



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Estudios Latinoamericanos

**De cines y feminismos en América Latina:  
el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)**

**T E S I S**

que para obtener el título de:

Licenciada en Estudios Latinoamericanos

**P R E S E N T A**

Isabel Jiménez Camacho

**TUTORA**

Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez



Ciudad Universitaria, CD. MX., 2018



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.



# Índice

## Introducción.....11

Gente de cine.....	20
Mujeres de cine, <i>la colectiva</i> y la universidad.....	28
<i>Una experiencia de trabajo</i> .....	36

## 1. Panorámica: de Francia a América Latina, las mujeres de cine y los movimientos de mujeres en la primera mitad del siglo XX.....41

1-1 Fuera de foco: las pioneras del cine, el caso mexicano.....	57
1-2 <i>Imágenes en movimiento</i> : apuntes sobre los movimientos de las mujeres mexicanas de las primeras décadas del siglo XX.....	64
1-3 Corte y queda: las mujeres y el cine mexicano antes de 1950.....	70

## 2. La *segunda ola* de los movimientos de las mujeres y el cine en México y América Latina.....75

2-1 Mujeres de cine.....	85
2-2 De cines y feminismos.....	100
2-3 La Universidad, el movimiento de cine independiente en México y las mujeres de cine.....	112
2-3-1 Apuntes sobre algunas experiencias de formación cinematográfica en México. Las universidades y el cine independiente.....	119
2-3-2 Cines y mujeres. <i>La colectiva</i> .....	125

<b>3</b>	Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986), dentro y fuera de cuadro. Una experiencia de cine feminista latinoamericano.....	131
<b>3-1</b>	Principios de una experiencia colectiva:	
	<i>Cosas de Mujeres</i> (1975-1978), sororidad y denuncia.....	140
<b>3-1-1</b>	<i>Vicios en la cocina</i> (1978), la poesía de lo real opresor.....	153
<b>3-1-2</b>	<i>Romper el silencio</i> (1979), ¿y ellas qué sienten?.....	160
<b>3-2</b>	Primer corte: <i>Es primera vez</i> (1981), los márgenes de los márgenes.....	171
<b>3-2-1</b>	<i>Vida de ángel</i> (1982), la mamila por la mama.....	179
<b>3-2-2</b>	<i>Yalaltecas</i> (1984), contar y ser contada.....	187
<b>3-3</b>	Permanencia voluntaria: <i>Bordando la frontera</i> (1986).....	194

Conclusiones.....213

Listado de referencias.....223

Entrevistas.....	223
Bibliografía.....	223
Filmografía.....	228
Hemerografía.....	229
Artículos en revistas.....	229
Artículos en periódicos.....	231
Sitios Web.....	232

Anexo 1.....237

Anexo 2.....255

índice





*A todos los que no creían, aquí está.*

*Este trabajo es el fruto de mis esfuerzos personales y de las energías y contribuciones tanto individuales como colectivas de profesoras, profesores, amigos, amigas y por supuesto de mi familia.*

*A María Isabel y Constantino, Dekosimo, Diana y Claudia, Araceli y Ernesto, Paola, Elaine, Gustavo, Cuitláhuac, Alejandro, Margarita y Héctor, Moisés, Esther y Auri.*

*A mis abuelas, mis tías, mis primas, mis sobrinas, mis amigas, mis alumnas y mi madre.*

*Agradezco también a Beatriz Mira y Maricarmen de Lara por su tiempo y confianza y a Maru Tamés por su disposición para un futuro encuentro.*





*Odamos la autoridad porque aspiramos a ser personas humanas  
y no máquinas automáticas o dirigidas por la voluntad de “otro”,  
se llame autoridad, religión o cualquier nombre.  
Ni Dios, ni patrón, ni marido.*

***La Voz de la mujer***  
Periódico comunista-anarquista argentino



# Introducción

---

A cincuenta años de las *revueltas* del '68, esta tesis sobre cine, mujeres y feminismo en América Latina desde el caso mexicano, pretende sumarse a aquellos esfuerzos —que se desarrollan cada vez en mayor número y de manera continua y sólida—, por trabajar y construir una Historia del cine que cuente con nosotras.

La presente investigación surge desde un interés personal alrededor de los diálogos entre *prácticas artísticas* y *prácticas políticas* en América Latina, particularmente en el contexto convulso de encuentros y desencuentros entre diversos movimientos sociales, políticos y culturales que, si bien se abrían paso prácticamente de manera simultánea en muchas partes del mundo, se desarrollarían bajo un intenso clima de terrorismo de estado en la región, concretamente durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, periodo en el que también se distingue cierto sentido de *latinoamericanismo* entre muchos países de la región.

En un primer momento, este interés giró en torno a la música producida en países como Argentina o Chile durante estas décadas, especialmente en cuanto al contenido de sus letras y recuperación de ritmos nacionales y extranjeros como elementos de resistencia frente a ese ambiente represivo, contemplando debates respecto a las 'líneas' entre arte e *intervención* política, en cuanto al espectro de *lo político*, *lo artístico* y *lo popular* y específicamente, entre los conflictos y definiciones de las prácticas artístico-políticas de las *nuevas canciones* y los *sudamerican rockers*.

Posteriormente, a raíz de las clases de Historia de cine latinoamericano impartidas por el doctor Manuel González Casanova —fundador de la escuela de cine activa más antigua de

la región, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) —, me pareció que el campo de la producción cinematográfica durante dicho periodo, podría ser un tema a explorar en ese mismo sentido.

A su vez, partiendo de mi experiencia como cineclubista y educadora popular de cine, me interesaba el papel central que al parecer habían tenido ciertas prácticas como la organización de cineclubes en centros educativos u obreros de la región —muchas veces funcionando en la clandestinidad—, no solamente en cuanto a la difusión y apreciación de *otros* cines que solían escaparse de las pantallas comerciales de la época, sino también en generar espacios de formación y producción de un cine que, desde pretensiones muy diversas, se oponía a ciertas filmografías de intereses *hegemónicos*<sup>1</sup> como la hollywoodense.

Así, el periodo de los llamados Nuevos Cines Latinoamericanos —cuya producción principal podemos ubicar durante las mencionadas décadas—,<sup>2</sup> me pareció un tema lógico a explorar. Sin embargo, el trabajo de investigación fue delimitándose esencialmente a encontrar títulos y nombres en diversas Historias del cine mundial, de modo que estos datos me permitieran una búsqueda más concreta de materiales fílmicos, reparando en las ausencias del cine latinoamericano en algunos de los grandes recuentos históricos mundiales y en la necesidad de acudir principalmente a Historias regionales o nacionales para encontrarles.

---

<sup>1</sup> Apuntar, junto a Aline Godois de Castro (2016), la importancia de reparar en “la distinción entre ‘hegemonía’ y ‘homogeneidad’, entendiendo la construcción de la hegemonía como un complejo juego político que involucra disputas entre visiones, en las que al final, ‘cierta particularidad asume la representación de una universalidad, sin dejar de ser una particularidad’ (Laclau y Mouffe, 2004:13)” (p. 18).

<sup>2</sup> Siguiendo a Nahmad (2015), “uno de los debates historiográficos más importantes en torno a la historia del Nuevo Cine Latinoamericano se encuentra en la búsqueda de su punto final. Algunos historiadores, críticos y cineastas reconocen que el Nuevo Cine Latinoamericano concluye rápidamente, una década después del Festival de Viña (1967)”, aunque otros vean sus años finales a principios de los años ochenta e incluso algunos no pongan punto final, “como Zuzana Pick, quien reconoce al Nuevo Cine latinoamericano como un proyecto continental que quedó inconcluso”.

En medio de ese ejercicio se harían presentes vergonzosas ausencias, las cuales se encontraron por mucho tiempo normalizadas inclusive para la propia *gente de cine*: las de las mujeres detrás de las cámaras en la región.<sup>3</sup>

Poco a poco, y entre líneas, aparecerían nombres como los de Margot Benacerraf (Venezuela), Sara Gómez (Cuba) o Marcela Fernández Violante (México), los cuales me permitieron ir encontrando cada vez más nombres, títulos y experiencias, no solamente individuales como en el caso de la realizadora Ana Carolina (Brasil), sino también de carácter colectivo en los casos de realizadoras como Marta Rodríguez (Colombia), Beatriz Palacios (Bolivia), María Barea (Perú), la pionera del cine comunitario indígena Teófila Palafox (México), el colectivo Cine-Mujer (Colombia) o el Grupo Feminista Miércoles (Venezuela), entre otras.

Mediante el cruce de nombres y títulos de películas en bases de datos como el Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, sitio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; Filmografía Mexicana, bajo la gestión de la Filmoteca de la UNAM; o la IMDB (Internet Movie Data Base), entre otras, pude corroborar fechas y encontrar nuevos indicios sobre las prácticas de algunas de estas y otras realizadoras de la región.

Esta búsqueda también me permitió observar un aumento progresivo de experiencias a partir de la década de los años setenta, lo que me dio pie a establecer una cierta co-relación entre el desarrollo de espacios específicos de difusión, formación y producción cinematográfica y la práctica fílmica de mujeres en algunos países de América Latina, cuyas filmografías antes de este periodo recogían generalmente a contadas realizadoras, además de

---

<sup>3</sup> Aunque, como veremos, estas ausencias son comunes en muchas de las Historias de cine escritas en el mundo.

notar que en estas mismas décadas muchas pioneras fueron ‘redescubiertas’ —como en el caso de la mexicana Matilde Landeta, cuyos filmes fueron revalorados dentro de las celebraciones del Año Internacional de la Mujer impulsado por la ONU en 1975 (Villalobos, 2016, p. 79).

Partiendo de este supuesto, mi investigación se propuso realizar un modesto recuento de tan sólo algunas presencias-ausentes de muchas páginas de las Historias de cine latinoamericano —recuento contenido en su dos primeros capítulos—, apuntando a la existencia de mujeres en el cine desde sus orígenes en la región hasta llegar a las décadas ya mencionadas, y así, dibujar un *gran plano general* que me permitiera profundizar en una experiencia colectiva concreta desarrollada a partir de los años setenta, seleccionada también desde mi interés por las cuestiones y dinámicas de los trabajos cinematográficos colectivos, participativos, comunitarios, colaborativos y de intenciones *desjerarquizantes*.

La primera referencia clara que tuve sobre la existencia de este colectivo, fue a sugerencia del documentalista José Luis Reza —realizador egresado del CUEC y quien en los años ochenta formara parte del Colectivo de Cine y Televisión de Radio Venceremos del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) en El Salvador—, quien me dijo que Cine Mujer, homónimo del colombiano, había sido un colectivo de realizadoras desarrollado dentro de la escuela de cine de la UNAM, precisamente en esos años de los Nuevos Cines Latinoamericanos, y del que dijo, no había mucha información.

Y en efecto, dentro de estas ausencias en las páginas de las Historias del cine mexicano y ya no digamos latinoamericano, los datos respecto a la experiencia del Colectivo Cine Mujer en México se encuentran generalmente dispersos y se concentran principalmente en obras

sobre el cine realizado por mujeres o respecto al arte y el cine feministas, tanto en referencias superficiales como en textos más profundos, aunque breves, como en el caso de Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002), cuyo trabajo fue realizado a partir de diversos testimonios de algunas de sus integrantes.

Sin embargo, muchos de estos datos —que también se encuentran en otros textos importantes como el libro de ensayos *Lo personal es político, an anthology of essays on feminist documentary* (*Lo personal es político, una antología de ensayos sobre el documental feminista*) (Mayer, 2011) o en los textos y compilaciones de investigadoras como Márgara Millán o Patricia Torres San Martín—, suelen contradecirse y contener ciertas imprecisiones, por ejemplo en cuanto al cuerpo de películas producidas por el colectivo o sus integrantes. Estos textos, entre muchos otros que pueden ser consultados en las fuentes de esta investigación, fueron la base para este trabajo, pues en su mayoría contienen no solamente datos que me permitieron avanzar en mi pesquisa sobre el colectivo, sino ideas sobre el feminismo y el cine, las mujeres y la realización o la industria cinematográfica, el cine independiente y las mujeres.

Así, llegar a la experiencia de Cine Mujer en México me permitió realizar una búsqueda delimitada respecto a su producción, la cual se encuentra prácticamente en su totalidad en el acervo de la Filmoteca de la UNAM —a la que agradezco las facilidades otorgadas para la consulta de este material en sus instalaciones—, además de que en fechas recientes, los primeros filmes del colectivo ya han sido digitalizados para formar parte del acervo fílmico del CUEC, cuya dirección ocupa actualmente la realizadora María del Carmen de Lara, quien formara parte de Cine Mujer en sus últimos años de actividad pero fuera cercana desde su producción inicial al integrarse al CUEC en 1978 y trabajar como secretaria de Rosa Martha



Fernández Lavista (de Lara, 2018), *núcleo irradiador* del colectivo junto a la brasileña Beatriz Mira Andreu en su primera etapa (1975-1980).

El visionado y análisis de los filmes, me permitió explorar no solamente las prácticas cinematográficas del colectivo, sino las prácticas políticas de su obra y sus realizadoras, pues el Colectivo Cine Mujer produciría sus películas en medio de lo que se conoce como la *segunda ola*<sup>4</sup> de los movimientos colectivos de mujeres en muchas partes del mundo.

Esta *segunda ola*, inicia su periodo de mayor intensidad a partir de los años sesenta, sin embargo, como apunta Shohini Chaudhuri (2006), un antecedente fundamental es la publicación del libro *Le Deuxième Sexe (El Segundo Sexo)* publicado en 1949 por la francesa Simone de Beauvoir —si bien ella misma no se identificaría como feminista sino hasta 1972 cuando se unió al Movimiento de la Liberación de las Mujeres (MLF), un grupo marxista-feminista francés. A partir de este texto, en 1963, la periodista norteamericana Betty Friedan publica *The Feminine Mystique (Lo Místico Femenino)*, ambos serán textos fundamentales en el debate teórico del movimiento feminista —en un principio principalmente entre mujeres blancas muchas veces de clases medias-altas o directamente de ciertas élites intelectuales.

En América Latina, de acuerdo con Francesca Gargallo (2006), algunos textos que iniciaron esta conversación fueron los escritos de Rosario Castellanos. Particularmente dos, *Sobre cultura femenina*, tesis de licenciatura en filosofía presentada en 1950, y *Mujer que sabe latín...* publicado en 1973, un año antes de su muerte. En su tesis de licenciatura,

se preguntaba si existen o no mujeres que hacen cultura [y] se contestaba de forma irónica, con la

---

<sup>4</sup> Para diferenciarla de la *primera ola* de movimientos de mujeres organizadas, que se expande por diversos países del mundo a finales del siglo XIX y principios del XX, y que, con sus particularidades en todo el mundo, se concentró fundamentalmente en la exigencia del derecho al voto femenino (*sufragistas*), aunque incorporaba múltiples demandas como el derecho a la educación, entre otras (Chaudhuri, 2006).

ambigüedad propia de una mujer que sabe que va a ser examinada por hombres y por una institución masculina, que las mujeres son creativas en la maternidad o, de lo contrario, hacen cultura. Para liberarse de este determinismo, proponía que se escribieran buceando cada vez más profundo en su ser; de lo contrario no harían a un lado las imágenes que de ellas ha construido el hombre, no podrían construirse una imagen propia. [Y por otro lado] dos décadas después, en *Mujer que sabe latín...*, afirmaba que ‘la mujer rompe los modelos que la sociedad le propone y le impone para alcanzar su imagen auténtica y consumarse —consumirse— en ella (p. 136).

En 1975, como parte del homenaje con motivo de la muerte reciente de Castellanos, y en el marco del Año Internacional de la Mujer, el Fondo de Cultura Económica (FCE) en México publica, *El eterno femenino*, su única obra teatral, y en donde de acuerdo con Gargallo (*Ídem*), una parte importante del feminismo mexicano encontró en la frase: ‘No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos’, un anhelo por “construir una nueva subjetividad femenina, diferente de la identidad que había sido edificada e impuesta por la cultura patriarcal hegemónica” (*Ibidem*, p. 137).

Precisamente, en 1975, el Colectivo Cine Mujer en México iniciaría sus actividades en el marco de dicha celebración y, aproximadamente hasta 1986, produciría alrededor de ocho filmes, entre medimétrajes y cortometrajes, los cuales se encuentran enmarcados en lo que se autodenominó en aquellas décadas —a diferencia de muchos otros movimientos bautizados por los críticos—, como cine feminista, un movimiento cinematográfico que se desarrolló en muchas partes del mundo, principalmente a partir de los años setenta.<sup>5</sup>

En este sentido, el análisis y descripción de las películas producidas por el Colectivo Cine Mujer, tomando en cuenta cuestiones fundamentales para el cine feminista respecto a los temas y sus modos de representación —la historia, el cuerpo, la narración, el punto de vista,

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar que también hay experiencias de cine calificado como feminista antes de estas décadas.

*hacer visible lo invisible*, el debate en torno a “la eficacia y el significado político de los códigos realistas frente a las de-construcciones críticas de la vanguardia” (Mayer & Oroz, 2011, p. 15), entre otros aspectos—, constituye una parte central en el cuerpo de la presente investigación.

Además, dentro de los objetivos generales de este trabajo, busco apuntar hacia posibles vínculos, relaciones y definiciones de las mujeres de cine frente a los movimientos políticos, sociales y culturales, al paso de las diferentes décadas y países de la región, apuntando a otras experiencias en Europa y Norteamérica, para finalmente, colocar las prácticas fílmicas de algunas de ellas, de cara al cine de la segunda mitad del siglo XX y frente al feminismo, y específicamente señalar dichos vínculos dentro del trabajo concreto del Colectivo Cine Mujer en México.

