero debe reconocerse que gracias a los esfuerzos de ellas es que las nuevas generaciones tienen más oportunidades de un crecimiento profesional y espiritual, independientemente de su actividad laboral, siempre que la ejerza por voluntad propia y le resulte placentero dedicarse a éstas. Igualmente, debe reconocerse la labor fundamental de las feministas académicas por sus investigaciones sobre los seres humanos desde que empiezan a conformar su personalidad hasta su inserción social, que finalmente los forma como individuos independientes. Dicha búsqueda sigue en aumento con la finalidad de encontrarse a sí mismas, así como el análisis de su sometimiento para romper con la inequidad, la dominación e intimidación patriarcal, para entender su naturaleza y el mundo que las rodea, desde la perspectiva de género.

En cuanto al análisis de los filmes, la desconstrucción hermanada de la hermenéutica, me ayudó a entender el lenguaje utilizado por las directoras seleccionadas para transmitir sus inquietudes existenciales, relacionadas con la mujer y su problemática social en las cintas expuestas. Dicho análisis se fundamentó en disciplinas como la lingüística, la psicología y la historia.

A partir de que el cine comienza a ser estudiado por la semiótica, se inicia el desarrollo de la teoría del cine, al igual que la teoría del cine feminista, la cual expone dos modelos conceptuales: lingüístico- estructural y psicoanalítico. El primero excluye la subjetividad del individuo y considera la diferencia sexual como un hecho biológico y estable dentro de la sociedad, en cambio el modelo psicoanalítico, reconoce la subjetividad dentro del lenguaje y como parte de un proceso sociocultural, pero que depende básicamente de la castración y que articula este proceso únicamente desde el sujeto masculino. Es así como los estudios de género sobre el lenguaje y los discursos audiovisuales, en este caso el del cine, surgen a favor del significado sociocultural de la mujer desde la perspectiva de la mujer misma.

De esta manera, se pueden apreciar los diferentes estilos de la dirección al manipular la cámara, la forma como van inmiscuyendo al espectador/a en su mundo hasta invitarlo a la reflexión. Éste es el arte de contar historias y cada una demostró sus habilidades, al igual que su experiencia, preparándolas para el siguiente "¡acción!".

En suma, se enfrentan a otro obstáculo que son las condiciones de producción en México, aunque a pesar del poco tiempo en pantalla para las cintas nacionales y la inequidad en la distribución de las ganancias, el número de filmes ha ido en aumento gracias al apoyo del capital privado en la producción, así como el de los todavía vigentes FOPROCINE y FIDECINE, al igual que al público mexicano, que sigue disfrutando de este cine y ha conformado algunos adeptos.

Independientemente de los problemas de género a los que las directoras se enfrentan dentro del medio, ya sea la discriminación o la creencia de una falta de competitividad frente a los hombres, en el país tanto mujeres como hombres se enfrentan a la problemática ya señalada de falta de recursos y nuevas propuestas, que reflejen o asienten una identidad cultural, así como a los productores que no confían plenamente en sus propuestas por temor a las salas vacías. La crítica es implacable en ambos casos, sin embargo, debe reconocerse el interés de un público específico interesado en el cine realizado por mujeres, demostrado en la continua creación de festivales a nivel mundial que exclusivamente muestran estos filmes, motivo por el cual los críticos también han volteado hacia ellas, al reconocerlas como integrantes activas de la cinematografía contemporánea en cada uno de sus países.

Así mismo, debe considerarse que la *otredad* no ha sido completamente reconocida como cine de *culto*, al igual que el arte en general, tal y como lo planteaba Schyfter en su cinta, salvo algunas excepciones como Campion y recientemente Coppola, mencionadas en el primer capítulo. Claro que debe asimilarse que la construcción de una carrera cinematográfica sólida, implica gran paciencia, disciplina, profesionalismo y hasta terquedad por materializar cada película. Algunos críticos dicen que a las directoras les falta técnica y son víctimas de sus traumas *patriarcales*, al respecto pienso que es cuestión de diversos enfoques confrontados, igualmente, otros críticos recomiendan su obra por la frescura que manifiestan en diversas temáticas.

Es innegable que el tiempo ha trastocado al cine hecho por mujeres, ya que la cosmovisión de las directoras de la generación del Colectivo Cine- Mujer no es la misma de las mujeres de finales de s. XX, que crecieron con otros ideales y ciertamente con más libertad para desenvolverse en su carrera. Así mismo, los valores del mercado también cambiaron y las nuevas directoras luchan por insertarse en la industria, por lograr una alta competitividad y afianzarse premios de reconocimiento internacional para los cineastas, como la Palma de Oro o el Oscar, sin dejar de lado el reconocimiento que les otorgan otros festivales de cine femenino, porque lo importante es trascender con su trabajo independientemente de su sexo o las etiquetas que puedan adjudicarles por tal motivo.

Al respecto, a varias directoras no les gusta que etiqueten su cine como "cine de mujeres" ya que sienten que limitan tanto su público como la temática abordada, debido a que no todas sus cintas hablan de mujeres o se dirigen específicamente hacia ellas. Es verdad que la sociedad ha conformado un imaginario sobre este cine y piensa que si está dirigido y escrito por una mujer, seguramente será un filme que exhale la sensiblería; a su vez, algunas realizadoras también asimilan esa etiqueta y rechazan ese concepto tajantemente. Pero más allá de hablar de un cine feminista, de mujeres o femenino, donde hoy en día las barreras entre cada uno han ido desvaneciéndose, en esta investigación me refiero a un cine femenino como aquel realizado por mujeres y que expresa su punto de vista particular frente a una problemática social determinada, a favor de la reflexión y el respeto entre seres humanos.

Ahora, el principal reto es que esas voces y miradas femeninas se sigan escuchando, que sus filmes no se limiten a un par de festivales o algún ejercicio escolar, más bien se trata de buscar el apoyo económico e ir en busca de nuevos mercados. A su vez, las directoras también adquieren el compromiso de observar las comunidades de las que forman parte y sus alrededores, para ofrecer una gama más amplia de historias que provoquen al espectador/a, claro que finalmente el principal compromiso es con ellas mismas y sus propias convicciones.

En definitiva, la única manera de fomentar mayores espacios de expresión es seguir levantando la voz y filmando otras miradas femeninas, con la libertad de crear su propio discurso, al margen del número de boletos que venda en taquilla, ya que las condiciones de producción varían según las necesidades personales en cada realizadora. De tal manera, que para lograr este objetivo primordial, se debe estar al tanto, en la medida posible, del uso de nuevas tecnologías, las cuales facilitan dicha labor por la relativa accesibilidad de muchas ciudadanas para llevarlas a casa. Es importante señalar que a pesar de la negación del feminismo por parte de varias directoras, el feminismo y el cine siguen en continua complicidad, ya que la academia seguirá investigando sobre sus nuevas propuestas y tanto las cineastas de hoy como las del mañana, seguirán encontrando esa fiabilidad en el feminismo actual, en busca de la equidad social.

Un factor importante que se ha dado en este siglo para elevar la producción del cine realizado por mujeres es el affidamento entre diversas asociaciones civiles, tal es el caso de la WIFT y Women Make Movies (WMM) por mencionar algunas, así como el impulso de festivales internacionales que no pierden el interés por descubrir y difundir la *otredad*. También debe reconocerse el apoyo de otras organizaciones como la Fundación Matilde Landeta y el Instituto Nacional de las Mujeres, que lanzan con cierta continuidad, diversas convocatorias para promover a las jóvenes talentos, ya sea en la realización de guiones, cintas de ficción y/o documental.

En cuanto al trabajo de Vanessa Bauche, Guita Schyfter y Marysa Sistach, las tres son grandes directoras que siguen confrontándose con su imaginario colectivo en cada proyecto que inician. En las cintas *Perfume de violetas* y *¿Alguién vio a Lola?*, se manifiesta el problema social de la violencia, a la cual las mujeres tienen que enfrentarse diariamente. El cine de Schyfter en *Las caras de la luna*, ostenta el compromiso de las cineastas al escuchar la voz de otras mujeres y plasmar sus vivencias en video o celuloide, reflejando el apoyo mutuo entre ellas.

Bauche es una incansable defensora de los derechos humanos y promotora de cultura, Schyfter es cautivadora al encontrarse con sus raíces en una tierra que acoge y despide a miles de emigrantes; en cambio, Sistach es una insatiable arquitecta de sueños que buscan salida de su inconsciente, a través de la experiencia de un bello oficio, el de contar historias. Cada una vive y siente el feminismo desde diversas filosofías inherentes al ser mujer en México. En lo que respecta a su filmografía, debo reconocerla como un cine propositivo, preocupado por las injusticias que se viven en este país, comprometido con las/los espectadoras/es en cuanto al mensaje de sus filmes; sin embargo, deben seguir trabajando para inovarse a sí mismas, explorar diversas temáticas que emocionen aún más a su público y llegar al máximo desarrollo creativo entre ellas.

Así, gracias al trabajo distintas cineastas del mundo, es que los estereotipos de las mujeres en pantalla se han quebrantado para develarla como un ser consciente y complejo, que va más allá de un sólo rol, en razón de que los seres humanos juegan diversos roles según el contexto determinado, y las mujeres también han expresado sus pasiones así como su inconformidad con un sistema que sigue coartando su libertad de expresión en ciertos sectores. Al mismo tiempo que siguen confrontando los nuevos estereotipos de belleza, que atan a las mujeres a la perspectiva occidental del éxito y felicidad aunados al consumismo.

Finalmente, este tipo de cine ya sea femenino o feminista, conforma un grupo de imágenes y sonidos que son parte del mundo de las realizadoras, un mundo que cuestiona los roles de género y la cultura contra la búsqueda de la propia identidad, aderezado tanto por personas como situaciones que cambian la vida en un instante. Inquietante fascinación por el lado opuesto, lo otro, lo desconocido, que tampoco conduce ni plantea todas las respuestas, pero sirve igualmente de guía para contar lo que se quiera contar por medio de la propia introspección, cuyo esplendor sale a la superficie junto a la luz del proyector.

## Bibliografía:

### Género

- Bedolla Miranda, Patricia y Bustos Romero, Olga (compils). Estudios de Género y Feminismo I, Fontamara, México, 2000.
- De Lauretis, Teresa. Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine. Cátedra, España, 1984.
- Lamas, Martha (compil). El género, la construcción cultural de la diferencia sexual, PUEG- Porrúa, México, 1996.
- Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine, (compils). ¿Qué son los estudios de mujeres?. FCE, México, 1998.
- Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine, (compils). Nuevas Direcciones. FCE, México- Argentina, 2001.
- Pérez- Gil, Sara E. y Ravelo, Patricia, (compils). Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México. Porrúa-La H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura- CIESAS, México, 2004.
- Sánchez Olvera, Juana Alma. La creación femenina de los derechos sexuales y reproductivos y la Ciudadanía de las mujeres en México, Tesis de Doctorado en Sociología, UNAM- FCP y S, México, 2002.