También busco apuntar a la relevancia de la teoría fílmica feminista y su desarrollo en este mismo contexto —principalmente en Inglaterra y Estados Unidos—, y cuyos debates se difundieron y acompañaron a generaciones de mujeres de cine que empezaban a encontrar espacios en la práctica fílmica en todo el mundo, las cuales generaban a su vez y desde sus realidades particulares, *sus* propios debates en torno a *las* mujeres y *los* cines.

Por otro lado, en este trabajo apunto también a la colectividad como característica de muchas prácticas fílmicas feministas, esto, a partir de los testimonios de algunas realizadoras latinoamericanas del periodo, muchas de ellas contenidas en memorias de festivales de cine, ensayos, artículos académicos y periodísticos, entre otros materiales, así como en entrevistas —entre ellas las que llevé a cabo con las realizadoras Beatriz Mira y Maricarmen de Lara

expresamente para este trabajo y que pueden ser consultadas en su totalidad en los anexos de esta investigación.

Así mismo, este trabajo realizado a partir de fuentes de carácter primario y secundario tal como ya he descrito en esta introducción, las cuales incluyen la revisión de una bibliografía que consideró desde Historias del cine mundial, regional y nacional, Historias del feminismo en México y América Latina, textos de teoría y análisis cinematográfico, así como de teoría fílmica feminista, busca trazar algunas ideas en cuanto a las dinámicas y transformaciones en el trabajo al interior de propio colectivo.

Para ello, no solamente tomé en cuenta los testimonios directos o indirectos, sino los propios filmes producto de poco más de una década de trabajo que, en mi opinión, giró en torno a tres intenciones centrales: 1) la producción de un cine feminista que expusiera, problematizara —y en algunos casos apuntara a posibles soluciones aunque no necesariamente de manera explícita—, las inquietudes colectivas del feminismo en esa época (maternidad voluntaria, violencia sexual, trabajo doméstico, organización política, condiciones laborales, etc.); 2) la construcción de formas de producción colectivas de ese cine de carácter *oposicional*, tanto desde la formulación de la idea, la investigación, el rodaje o la edición, como hasta las maneras de difusión y distribución de los filmes; 3) la profesionalización de las mujeres en el aspecto técnico de la producción cinematográfica.

Finalmente, antes de pasar al desarrollo del primer capítulo, me parece importante explorar algunas ideas y apuntar sobre ciertos antecedentes respecto al contenido general de mi trabajo, además de que los siguientes apartados están pensados para funcionar como una breve introducción a los tres capítulos que lo componen.

# Gente de cine

---

Si bien es incontrovertible el hecho de que las mujeres han estado presentes en el *quehacer* cinematográfico desde sus primeros pasos, ya sea en el papel de directoras, guionistas, montajistas, cinefotógrafas y en otros campos de la labor cinematográfica además de la actuación, la edición, vestuario y maquillaje o en la continuidad —durante mucho tiempo desempeñada esencialmente por mujeres conocidas ‘formalmente’ como *script girls* (chicas del guión) —, sus experiencias no suelen ser recogidas en la mayoría de las Historias de cine.

Por ejemplo, no sería sino hasta 1954 que historiadores como Georges Sadoul comenzaron a tomar en cuenta a la realizadora Alice Guy como una pionera del cine mundial, y sólo a raíz de un discurso público de Louis Gaumont —hijo de Léon Gaumont—, donde reconocía la gran deuda del cine con la realizadora. Desde 1947, tres años después de que se reconociera el derecho al voto de las mujeres en Francia, Guy, impulsada por una serie de charlas en escuelas y clubs de mujeres en Suiza, había comenzado a escribir sus memorias con miras a publicarlas y reactivado la búsqueda de sus filmes, aunque sin éxito tanto en la publicación de su autobiografía como en el hallazgo de su obra (McMahan, 2017).

Así, la idea/imagen de las mujeres como objetos de deseo frente a las cámaras, ha superado en fuerza a la idea/imagen de las mujeres como personas creativas detrás de ellas,<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En Estados Unidos, a raíz de las denuncias contra el productor Harvey Weinstein, mujeres de la industria hollywoodense se han agrupado en la iniciativa #TimesUp (Se acabó el tiempo) y sumado al movimiento #MeToo (Yo también), en un esfuerzo, no sin desencuentros, para visibilizar y combatir la violencia sexual y así sumarse a las reivindicaciones por un cine más feminista.

A raíz de la protesta en los premios Golden Globe 2018 en Estados Unidos, donde las asistentes vistieron de negro, un grupo de cerca de cien mujeres francesas entre las que se encontraban las actrices Catherine Deneuve y Brigitte Bardot —quien se refirió a las mujeres que denunciaron este acoso como “hipócritas, ridículas y poco interesantes” —, firmaron un desplegado contra este movimiento, acusándolo de criminalizar la seducción y de promover una caza de brujas contra los hombres. Deneuve posteriormente se disculpó por haber firmado el desplegado. Este hecho generó muchas críticas de las organizaciones feministas *de a pie* y debates televisivos como en México, entre Marta Lamas y Catalina Ruiz, en donde la fricción entre las élites —incluida la

en gran medida, por las omisiones evidentes de muchos Historiadores de cine, pero también de manera importante debido a las prácticas machistas de las propias industrias y espacios de producción y preservación cinematográficas.

En los orígenes del cine en América Latina, pasando por las *vistas* que enviados de los hermanos Lumière filmaron en la región con su cinematógrafo —principalmente del tipo documental de *actualidades*<sup>7</sup> y que por mucho tiempo fueron el modelo a seguir por las y los pioneros locales—, hasta la filmación latinoamericana de cine argumental en las incipientes industrias fílmicas de principios del siglo XX, la presencia *visible* de la mujer en el cine de la región se concentraría fundamentalmente frente a las cámaras.

Una vez que, como en el resto del mundo, el cine argumental desplazara al cine documental, el largometraje al cortometraje y los empresarios se apoderaran del cine —a imagen y semejanza de uno de sus padres, el científico/*gángster* Thomas Alva Edison—, los rostros y cuerpos de *bellas, buenas y malas mujeres*<sup>8</sup> llenarían abrumadoramente las pantallas

---

academia—, y el ‘99%’, se pusieron sobre la mesa.

<sup>7</sup> Recordemos, por ejemplo, que la incursión y desarrollo de las primeras décadas del cine en México coincide con los últimos 15 años de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911) y la posterior guerra de Revolución Mexicana (1910-1920) con su consecuente presencia en las pantallas de la época, siendo la principal programación de 1910 a 1917, incluso registrada por realizadores norteamericanos cuyos filmes eran mucho más difundidos en el exterior que los realizados localmente (García, 1998, p. 24).

Así mismo, la guerra hispano-cubana había estallado el 25 de abril de 1898, trayendo consigo la colonización norteamericana de Puerto Rico, Filipinas y Guam y la independencia simulada de Cuba en 1902; una de las primeras vistas realizada en Cuba y que se conserva, data de 1906, y consiste en una especie de promocional de un parque de diversiones, *El parque de Palatino*. En 1914, el Canal de Panamá es inaugurado, situación que daría pie a una película realizada en los años veinte, *Garras de oro* (1926), una película silente colombiana dirigida por P.P. Jambrina (Cuarterolo, 2013, p. 3), nombre que parece ser un seudónimo, la película fue censurada y restaurada parcialmente hasta la década de 1950.

Cabe mencionar también, películas importantes con diversos gestos nacionalistas, patrióticos, históricos y religiosos —entre documentales y ficciones—, como *El grito de dolores* o *La independencia de México* (1907), *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910) en México, *El último malón* (1917) en Argentina, *El húsar de la muerte* (1925) en Chile, *La gloria de la raza* (1926), *Wara Wara* (1930) o *La campaña del chaco* (1932-1935) en Bolivia, *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1926) en Ecuador y películas como *La leyenda de Nuestra Señora de Alta Gracia* (1923) en República Dominicana o *Tepeyac* (1917) en México.

<sup>8</sup> El fenómeno de la *diva*, figura heredera de las costumbres de la ópera y el teatro, se manifestaría en las cinematografías de todo el mundo con mucha fuerza junto a la *femme fatale* y la *vampiresa*.

de los filmes latinoamericanos, los cuales desde sus orígenes “estuvieron marcados por una clara inclinación social de contenido nacionalista y patriótico” (Gumucio, 2014, p. 23), exaltando a su vez los paisajes naturales de las zonas rurales y la dinámica de las ciudades que se pretendían síntoma de la modernización como símbolos de la nación y de la patria, al mismo tiempo que replicaban modelos provenientes del cine europeo y norteamericano.

La formación de las realizadoras pioneras, desde la francesa Alice Guy o la mexicana Mimí Derba, la argentina Emilia Saleny, o en Brasil, la portuguesa Carmen Santos, partía generalmente de la práctica directa y de su iniciativa personal para ocupar diversos campos de la producción una vez que se encontraban dentro de la industria —que en algunos países crecía a pasos agigantados—, la mayoría primero como actrices y desde una posición económica y social generalmente privilegiada.

Sin embargo, este privilegio no evitaría que las pioneras encontrarán pocos espacios en el desarrollo de sus diferentes cinematografías nacionales, pues el campo cinematográfico rápidamente se volvió un terreno predominantemente masculino, especialmente con el desarrollo exponencial del cine sonoro, periodo a partir del que su presencia en la realización prácticamente se anuló, llevando su labor de aprendizaje y de producción cada vez más a los márgenes de los márgenes.

Así, durante este siguiente periodo, y con la comedia, el melodrama y el musical como sus géneros predilectos y más efectivos —la *comedia ranchera* en México, la *chanchada* en Brasil y los *melodramas tangueros* en Argentina, por poner algunos ejemplos—, el cine latinoamericano difundiría y construiría *el imaginario* audiovisual sobre lo que *eran* o *debían ser* sus mujeres y sus hombres, lo que en cierta medida pretendían establecer muchos cines

de la época dentro del periodo conocido como *entre guerras* (1919-1939) y en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), periodo en el que el cine mexicano llenó muchas pantallas en América Latina.

Por su parte, después de décadas de una abrumadora presencia del cine norteamericano y de este cine ‘oficial’ nacional, gente de cine en la región se empeñaría “en lo que la literatura, el teatro y la pintura venían haciendo desde hacía ya bastantes años. Entre otras cosas, asumir que la vida no era unidimensional y rechazar la Historia como resultado de una concepción lineal” (García en Getino & Velleggia, 2002, p. 13), poniendo en marcha prácticas fílmicas diversas en cuanto a *otras* maneras de producción, exhibición y distribución de *otro* cine nacional y regional, ya desde los años cincuenta pero especialmente a partir de los años sesenta.

Siguiendo a B. Ruby Rich (2016), el cine neorrealista que llegaba de la Italia de la posguerra representó un referente importante en el cine latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, no solamente en cuanto a los temas, sino también en tanto formas de producción y propuestas estéticas<sup>9</sup> derivadas directamente del contexto en el que se desarrolló: la Italia derrotada y destruida por la Segunda Guerra Mundial y después de décadas de autoritarismo bajo la dictadura encabezada por Benito Mussolini (1922-1945).

A este respecto, siguiendo al realizador boliviano Jorge Sanjinés (2002), quien iniciaría su carrera a finales de los años cincuenta en Chile:

---

<sup>9</sup>Antecedentes de estas influencias, se pueden rastrear, como apunta B. Rich (2016), en obras como *Los Olvidados* (1950) del español Luis Buñuel, realizada en México o *Rio 40 Graus* (1955) del brasileño Nelson Pereira dos Santos.



Ese nuevo cine de la Italia doliente y maltrecha de la postguerra (sic), con sus millones de desocupados, su miseria y su hambre, hace películas rompiendo esquemas, tradiciones y sistemas productivos: busca a sus actores entre la gente de las calles, les propone los diálogos y deja que ellos mismos corrijan o inventen sus parlamentos, se aleja de los viejos estudios, de los vestuarios, de las grandes escenografías y filma en los suburbios y las viviendas humildes, se identifica con el drama de los jubilados olvidados, de los pescadores explotados y el pueblo oprimido.

En este mismo sentido, es indiscutible la importancia del Centro Sperimentale di Cinematografia (Centro Experimental de Cine) de la Universidad de Roma —creado en 1935 durante el régimen de Mussolini—, al que acudieron a formarse en la década de los cincuenta, algunos personajes importantes de la cinematografía latinoamericana en el desarrollo posterior de lo que se conoce comúnmente como los Nuevos Cines Latinoamericanos, lo que pone de manifiesto, la importancia de las instituciones educativas y de formación especializada en el desarrollo del cine en la región y la marcada influencia del neorrealismo en muchas de sus producciones durante el periodo.

Entre estos nombres encontramos, entre otros, a Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes a su regreso a Cuba codirigen junto a Alfredo Guevara, el cortometraje documental *El mégano* (1954) —censurado por el dictador de la isla, Fulgencio Batista—, considerada la primera obra del Nuevo Cine Cubano y un *modelo* para ese cine que comenzaba a desarrollarse en los países de la región. También nos encontramos al argentino Fernando Birri<sup>10</sup> —estudiante de 1950 a 1953 en dicho centro—, quien de regreso a su país en 1956, un año después de la caída de Juan Domingo Perón, crea el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, la primera escuela de cine en América Latina, la *Escuela Documental de Santa Fe*. Así mismo, dentro de este grupo también

---

<sup>10</sup> Quien falleció el 27 de diciembre de 2017 a los 92 años, precisamente en Roma, Italia.

podemos encontrar al colombiano Gabriel García Márquez, quien junto a Birri y García Espinosa fundarían en 1986 la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, en Cuba (Rich, 2016), una de las instituciones de cine más importantes del mundo.<sup>11</sup>

Convergen además otras circunstancias como la llegada de personajes de la vanguardia europea, entre ellos el brasileño Alberto Cavalcanti, quien regresa a Brasil en 1950 con una amplia experiencia, sobre todo en el cine de vanguardia en la Francia de los años veinte; bajo su dirección se echaría a andar la empresa productora brasileña Vera Cruz, aunque duraría en el cargo sólo hasta 1951. Su presencia se tradujo en contactos, influencias, películas y productoras como Kino Filmes, también de corta vida.

Al mismo tiempo, directoras como la venezolana Margot Benacerraf (*Reverón*, 1952), quien estudiaría cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (Instituto de Altos Estudios de Cinematografía - IDHEC)<sup>12</sup> en París —centro también importante en la formación de realizadores y realizadoras del cine latinoamericano del periodo, como Nelson Pereira dos Santos o Ruy Guerra, entre otros—, realiza sus primeros trabajos, entre ellos, *Araya* (1958), la cual compartiría la Cámara de Oro en el Festival de Cannes en 1959 con

---

<sup>11</sup> Ejemplo de su importancia es la preparación de cineastas como Leiqui Uriana, indígena wayú de nacionalidad venezolana y colombiana, graduada de esta institución en 2012, quien a su regreso a Venezuela, creó la Fundación Audiovisual Wayaakua en Maracaibo y dirigió la Muestra Internacional de Cine Indígena de Venezuela y es una de las personas al frente de la Escuela de Comunicaciones del pueblo wayú, donde se fomenta la formación de jóvenes comunicadores y comunicadoras, pues declara que “no hay comunicadores wayús que puedan hablar sobre la situación de los pueblos. Siempre pensé que era importante que jóvenes wayús pudieran aprender lo que aprendí. No todos tendrán la posibilidad de ir a la escuela de cine” (Camargo, 2017).

<sup>12</sup> Creada en 1943 por Marcel L'Herbier con sede en París. Entre 1986 y 1988 se convirtió en *La Fémis, École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son* (Escuela Nacional Superior de los Oficios de la imagen y el sonido), una de las dos grandes escuelas públicas de cine en Francia; en dicha escuela se han formado directores como Alain Resnais, Claire Denis, Nelson Pereira dos Santos, Costa-Gavras, Theo Angelopoulos, Alfonso Gumucio Dagron, entre otros. Sitio web: <<http://www.femis.fr>>

*Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, mi amor*) de Alain Resnais, obra emblemática del desarrollo de lo que se conoce como *Nouvelle Vague* o Nueva Ola Francesa y cuyo guión fue escrito por la realizadora y guionista Marguerite Duras.

Partiendo de estas y otras experiencias, desde el diálogo con teorías y prácticas de realizadores y teóricos de la vanguardia soviética de los años veinte como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov, movimientos y corrientes —además del Neorrealismo italiano—, tales como la *Nouvelle Vague*, el Cine Directo, el *Cinéma Vérite*, el *Free Cinema*, entre otros, los llamados Nuevos Cines Latinoamericanos plantearían formas de narrar y de producir también a partir de un desarrollo teórico y práctico *propio*, en su abrumadora mayoría formulado por realizadores como lo constata el recuento de párrafos anteriores, entre ellos, Glauber Rocha, Octavio Getino, Pino Solanas, Julio García Espinosa o el propio Jorge Sanjinés por mencionar algunos.