### Cine

- Bárcenas Curtis, Cesar. La muerte de la industria cinematográfica mexicana (1992- 2000). Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM- FCP y C, México, 2003.
- Blanco Figueroa, Francisco. Mujeres Mexicanas del siglo XX, México, Tomo IV, 2001.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. Cómo analizar un film, Paidós, España, 1990.
- Colaizzi, Giulia. Feminismo y Teoría Filmica. Episteme, España, 1995.
- De Santiago, Pablo y Orte, Jesús. El cine en 7 películas, guía básica de lenguaje cinematográfico. Dossat, España, 2002.
- Hernández, Adela y Mendiola, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica. UNAM- Aragón. México, 1993.
- Kuhn, Annette. Cine de Mujeres, Cátedra, España, 1999.

- Landeros Bobadilla, Miguel Angel. Cine mexicano, libremercado y TLC: crisis, retos, comercialización, supervivencia" (1995- 2000). Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM- FCP y S, México, 2004.
- Millán, Mágina. Derivas de un cine en femenino. PUEG- Porrúa, México, 1999.
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine, Paidós Comunicación, España, 2002.
- Vazquez Galina, Silvia. Las directoras de cine: El caso de México. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 1996.

*Metodología de la investigación y Comunicación*

- Baena Paz, Guillermina. Instrumentos de Investigación (manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales), UNAM- FCP y S, México, 1978.
- Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derridas Notion and Practice of Literatura. Cambridge University Press, Reino Unido, 1992.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio. La Comunicación y la Comunicología, Eufesa, México, 1982.
- Rojas Soriano, Raúl. Métodos para la investigación social: Una proposición dialéctica. Plaza y Valdés, México, 1988.

## Hemerografía:

- Alvarado, Eduardo. "El fin de la inocencia", *Reforma*, Sección Gente, 1 de diciembre de 2000, p. 2.
- Arredondo, Arturo. "Las caras de la luna", *Semanario Punto*, Sección Cine, 16 de abril de 2001, p. 17.
- Boletín del IMCINE. Cine- secuencias, febrero de 2006, No. 1.
- Bonfil, Carlos. "La Muestra. Perfume de violetas", *La Jornada*, Sección Cultura, 23 de marzo de 2001, p. 23.
- Cabrera, Omar. "Por fin estrena Guita su filme", *Reforma*, Sección Gente, 13 de mayo de 2002.
- Dávalos, Patricia. "El problema del cine es la falta de continuidad", *La Crónica*, Sección Espectáculos, 17 de mayo de 2002, p. 31.
- Dávalos, Patricia. "Perfume de violetas, cátedra de cine inteligente y sensible", *Segunda Jornada*, Sección Espectáculos, 12 de marzo de 2001, p. 33.
- De la Cruz Polanco, Fabián. "Vanessa Bauche participa como directora en el Festival de Cine y reaparece en teatro", *El Heraldo de México*, Sección Espectáculos, 30 de octubre de 2000, p. 3.
- Franco, René. "Perfume de violetas: Mujer, casos de la vida real", *El Economista*, Sección La Plaza, 26 de junio de 2001, p. 53.
- García, Gustavo. "Doble Moralidad", *Letras libres*, agosto 2001, p. 96.
- González Rodríguez, Sergio. "Noche y día. Perfume de violetas", *Reforma*, Sección Cultural, 30 de junio de 2006, p. 2.
- Huerta, César. "Perfume de Violetas". *Reforma*, Sección Espectáculos, Noviembre de 2002, p. 6.
- Iacovello, Beatriz. "Femenina, no feminista", *Reforma*, Sección Gente, 18 de mayo de 2002, p. 15.
- "La Bauche cambia de apellido, Vanessa, la de Amores perros", *Esto*, Sección b, 29 de enero de 2001, p. 7.
- Martínez, Velasco. "El cine hecho por mujeres todavía no es valorado", *El Heraldo de México*, Sección Espectáculos, 15 de mayo de 2002, p. 2.
- Mateos, Mónica. "El humor es necesario para sobrevivir, dice Geraldine". *La Jornada*, Sección Cultura, 5 de febrero de 2000, p. 31.



- Mendoza, Jessica. "Debuta Vanessa Bauche como cineasta". *El Universal*, Sección Espectáculos, 4 de agosto de 2000, p.10.
- Mendoza, Jessica. "Se está volviendo rentable el cortometraje: Vanessa Bauche", *El Universal*, Sección Espectáculos, 31 de octubre de 2000, p. 4.
- Montañó Garfias, Ericka. "Con todo y sus carencias, el cine mexicano sí ofrece historias originales", *La Jornada*, Sección A, 14 de mayo de 2002, p. 4.
- Navarrete, Georgina. "Vanessa Bauche: 'En la televisión el talento se mide por la talla del brassier'", *México Hoy*, Sección Recreo, 17 de abril de 2001, p. 6.
- Navarrete, Georgina. "Vanessa Bauche: 'En cine siempre me dan papeles oscuros'", *México Hoy*, Sección Recreo, 23 de septiembre de 2002, p. 29.
- Notimex. "La directora Marisa Sistach defiende de la censura a "Perfume de violetas". *Ovaciones*, 13 de marzo de 2001, p. 1D.
- "No puedes exigir ciudadanos críticos si no hay cultura: Vanessa Bauche". *Quehacer Político*, 26 de agosto de 2001, p. 50.
- "No saben qué hacer con una cinta de mujeres", *El sol de México*, Sección Escenario, 15 de mayo de 2005.
- Pardo, Laura. "Violetas de verdad", *Reforma*, Sección Primera Fila, 22 de junio de 2001.
- *Programa de la 1° Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión 2004.*
- *Programa de la 3° Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión 2006.*
- *Revista Cine*. Vol. 2, No. 22, enero- febrero, 1980, p. 34- 35.
- Rodríguez, Arturo. "El cine mexicano recupera la fe del público y de los inversionistas", *Excelsior*, Sección Espectáculos, 2 de julio de 2000, p. 1-E.
- Rosales, José. "Vanessa Bauche", *Ovaciones*, Sección Espectáculos, 25 de mayo de 2003, p. 15.
- Soto, Leopoldo. "Guión Mata Todo: Vanessa Bauche", *Excelsior*, Sección Espectáculos, 6 de octubre de 2003, p. 1.
- Tovar, Luis. "Cinexcusas", *La Jornada*, Sección La Jornada Semanal, 24 de junio de 2001, p. 11.

- Vega, Verónica. "Marisa Sistach dice que sus cintas tratan más la política sexual que la adolescencia", *Uno más uno*, Sección Cultura, 23 de diciembre de 2001, p. 21.
- Vértiz, Columba. "La película, "una mirada a los últimos 30 años de América Latina". *Proceso*, Sección 1218, 6 de marzo de 2000, p. 84.
- Vértiz, Columba. "Las caras de la luna, de Schyfter, sólo en cinco cines del D.F.", *Proceso*, Sección 1333, 14 de mayo de 2002, p. 70.

#### *Internet*

- Arriaga, Guillermo. Premiación en Corto en el Festival de Guanajuato, <http://www.geocities.com/techoblancomx/premiacion.html>
- Campos, Pastora. "El cine feminista y el cine de temática femenina", <http://www.goethe.de/ins/ar/pro/filmseminar/pdf/feminismo.pdf>
- <http://elobservante.blogspot.com/2006/04/dando-tumbos-y-al-borde-del-precipicio.html>
- Estrada, Marién. "Una retrospectiva de la cinematografía mexicana", *Revista Mexicana de Comunicación*, agosto 2005 <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc83/historia.html>
- Fernández José, "Todas las películas en las que he actuado han ganado premios en México o en el extranjero", 2005-12-15, [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=572](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=572)
- Firobri, "Vanessa Bauche se queja del mal trabajo en el extranjero", 2006-04-26, <http://cronica.com.mx/nota.php?idc=238026>
- Fundación Cultural Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2005. <http://www.festicinehuelva.com/31edicion/ficha.php?idpelicula=9>
- Grau Duhart, Olga. "Tiempo de mujeres: protagonismos, espacios e imaginarios en el cine", [http://www.dibam.cl/pdf/pmq\\_genero/ciclo\\_cine\\_portal2003.pdf](http://www.dibam.cl/pdf/pmq_genero/ciclo_cine_portal2003.pdf)
- [http://www.golem.es/lasmujeresdeverdadtienencurvas/contenido.php?seccion=patricia\\_cardoso](http://www.golem.es/lasmujeresdeverdadtienencurvas/contenido.php?seccion=patricia_cardoso)
- Hernández, Hugo. *El Mural*. <http://www.embamexcan.com/60Aniversary/LasCarasdeLaLuna.shtml>

- Herrera, Jorge L. y Sandra Fonseca. "La chispa del encanto. Charla íntima con Vanessa Bauche", [http://rancholasvoces.blogspot.com/2004\\_11\\_06\\_rancholasvoces\\_archiv\\_e.html](http://rancholasvoces.blogspot.com/2004_11_06_rancholasvoces_archiv_e.html)
- [http://www.imcine.gob.mx/html/apoyo/largometrajes/postproduccion/largometrajes\\_postproduccion/apoyo\\_directo2.php?variable=188](http://www.imcine.gob.mx/html/apoyo/largometrajes/postproduccion/largometrajes_postproduccion/apoyo_directo2.php?variable=188)
- "Isabel Coixet estrenará su última película en el Festival de Venecia", 28 de julio de 2005. <http://www.blogdecine.com/archivos/2005/07/28-isabel-coixet-estrenara-su-u.php>
- Mango, Agustín. 31 de junio de 2004. <http://www.cineindependiente.com.ar/encuentros/index.php>
- Producciones La Iguana. Junio 2006. <http://www.la-iguana.com/HTML/principal.htm>
- Ruiz, Miriam. "¿Tendrán algún día acceso al cine industrial? Eclósión de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama fílmico mexicano". *Cimac*, 2003- 09- 02. <http://www.cimacnoticias.com/noticias/02sep/s02090301.html> spt 3 03
- Sheppard, Marina. "Cine y resistencia". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, N° 18, 2005. [http://www.palermo.edu.ar/facultades\\_escuelas/dyc/cestud/cuadernos/cuaderno18/pdf/Marina%20Sheppard.pdf](http://www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/cestud/cuadernos/cuaderno18/pdf/Marina%20Sheppard.pdf)
- Sulaimán, José Martín. "Spoilers", [http://www.cinencanto.com/critic/s\\_perfume.htm](http://www.cinencanto.com/critic/s_perfume.htm)
- Ugalde, Víctor. "Hacienda boicotea al cine", *Etcétera*, diciembre 2005, <http://www.etcetera.com.mx/pag24ne62.asp>
- Vargas, Juan Carlos. "El cine mexicano Postindustrial", Revista virtual: *El ojo que piensa*, No. 2, agosto 2003 [http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02\\_postindustrial.html](http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02_postindustrial.html)

## **ANEXO**

## I. Glosario

**Aceleración:** Se trata de filmar a una velocidad inferior a la normal para obtener luego, al proyectar a la velocidad estándar, una reproducción más rápida de la realidad. Procedentes originariamente del cine cómico mudo, las aceleraciones son también susceptibles de intencionalidad dramática al expresar por ejemplo el paso del tiempo, la rutina del trabajo o de la realidad cotidiana.