Como con el neorrealismo italiano, “el surgimiento del nuevo cine latinoamericano (sic) no puede separarse de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar durante su desarrollo en las distintas regiones que forman América Latina” (Rich, 2016, p. 301). La Revolución Cubana de 1959 o los gobiernos nacionalistas —que no necesariamente progresistas—, y la respuesta brutal de las dictaduras militares en América Latina con sus respectivas y múltiples expresiones de resistencia, no podrán separarse de sus cines nacionales, existiendo, a su vez, “entre la innovación estética y la motivación ideológica [y ocupando sus realizadores y realizadoras] un espacio similar a medio camino entre el individualismo y la identificación popular” (*Ídem*).

Para Rich (*Ibíd.*),

tanto las películas como los directores de este movimiento se han convertido en los últimos años en víctimas de un estereotipo: toda la historia del nuevo cine latinoamericano es medida con la vara de sus primeros clásicos —como si la historia fuese estática, como si la relación entre estética y política, una vez fijada, debiera permanecer siendo la misma para siempre (p. 297).

Perspectiva a la que también se ha sumado la *invisibilización* de las mujeres que participaron en el cine latinoamericano del periodo, y que paradójicamente, ocupaban de manera progresiva algunos espacios antes cerrados para ellas en la producción cinematográfica de la región.

Así, aunque el periodo de la segunda mitad de los años setenta y la década de los años ochenta es especialmente favorable para las mujeres en el cine en América Latina<sup>13</sup> y en otras partes del mundo, las mujeres casi nunca se encuentran presentes en los grandes recuentos de la historia del cine político latinoamericano de este periodo, ya que al reconocimiento de su labor por parte de muchos de los protagonistas del mismo, suele seguirle un silencio ensordecedor: “las mujeres desaparecen en el tránsito de los registros orales a las historias escritas, es decir, en el paso de la historia no oficial a la oficial” (Seguí, 2018, p. 11).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Patricia Torres San Martín (2008) apunta que en México debutaron doce cineastas, mientras que en Argentina catorce y en Brasil también doce realizadoras, esto solamente en el campo del largometraje de ficción.

<sup>14</sup> En el original en inglés: “women disappear in the transit from oral records to written histories, which is to say, in the passage from unofficial to official history”. Traducción propia.

## Mujeres de cine, *la* colectiva y la universidad

---

Para mediados de los años setenta, el cine —la más joven de todas las *bellas artes*—, cumplía alrededor de ochenta años de vida<sup>15</sup> y se encontraba en plena convulsión estética y política de la mano de los llamados *nuevos cines*.

A su vez, conversaciones, debates y cambios concretos impulsados en diversos ámbitos de la vida pública y privada de las mujeres<sup>16</sup> —principalmente por agrupaciones y colectivos que en sus raíces provenían de grupos políticos de izquierda en donde sus preocupaciones como colectivo solían ser desplazadas a un segundo plano, por ejemplo, descalificándolas de ‘pequeñoburguesas’—, develaban y nombraban un mecanismo de control más antiguo e incisivo que el capitalismo: el *patriarcado*, el cual, siguiendo a Gargallo (2006),

fue al feminismo latinoamericano lo que el imperialismo a las luchas de liberación nacional. Categorías explicativas de realidades muy complejas y ramificadas que se convirtieron en metarrelatos que interpretaban la totalidad de las situaciones femeninas y latinoamericanas como enfrentamientos con monstruos ubicuos. De tal manera, la existencia de la categoría patriarcado opacó la historicidad de las mujeres y de la fuerza que desplegaban en la denuncia de su situación de subordinación: según una parte mayoritaria del pensamiento feminista de los años setenta y ochenta, al margen del patriarcado no podía haber nada, dada su fuerza destructora y contaminante (p. 141).

No sería coincidencia que por esos mismos años se proclamara el Año Internacional de la Mujer por parte de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el cual se ‘celebraría’ en

---

<sup>15</sup> Contemplo aquí también los años anteriores a la primera exhibición pública comercial del cinematógrafo de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en París que incluyen los experimentos de la cronofotografía y los del norteamericano Thomas Alva Edison con su Kinetógrafo y su Kinetoscopio (Gubern, 1991), los cuales también llegaron a América Latina, inclusive antes que los enviados de los Lumière.

<sup>16</sup> Uno de los principales postulados del movimiento feminista de este periodo fue precisamente la reivindicación: “lo personal es político”, develando a diestra y siniestra los aspectos políticos de los espacios ‘privados’ de las mujeres, como el propio cuerpo o el hogar.

1975 en América Latina —concretamente en México—, generando debates, acercamientos y desencuentros, tanto entre instituciones estatales y organizaciones de mujeres, como entre las propias agrupaciones feministas de muchas partes del mundo, incluyendo los colectivos cinematográficos.

Es en este mismo contexto, que debates alrededor de las formas de presión y control obsesivo sobre las mujeres, especialmente sobre sus cuerpos y desde las complicidades entre capitalismo y patriarcado, se convirtieron en un foco principal del escrutinio por parte de los movimientos feministas.<sup>17</sup>

Así, el análisis del tratamiento e importancia dada a la apariencia física de las mujeres dentro de un sistema cultural construido principalmente desde una mirada *heteropatriarcal* —que considera la superioridad de los hombres sobre las mujeres y que, partiendo de dicho supuesto, impone *valores* y conductas construidos desde los lugares de privilegio en el que usualmente se desenvuelve la heterosexualidad sobre otras maneras de experimentar la sexualidad humana—, derivó en debates centrales para las feministas en torno a las prácticas visuales con las que los medios de comunicación y las artes, entre ellos el cine, construían e imponían imágenes sobre lo que ‘eran’ o ‘debían ser’ *las* mujeres.

Por lo tanto, el cine significaría uno de los más interesantes y fructíferos temas de conversación para el movimiento feminista internacional, no solamente en cuanto al análisis sobre la construcción y difusión de ciertas imágenes femeninas en el cine, sino también

---

<sup>17</sup> Las primeras protestas públicas de muchos grupos feministas giraron en torno a los concursos de belleza, por ejemplo, Laura Mulvey, pionera de la teoría filmica feminista, comenzó su activismo en una protesta en plena transmisión en vivo del concurso Miss Mundo de 1970; de esta experiencia co-escribiría un artículo con Margarita Jiménez para *Shrew*, periódico del London’s Women’s Liberation Workshop (Taller de Liberación de Mujeres de Londres), creado en 1969 (Chaudhuri, 2006).

alrededor de reflexiones respecto al papel de las mujeres como espectadoras o consumidoras de películas, así como en cuanto a sus posibilidades como creadoras cinematográficas, impulsando el desarrollo de una teoría y práctica fílmica feminista que acompañaría de manera favorable la participación de mujeres en diversas etapas de la producción cinematográfica industrial, pero sobre todo en la producción independiente y ciertamente en espacios marginales muchas veces sujetos a cuestión por parte de los *expertos de cine*.

A su vez, esta presencia era impulsada por la apertura de centros y espacios universitarios e instituciones cinematográficas nacionales —en su mayoría con apoyo estatal—, los cuales en alguna medida fomentaron su formación e incursión en dichos procesos de producción, masculinizados casi en su totalidad desde las primeras décadas del cine.<sup>18</sup>

Si bien la crítica fílmica feminista, sobre todo europea y norteamericana, se avocó en muchos de sus debates iniciales al análisis del cine producido en Hollywood además de la discusión respecto a la práctica fílmica de mujeres y a la producción cinematográfica ‘específicamente’ feminista, los debates en torno a los *nuevos cines* y las teorías del autor de

---

<sup>18</sup> Esta situación no ha cambiado completamente y se ha traducido, por ejemplo, en condiciones desiguales en las pantallas para los personajes femeninos; en 2017, un estudio de la Universidad de Carolina del Sur, al analizar aproximadamente 1000 guiones de producción comercial, con más de 7000 personajes y 53000 frases de diálogo, encontró que los hombres contaban con cerca de 4900 personajes y 37000 diálogos, mientras que las mujeres sólo 2000 personajes con 15000 diálogos, además, detrás de esos guiones hay una mujer por cada siete hombres, una mujer realizadora por cada 12 realizadores, una productora por cada 3 productores y el único campo donde hubo más presencia de mujeres, fue en el ámbito de dirección de casting (Zurro, 2017).

En el caso de México, en 2016 se produjeron un total de 162 filmes en los cuales participaron 37 realizadoras, 34 guionistas y 49 productoras, esto de acuerdo con el Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016 (IMCINE, 2017).

En cuanto al cine latinoamericano en general, podemos tomar de referencia la programación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, en su edición número 39, realizada en diciembre de 2017: de cerca de 400 películas, el 34% fue dirigido por mujeres, además de encontrarse entre los principales premios como en el caso de las dos películas argentinas *Alanis* de Anahi Berneri, quien obtuvo el premio a mejor largo de ficción, y *La novia del desierto*, de Valeria Pivato y María Cecilia Atán quienes obtuvieron el premio a la mejor ópera prima, o en campos como el documental con *Baronesa* de Juliana Antunes, película brasileña que ganó el premio a mejor largometraje documental, Paula Hopf, desde México, con el cortometraje documental *La casa de Los Lúpulos*, así como en la animación, donde la película colombiana *El libro de Lila* de Marcela Rincón, ganó el premio principal en largometraje, mientras que por parte de México, se obtendría el premio en el cortometraje animado con, *Cerulia*, de Sofía Carrillo (Cubadebate, 2017).

*Cahiers du Cinema* (1951) también eran sometidos a un análisis crítico de parte de estas teóricas y cineastas.

La discusión fue tan diversa como diversas las miradas, y estaban en constante revisión y debate en publicaciones como *Women and Film* (1972), *Jump Cut* (1974) o *Camera Oscura* (1976) en Estados Unidos, *Screen* (1969) o *m/f* (1978) en Inglaterra (Chaudhuri, 2006), publicaciones que también eran leídas por las latinoamericanas, sobre todo las de las universidades.

Ya que la crítica del tratamiento de la *imagen* de la mujer en los medios tomó un lugar central en el movimiento feminista en todo el mundo —de ahí las intersecciones naturales del feminismo con el cine—, resultaría pertinente investigar la influencia específica de estas publicaciones en las propias discusiones teóricas sobre la mujer y el cine en la región, aspecto que se escapa del presente trabajo.

Muchas de esas publicaciones eran esfuerzos colectivos, así mismo, muchos realizadores y realizadoras de este periodo se organizaron también en grupos, no solamente para hacer frente a los procesos de producción que, por más modestos, necesitan de ciertos recursos técnicos y humanos, sino también como mecanismo de protección y organización política, así como de apoyo en el aprendizaje técnico y teórico del cine que se proponían producir.

Un ejemplo temprano al que apunta Márgara Millán (1999), es el del *American Newsreel Collective* (1962) en Estados Unidos, el cual buscaba ‘propagandizar’ los movimientos sociales y políticos alrededor del *black power*, los derechos civiles, la organización comunitaria, contra la guerra y, entre otros más, el movimiento de las mujeres.



Películas como *Woman's film (Película de mujer)* (1970), sobre la explotación de la mujer en el capitalismo, *Growing up female (Creciendo mujer)* (1969),<sup>19</sup> de Jim Klein y Julia Reichert —la cual toca el tema de la libertad sexual y el rol de la mujer en la sociedad norteamericana a modo de película didáctica—, o *Self-health (Salud propia)* (1972), realizado por el Colectivo de Salud de Mujeres de San Francisco, y “donde vemos las primeras imágenes de mujeres desnudas haciéndose un autoexamen vaginal y socializando el saber médico sobre el propio cuerpo” (*Ibidem*, p. 42), marcaron los antecedentes de un cine colectivo de carácter feminista.

Sin embargo, sería hasta 1971 que el *London Women's Film Group* (LWFG), colectivo feminista pionero en la producción de películas desde 1974, exhibe películas producidas solamente por mujeres y que se denominan como ‘feministas’.

En la exhibición de sus películas, cuenta Anette Kuhn (1991), el grupo repartía un folleto explicativo sobre *¿Cómo realizar películas en 16 mm?*, con lo que “las mujeres hacían películas, las feministas hacían películas, y animaban a otras mujeres a hacer lo mismo” (p. 9). Este grupo —del que teóricas fílmicas feministas pioneras como Laura Mulvey o Claire Johnston formaron parte—, ayudó a organizar en agosto de 1972 el primer festival de cine de mujeres en Edimburgo, festival que le siguió a otro realizado en ese mismo año en Nueva York, el *International Women's Film Festival* (Festival Internacional de Cine de Mujeres). Estos festivales coincidirían con la publicación de la primera revista de cine feminista: *Women and Film (Mujeres y Cine)* en Estados Unidos (Chaudhuri, 2006, p. 7-8).

---

<sup>19</sup> Un fragmento puede encontrarse disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=aAqxLMM63Us>> [consultado el 10 de noviembre de 2017].

En lo que toca a América Latina, se conformaron a su vez muchos colectivos cinematográficos alrededor de grupos políticos y artísticos. Dos de ellos, entre otros de carácter feminista, fueron precisamente los colectivos Cine Mujer en México y Cine-Mujer en Colombia —el nombre parece ser una coincidencia, un botón de muestra de las inquietudes comunes de los movimientos cinematográficos de mujeres en la región en el periodo que estamos analizando.

En el caso de Cine-Mujer en Colombia, este colectivo intensifica sus actividades en 1978, realizando sobre todo cortometrajes en 35 mm., medimetrajes en 16 mm. y una serie de videos para televisión, producción que realizaban con fondos independientes o del Estado colombiano y de organismos como el Fondo Internacional de Emergencia de las Naciones Unidas para la Infancia (United Nations International Children's Emergency Fund-UNICEF) en torno “al tema de la mujer y desde el feminismo”.

Fue fundado por Sara Bright, quien había estudiado en Londres y trabajado para la British Broadcasting Corporation (BBC), y Eulalia Carrizosa, estudiante de diseño gráfico, quien ya había organizado y dirigido el cineclub y la revista de cine en su universidad, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de carácter privado.

En palabras de Clara Riascos (2016), la labor de Cine-Mujer “era el apoyo audiovisual de las luchas que las mujeres estaban dando por sus derechos” desde la cotidianeidad, incluso con la puesta en marcha de su propia compañía distribuidora y sosteniendo su labor en una red informal de grupos y asociaciones en diversas regiones colombianas.

Los temas abordados en las películas de este colectivo coinciden en algunos aspectos con el del colectivo mexicano que analizaremos a detalle en el tercer capítulo del presente trabajo:

el aborto (*El derecho a escoger*, 1976) —no realizado como Cine-Mujer—, el matrimonio (*Paraíso artificial*, 1980), el trabajo doméstico (*¿Y su mamá qué hace?*, 1981), la imagen de la mujer en la publicidad (*A primera vista*, 1979) y la violencia machista (*Ni con el pétalo de una rosa*, 1983). Así mismo, se dedicaron también al registro del Primer (Bogotá, Colombia, 1981) y Segundo (Lima, Perú, 1983) Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (EFLAC), además de producir una serie de videos para televisión sobre temas relacionados con las mujeres (CINEMATECA. Cuadernos de cine colombiano, 1987).

Es importante mencionar también al Taller de Cine Octubre en México, colectivo cinematográfico formado en el CUEC desde 1973 con el objetivo de elaborar “obras didácticas con miras a fomentar la conciencia de clase en el sector de los trabajadores”. De 1974 a 1980 publicaron la Revista Octubre, donde en siete números se daba difusión, entre otros textos, a los publicados por los grupos y autores del Cinema Novo, el Grupo Cine Liberación, UKAMAU y de teóricos y cineastas cubanos (Rodríguez, 2016). Entre sus miembros encontramos a Trinidad Langarica, Lourdes Gómez, Armando Lazo, Abel Sánchez, Ángel Madrigal o Jaime Tello, produjeron hasta 1980-1984 los filmes: *Explotados y explotadores*, *Los albañiles*, *Chihuahua, un pueblo en lucha* y *Mujer así es la vida*.

*Mujer así es la vida* (1976-1980), cuya producción fue propuesta por Trinidad Langarica y Lourdes Gómez, filmado a color en 16 mm con una duración de noventa minutos, expone en siete partes “el proceso ideológico que, desde la infancia hasta la maternidad determina la condición de explotación de la mujer” (*Ídem*), película que también es un botón de muestra de estas inquietudes simultáneas respecto a la mujer y sus circunstancias, pero en el seno de un colectivo de cine no propiamente feminista. Fragmentos de esta película serían utilizados en *Es primera vez* (1981), medimetro documental del Colectivo Cine Mujer mexicano.

Jaime Tello y Pedro Reygadas del Taller de Cine Octubre describen, en un texto de 1981, el auge de colectivos cinematográficos en México y su relación directa con lo que se llamó en la época, el Nuevo Cine Latinoamericano:

En este contexto e influidos por las consignas del nuevo cine latinoamericano (“devolver el habla al pueblo”, “rescatar la cultura nacional”, “una idea en la cabeza, una cámara en la mano”), surgen una serie de filmes y cineastas independientes: la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Independiente que se dedican a la producción de cine en súper 8; el Taller de Cine Octubre que realiza en el CUEC sus tres primeras películas: *Explotados y explotadores*, *Los albañiles y Chihuahua, un pueblo en lucha*; el Colectivo de la Universidad de Puebla con *Vendedores ambulantes*; el grupo Cine Testimonio con *Atecingo y Una y otra vez* (en Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, 1988, p. 162).

El Colectivo Cine Mujer en México, es pues, heredero de este clima de grupos al interior del Centro y en otras partes del país y del mundo, aunque también —como veremos—, de la generación de cinéfilas y cinéfilos-cineclubistas que dieron origen al CUEC<sup>20</sup> en 1963, así como de sus primeras generaciones de egresados, quienes generalmente se convertían en docentes del propio Centro, y donde los programas de estudio se iban transformando de manera constante, a la par de la turbulencia política y social del periodo.