**Campo Vacío:** Es el encuadre de un sitio donde pudiera estar presente un ser humano, pero no lo está, ya sea porque acaba de salir de cuadro, porque no ha entrado o porque no se le ve en todo el plano.

**Congelado:** Se le denomina congelado al efecto de montaje que consiste en paralizar una imagen en la pantalla durante cierto tiempo. Objetivamente, la consecuencia directa del congelado no es más que una suspensión momentánea del tiempo de la acción. Desde un punto de vista subjetivo, sin embargo, el efecto expresivo obtenido resulta extremadamente poderoso: fijar de modo inequívoco la atención del espectador sobre un elemento o instante que se desea realzar.

**Corte Directo:** Se trata de la transición más habitual en la actualidad. El corte es tan rápido que precisamente está pensada para que no sea captada por el ojo humano: simplemente desaparece un plano y es sustituido por el siguiente en décimas de segundo. Un uso característico de este tipo de transición consiste en realizar cortes a lo largo de un determinado momento de la acción con el objetivo de mostrarla de principio a fin en mucho menos tiempo del que se preciaría para realizarla en la realidad. Se utiliza con mucha frecuencia para mostrar varias acciones distintas en una misma escena. Y en ocasiones el montaje final puede reunir decenas de cortes.

**Cortinilla:** Se trata de una transición hoy en día poco frecuente, pero que se utilizó mucho en Hollywood de los años treinta y cuarenta. Consiste en hacer emerger un nuevo plano que desplaza al anterior en el mismo encuadre, algo así como un telón que se cierra por encima del plano antecedente. Visualmente, lo que observa el espectador no es más que una línea que atraviesa la pantalla de un extremo a otro. Existen multitud de maneras de configuración de cortinillas. De ordinario son oblicuas, horizontales o verticales, pero también pueden surgir a partir de otro tipo de formas geométricas. Incluso, en ocasiones, se puede jugar con el mismo contenido de la película para componer un singular fundido en cortinilla. Un tipo especial, es el que se produce cuando un plano emergente parece empujar a otro en el mismo encuadre de la pantalla, en éste, ambos planos imitan estar al mismo nivel.

**Dolly:** Cuando se trata de rodar en espacios pequeños, o no es necesaria una gran amplitud de movimientos, se utiliza una grúa de tamaño más pequeño denominada dolly. Es una herramienta adecuada para rodar escenas interiores.

**Elipsis:** Es la omisión consciente de un fragmento de la acción dentro del montaje final del relato. Conviene distinguir dos usos diversos de este recurso: el primero de ellos posee carácter funcional y constituye una de las convenciones clásicas del lenguaje cinematográfico. Consiste en presentar los fragmentos significativos del relato omitiendo los pasajes narrativamente superfluos. El segundo empleo característico de la elipsis tiene, en contraste con el anterior, una intencionalidad fundamentalmente expresiva. Se trata en este caso de omitir un fragmento que el espectador echará en falta, bien inmediatamente o a posteriori. La pretensión ahora no es sugerir el paso del tiempo, sino escamotear un pasaje de la narración.

**Encadenado:** Es un tipo de transición creada para dar la sensación de un cierto adelanto o retroceso en el tiempo, que pueden ser horas, días e incluso años. Esto no significa que no sea adecuada también para expresar simultaneidad de acciones, o que no haga referencia al espacio temporal de la acción. La diferencia con el corte es que el encadenado es una técnica perfectamente visible para el espectador y, aunque puede tener diferentes duraciones, lo normal es que transcurra entre medio segundo y dos segundos. Además, otorga a las imágenes una inusual delicadeza y una fluidez narrativa extrema.

**Enfoque/Desenfoque:** Esta técnica de transición es en realidad una modalidad del encadenado de planos, sólo que en este caso en el breve espacio en que los planos se solapan en la pantalla se incluye una variante específica consistente en desenfocar ambas imágenes. Normalmente el desenfoque de los planos suele ser gradual, de menos a más. Es decir, el primer plano va perdiendo nitidez poco a poco hasta que prácticamente es imposible distinguir la imagen, después se produce la mezcla con el plano posterior, que a su vez se irá aclarando poco a poco hasta que desaparezca por completo la imagen borrosa y aparezca perfectamente visible el nuevo plano.

**Escenario:** Muestra las características del sitio fotografiado, ya sea interior o exterior, foro o locación.

**Fade in:** Es el paso del negro al plano siguiente que da inicio a la película.

**Fade out:** Es el ingreso a un plano negro realizado paulatinamente después del último plano de la película, que señala su desenlace.

**Flash- back:** Se denomina flash- back al inserto de un fragmento narrativo situado en un tiempo cronológicamente pasado respecto al tiempo de referencia que se considera como presente en el relato. La utilización más común de este recurso está asociada a una evocación más o menos breve de algún episodio pasado con el fin de aportar información relevante para el desarrollo de la trama principal. Merece la pena reseñar que es precisamente esta óptica del recuerdo y de la evocación, subyacente a cualquier variante de flash- back, la que justifica el empleo del fundido como transición por excelencia para introducir y cerrar este tipo de elemento.

**Flash- forward:** El flash- forward, como su propio nombre indica, corresponde a un inserto cronológicamente futuro respecto al tiempo presente de referencia. Su utilización es mucho menos frecuente que la del flash- back. Aún así existen ciertas figuras narrativas que, en contextos precisos, merecen ser llamados flash- forward de forma al menos parcialmente justificada. Uno de estos casos lo constituyen aquellos insertos que presentan la visión particular del futuro propia de algún personaje, desde un punto de vista hipotético o incluso onírico, para volver a continuación a la realidad actual de los acontecimientos.

**Fundidos:** Existen principalmente dos tipos de fundidos: en blanco y en negro, aunque lógicamente se pueden usar colores diversos. La técnica consiste en que el plano saliente adopta ese color, el cual permanece en pantalla durante unos instantes hasta dar paso al plano siguiente, que abre desde el mismo color. Transiciones como el fundido o el barrido son más bien separadoras de imágenes, es decir, durante el tiempo que dura la transición ninguno de los dos planos aparece en pantalla. Hay pues, una pausa, normalmente mínima, pero suficiente para ralentizar la narración. El fundido además, en muchas películas se usa como elemento de una parte narrativa de la misma secuencia.

**Iluminación:** Se encuentra dentro de la cinta y puede ser natural y/o artificial.

**Inserto:** Está definido únicamente por su función: romper la continuidad narrativa de las imágenes precedentes. No depende, por tanto, de la proporción encuadrada del objeto. Normalmente se trata de un tipo de transición entre dos secuencias o escenas distintas, como si su cometido fuera a dar entrada a una nueva situación, aunque también puede estar contenido en una misma escena. Su riqueza no se puede individualizar del resto de la película, es decir, se relaciona con los personajes o las imágenes colindantes de modo indirecto. Eso es lo que lo diferencia del plano detalle.

**Montaje Descriptivo:** Consiste en la asociación de una serie de imágenes todas ellas diferentes a la misma situación, de la cual cada una de ellas subraya un aspecto. Las acciones se desarrollan dentro del mismo sitio y al mismo tiempo, por lo general cada plano es separado por pequeños cortes para dar continuidad a la escena y no se estanque en acciones no relevantes.

**Montaje Paralelo:** Es la técnica consistente en intercalar alternativamente imágenes correspondientes a dos o más acciones argumentales que transcurren normalmente en tiempos simultáneos pero en espacios diversos. Habitualmente, las acciones paralelas avanzan progresivamente hasta alcanzar una culminación común, momento en el cual suele decirse que las acciones "se encuentran". No es absolutamente necesario, sin embargo, que esta convergencia tenga lugar materialmente, pudiendo resolverse los distintos hilos de forma independiente en el espacio o incluso en el tiempo.

**Paneo:** No es otra cosa que hacer girar la cámara sobre su eje vertical u horizontal. El ángulo descrito varía, lógicamente, según las tomas, y puede ir desde unos pocos grados hasta los 360° de la circunferencia. Lo propio del movimiento panorámico es que la cámara permanezca durante la filmación, emplazada en el mismo sitio.

Así, permite recorrer un espacio entre dos puntos lejanos mucho más rápidamente que el travelling o la grúa. Su uso más convencional es el de presentar a modo de plano general amplios espacios, con el claro objetivo de situar el lugar de la acción. Esto se puede hacer en una panorámica horizontal o vertical, si se trata de mostrar un edificio o persona. Es útil también cuando se quieren relacionar en el espacio dos puntos de interés o cuando se pretende establecer una relación entre dos o más objetos.

**Plano:** Unidad constitutiva y configuradora de una película. Una narración fílmica no es otra cosa en esencia, que una sucesión de planos dispuestos de una manera determinada, cuyo conjunto ordenado hace posible un discurso visual coherente.

**Plano Americano:** En la época dorada de Hollywood, más o menos coincidente con las décadas de los treinta y los cuarenta, comenzó a proliferar un tipo de plano característico que encuadraba algo más de la figura humana, desde la cabeza hasta las rodillas o el muslo. Debido a su procedencia, este tipo de plano medio o de transición se denominó plano americano.

**Plano Cenital:** Estrictamente, se trata de una variante del plano picado, cuando la toma de la cámara es perfectamente ortogonal respecto a la línea de tierra. Es, en otras palabras, un plano vertical tomado de arriba abajo. Estos planos pueden utilizarse para situar al espectador en el territorio donde va a tener lugar la acción de la película. En otras ocasiones puede tener un sentido más violento y visual.

**Plano Contrapicado:** Cuando el objeto de la toma se sitúa por encima del nivel de la cámara se habla de plano contrapicado. Por las perspectivas que adopta se trata de un plano de mayor impacto visual que el picado, quizá porque en ocasiones está dotado de cierta antinaturalidad, la mayoría de las veces buscada a propósito. La visión subjetiva tiene mucho que decir. En otras ocasiones la visión subjetiva del personaje viene emparejada con la tónica y más célebre función asignada al contrapicado, se refiere a la exaltación del elemento encuadrado. Pero la imagen de la pantalla puede no provenir de la mirada de un personaje. Por último es, por su propia naturaleza, susceptible de conferir a los planos una singular belleza, y a veces esta particularidad es felizmente adoptada por los cineastas.

**Plano Detalle:** Es un plano que la cámara recoge, con carácter fragmentario, un elemento específico que se integra dentro de un todo más amplio. De este modo, el plano detalle puede mostrar algún órgano o rasgo humano contenido en el rostro o en algún lugar del cuerpo, así como también una parte de un objeto inanimado o incluso la totalidad de un objeto pequeño dentro de un conjunto general.