---

<sup>20</sup> Entre sus primeros profesores se pueden encontrar nombres como el del crítico Emilio García Riera, el fotógrafo Walter Reuter, el escritor José Revueltas y la editora Gloria Schoemann.

## *Una experiencia de trabajo*

---

El Colectivo Cine Mujer mexicano, comienza sus actividades como colectivo cinematográfico en un periodo en el que se inicia el desmantelamiento de la posibilidad de una industria fílmica en México, al retirarse el ‘cobijo’ gubernamental al cine en ese país.<sup>21</sup> Sin embargo, esta situación, siguiendo a García Riera (1998), potenciaría el desarrollo de un cine independiente mexicano frente al predominio del cine comercial de *churrería*<sup>22</sup>, donde las mujeres —en su mayoría desde *las escuelas*—,<sup>23</sup> tomarían espacios tradicionalmente negados en la producción cinematográfica mexicana.

Como veremos, este colectivo no fue precisamente una *consecuencia* del Movimiento Feminista Mexicano que tomaba fuerza en sus formas de organización y participación política en esos mismos años, sino que, en sí mismo, era *parte* de dicho movimiento. Describe el contexto la realizadora María del Carmen de Lara en Mayer & Oroz (2011):

El movimiento de cine de las mujeres a finales de los setenta, estuvo aparejado al movimiento feminista de esa época. Fue un fenómeno que salió de las escuelas de cine de la UNAM, donde se empezó a sentir la necesidad de reflejar la problemática y temática femeninas, así como el apuro de trabajar entre mujeres. En esos años requeríamos darnos seguridad a nosotras mismas, tanto en los aspectos técnicos como prácticos (p. 105).

---

<sup>21</sup> De 1971 a 1976, el entonces presidente Luis Echeverría nombraría a su hermano Rodolfo Echeverría (quien trabajara como actor bajo el nombre de Rodolfo Landa) al frente de la cinematografía nacional, lo que implicaría una suerte de “virtual estatización del cine nacional en un país no gobernado por comunistas” (García, 1998, p. 278), creando laboratorios, salas, encargándose de la distribución, creando nuevas firmas productoras, entre otras acciones que derivaron en un aumento en la producción del cine nacional con propuestas diferentes al cine hecho hasta ese momento, y como una de las reacciones gubernamentales de espaldas a episodios represivos como la matanza de Tlatelolco en 1968.

<sup>22</sup> El *churro*, término popular que aún se emplea en México para calificar una película mal hecha, *chafa* o por demás, *basura*. Se refiere también a la rapidez con la que se realizaban las películas en la industria mexicana durante el periodo posterior al despertar de la ilusión de abundancia de la llamada *época de oro* del cine mexicano, una vez que Estados Unidos, al terminar la Segunda Guerra Mundial, vuelve a reclamar su papel hegemónico en América Latina.

<sup>23</sup> Además del CUEC de la UNAM, en 1975 se crea el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

Por su parte, el trabajo en colectivo sería un bastión de Cine Mujer, aunque no sin dificultades y discrepancias entre sus integrantes. En esa época de *los grupos*,<sup>24</sup> navegar los conflictos y contradicciones con éxito relativo era la regla, sin embargo, el colectivo logró mantener su labor por poco más de diez años de producción cinematográfica, al respecto, reflexiona la realizadora Beatriz Mira (2017):

El colectivo, sí, realmente es difícil acordarse quién estuvo en qué etapa. Después, el grupo cambió muchísimo en el sentido de otras integrantes... es difícil, sí, acordarse... pero esa es la naturaleza de los grupos, cualquier grupo tiene eso, si no, es un grupo muerto. Un grupo crece, a veces decae y hasta que se acaba, se muere, entonces yo creo que eso era una vitalidad normal en cualquier grupo, que no sea tan fijo.

En cuanto a las fronteras temporales de actividad de Cine Mujer, cabe apuntar que, si bien sus integrantes iniciales ingresan al CUEC en 1973 —siendo reubicadas en la generación 1974 junto a realizadores como Alejandra Islas o Luis Mandoki—,<sup>25</sup> es a partir de 1975 que considero el inicio ‘formal’ de su trabajo en colectivo a partir de la realización de la película *Cosas de Mujeres* (1975-1978). Por otra parte, el ‘final’ de esta experiencia colectiva puede establecerse en torno a la última película con crédito a Cine Mujer, *Bordando la Frontera* (1986), proyecto con el que sus integrantes reconocen que el colectivo ya no continuaría (*Ídem*), sin embargo, algunas integrantes mantuvieron y mantienen incluso hasta hoy, relaciones de trabajo y colaboración en diversos proyectos.

---

<sup>24</sup> Siguiendo a Gabriela Aceves (2013), en México, “el movimiento de Los Grupos, consistió en un ensamblaje diverso de colectivos artísticos que comenzó a principios de la década de 1970 y continuó hasta mediados de la década de 1980, [este movimiento] intentó reconstruir la relación entre las artes visuales y la política, llevando el arte a las calles y experimentando con lenguajes estéticos no tradicionales (performance, instalaciones, *happenings*, grafiti, objetos cotidianos, video y película súper-8)” [“The movement of Los Grupos consisted of a diverse assemblage of artist collectives, which beginning in the early 1970s and up to the mid-1980s, attempted to reconstruct the relationship between visual arts and politics by taking art to the streets and experimenting with non-traditional aesthetic languages (performances, installations, street happenings, graffiti, everyday objects, video, and super8 film)”] Traducción propia.

<sup>25</sup> Agradezco a María Teresa Carvajal Juárez, Jefa de Área del Acervo Fílmico del CUEC, por su atención y disponibilidad para facilitarme el acceso a estos datos.

Es por esto, que el documental *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), que se realizó posteriormente a *Bordando la Frontera* y que trata sobre la conformación del Sindicato de Costureras 19 de septiembre y las repercusiones inmediatas de la reacción ineficiente y criminal del gobierno mexicano frente al sismo ocurrido en 1985 en la Ciudad de México, no es considerado dentro del cuerpo principal de análisis de esta investigación, si bien se apunta como síntoma importante del ánimo ‘final’ del colectivo.

En cuanto a *No les pedimos...*, con guión de Maru Tamés y María del Carmen de Lara, quien también ostenta el crédito de dirección mientras que Tamés aparece en la foto fija y como asistente de dirección, Maripí Sáenz en la fotografía, Penélope Simpson en el sonido y Beatriz Mira a cargo del diseño de créditos, este documental ya no se realiza ‘formalmente’ como Cine Mujer. En este filme también participaron Leopoldo Best, Trinidad Langarica del Taller de Cine Octubre, Bertha Navarro, Paul Leduc y Luis Lupone, entre otros.

Como apunta Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002), “la reflexión, la discusión, la denuncia y el trabajo práctico, se centró, principalmente en los temas relacionados con el aborto, la violación, el trabajo doméstico, la prostitución,<sup>26</sup> la sexualidad y las mujeres en las maquiladoras” (p. 209), muchos de ellos, temas principales de la agenda del movimiento feminista mexicano de esos años, pues “la propuesta del cine de mujer fue avanzando en la medida en que se iba modificando el movimiento feminista” (de Lara en Mayer & Oroz, 2011, p. 105).

---

<sup>26</sup> Aquí la autora hace referencia a *No es por gusto* (1981) de Maricarmen de Lara, documental claramente influido por la ‘primera etapa’ de producción del propio colectivo, pero que no fue realizada ‘dentro’ de Cine Mujer, aunque Laura Rosetti, en ese momento miembro del colectivo, colaboró en dicha producción (Mira, 2017; de Lara, 2018).

Además, el colectivo estuvo conformado no solamente por estudiantes de cine, sino que incluyó a integrantes provenientes de otras disciplinas tales como la sociología, la antropología o las artes visuales, además de contar con mujeres de países como Brasil, Francia, Italia o Estados Unidos y por supuesto, México. Era, por tanto, un colectivo diverso que nació con “la voluntad de abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político” (Torres, 2008), desarrollando una labor de producción poco estudiada en el panorama de la Historia del cine latinoamericano y del arte feminista en México y América Latina.

Su *experiencia de trabajo*, como el de otras, necesita ser desvelada de los rincones de las filmotecas y asaltar las pantallas, no solamente de las y los investigadores, sino también de los pequeños y grandes públicos, y propiciar debates, tanto o más necesarios hoy, en torno a los temas y problemas que plantearon con su trabajo colectivo de poco más de diez años como creativas mujeres de cine. De ahí la pertinencia, en mi opinión, de esta investigación.





# 1. Panorámica: de Francia a América Latina, las mujeres de cine y los movimientos de mujeres en la primera mitad del siglo XX

---

Generalmente, las mujeres que han optado por la realización, cuentan con una producción escasa y/o realizada en intervalos largos, no sólo por lo que podría implicar la planeación, realización y conclusión de un proyecto audiovisual por más austero que éste sea o por problemas típicos de la producción cinematográfica —como por ejemplo, la falta de financiamiento—,<sup>27</sup> sino que en el caso de las mujeres, el contexto machista en el que se desenvuelve la industria y muchas veces espacios de producción independientes,<sup>28</sup> ha representado un obstáculo importante en su desarrollo.

Nombres como el de la ya mencionada Alice Guy, pionera del cine francés, Germaine Dulac, directora francesa de vanguardia y militante feminista a quien se le atribuye la primera película surrealista, Elvira Notari, pionera italiana que dirigió su propia compañía productora (Dora Film) y filmó historias urbanas de las mujeres de Nápoles (Tomadjoglou, 2013), Emilia Saleny en Argentina o las hermanas Ehlers en México, entre otras, encuentran su espacio en los libros sobre cine de manera irregular, algunos las nombran como de pasada, mientras

---

<sup>27</sup> Actualmente, el micromecenazgo o *crowdfunding*, representa una manera más o menos efectiva en la producción de proyectos audiovisuales y artísticos en general a través de plataformas digitales en internet, además de las ventajas del desarrollo de tecnologías de video y audio digitales de las que se han apropiado también las mujeres cineastas.

<sup>28</sup> El ‘machismo-leninismo’ fue un término muy utilizado por las mujeres para referirse a esta actitud de los hombres supuestamente progresistas contra las mujeres, también dentro de los colectivos cinematográficos.

otros —tal como apunta Isaura Castela Huerta (2013) en su artículo *La otra mitad del argumento. Investigaciones sobre mujeres cineastas*—, les cambian el género.

Pioneras latinoamericanas como María V. de Celestini o Mimí Derba, suelen ser omitidas o minimizadas en sus respectivas Historias nacionales de cine, muchas de ellas escritas por hombres, y aunque podríamos argumentar que ha sido en función de la ‘calidad’ de su trabajo, el desconocimiento de su obra dentro del contexto discriminatorio generalizado hacia las mujeres, apunta claramente a otras explicaciones.

Así, las *historias* de las pioneras del cine latinoamericano parecen mostrar las ventajas — hasta cierto punto—, de vivir en los albores de una nueva tecnología que permitía a los y las *aventureras* involucrarse, casi de manera equitativa, en la nueva forma de entretenimiento que asombraba al público. Sin embargo, el campo cinematográfico no tardó en consolidarse como un territorio, prácticamente en su totalidad, de carácter patriarcal —donde se privilegia una supuesta superioridad de los hombres sobre las mujeres—, a imagen y semejanza de las sociedades donde se desarrollaba como medio de comunicación, entretenimiento y arte.

Las conocemos poco o nada. Pero si buscamos y rastreamos, nos encontramos con nombres como el de la antes mencionada Emilia Saleny, argentina de origen italiano, hasta donde se sabe la primera mujer directora del cine argentino —cabe destacar que es en este país donde se realiza el Primer Congreso Feminista de América Latina en 1910. Saleny, fue también la primera mujer en fundar una academia para actores de cine en América del Sur, así como la primera realizadora de una película argentina dirigida a público infantil, era también actriz de teatro y cine, además de profesora de actuación, dirigió películas con títulos

como *La niña del bosque* (1917), *Paseo Trágico* (1917) y *El pañuelo de Clarita* (1919) (Fradinger, 2017).

Saleny, así como María V. de Celestini quien realizaría la película *Mi derecho* (1920), “se conforman [...] al patrón seguido por muchos de los directores de la misma época, figuras cuyas trayectorias fílmicas fueron más bien breves. Constituyendo la excepción más que la regla el tipo de director de obra continuada en los cuadros del cine silente argentino” (Trelles, 1991, p. 10).

En el caso de estas primeras décadas, pero en México, generalmente aparece en primer lugar la realizadora Mimí Derba —de nombre Herminia Pérez de León—, quien fue directora, escritora, socia fundadora de la compañía cinematográfica Azteca Film, además de productora, guionista, cantante y actriz de teatro y cine. Algunos autores siguen sin concederle la dirección de *La Tigresa* (1917) cuyo guión fue además escrito por una mujer: María Teresa Farías de Issasi, aunque como apunta la realizadora Marcela Fernández Violante (1986), de las “17 películas que el cine [mexicano] produjo en 1917, 6 fueron financiadas por la Compañía Azteca Film [...] De ellas, 3 fueron escritas por ella y 1 más: **La Tigresa**<sup>29</sup> fue realizada bajo su dirección” (p. 140).

En Brasil, tenemos a Cléo de Verberena —de nombre Jacyra Martins Silveira—, actriz, directora y escritora que hasta los años treinta se convertiría en la primera realizadora de su país con *O Mistério do Dominó Preto* (*El misterio del Dominó Negro*) (1931).

---

<sup>29</sup> En negritas en el original.

Estos, son solamente algunos nombres de tres países donde el cine en sus orígenes se desarrolló mucho más que en el resto de la región y se suman seguramente a muchos otros de los que sólo tenemos eso, algunos títulos y datos aislados,<sup>30</sup> y que se circunscriben, tal como apunta Trelles (*Ibidem*), en un contexto general en América Latina en el que “no se concedía a las obras que aportaban los nacientes cines nacionales atención crítica seria ni relevancia cultural” (p. 12) que permitiera o fomentara su conservación y resguardo.

En cuanto a las pioneras europeas y norteamericanas, de ellas solemos saber un poco más e incluso contar con material fílmico restaurado de su obra. Si bien el presente trabajo gira entorno a las experiencias latinoamericanas, vale la pena detenerse en algunos nombres de la cinematografía mundial en sus primeras décadas de desarrollo, sobre todo en Francia y Estados Unidos, con miras a sugerir algunos puntos en común con experiencias contemporáneas y posteriores en América Latina.

Alice Guy, a quien mencioné ya en páginas anteriores, fue probablemente de 1896 a 1906 la única mujer directora del mundo, aunque para algunos historiadores —si bien mencionan y/o reconocen la importancia de su labor junto a Léon Gaumont—, no pareciera valer la pena ahondar en su labor cinematográfica.

Sobre Guy, el historiador barcelonés Román Gubern (1991), por ejemplo, apunta sobre “quien fuera secretaria de Gaumont”, y que siendo una “improvisada realizadora [como si los demás no lo fueran en el nacimiento del cine], inició la producción de Gaumont en 1898 con *Les mésaventures d'une tête de veau* [*Las desventuras de una cabeza de ternero*]” (p.

---

<sup>30</sup> Resulta importante la labor realizada por estudiantes y académicos de diversas universidades en el sitio *The Women Film Pioneers Project*, coordinado por la Universidad de Columbia y su *Center for Digital Research and Scholarship*, de donde obtengo estos datos, lanzado en septiembre de 2013 como recurso en línea.

50), sin embargo, *The Women Film Pioneers Project* apunta la realización de su primera película en 1896, además de mencionar que dirigiría, produciría y supervisaría cerca de 1000 filmes silentes con duración desde menos de un minuto hasta poco más de media hora, además de 150 filmes con sonido sincronizado para el Cronófono Gaumont (McMahan, 2017), lo que la convertiría también en pionera de los experimentos para sincronizar sonido en el periodo del llamado cine silente.

Después de su labor en Francia como jefa de producción, donde realizaría filmes como *Les résultats du féminisme (Las consecuencias del feminismo)* (1906) —donde representa ‘un mundo al revés’ donde las mujeres ‘actúan’ como los hombres y viceversa, hasta que los hombres reclaman de nuevo sus posiciones—, trabajó muchos años en Estados Unidos, a donde llegó después de que Gaumont —aprovechando la intención de Guy de casarse con su compañero de trabajo Herbert Blaché, quien fue enviado por Gaumont a Cleveland y después a Nueva York como jefe de uno de sus estudios (*Ídem*)—, le propusiera liderar la introducción, en ese país, de los musicales sonorizados y coloreados por la compañía.

Ya en Norteamérica, en 1910, Alice Guy funda su propia compañía, Solax,<sup>31</sup> y gracias al éxito obtenido por sus películas, crea su propio estudio en Nueva Jersey en 1912. Esta compañía produjo desde melodramas de crítica social como *A Man's a Man (Un hombre es un hombre)* (1912), *The Roads That Lead Home (Los caminos que conducen a casa)* (1913), *The Girl in the Armchair (La chica en el sillón)* (1913) y *The Making of an American Citizen (La creación de un ciudadano americano)* (1911), hasta películas de acción con heroínas

---

<sup>31</sup> En 1985, la escritora norteamericana Cecile Starr organiza una retrospectiva de la historia del cine de mujeres en Estados Unidos dentro de The Woman's Independent Film Exchange (Intercambio de Cine Independiente de Mujeres), donde coloca la fundación de esta compañía como el inicio de la Historia de las mujeres en el cine norteamericano (McMahan, 2017).

como protagonistas, principalmente con la actriz Vinnie Burns a quien entrenó para realizar sus propias escenas de acción en películas como *Two Little Rangers (Dos pequeños guardabosques)* (1912) y *Dick Whittington and His Cat (Dick Whittington y su gato)* (1913), película en la que la directora hizo explotar un barco real (*Ídem*).