**Plano de Dos:** Sirve para enmarcar la presencia de dos personas en pantalla.



**Profundidad de Campo:** Este elemento define junto con el encuadre la configuración esencial del plano, que es la profundidad de campo. Con ella designamos el espacio comprendido entre el primer y segundo término enfocados con nitidez dentro de un mismo encuadre.

**Plano de Conjunto:** Este plano enmarca de tres personas en adelante donde sea factible diferenciar visualmente a los sujetos.

**Plano General:** Sirve para definir todos los elementos que entran en juego en una determinada escena, ya sean personajes, decorados, fondos, etc.

**Plano Grúa:** Para efectuar movimientos complejos, la cámara cinematográfica se sitúa sobre un aparato denominado grúa. Gracias a él, la cámara puede moverse en las tres coordenadas del espacio. Esto es posible debido a los brazos extensibles y a las jirafas, dispositivos especiales que permiten los movimientos suficientes para seguir el desplazamiento de cualquier objeto en el espacio de la acción.

En general, lo específico del plano grúa es el desplazamiento vertical y su combinación con los demás tipos de movimiento. Son majestuosos, ya que tienen la capacidad de situar al espectador en situaciones del espacio, digamos, preferentes, al tiempo que le transportan por el escenario con movimientos largos o cortos y se adoptan diferentes perspectivas. Muchas veces, permite tener un plano específico de situación, para luego mostrar seguidamente un plano medio o un primer plano y detenerse así sobre el objeto concreto. Es el movimiento más completo y con mayores posibilidades de la técnica cinematográfica.

**Plano Medio:** Este tipo de plano encuadra aproximadamente la mitad del objeto que se quiere mostrar. En una figura humana el corte se situaría más o menos sobre la cintura. De todas formas, el lugar concreto del corte no es decisivo para definir un plano medio, ya que su característica principal es que sirve de puente entre el plano general y el primer plano. Es decir, se trata de un plano de transición por excelencia.

**Plano Panorámico:** Tipo de plano más global que existe. Siempre se trata de un plano exterior y puede contener figuras humanas o no. En realidad lo que muestra un plano panorámico es un paisaje, donde la perspectiva y la angulación del foco se erigen como protagonistas.

**Plano Picado:** Cuando el objeto de la toma se sitúa por debajo del nivel al que está situada la cámara. En ocasiones, puede ser consecuencia simplemente de la mirada subjetiva de un personaje que dirige su vista hacia un objeto o persona situada por debajo de él. En otras ocasiones, sin embargo, el plano picado de un personaje puede darle a éste cierta sensación de vulnerabilidad. Puede tener además la característica de aportar a las imágenes generales un cierto sentido de clausura o terminación. Este tipo de angulación de cámara puede usarse también con gran propiedad cuando se trata de tomar una escena que tiene lugar en lo alto de un edificio.

**Plano y Contraplano:** Este tipo de plano hace referencia dos o más realidades, personajes u objetos, que aparecen en pantalla, una de las cuales se situaría dentro del campo visual del espectador y la otra fuera de campo, aunque no totalmente. La disposición de los personajes es determinante: se trata de construir un plano con un personaje 1, de frente y en segundo término, y la espalda o la cabeza del personaje 2 en primer término. Luego se toma otro plano de la situación inversa, donde el personaje 1, antes de frente y en segundo término, estará ahora de espaldas, mientras que el otro se encuadrará de frente. Con esta técnica de planos y de montaje, el espectador es consciente de participar de la escena completa.

**Primer Plano:** Si queremos comunicar al espectador la reacción más íntima de un personaje, su respuesta anímica concreta ante un suceso, su estado de ánimo, plasmar los sentimientos e incluso los pensamientos que envuelven a un personaje, entonces no hay modo mejor de mostrarlo que haciendo uso del primer plano. Muestra la parte más significativa del objeto filmado, y en el caso concreto de la figura humana encuadraría los hombros y la cabeza.

**Primerísimo Primer Plano:** Es un caso particular de primer plano, en el cual el objeto de encuadre es una parte concreta del rostro de un personaje, capaz de definir su expresión. Es, específicamente, una amplificación del primer plano.

**Ralentización:** También llamada habitualmente "cámara lenta", es el efecto que se logra rodando a una velocidad de cámara superior a la normal para luego, al proyectar a la velocidad de paso convencional, obtener una reproducción más lenta de la acción. Se trata de un recurso expresivo que tiene por objeto alargar el tiempo real de una acción consiguiendo de este modo enfatizarla frente a las demás.

**Sobreimpresión:** Se denomina sobreimpresión al efecto técnico que consiste en impresionar dos o más imágenes sobre el mismo fragmento de la película. Se trata de un procedimiento de origen fotográfico que fue profusamente utilizado como origen de diversos trucajes visuales durante el cine mudo. Pronto cobraría, sin embargo, un nuevo sentido: el de transición con elipsis temporal propia del fundido encadenado. Al margen de este uso retórico, lo cierto es que la técnica del sobreimpresionado posee todavía hoy una enorme versatilidad como medio para obtener los más variados efectos. Puede ser que tenga también un sentido de contemporaneidad o explicación de determinadas situaciones narrativas.

**Steady cam:** La cámara se ajusta al cuerpo del operador, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos, ésta es insensible a los movimientos de la cámara en mano. Es capaz de conjuntar la agilidad y la versatilidad del medio humano con la fluidez típica de un carrito, el tipo de mirada que se muestra al espectador es la de uno de los personajes de la cinta.