También realizó comedias como *A House Divided (Una casa dividida)* (1913) y *Matrimony's Speed Limit (El límite de velocidad del matrimonio)* (1913), que de acuerdo con Alison McMahan (*Ídem*) son dos ejemplos típicos del énfasis de Alice Guy en la figura del matrimonio como una relación igualitaria, así mismo, en *Cupid and the Comet (Cupido y el cometa)* (1911) y *What Happened to Officer Henderson? (¿Qué pasó con el oficial Henderson?)* (1913), jugaba con el travestismo de sus personajes, dentro de esta serie de películas, se encuentra el título *In the Year 2000 (En el año 2000)* (1912), hoy perdido, donde los roles de género se intercambian entre los personajes, un elemento constante en diversos trabajos de esta realizadora (*Ídem*).

Aunque Alice Guy alcanzó la fama en esos primeros años de vida del cine y se reconocieron sus aportes a la cinematografía —como la búsqueda de la ‘naturalidad’ en los actores que en esos años provenían principalmente del teatro; para 1914, entrando en la Primera Guerra Mundial y con problemas para distribuir sus películas, Herbert crea otra compañía para enfrentar las presiones de los monopolios nacientes en Estados Unidos, Blaché Features, en la que al igual que Alice, dirige diversas películas. A fines de la década de 1910, ambos trabajarían sobre todo como directores por encargo.

En esos mismos años, Guy escribiría un artículo respecto a las mujeres y el *photodrama*, aunque por su origen conservador no se definiría como feminista, su trabajo explora diversas inquietudes de las mujeres de la época.

En 1922, dos años después de separarse de Blaché —quien la abandona por una actriz de su estudio en medio de una crisis económica provocada en parte por sus malos manejos en la dirección de la compañía—, Alice Guy regresa a su país después de subastar todas sus propiedades para poder hacer frente a las deudas del estudio; para 1937 se dedica principalmente a escribir, entre otras cosas, historias para niños, *novelizaciones* de películas para revistas femeninas, diversos artículos generalmente firmados con pseudónimos masculinos, así como guiones cinematográficos firmados con su nombre (*Ídem*).

Para 1947, a partir de su actividad como conferencista en círculos académicos y grupos de mujeres, Alice escribiría sus memorias, las cuales nadie le publica en vida pues le solicitaban dinero para hacerlo.<sup>32</sup> Aunque jamás volvería a dirigir, a partir del discurso del hijo de Léon Gaumont que mencionamos antes, es reconocida con distintos honores en Francia a mediados de los años cincuenta, aunque sería hasta los años sesenta, poco antes de su muerte, que viviendo en Bélgica, conoce al fundador de los estudios académicos sobre cine en ese país, Victor Bachy, quien se dedicaría a estudiar la obra de Guy, publicando en 1993 el libro *Alice Guy-Blaché: 1873-1968: la première femme cinéaste du monde* (*Alice Guy-Blaché: 1873-1968: la primera mujer cineasta del mundo*).

En 1963, la realizadora concedió una entrevista televisiva de quince minutos, la cual se encuentra casi en su totalidad en el documental producido en 1995, *Le jardin oublié: la vie*

---

<sup>32</sup> Sus memorias serían publicadas hasta 1976 en Francia.



*et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché (El jardín olvidado: la vida y obra de Alice Guy-Blaché)*, realizado por la canadiense Marquise Lepage con la colaboración de la nieta de la realizadora y cuyo antecedente más próximo era el cortometraje documental *Qui est Alice Guy? (¿Quién es Alice Guy?)* (1975) de la actriz y escritora Nicole-Lise Bernheim.<sup>33</sup> Guy buscaría sus filmes perdidos o sin crédito durante el resto de su vida, fallecería en Nueva Jersey en 1968 a los noventa y cinco años (*Ídem*).

Otro caso que me gustaría apuntar antes de dar paso al recuento de las experiencias de las mujeres durante el periodo del cine sonoro en América Latina, es el de la también francesa Germaine Dulac, crítica de teatro, periodista y activista feminista —considerada la primera directora surrealista—, cuyas propuestas cinematográficas alternativas<sup>34</sup> se conjugarían explícitamente con el feminismo.

Román Gubern (1991) le brinda un poco más de espacio en su Historia del cine:

Germaine Dulac, escritora y militante feminista [...] fue la encargada de inaugurar el capítulo del surrealismo cinematográfico con *La coquille et le clergyman* (1927), basada en un texto del escritor y actor Antonin Artaud. Acorde con la tradición de escándalo de toda obra surrealista que se precie, *La coquille et le clergyman* armó el suyo, y mayúsculo, al ser presentada en el célebre *Studio des Ursulines*. Pero esta vez no fueron los burgueses irritados quienes protestaban, sino Antonin Artaud y sus amigos que mostraban ruidosamente su desacuerdo con la realización de Dulac, cuya delicada sensibilidad no podía en verdad congeniarse con la ferocidad artística de Artaud. Además, Artaud había querido interpretar al protagonista de la película, un pastor protestante impotente y reprimido que persigue a una mujer ideal, personaje incorporado finalmente por Alexandre Allin (p. 162-163).

---

<sup>33</sup> De acuerdo con el portal Internet Movie Data Base (IMDB), actualmente se encuentra en proceso de postproducción, un documental dirigido por Pamela B. Green sobre Guy, *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché (Sé natural, La historia no contada de Alice Guy-Blaché)*.

<sup>34</sup> Para Mária Millán (1999), el primer “cine de mujeres” nace en los movimientos artísticos vanguardistas, es decir, desde una “concepción cinematográfica alternativa” (p. 40).

Quizá lo irritante fuera precisamente la mirada: “el punto de vista narrativo recae en la mujer y ello contribuye a exhibir el lugar que ella ocupa en la sociedad patriarcal” (Millán, 1999, p. 41).

Aunque ciertamente hay quien apunta que los ataques eran en realidad hacia el mismo Artaud (Gómez, 2017), es de notar cómo el propio Gubern califica y contrapone a Dulac, y su ‘delicada sensibilidad’, frente a Artaud y su ‘ferocidad artística’, si bien le reconoce la inauguración del “capítulo del surrealismo cinematográfico”.

En *La coquille et le clergyman (La concha y el clérigo)* (1927), película pionera del cine surrealista —eclipsada en los libros de Historia por *Un chien andalou* de Luis Buñuel estrenada en 1929—, los personajes masculinos, principalmente el clérigo que codicia a la esposa de un militar, sostienen la acción durante la mayor parte del medimetro. En la primera parte, el personaje femenino aparece pasivo, objeto de la mirada y deseo de ambos: a la distancia, del clérigo y de manera próxima de su acompañante con traje militar.

En un momento, la pareja entra a una especie de iglesia, a la que el clérigo los sigue para violentamente enfrentarse a su rival —ahora en ropa de monaguillo— y al que logra ‘partir en dos’ para substituirle en el confesionario frente a la mujer de sus deseos, acción que es rechazada por ésta, alejándose lentamente del ansioso clérigo en un gesto que dialoga con el expresionismo, este rechazo será respondido por él arrancándole la ropa de manera violenta y desesperada, mostrando los senos desnudos de la mujer, que de nuevo se esconden bajo un sostén de conchas marinas que el clérigo no duda en arrancar también violentamente.

Es a partir de la segunda parte, donde el punto de vista narrativo y el énfasis de la acción se traslada también al personaje femenino, al que vemos ahora siendo perseguido de manera

frenética por el clérigo en lo que parece el camino desolado de un bosque, en un montaje que cuida muy bien el *raccord* de la acción, sin dejar de apostar por el experimento y la búsqueda vanguardista en el lenguaje, insertando planos donde el rostro y torso de la mujer se deforman frente al espectador.

La sensación de peligro, enfatizada por el montaje acelerado y los saltos a las fantasías sexuales del clérigo que vemos en dichos insertos —por ejemplo, sacando la lengua de su boca—, también se ilustra en la expresión del rostro de la mujer siendo perseguida.

Si bien durante el resto del filme la acción vuelve a ser protagonizada por el personaje del clérigo, la elección de planos y el uso de la superposición de imágenes para narrar las acciones, busca hacer énfasis nuevamente en la violencia ejercida por el clérigo hacia la mujer, no sólo recalcando los rasgos grotescos del personaje mediante el maquillaje y los primeros planos de su rostro, deformado por los ángulos enrarecidos de la cámara que lo siguen por pasillos y puertas —después de ‘encerrar’ bajo llave a la mujer *objeto* de sus deseos—, sino también, mediante la construcción de imágenes poderosas por su contenido explícito de la violencia: la imagen del cuello de la mujer en las manos exasperadas del clérigo acentúa la reacción violenta del personaje al rechazo de la mujer, si bien se trata de una *fantasía* del personaje, en la forma de representación se refuerza el punto de vista de la directora ante estas fantasías.

Esta no era la primera película de Dulac, quien para entonces ya contaba con cerca de veinte filmes en su filmografía —por tanto, estamos también ante una directora experimentada y con una firme visión de autora. Junto a su esposo Albert Dulac y la guionista Irène Hillel-Erlanger —quien fallecería en 1920—, forma en 1916, la productora Delia Film,

ese mismo año comenzaría su carrera como cineasta, once años antes del estreno de *La coquille et le clergyman*:

Para su primera película, *Hermanas enemigas* (*Les Soeurs ennemies*, 1916), contó con dos actores naturalistas y simbólicos de teatro, caracterizados por su realismo actoral. En la posterior, *Geo, el misterioso* (*Géo, le mystérieux*, 1917) utilizó decoraciones y sets simbólicos pintados a mano para indicar el estatus social. Sin embargo, en la representación de momentos históricos, Dulac utilizó decorados reales como el Castillo de Versalles o el Museo de Cluny París.

Otra de las tendencias realistas que utilizaba Dulac era el uso de actores no profesionales para los papeles secundarios, lo que le daba realismo a los personajes que representaba. También solía utilizar animales como un elemento más de realismo en la escena, que será también teorizado más adelante por Bazin. Empleaba numerosas técnicas del naturalismo en teatro para inclinarse por la autenticidad y motivada diegéticamente por la puesta en escena con el fin de expresar la psicología del personaje. También yuxtaponía objetos y figuras para ilustrar el pensamiento de los personajes. Dulac era particularmente meticulosa con las posiciones de los actores y sus movimientos en relación con los elementos de la escena y la iluminación, la distancia de la cámara y su movimiento, así como con la duración de los planos o el ritmo de las escenas (Gómez, 2017, p. 51).

Dulac escribiría artículos sobre cine y sería un personaje importante en el desarrollo del movimiento del cineclub en París —en 1921 sería nombrada vicepresidente de Le Club des Amis du Septième Art (El Club de Amigos del Séptimo Arte) fundado por Ricciotto Canudo y en 1929 presidenta y fundadora de la Fédération Française des Ciné-Clubs (FFCC) (Federación Francesa de Cine-Clubs).

Su producción exploraría, además del cine de vanguardia, las posibilidades de la música y las imágenes y el cine documental, en donde se refugiaría una vez que las *talkies* se impusieran en las pantallas. Sería una de las primeras directoras en ‘defender’ el feminismo en sus películas, como en *La sonriente madame Beudet* (*La souriante madame Beudet*, 1923), una de sus obras más reconocidas y considerada su obra maestra.

En este mediodocumental, Dulac narra la historia de un matrimonio en el que el marido amenaza constantemente a su esposa —una mujer de la época, pianista, lectora y culta pero aburrida de su vida rutinaria. Las crisis nerviosas de su esposo generalmente terminan con él apuntándose en la cabeza, aunque siempre utiliza el arma sin balas, por lo que madame Beudet ya no se sorprende. Un día, cansada, a hurtadillas carga la pistola en un arranque de desesperación, sin embargo, esta vez su marido decide apuntarle a ella y disparar. Muchos de sus trabajos se encuentran en canales digitales de video como YouTube, restaurados y en su mayoría completos.

Aunque podríamos argumentar que, al tratarse de figuras pioneras del cine mundial, el acercamiento de los historiadores a su trabajo se encuentra con obstáculos propios del tiempo para investigar su obra, está claro que también nos encontramos ante la elección de muchos investigadores de pasar por alto su trabajo en análisis más profundos del cine. Además, siendo que Francia y Estados Unidos son focos centrales y principales para su Historia, resulta una omisión tan grave como generalizada —fuera de estudios específicos sobre realizadoras o de carácter monográfico.

En cuanto a las experiencias vanguardistas, no sería sino hasta que surgen nombres como el de la coreógrafa, bailarina, teórica del cine, poeta, escritora, fotógrafa y cineasta de origen ucraniano, Maya Deren (*Meshes in the afternoon*, 1943), ahora en Estados Unidos, que se anticiparía una siguiente vanguardia del cine femenino, que si bien no se asumía explícitamente como feminista, planteó sin duda miradas alternativas.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Cabe mencionar que esta experiencia cinematográfica se adelantaría incluso a textos fundacionales del feminismo de la *segunda ola* como *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, en 1949, pero coincidiría con el inicio de la obra de la escritora y filósofa francesa, en el contexto de la culminación de la Segunda Guerra Mundial.

Deren, quien exhibía su obra principalmente en universidades, promocionaba sus exhibiciones durante un tiempo —como con *Three Abandoned Films (Tres filmes abandonados)* en donde se incluían *Meshes of the Afternoon (Enredos al atardecer)*, *At Land (En tierra)* (1946) y *A Study in Choreography for the Camera (Un estudio en coreografía para la cámara)* (1946)—, con una cita de Paul Valéry en las notas del programa y en donde se leía: “un poema nunca está terminado, sólo abandonado” (Keller, 2015, p. 16), fue esta característica de su trabajo, la no-conclusión, la que muchas veces era tomada por fallida por sus críticos, aunque, “más que representar fracaso [...], indica por mucho, una estética que respeta el rechazo al cierre y al fin” (*Ídem*).

Deren, quien junto con Kenneth Anger y el movimiento *queercore*, encabezaban una “vanguardia nueva” en el cine después de la de los años veinte —al menos en Estados Unidos—, “también construiría un espacio reservado y preservado, una neoboemia [...] que luego buscará institucionalizarse (gracias a las universidades), incluso a ‘convertirse en gueto’” (Albera, 2009). Deren es considerada la ‘madre’ del cine underground en Estados Unidos y su trabajo suele ser analizado y visto más por académicos o gente del arte, que por los públicos en general y, sin embargo, es una figura central del movimiento de cine de vanguardia y representa también una experiencia interesante de la producción y exhibición del cine independiente en los formatos de conferencias y proyecciones, sobre todo en el círculo académico. Material registrado por Deren, será montado en 1985 por Teiji Ito en *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, un documental alrededor del vudú en Haití (IMDB).

De vuelta a América Latina, de acuerdo con Trelles (1991), las realizadoras latinoamericanas del periodo del cine sonoro en la región, como la mexicana Adela Sequeyro, la chilena Eva Limiñana, conocida como la *Duquesa Olga* y quien realizó su trabajo en México, Matilde Landeta, pionera del cine industrial en ese mismo país, Carmen Santos (Portugal) en Brasil, quien además de participar como actriz en la película brasileña de vanguardia *Límite* (1931) de Mário Peixoto, fundaría en 1933 su propia compañía productora, Brasil Vita Filmes, Gilda de Abreu, que dirigiría *O 'Ebrio* (1946) —uno de los mayores éxitos de taquilla de los años cuarenta en Brasil, y a cuyo rodaje se presentaba vistiendo pantalones para contener el machismo en el estudio, además de fundar Pro-Arte, su propia empresa productora—, “no ganan, sin embargo, jerarquía ni reconocimiento internacional [...] ni acusan una clara posición feminista, reivindicadora para sus personajes femeninos de prerrogativas y derechos similares a los de los hombres” (p. 30).

Aunque, como apunta Rich (2016), en el caso de la película de Matilde Landeta *La negra Angustias* (1949), adaptación de una novela de Francisco Rojas González, y en general en el tratamiento de sus personajes femeninos, podríamos rastrear algunos tintes de crítica a la posición de la mujer en la sociedad mexicana de su tiempo, ya que “sus personajes femeninos se mueven en un trasfondo de mestizaje, abuso de poder, explotación del pobre y grupos marginados” (*Ibidem*, p. 19), como en el caso de *La negra Angustias*, donde

las grandes luchas no tienen lugar en el campo de batalla, sino en el campo de las emociones [...] La verdadera línea dramática se desarrolla a lo largo del terreno de la sexualidad, en el conflicto que atraviesa *Angustias* al tratar de reconciliar sus identidades contrapuestas y las demandas de género (Rich, 2016, p. 305).