**Travelling:** Es un plano tomado desde una cámara móvil que se desliza sobre rieles, ruedas o sobre cualquier otro mecanismo de apoyo. También recibe el mismo nombre este tipo particular de movimiento. Su objetivo es aportar fluidez a la narración cinematográfica manteniendo unas relaciones espaciales lógicas. Normalmente, el travelling se usa para seguir el movimiento natural de un sujeto que se desplaza, de tal modo que éste nunca quede fuera del encuadre, al menos totalmente. Hay multitud de modos de realizar tomas con este movimiento, y todos se denominan travelling. Sin embargo, puede hablarse de travellings laterales, frontales, verticales y circulares. Es importante indicar que el travelling no es un movimiento aislado, con frecuencia pueden encadenarse varios de ellos en un mismo plano, y en tal caso, los desplazamientos se realizan con ayuda de una grúa o dolly.

En el travelling lateral se realiza con una toma siguiendo el objeto deseado mientras la cámara se desliza a lo largo de una línea recta, paralela u oblicua respecto al desplazamiento de dicho objeto, es importante resaltar que el deslizamiento de la cámara no tiene que ser paralelo al movimiento del objeto. El travelling frontal es muy claro visualmente, cuando se trata, de mantener a uno o varios personajes caminando hacia la cámara, o cuando ésta se coloca detrás de ellos. Por su parte el travelling circular es el que tiene lugar cuando la cámara se mueve alrededor del objeto, trazando un arco tan grande como se desee.

**Zoom:** Se denomina zoom, y a veces también, con menor propiedad travelling óptico, a la impresión visual de acercamiento o alejamiento de una imagen que se genera al modificar la distancia focal del objetivo de la cámara. En este movimiento, el alejamiento o acercamiento del objeto enfocado se consigue únicamente a través del desplazamiento de las lentes del objetivo, sin que exista movimiento físico de la cámara de ningún tipo.

## II. Fichas Filmográficas

### ¿Alguien vio a Lola? (2000)

**México** Color

**Producción:** Catártica Producciones y MCTB , Laura De Ita, Laura Hidalgo, Karla del Razo, Chantal Berry  
**Género:** Drama  
Ficción / Video Digital  
**Duración:** 19 min.  
**Sonido:** Dolby estéreo  
**Dirección:** Vanessa Bauche  
**Argumento y Guión:** Laura De Ita

#### **Reparto:**

Laura De Ita	Lola
Patricia Liaca	Mónica Herrera
Ricardo Leal	Carlos
Evangelina Sosa	Madre que busca a su hija
Juan Ríos	
Evangelina Martínez	
Martín Hardy	
Luis Domingo	
Claudia de la Cabada	
Francisco Casasola	
Patricia Blanco	
Alejandra Gollás	
Marco Pérez	
Claudia Peña	
Eliud Gómez	
Hilario Jonguitud	
Roberto Meza	
Morena González	
Fernando Berzosa	
Participación Especial de Café Tacuba	

## Las caras de la luna (2001)

México Color

**Una producción de:** Insituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Arte Nuevo y Argos Producciones

**Género:** Comedia

**Duración:** 101 min.

**Sonido:** Dolby estéreo

**Dirección:** Guita Schyfter

**Producción:** Guita Schyfter; productor ejecutivo: Alejandro Clancy; gerente de producción: Adriana Aimó

**Guión:** Hugo Hiriart

**Fotografía:** Jaime Reynoso

**Dirección de Arte:** Shadow

**Vestuario:** Leticia Palacios

**Edición:** Carlos Puente

**Sonido:** Gabriel Coll

**Diseño de Audio:** Eduardo Vaisman y Leo Heiburn

**Música:** Eduardo Gamboa

### Reparto:

Carola ....Shosh Balsher  
Reyna  
Geraldine ....Joan Turner  
Chaplin  
Ana ....Maruja Céspedes  
Torrent  
Carmen ....Mariana Toscano  
Montejo  
Diana ....Magdalena Hoyos  
Bracho  
Haydeé ....Julia  
de Lev  
Nora ....Anita  
Velázquez  
Gonzalo ....Federico  
Vega  
John ....Kosmogorov  
Edmunds  
Claudette ....Anette  
Maillé  
Jorge ....Pulido  
Zárate  
Fabiana ....Josefa  
Perzábal  
María ....Ivonne  
Minera  
S. Beraud ....Mamá de Pulido

## Perfume de violetas (2000)

México Color

**Una producción de:** Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Tragaluz, Palmera Films, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Filmoteca de la UNAM, con la participación de Hubert Bals Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation

**Género:** Drama urbano

**Duración:** 90 min.

**Sonido:** Dolby estéreo

**Dirección:** Marisa Sistach

**Producción:** José Buil

**Guión:** José Buil y Marisa Sistach

**Fotografía:** Servando Gajá

**Dirección de Arte:** Guadalupe Sánchez; ambientación: Soledad González

**Vestuario:** Alejandro Dorantes

**Maquillaje:** Maroussia Beaulieu

**Edición:** José Buil y Humberto Hernández

**Sonido:** Gabriela Espinoza, Antonio Diego, Nerio Barberis, Lena Esquenazi, Eduardo Vaizman y Leonardo Heiblum

**Música:** Annette Fradera

### Reparto:

Ximena Ayala .... Yessica  
Nancy ..... Miriam  
Gutiérrez  
Arcelia ..... Alicia, mamá de Miriam  
Ramírez  
María Rojo .... Mamá de Yessica  
Luis Fernando .... Jorge  
Peña  
Gabino ..... Héctor  
Rodríguez