Para los años cincuenta, la venezolana Margot Benacerraf, a quien mencionamos en la introducción de este trabajo, inicia su carrera cinematográfica, además, en los años sesenta,

tendría un papel central en la difusión del cine en su país, en sus propias palabras: “cuando en mi país no se podía hacer cine, hice cine; cuando no podía existir una cinemateca, fundé la Cinemateca Nacional<sup>36</sup>” (en Torres, 2004, p. 40). Sería en esa década cuando la cubana Sara Gómez y la mexicana Marcela Fernández Violante, entre otras mujeres de cine, comienzan a asomarse en las filmografías de la región.

Así, como vemos en este modesto recorrido, las experiencias latinoamericanas de las pioneras no suelen ser estudiadas con la misma atención que se brinda a sus pares europeas o norteamericanas y ya no digamos a los realizadores contemporáneos, además de que suelen privilegiarse a las realizadoras de ciertos países sobre otros, a las de cine de ficción sobre las documentalistas y al registro de largometrajes sobre el de cortometrajes o medimetrajes, lo que dificulta también su investigación.

Por otro lado, en estas primeras décadas, la producción de estas realizadoras se cruzó con diferentes etapas de los movimientos sociales y políticos de las mujeres en sus países, como el sufragismo de la *primera ola* a finales del siglo XIX y principios el siglo XX, principalmente el derecho al voto, el cual fue obteniéndose paulatinamente en la región, pues “las modificaciones puntuales a favor del derecho político de las mujeres no es necesariamente fruto inmediato de una organización o movimiento político fuerte puntual, pero sí el efecto de un movimiento internacional de largo alcance” (Alonso, 2004, p. 156).

De acuerdo a lo que apunta Gloria Bonilla (2007), siguiendo a Asunción Lavrin (1998), el país latinoamericano en el que se desarrolló con mayor fuerza y solidez el movimiento feminista de principios de siglo fue en Argentina, sobre todo entre los años que van de 1919

---

<sup>36</sup> Fundada en 1966.



a 1932, pues mujeres que se insertaron en el mercado laboral, alimentaron las filas de los movimientos “feminista anarquista” y “feminista socialista”, “porque si bien esta población femenina estaba excluida de los derechos políticos, el proceso de democratización consolidó el desarrollo y el surgimiento de organizaciones feministas que reclamaban la participación política de la mujer, así como la ampliación de los derechos civiles” (p. 43).<sup>37</sup>

Mientras que en El Salvador del siglo XIX la constitución reconocía la ciudadanía de las mujeres, no reconocía el derecho al sufragio. Para los años veinte, países como Uruguay y el Ecuador, avanzan en el reconocimiento de este derecho, aunque en Uruguay será ejercido efectivamente hasta 1938, si bien plasmado en la ley desde 1932, año en que también es aprobado por El Salvador; en esta década de los años treinta, se suman además Brasil y Cuba, siendo que en este último país desde 1926 había sido una demanda del Congreso Nacional de Mujeres. En los años cuarenta, década del nacimiento de la ONU (1946), Panamá, República Dominicana, Guatemala, Belice, Venezuela, Costa Rica —en donde desde 1923 La Liga Feminista ya lo exigía— y Chile —país que prohibió el voto de las mujeres expresamente durante 1884—, reconocen legalmente este derecho. Los más tardíos, ya en los años cincuenta, serían Argentina, Nicaragua, Bolivia, Colombia, México, Honduras, Perú y Paraguay quien lo reconocería hasta los años sesenta (*Ibidem*, p. 155).

En todos estos países, “las mujeres han tenido que luchar primero por un reconocimiento legal y después por su respeto a lo largo de muchos años” (*Ibidem*, p. 156), igual que las mujeres de cine una vez en el campo cinematográfico, han tenido que trabajar por continuar

---

<sup>37</sup> Recordemos que en 1916, Hipólito Yrigoyen es elegido como el primer presidente salido de las urnas (masculinas) aprobadas en 1912, y que de 1930 a 1932, José Félix Uriburu instaura un golpe de estado contra el segundo mandato del propio Yrigoyen.

en él a pesar de muchas cosas. Recapitulemos y reparemos en el *caso mexicano* en cuanto a los vínculos entre las mujeres en movimiento y las de las *imágenes en movimiento* en ese país durante la primera mitad del siglo XX, a fin de colocar el periodo de estudio del presente trabajo frente a su recorrido histórico.

## 1.1 Fuera de foco: las pioneras del cine, el caso mexicano

---

Hablar de las mujeres en el cine mexicano nos podría remitir a diversos temas, por ejemplo, las *divas* de oro, la representación de la mujer mexicana en su propio cine —la *santa*, la *prostituta*—, quizá se dedique a directoras; la probabilidad es menor si se piensa que versará sobre las fotógrafas, guionistas, continuistas, directoras de arte, animadoras, montajistas o productoras del cine mexicano, pues generalmente a este último conjunto hay que irlo pescando en fichas técnicas por aquí y por allá.<sup>38</sup> A continuación haré un breve recuento de pioneras del cine en México, con miras a colocar el objeto de estudio frente a su recorrido histórico.

Después de Mimí Derba, a quien mencionamos líneas arriba, las que suelen asomarse primero son las hermanas Dolores y Adriana Ehlers, liberales veracruzanas que durante la Revolución Mexicana montaron un estudio fotográfico donde “tenían gran concurrencia femenina porque ahí se podían retratar ‘escotadas y entre gasas’, cosa imposible de realizar en un estudio atendido por varones” (Millán, 1999, p. 72).

---

<sup>38</sup> Cabe apuntar aquí el tratamiento personalista generalizado en los textos sobre cine, principalmente centrado en el realizador o realizadora como el creador o creadora total de la película, lo que ha contribuido a difuminar el reconocimiento del peso del trabajo colectivo en la producción cinematográfica. Igualmente, resulta muy interesante revisar el artículo de Maricruz Castro Ricalde (2009), que analiza los “estudios sobre el cine en México, en relación con el género femenino”, y que cuenta con datos que permiten rastrear los intereses de la academia sobre ciertas directoras, épocas y películas.

El entonces presidente de México, Venustiano Carranza,<sup>39</sup> por medio del Departamento de Educación Pública, beca a las hermanas Ehlers —a quienes había conocido en sus giras por Veracruz—, lo que les permite estudiar fotografía en Estados Unidos, primero en los Estudios Champlain de Boston y posteriormente en Washington, donde “se entrenan en técnicas del manejo de cámaras, revelado de negativo y positivo, titulación de películas, entre otras cosas” (*Ibidem*, p. 73), terminando su trayecto de aprendizaje en Nueva York en los Estudios Universal, donde aprenden “el armado y la continuidad en escena” y en la compañía Nicholas Power, donde aprenden “el armado y la instalación de proyectores”.

A su regreso, fundan el primer laboratorio cinematográfico moderno y asumen la dirección del Departamento de Censura (1920). Ese año realizan un documental por encargo de Carranza sobre la Industria Petrolera. Para 1921, sus filmes registraron desde las aguas potables de la ciudad o las Pirámides de Teotihuacan, hasta un partido de futbol entre el Real España de México y el Real España de España; de 1922 a 1929 exhiben la *Revista Ehlers*, revista de actualidades (García, 1998, p. 66). Dada su preparación técnica, resulta una lástima no poder contar con material accesible de su obra.

“Si algo caracteriza a las mujeres que participan en la empresa originaria del cine nacional, [...] es que son mujeres involucradas en los grandes cambios de la época. Politizadas, antiporfiristas, trabajadoras e independientes” (Millán, 1999, p. 79). Dichas características sin duda fueron centrales para que realizadoras como Derba o las hermanas Ehlers generaran una obra considerable en los primeros años del cine mexicano.

---

<sup>39</sup> Su secretaria personal, la política feminista Hermila Galindo, participaría en 1916 en el Congreso Feminista de Yucatán; quizá esta figura tuviera alguna incidencia en el especial impulso del revolucionario a la labor de las hermanas, aunque eso es pura especulación de quien escribe.

Durante este primer periodo encontramos también a mujeres presentes en otras labores dentro de la producción del cine nacional además de la dirección, como María Luisa Ross, argumentista de *Obsesión* (1917), segundo largometraje de Manuel de la Bandera —quien en 1917 dirigió la Clase de Preparación y Práctica Cinematográfica en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (García, 1998, p. 40)—, Celia Bell, perteneciente a la familia Bell —familia del circo, famosa por un *clown* llamado Ricardo Bell, en Guadalajara—, quien escribe *El último sueño* (1923), película dirigida por Alberto Bell y finalmente el caso de la yucateca Cándida Beltrán Rendón que en su única película, *El secreto de la abuela* (1928), ejercería las labores de dirección, producción, guión, actuación y además, participaría como diseñadora de la escenografía (García, 1998).

Para los años treinta, ya en el periodo sonoro, casos como el de la veracruzana Adela Sequeyro, “cuando la prepotencia masculina dio por seguro que las dificultades técnicas en la realización de cine excedían a las mujeres” (García, 1998, p. 67), merecen una especial atención, además de que se cuentan con mayores datos, incluyendo los derivados de entrevistas personales.

Actriz y periodista, labor que realizaba bajo el pseudónimo de *Perlita*, dirigió tres películas: *Más allá de la muerte* (1935), donde fue codirectora, actriz, productora y guionista, *La mujer de nadie* (1937) en donde “probó delicadeza inventiva y solvencia técnica” (*Ibidem*, p. 114) y en la que además de directora, fue actriz, productora, guionista y editora y *Diablillos de arrabal* (1938), su última película, en la que también escribió el guión y realizó labores de producción.

Sequeyro además, conformó la Cooperativa ÉXITO para realizar *Más allá de la muerte*, de la que sale en medio de un conflicto con los técnicos miembros de la cooperativa, hasta que en 1937, funda Carola, su propia cooperativa, lo que no garantiza su continuidad como directora, pues su último filme tuvo problemas para obtener recursos y la socia que encontró, al final, se quedó con la película. En 1943 se retira del cine.

La directora mexicana Marcela Fernández Violante, recupera en una entrevista publicada en los años ochenta, lo que la veracruzana sentía respecto a este retiro forzado por la falta de apoyo:

Me decían: Si a ti ya te hicieron a un lado para dirigir, pues, ve entonces como asistente de director. “No”, les contestaba, “yo me muero en la raya”. Yo dirigí y no voy a bajar. Yo subo, pero no bajo. No tengo por qué. Si demostré que puedo con el paquete de dirigir una película y de sacarla bien, no tengo por qué ponerme a las órdenes de otro señor para que me mande (Sequeyro en Fernández, 1987, p. 142).

Además de Sequeyro, hubo otras mujeres que trabajaron en el cine mexicano anterior a los años cincuenta, tales como Elena Sánchez Valenzuela, actriz del periodo silente, quien dirigirá y fotografiará el documental *Michoacán* en 1936, como parte de un proyecto mayor denominado *Brigadas Cinematográficas*, material hasta ahora perdido, además de fundar en 1942 el primer archivo cinematográfico en México, la Filmoteca Nacional. Valenzuela, escribiría en los años veinte en *El Demócrata* y en los años treinta en *El Día*, críticas de cine y artículos diversos, en 1922, escribiría una columna en *El Universal Gráfico* llamada *El cine y sus artistas* (Torres, 2017).

La argumentista Eva Limiñana (Chile), ya mencionada, sería directora de cine mexicano con *Mi Lupe y mi caballo* (1942), en su experiencia, por falta de recursos, “tuvo que

suspender temporalmente el rodaje y cuando la película finalmente se terminó, tuvo que aguardar dos años para su estreno, lo que impidió su rápida recuperación económica” (Fernández, 1987, p. 141), empujando el retiro de la directora.

Janet Alcoriza (Raquel Rojas), argumentista que trabajaría desde los años cuarenta hasta los años sesenta, también se puede contar entre las mujeres de cine del periodo. Se suma a esta lista, pero en el campo de la crítica de cine, Cube Bonifant, quien escribía desde *El ilustrado* bajo el pseudónimo de Luz Alba (García, 1998, p. 87).

Es en este periodo que Matilde Landeta, *script girl* en la época de Sequeyro, se presenta como la figura representativa de la Historia del Cine Mexicano de mujeres, pues su experiencia y testimonios, ilustran claramente los obstáculos que las mujeres debían sortear para dirigir en México, tanto, que sería la última directora mexicana hasta que Esther Morales, estudiante de la primera generación del CUEC, dirigiera el cortometraje *Pulquería La Rosita* (1964) y Marcela Fernández Violante comenzara su carrera como realizadora en 1966 con el cortometraje *Azul*, también como estudiante de dicho Centro Universitario, donde estudió de 1964 a 1968, para después convertirse en la primera directora mexicana de largometrajes en México después de Landeta.

Landeta debutaría como continuista en *El prisionero número 13* (1933) de Fernando de Fuentes, donde Adela Sequeyro participaba como actriz — ¿habría algún tipo de intercambio de experiencias? Sería hasta finales de los años cuarenta que la realizadora se pondría a la dirección de una película dentro de la estructura industrial en México, después de un proceso no sin incidentes. Cuenta la propia Landeta (en Torres, 1992) sobre su camino en avanzar posiciones dentro de la industria:

Entonces como vi que no tenía remedio, que yo no podía ser asistente de director por medio de la rama de asistentes, me puse de acuerdo con Roberto Gavaldón, que era secretario general en ese entonces, para lanzar mi pedimento a la Asamblea General, y todavía me dice Roberto: “Matilde piénselo, recuerde que el sindicato está hecho la mayoría de muchachos de condición humilde, en general no son muy afectos a que la mujer trabaje, ellos piensan que la mujer tiene que estar en su casa”, yo le contesté: no sólo los muchachos de condición humilde sino todos están opuestos a que la mujer trabaje, y más cuando la mujer es competente y sienten que les va a quitar la chamba. Yo sabía que eso era lo que pasaba en el fondo (p. 27).

Finalmente, en una Asamblea General logró ser aceptada como asistente de director, en dicha asamblea, narra Landeta: “se leyó mi carta, yo me puse muy humilde, [...] dejé que gritaran los asistentes [...] entonces todos esos muchachos que hubieran estado de acuerdo en que yo no entrara se pusieron románticos, la compañera estaba siendo ofendida” (*Ídem*) y se aceptó, hasta que quince años después de su primer trabajo como *script girl*, dirige su primera película entre luchas económicas y burocráticas que tiene que asumir con sus propios recursos, *Lola Casanova* (1948):

Esta casa se hipotecó, el carro se vendió, la casa de mi hermano aquí en la calle Magdalena se hipotecó, se vendió su carro, todo para completar la película, e hice *Lola Casanova* con el disgusto de los productores. Ellos estaban acostumbrados a hacer películas en que les daban unos préstamos muy fuertes, y ellos inflaban el presupuesto de su película, cobraban sueldo como productores, y no importaba qué película hacían. Entonces empiezan a ponerme dificultades en la película. Usted no sabe cuántas, la última fue la peor; yo no tenía el dinero para toda mi película y me faltaban más de cien mil pesos para la terminación, el sueldo de la última semana y la post-producción (*Ídem*).

A *Lola Casanova* le seguirían, *La negra angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951) – “acercamiento compasivo a las prostitutas” según García Riera (1998). Entre proyectos, dirigió la serie de televisión *Howdy Doody* (1953) y realizaría el argumento de *El camino de la vida* (1956) de Alfonso Corona Blake, además de participar como guionista con Carmen

Toscano<sup>40</sup> en la docu-ficción *Ronda Revolucionaria* (1976), en 1985 es guionista y editora de *El rescate de las islas Revillagigedo*, cortometraje documental basado en material filmado por Luis Spota en 1957 (IMDB).

Sería hasta los años noventa que Landeta volvería a la dirección con *Nocturno a Rosario* (1991), película en la que además de directora fue productora ejecutiva y guionista; para García Riera (1998) “tanto en *Lola Casanova* [...] como en *La negra angustias* [...] se advirtieron defectos, pero también virtudes suficientes para hacer indignantes los obstáculos puestos por el prejuicio sexista a la carrera de Matilde Landeta” (p. 165), aunque García Riera resulta también un tanto condescendiente —virtudes *suficientes*—, las películas de Landeta, si bien enmarcadas dentro de ese cine industrial-comercial de los años cuarenta mexicanos, también apuntaban a la necesidad de otras miradas en el cine nacional del periodo, como el del resto de pioneras del cine en todo el mundo, su experiencia explica en parte, por qué es hasta con Marcela Fernández Violante, egresada de una escuela, el CUEC en México, que las mujeres vuelven a dirigir largometrajes en ese país.

En la cinematografía mexicana, estas mujeres, entre otros nombres que seguramente se escapan de este recuento, trabajaron principalmente por su derecho a ser cineastas y mantenerse como tales, la mayoría dentro de la producción industrial, aunque también con producción independiente o privada, muchas veces creando sus propias compañías o cooperativas para producir películas, todo esto en un contexto, el de la primera mitad del siglo XX, también de convulsiones políticas y sociales como la Revolución Rusa de 1917, la

---

<sup>40</sup> En 1950, Carmen Toscano editaría *Memorias de un Mexicano*, documental realizado a partir del archivo fílmico de su padre, Salvador Toscano, uno de los pioneros del cine mexicano en la exhibición y registro de las primeras vistas en su país.



Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), por mencionar algunos acontecimientos bélicos que al ocupar a sus hombres en las luchas armadas *ocuparon* a sus mujeres —antes juzgadas por buscar esos espacios—, ahora percibidas como ‘patriotas’ al entrar en campos que antes sólo estaban reservados para los hombres, situación que proporcionó algún oxígeno al movimiento de las mujeres en esas primeras décadas del siglo XX.

## 1.2 *Imágenes en movimiento:* apuntes sobre los movimientos de las mujeres mexicanas de las primeras décadas del siglo XX

---

“El feminismo es tanto un emergente de un momento histórico-social concreto, como uno de sus agentes transformadores” (Nari en Bonilla, 2007, pág. 43). Los primeros cuarenta años del siglo XX en México, fueron un periodo en que los movimientos de las mujeres comenzaron a organizarse balbuceantes alrededor de ideas y en medio de una herencia intelectual de tradición liberal inmersa en el *porfirismo*, y que convivió con los albores de la Revolución Mexicana y la propia evolución de las consecuencias de esta gran lucha armada, por cierto, la primera de este tipo en el mundo en ser filmada.

Un elemento central de esta primera etapa del movimiento feminista mexicano es el caso de Yucatán. Junto a su programa revolucionario, el socialista Salvador Alvarado,

apoyó un movimiento feminista que había visto la luz en el lejano 1870, cuando la poeta y maestra Rita Cetina Gutiérrez fundó *La Siempreviva*, un grupo sufragista en Yucatán, compuesto fundamentalmente por maestras que teorizaban sobre la educación y, en especial, la educación de las mujeres (Gargallo, 2006, p. 126-127).

En ese estado se realizaron los dos primeros congresos feministas en México, ambos en 1916, donde también se habló del derecho al voto, de la participación política, los anticonceptivos, los abortivos y la educación laica. Esta experiencia derivó —también de la mano de un gobierno socialista, el de Felipe Carrillo Puerto—, en la conquista de ciertos derechos, tales como mejorar las condiciones laborales de las empleadas domésticas, la reforma del Código Civil y que “las mujeres solteras tuviesen los mismos derechos que los hombres para abandonar la casa paterna al cumplir los veintiún años, y las mujeres casadas, personalidad legal para celebrar contratos, comparecer en juicios y administrar sus bienes” (*Ibidem*, p. 127).

Para 1910, el Club Femenil Antirreleccionista demandaría el derecho al voto, aunque en 1917, la constitución fruto de la lucha revolucionaria no permitía ni prohibía el voto de las mujeres, situación que generaría que se aprobara, en los años veinte, este derecho en estados como San Luis Potosí, además del derecho a ser votadas, aunque solamente en las elecciones municipales. En 1923, en el Congreso Nacional Feminista realizado en la Ciudad de México, se plantearía la propuesta de conseguir la igualdad civil para que las mujeres fueran elegibles en cargos administrativos (Alonso, 2004, p. 155).

Estas experiencias coinciden con el movimiento *sufragista* que se expande por diversos países del mundo a finales del siglo XIX y principios del XX, y que es conocido como la *primera ola* del movimiento feminista (Chaudhuri, 2006), como apunte antes, aunque uno de los primeros ejemplos de este pensamiento —si bien el término no comenzó a utilizarse sino hasta finales del siglo XIX—, puede rastrearse en textos como los de la filósofa inglesa Mary Wollstonecraft, entre los que se pueden encontrar *Vindication of the Rights of Woman*

(*Vindicación de los Derechos de la Mujer*) de 1792 o en la obra de la novohispana Juana de Asbaje en el siglo XVII (Gargallo, 2006).

El cine llevaba ya ocho años en México, cuando en 1904 comenzó a publicarse la revista *La Mujer Mexicana* (1904-1908), publicación mensual donde Columba Rivera (médica), María Sandoval de Zarco y Dolores Correa Zapata (normalista) dieron comienzo al movimiento feminista mexicano. En la revista sólo participaban mujeres como dueñas y editoras; si bien la revista desaparece en medio de problemas económicos en 1907, tres años antes del estallido de la Revolución Mexicana, “*La Mujer Mexicana* permitió a miles de maestras, escritoras, doctoras, abogadas, contadoras, telegrafistas y otras trabajadoras exponer sus problemas sociales y económicos” (Macías, 2002, p. 34).

Entre estos problemas, estaba la exigencia de que un “mayor número de mujeres educadas participara en el progreso de México” (*Ídem*), para lo que también tomaron medidas de apoyo y acompañamiento para las mujeres de menores ingresos, trabajadoras textiles, sombrereras, etc; creando la Sociedad Protectora de la Mujer, una de las primeras organizaciones feministas del país.

Educación, empleo, salario justo y terminar con la doble vara de medir moral a la hora de hablar de la poligamia masculina, que era tolerada por la iglesia y el código civil de 1884, eran algunas de sus exigencias, sin embargo, en ese momento, no se pedía el voto femenino como demanda principal, “las feministas no manifestaron de manera explícita cómo esperaban que las leyes cambiaran; en apariencia, tenían la esperanza de que los hombres ilustrados tomaran la iniciativa” (*Ibidem*, p. 36). Lo que ocurrió generalmente, al contrario,

fue la agresión de esos ‘ilustrados’ hacia las feministas, en artículos y caricaturas, por ejemplo, donde eran ridiculizadas y censuradas.

Como apunta Francesca Gargallo (2006), en toda América Latina se dieron lugar diferentes movimientos de mujeres en ese mismo periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, y que coincidieron con las mexicanas: asociaciones de mujeres abolicionistas de la esclavitud en Brasil, la celebración del Primer Congreso Feminista Internacional en 1910 en Argentina, manifestaciones en Colombia a favor de los derechos civiles de la mujer casada, la fundación de un Centro de Cultura Femenina en Panamá, el Club Ariel (1916), la fundación de la Liga Feminista en Costa Rica en 1923, la fundación del Círculo de Cultura Femenina en Honduras y el movimiento por el voto en Ecuador a finales de los años veinte, entre otros (p. 129) .

En este sentido, la cuestión de si las pioneras del cine latinoamericano —y en particular las del cine mexicano—, se asumieron específicamente como *sufragistas o feministas*, es algo pendiente de desarrollar e investigar a profundidad, pues las fuentes consultadas para esta investigación no reparan en este dato.

En este periodo de la primera mitad del siglo XX, las mujeres movilizadas políticamente y las de las *imágenes en movimiento* en América Latina,

reivindicaban transformaciones sociales y políticas, tendientes a revertir la opresión, subordinación y explotación de las mujeres, con base en una idea de justicia entendida como igualdad de derechos y en una idea de nación que reivindicó personajes de culturas prehispánicas, de la época colonial o de la lucha independentista con quienes identificar su importancia femenina” (Gargallo, p. 130).

En México, durante la Revolución, las mujeres que cargaban con toda una cocina en las espaldas para alimentar a los ejércitos, —además de muchas veces luchar hombro con hombro—, se sumaron históricamente a las mujeres que durante el porfiriato se formaron y capacitaron, entre otras cosas, como maestras de primaria o en diversos oficios ‘propios de su sexo’,<sup>41</sup> herederas a su vez de la visión liberal que promovía que las mujeres “pudieran ganarse la vida sin competir económicamente con los hombres” (Macías, p. 29).

Sirvan estas páginas también para nombrar a Juana Belén Gutiérrez, periodista, tipógrafa, que realizó una oposición abierta contra el régimen de Porfirio Díaz desde su periódico *Vésper*, actividad por la que fue encarcelada varias veces entre 1904 y 1920. Maderista y después zapatista, ejerció un periodismo crítico muy fuerte también contra Carranza; Dolores Jiménez Muro, socialista y zapatista, también encarcelada por Díaz y Huerta por su oposición, fue editora de *La Mujer Mexicana* en 1905 y redactó un plan político-social en 1911, para justificar el “complot de Tacubaya”, en el que entre otras cosas, pedía la descentralización del sistema educativo y la mejora de salarios rurales y urbanos para hombres y mujeres, —al morir Madero, se unió a Zapata con quien permaneció hasta su asesinato en 1919 cuando Jiménez Muro tenía más de 70 años; Hermila Galindo, carrancista, feminista, secretaria personal de Venustiano Carranza, sentó las bases del movimiento en México, junto con otras mujeres, al plantear posiciones ‘de avanzada’ en temas como el divorcio, la sexualidad, la religión y la prostitución, además de ser una de las primeras

---

<sup>41</sup> En 1871 se crea la Escuela de Artes y Oficios de mujeres, vocacional con 15 cursos en artes y oficios entre los que se ofrecían: bordado, relojería, encuadernación, fotografía, telegrafía, tapicería, entre otros que incluían materias científicas (Macías, 2002).

feministas en poner sobre la mesa el derecho al voto de las mujeres mexicanas, dibujando las bases del feminismo de las siguientes décadas.

Todas ellas, y muchas más, son pioneras del pensamiento feminista mexicano y caminaban al mismo tiempo, desde espacios a veces invisibles, junto a las mujeres de cine de esas primeras décadas.

Además de mujeres de *clase media*, normalistas en su mayoría, que exponían su cuerpo en manifestaciones públicas que terminaban casi siempre en cárcel, las soldaderas y las coronelas como María de la Luz Espinosa Barrera y Remedios Farrera —coronela ésta última, en la que se inspiró el escritor Francisco Rojas Gonzáles para el personaje de su novela *La Negra Angustias* (1944), primera novela de la Revolución con un personaje principal femenino, obra que Matilde Landeta llevaría al cine en 1949, como ya lo he mencionado—, y que participaban del lado revolucionario, también había mujeres que se movilizaban en apoyo de la iglesia, contra quien los revolucionarios tenían una franca lucha.

Las mujeres también se encontraban inmersas en la violencia terrible de la lucha armada, donde las violaciones sexuales y la violencia generalizada ejercida contra ellas, venían de todos los bandos y engrosaban las filas de la prostitución por las condiciones de pobreza extrema en la que se encontraba el país (Macías, 2002).

En los años treinta, el Frente Único Pro Derechos de la Mujer de más de treinta mil mujeres, luego convertido en La República de las mujeres —en el marco de la Guerra Civil Española—, impulso de nuevo el debate respecto al voto de las mujeres y sus derechos políticos, en esta década dos mujeres veracruzanas participarían en elecciones como candidatas y en 1938 sería elegida Aurora Meza como presidenta municipal de Chilpancingo

en el estado de Guerrero. Sería hasta 1946 que la cámara de diputados aprobaría el voto y el derecho a ser votada, en las elecciones municipales del país y hasta 1953 que este derecho se haría extensivo también en las elecciones federales (Alonso, 2004, p. 156).

Estas pioneras de los movimientos de las mujeres, como las de las *imágenes en movimiento*, apuntaron rutas y caminos que aún hoy son amenazados por la sociedad *heteropatriarcal*. Pero, ¿dónde estaba el cine mexicano?

## 1.3 Corte y queda, las mujeres y el cine mexicano antes de 1950

---

Mientras que *El presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* (1896) o el *Duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* (1896) admiraban y asustaban a un público que aún no alcanzaba a distinguir entre la realidad dentro y fuera de la pantalla, el cine mexicano se avocó a registrar a su gente y a sus lugares, incluida la Revolución Mexicana, registrada entre otros, por los hermanos Alva.

Una vez llegada la constitución, los últimos años del cine mexicano de finales de la década de 1910, dieron paso a un cine sobre todo de ficción, de la mano de la influencia de películas italianas de *divas* y de corte melodramático como *Il Fuoco* (1916) de Giovanni Pastrone, también, son los años de uno de los seriales más conocidos del cine mexicano de esas primeras décadas, *El Automóvil Gris* (Enrique Rosas, 1919), basado en hechos reales ocurridos en 1915, producido por Azteca Film —productora cofundada por la ya mencionada Mimí Derba.

Siguiendo a García Riera (1998), a partir de la década de los años veinte —con los gobiernos de Obregón y Calles—, el cine mexicano se expuso a una fuerte influencia *hollywoodense*, la cual se tradujo en una producción de melodramas, comedias y cine de aventuras, principalmente. La ficción se posicionó, además, como una herramienta del Estado para limpiar la imagen ‘bárbara’ del México revolucionario, favoreciendo los filmes enmarcados en lo urbano sobre los de representación rural, buscando así, imágenes cosmopolitas que mostrar por el mundo (p. 55).

En los años treinta, con las primeras producciones del cine sonoro industrial en México —son los años de la visita de Eisenstein a ese país y de la que el material recogido en diversos montajes entre ellos, *¡Que viva México!* (1979), fue producto, además de los años de la influencia española de exiliados de la Guerra Civil (1936-1939)—, la principal imagen explotada fue la ‘madre abnegada y sufrida’ aunque también se exploró un cine con otras inquietudes como en el caso de *Rebelión* (Manuel G. Gómez) y *Janitzio* (Carlos Navarro), ambas producidas en 1934 y que se enmarcan dentro del cine indigenista, o como en el caso de *Redes* (1936) de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann con la participación del fotógrafo neoyorkino Paul Strand y música de Silvestre Revueltas, que si bien contó con poco éxito de público, obtuvo un amplio reconocimiento internacional y se exhibió sobre todo en los cineclubes de la época (García, 1998).

Sin embargo, lo que se veía en las pantallas mexicanas en películas como *Santa*<sup>42</sup> (Antonio Moreno, 1931), considerada la primera película sonora del cine mexicano, *La mujer del puerto* (1933) del ruso-mexicano Arcady Boytler o *Madre Querida* (Juan Orol, 1935), por

---

<sup>42</sup> Entre los actores principales también se encuentra la pionera Mimí Derba.



poner algunos ejemplos, dibujaron imágenes que el cine mexicano repetiría una y otra vez: *la santa, la prostituta, la madre*, una mezcla *etérea* de las tres; también son los años de películas como las de Ramón Peón *La llorona* (1933) y *Sor Juana Inés de la cruz* (1935), que por lo menos trataban personajes femeninos de naturaleza diferente a lo convencional en la época, aunque dentro del tratamiento general de los mismos en el cine mexicano de esos años. Pero sería una película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande* (1936), la que impulsaría el desarrollo industrial del cine mexicano, de 24 películas producidas en 1936 pasó a 38 en 1937, de las cuales cerca de veinte se montaron en la fórmula de lo que se conoce como *comedia ranchera*, el *cine mexicano* por muchas décadas.

Sin embargo, es en la década de los años cuarenta cuando los rostros de las mujeres invaden las pantallas del cine mexicano con mayor contundencia, el apoyo norteamericano a ese cine nacional, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, no se tradujo solamente en maquinaria, producción, asesoría técnica o película virgen, sino incluso en actrices bien pagadas y en colocar al cine como la sexta industria del país, si bien a cambio de concesiones a grandes estudios de Hollywood como la Metro Goldwyn Mayer o la RKO, que asociada con Emilio Azcárraga crea los Estudios Churubusco, los más grandes de América Latina (García, 1998), este estudio produciría *La Perla* (1945) dirigida por Emilio “El Indio” Fernández, adaptación de la novela homónima del norteamericano John Steinbeck, ejemplo de ese cine ‘espejo embellecedor’ de la nación de los años cuarenta, y cuya edición estuvo a cargo de la mexicana Gloria Schoemann que en los años sesenta sería profesora del CUEC.

María Félix, Dolores del Río, Sara García, Evita Muñoz, Ninón Sevilla, las argentinas Libertad Lamarque y Marga López, entre otras, fueron algunas de las mujeres de ese cine cargado en el melodrama familiar y la tradición de las radionovelas, y que buscaba introducir

temas de la vida moderna como la rebeldía juvenil o la descomposición de la familia convencional como en el caso de películas como *Divorciadas* (1943) de Alejandro Galindo.

Durante la posguerra, los norteamericanos retiran la mayoría de los apoyos, pero no sus intereses establecidos en la industria mexicana, en estos últimos años, la producción de los llamados *churros* —películas que eran generalmente realizadas en un promedio de tres semanas o menos—, aumentaron su producción de 1948 a 1950, sin embargo, si bien se impulsa la distribución estatal por medio del Banco Nacional Cinematográfico (1947), los intereses de exhibición recayeron principalmente en manos norteamericanas, a lo que nombres como el del escritor José Revueltas reaccionan incluso con renunciaciones, en su caso, como Secretario del Interior de los Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

El cine que aludía a los *peligros* de que las hijas salieran de sus hogares para trabajar o estudiar, como el caso de películas con títulos como *El cuarto mandamiento* (1948), *La familia Pérez* (1948), *Cuando los padres se quedan solos* (1948), *El dolor de los hijos* (1948) o *Una familia de tantas* (1948) coincidía con películas como *Angelitos negros* (1948), adaptación de una novela de Fannie Hurst y protagonizada por Pedro Infante.

Así, mientras cabareteras, madres, damas, jóvenes estudiantes, trabajadoras, y demás personajes femeninos vistos desde la mirada *heteropatriarcal* mexicana —donde también había espacios importantes para la comedia, con figuras tan singulares como la de la cubana de origen canadiense, Fannie Kaufman, mejor conocida como *Vitola*—, coincidieron con la experiencia ya descrita de la cineasta Matilde Landeta, quien continúa su carrera en el cine, pero ahora como directora, justo a finales de los años cuarenta.

Estas primeras décadas que se han dibujado en este primer capítulo a muy grandes rasgos, plantean intersecciones<sup>43</sup> entre contextos, sujetos, acciones o *productos* y la presencia de mujeres en el cine y las luchas sociales en México y América Latina, sin dejar de tomar en cuenta el proceso de desarrollo del cine nacional, en su mayoría de naturaleza comercial y de alcance masivo, producido desde la industria. En el caso mexicano y de muchos países de la región, estas intersecciones se proponen como puntos centrales en el análisis del cine producido por mujeres sobre todo a partir del clima político y social en movimiento constante desde la década de los años sesenta, donde las mujeres reclamaban con fuerza colectiva su derecho a existir y haber existido, también, en el cine.

---

<sup>43</sup> Siguiendo a Kimberle Crenshaw (2017), quien introdujo el planteamiento respecto a la interseccionalidad en 1989 en su artículo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, (*Desmarginalizando la Intersección de la Raza y el Sexo: Una Crítica Negra Feminista de la Doctrina Antidiscriminatoria, la Teoría Feminista y la Política Antirracista*), “la interseccionalidad es una lente a través de la cual puedes ver de dónde viene el poder y colisiona, dónde se entrelaza e intersecta. No se trata simplemente de que haya un problema de raza aquí, un problema de género aquí, y un problema de clase o LGBTQ allí. Muchas veces ese marco borra lo que les sucede a las personas que están sujetas a todas estas cosas” (Intersectionality is a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects. It’s not simply that there’s a race problem here, a gender problem here, and a class or LGBTQ problem there. Many times that framework erases what happens to people who are subject to all of these things). Sin duda el cine del Colectivo Cine Mujer refleja muchas de estas intersecciones en el tratamiento de sus temas, principalmente *género y clase*.

## 2. La segunda ola de los movimientos de las mujeres y el cine en México y América Latina

---

En la segunda mitad del siglo XX, la lucha de las mujeres transita de maneras diversas, y para los movimientos feministas, este periodo representa claramente un espacio intenso para el impulso de sus debates y propuestas, pues “las políticas igualitarias y la legislación por sí solas no liberan a las mujeres de las opresiones patriarcales” (Chaudhuri, 2006, p. 6-7).

En América Latina, tal como apunta Francesca Gargallo (2006):

Entre el movimiento sufragista, nombre con el que se unifican una serie de actividades feministas en pos de la igualdad de derechos con los hombres, y que se estira y deforma entre 1870 y 1947, y el movimiento de liberación de las mujeres de 1970, pasaron los que Julieta Kirkwood llamó “los años del silencio”, años durante los cuales las mujeres se movilizaron políticamente aunque en la ausencia de reivindicaciones feministas (p. 142).

Por su parte, los vínculos entre el cine y el feminismo a partir de los años sesenta se traducirán en múltiples experiencias, desde la formulación de análisis fílmicos, películas, colectivos cinematográficos y su correspondiente producción fílmica y crítica, experimentación audiovisual, difusión de información y en un empuje por la formación técnica y teórica de las mujeres de cine, sobre todo desde centros y escuelas especializadas en cine y otras disciplinas, donde las mujeres ocupaban cada vez más espacios. Estos vínculos fueron centrales en este periodo, pues “la lucha de las mujeres por ganar derechos sobre sus cuerpos no puede separarse de las cuestiones de la imagen” (Mulvey en Chaudhuri, p. 7).

Para principios de los años setenta, la *segunda ola*<sup>44</sup> de los movimientos de mujeres en todo el mundo se hace sentir con fuerza en la región, y el feminismo en América Latina fomentaría “el encuentro entre mujeres, las reconoció como sujetos, si no de su historia total, por lo menos de su presente situación de rebelión, de su proceso de liberación, de su toma de posición” (*Ibidem*, p. 136), pues como sus predecesoras, las mujeres se organizaron, fundaron publicaciones y utilizaron también el arte en general y el cine en particular, como un medio *revelador*, de lucha, expresión y transformación: “el arte se ha convertido en un texto visual, que es analizado o <<leído>> más allá del deleite que éste pueda producir. La obra como texto, los textos sobre ella y los contextos no pueden separarse y se analizan conjuntamente” (Tuñón en Torres, 2004, p. 20).

Si bien estos procesos se desarrollaron en la región con sus particularidades en cuanto a estrategias y espacios de acción, entre otros aspectos, “la construcción de identidades feministas en cada país se dio a partir de un intenso y rico diálogo transnacional [por lo que] es posible decir que hay una trayectoria compartida entre los feminismos, una reconocida unidad aún en la diversidad” (Matos & Paradis, 2013, p. 95).

Este clima sería propicio para que las mujeres comenzaran a explorar los temas e inquietudes que los debates a flor de piel, sobre las mujeres y desde las mujeres, provocaban en el cine: el autor en cuanto a sus perspectivas del género, la identificación femenina en la narración y los personajes y la producción cinematográfica desde el feminismo en cuanto a

---

<sup>44</sup> Gloria Bobilla (2007) apunta a *tres olas del sufragismo*: finales del siglo XIX, principios de los años XX y una tercera en los años cuarenta. En cuanto a las olas del feminismo, se habla de una tercera ola a mediados de los años ochenta y los años noventa, así como de una cuarta a partir del nuevo milenio (Matos & Paradis, 2013).

movimiento político, social, cultural y artístico y la *recuperación* de las realizadoras pioneras, entre otros.

He mencionado ya, la movilización social expresada en las calles del mundo que empujaría también a las Naciones Unidas a declarar en 1975 el decenio de la mujer, situación que muchas mujeres —ya organizadas o movilizadas—, tomaron con cautela o con entusiasmo y hasta como ‘pretexto’, sumando esfuerzos de grupos de mujeres que comenzaban a organizarse también en América Latina, lo que “propició encuentros, difusión de ideas y materiales, alentó la creación de organismos locales, así como proveyó financiamiento para programas públicos, [y generó] procesos de raíz local que por un período importante de tiempo no entraron en contacto con la agenda internacional” (De Giorgi en Valdivieso, 2016, p. 239-240), pues el movimiento feminista latinoamericano buscaba su propia voz en *sus* circunstancias particulares, aunque sin dejar de mirar a Europa o a Estados Unidos.

El 9 de mayo de 1971, un grupo de quince mujeres se reunieron en el Monumento a la Madre en la Ciudad de México, “el objetivo del encuentro era demandar un cambio en la manera en que los medios masivos manipulaban la celebración del Día de las Madres y *cosificaban* los cuerpos femeninos”<sup>45</sup> (Aceves, 2013). Dicho encuentro respondía al texto, *Las Mujeres luchan por su liberación. Nuestro sueño está en escarpado lugar*,<sup>46</sup> publicado

---

<sup>45</sup> Del original: “On May 9, 1971, a group of fifteen women gathered at the Mother’s Monument located in Parque Sullivan, near Mexico City’s downtown district. The objective of the meeting was to demand a change in the ways the mass media manipulated Mother’s Day celebrations and objectified female bodies” Traducción propia.

<sup>46</sup> Reportaje publicado en el suplemento *La Cultura en México* de la revista, *Siempre!*, el 30 de septiembre de 1970 y que Acevedo realizó a partir de su experiencia en una manifestación realizada el 26 de agosto de ese mismo año en la plaza Union’s Square, en San Francisco, la cual tenía como objetivo, celebrar los cincuenta años del derecho al voto de las mujeres en Estados Unidos (González, 2007).

en 1970 por Marta Acevedo, “un hecho concreto que motiva a grupos de mujeres a reunirse para discutir sobre su situación” (González, 2007, p. 22).

En ese mismo país, para noviembre de 1972 se realizaría la Primera Convivencia Feminista organizada por las MAS (Mujeres en Acción Solidaria), y durante 1974, en las reuniones preparatorias del Año de la Mujer.

Como apunta Georgina Baltazar Gaitán (2002), en ese año, el MLM (Movimiento de Liberación de las Mujeres) —desprendimiento de MAS—, decide organizar un *contracongreso* paralelo a la celebración oficial, después de que muchas agrupaciones trabajaran en las audiencias públicas en el Congreso de la Unión, sin ser tomadas mucho en cuenta, mientras que un grupo del MAS resuelve colaborar en la creación del Centro de Información y Documentación para el decenio de la Mujer y el Desarrollo (CIDDEM) y participa formalmente. Ese mismo año surge el colectivo *La Revuelta* que comenzará el siguiente año una publicación del mismo nombre, considerada la primer publicación feminista de los setenta en México (p. 221).

Cabe mencionar que dentro de los debates realizados en ese año en México, tenemos textos interesantes como el de la antropóloga e historiadora Sol Arguedas (Costa Rica), quien presenta la ponencia *Origen histórico-económico de la servidumbre femenina*, “en la que argumentaba que la ideología patriarcal se sostuvo durante milenios por haber ejercido el poder de dictar leyes y definir normas, vigilando su cumplimiento y estableciendo las sanciones, sobre la base de una ética que reprimía a las mujeres, su sexualidad, su economía y las características femeninas de la sociedad” (Gargallo, 2006, p. 140).

El empuje que este evento tendría en México, también se tradujo en publicaciones y colectivos como el grupo Nueva Cultura Feminista, que edita en 1977 la revista *Fem*, quienes junto al Movimiento Feminista, el MLM se integraron en la Coalición de Mujeres Feministas (CMF) que en 1976 organizaría las primeras jornadas por la Despenalización del Aborto, pues “las principales demandas del movimiento feminista giraban en torno a los derechos sociales y reproductivos, haciendo énfasis en la maternidad voluntaria, la educación sexual, la anticoncepción, la despenalización del aborto y la negativa y condena a la práctica de esterilización sin consentimiento” (Baltazar, 2002, p. 32).

Si bien de este Debate Nacional surgiría un informe que sería rechazado por el siguiente presidente, José López Portillo (Baltazar en Millán & García coord., 2002), muchos grupos aportaban ideas a través de diversas publicaciones como la segunda edición de *Fem*, *Cihuatl, voz de la coalición de mujeres* (1977) o en *La Revuelta* (1976), donde con títulos como *Aborto, último recurso* o *Legalización, utopía del aborto libre* (Ídem), se exponían reflexiones colectivas al respecto. Así mismo, agrupaciones artísticas como el propio Colectivo Cine Mujer, inicia sus primeros ejercicios precisamente filmando a mujeres que declaraban haberse realizado un aborto, en el marco de esta ‘celebración’ internacional. Este tema será el punto de partida de las primeras producciones del colectivo (Mira, 2017).

Igualmente, el Año de la Mujer también daría pie a una serie de exposiciones organizadas por el gobierno mexicano en torno a la mujer y el arte —donde los artistas eran en su mayoría hombres que utilizaban a la mujer como tema de sus obras—, generando un debate entre grupos artísticos y mujeres del arte. En 1976, la revista bilingüe *Artes Visuales*, publicada por el Museo de Arte Moderno (MAM), dedicaba uno de sus números a discutir precisamente la participación de la mujer en el arte, incluyendo debates y entrevistas con académicos,



artistas y críticos mexicanos —un tanto renuentes a mirar al arte desde una perspectiva de género—, junto a ensayos y entrevistas de artistas auto-proclamadas feministas y activas en Estados Unidos: “estos ensayos introdujeron la relevancia del movimiento artístico feminista emergente en Estados Unidos para las audiencias mexicanas, en particular las actividades del recientemente establecido Women’s Art Building<sup>47</sup> en Los Angeles, California” (Aceves, 2013).<sup>48</sup>

En noviembre de 1977, se realizaría el Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, en el que se llevó a cabo una exposición artística paralela en el Museo de Arte Carrillo Gil en México, bajo la curaduría de Alaide Foppa,<sup>49</sup> Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol y en donde, como apunta Mónica Mayer en Millán & García (2002), “participaron poco más de ochenta pintoras, escultoras, grabadoras, tejedoras, fotógrafas y ceramistas” (p. 46), lo que significaría para muchas de las artistas jóvenes asistentes y expositoras, “una verdadera sorpresa”. Los puntos de encuentro se multiplicaban.

Todas estas experiencias, y algunas otras que seguramente no alcanzo a nombrar, planteaban, principalmente desde el activismo feminista, abrir preguntas necesarias para las mujeres con miras a resolverlas mediante acciones colectivas y desde el arte, pues la colectividad significaba también “un gesto político contra la propiedad y la autoridad implícita en ‘la firma’, además de una manera de depositar en las mujeres una ‘fuerza

---

<sup>47</sup> Fundado en 1973 por Judy Chicago, Sheila de Bretteville y Arlene Raven, este centro artístico educativo, organizó, patrocinó y acogió programas, actividades y grupos artísticos, fomentando programas educativos en artes visuales, diseño gráfico, performance, video y literatura, desde el feminismo.

<sup>48</sup> Del original: “These essays introduced the relevance of the emergent US feminist art movement for Mexican audiences, in particular the activities of the recently established Women’s Art Building in Los Angeles, California”. Traducción propia.

<sup>49</sup> En 2014, Maricarmen de Lara y Leopoldo Best, realizarían el documental *Alaide Foppa, la sin ventura*, alrededor de la guatemalteca nacida en Barcelona, precursora del feminismo mexicano, cofundadora en 1976 de la revista *Fem* en México y desaparecida en 1980 en Guatemala.

colectiva' para construir nuevos significados de expresión" (Mulvey, 1989 en Chaudhuri, 2006, p. 32).

En este periodo, las artistas jóvenes en México comenzaron a diferenciarse de aquellos círculos de la élite de la crítica de arte mexicana, e inclusive del movimiento de 'Los Grupos', que si bien se inspiró sobre todo por propuestas transnacionales y "por una nueva definición del arte políticamente comprometido que surgió en toda la región latinoamericana en las secuelas de la Revolución Cubana"<sup>50</sup> (Aceves, 2013) —y que impulsaba, por tanto, una perspectiva regional e internacional—, también oponían resistencias y rechazos a sus preocupaciones específicas como colectivo, por lo que las mujeres fueron agrupándose en *sus propios* colectivos, muchas veces sin dejar de militar en las agrupaciones políticas de izquierda u otros grupos artísticos 'comprometidos', generando una *doble militancia*, característica constante en muchos de los espacios públicos y privados de las mujeres, por ejemplo, la doble jornada laboral en casa y en el 'trabajo' y en cuanto a la relación entre movimiento social y partidos políticos, en este sentido, explica De Giorgi en Valdivieso (2016):

Entre las discusiones centrales del feminismo latinoamericano en ciernes, se ubicó aquella referida a la 'doble militancia' [...] Este término nativo, designaba el activismo realizado de forma simultánea en las organizaciones sociales y los partidos políticos, específicamente en organizaciones políticas de izquierda. Esta vertiente del feminismo, llamada en los Encuentros Feministas Latinoamericanos como la de "las políticas", definía gran parte de las discusiones e interpelaba distintos espacios de participación. Así, la izquierda estaba interpelada por el movimiento de mujeres, y éste por las militantes cercanas a la izquierda" (p. 241).

---

<sup>50</sup> Del original: "Los Grupos was further inspired by transnational proposals for a new definition of politically committed art that emerged throughout the Latin American region in the aftermath of the Cuban Revolution". Traducción propia.

Estos desencuentros también se dieron al interior de las diferentes agrupaciones de mujeres; cuenta su propia experiencia la realizadora mexicana María Novaro<sup>51</sup> (en Millán 1999), quien comenzó su contacto con el cine asesorando al Colectivo Cine Mujer en México y del cual fue miembro por algunos años:

Trataba de mantener contacto con la Universidad [Nacional Autónoma de México] porque se me estaba acabando la revolución. Lo hacía a través de la clase de sociología de la mujer, siendo asistente de Alaíde Foppa. No me daba cuenta pero empezaba la crisis de la izquierda. Yo nunca me consideré feminista ni tuve reuniones con mujeres feministas. A finales de los setenta entré en contacto con las chavas que hacían La Revuelta y las del Colectivo Cine-Mujer. Fue la primera vez que vi reuniones de mujeres y todo eso, pero me resultaba insólito y además tenía muchos prejuicios porque en la izquierda eso estaba muy mal visto, era pequeñoburguesa.

El feminismo que podía yo tener era el que me había transmitido mi madre, y el de mi vida misma. Efectivamente, vivía yo sola y mi vida era un desmadre, vivía en comuna básicamente con otras mujeres, o con hombres solos que tenían niños. Pero ello no se traducía ni en militancia, ni en lenguaje, ni siquiera en lecturas feministas. Eso lo empecé a tener a finales de los setenta y básicamente porque fui asistente de Alaíde Foppa en esa clase de la Facultad y empecé a estudiar cosas. Yo tenía todo el germen de luchar como mujer y por mi individualidad. Podía expresarme con cierta burla de las feministas y sus reuniones y sus periódicos, por pequeñoburguesas, chavas de Coyoacán. Eso no era la revolución de a de veras. Pero al mismo tiempo con mis compañeras, estaba en el rollo de mujeres. En los hechos teníamos el Centro de Investigación para Mujeres, habíamos puesto la guardería. Yo en particular me había dedicado a las colonas, porque tenía todo un rollo teórico de que eran ellas las que reproducían la fuerza de trabajo. Yo misma como mujer sola con dos hijos asumiendo mis responsabilidades con absoluta radicalidad, y bueno, ¿todo eso qué es? (*Ibidem*, p. 137-138).

En este contexto —desde sus diferencias, como he mencionado—, los movimientos feministas en la América Latina se articularon también desde un claro sentimiento anti-imperialista y *decolonial*, en el contexto de la Revolución Cubana y sus alcances regionales,

---

<sup>51</sup> Novaro ha declarado estar escribiendo un proyecto llamado, *La lista*, que “habla del México de los 70's y del México de la militancia de izquierda” (Novaro, 2017). Disponible en: <<http://www.dw.com/es/tesoros-causa-furor-en-la-berlinale/a-37552788>>. Consultado el 12 de marzo de 2017.

“esto explicaría la clandestinidad en que se inició la formación de estos grupos de mujeres, muchos de los cuales evitaron el calificativo de feministas, al igual que otros no se pronunciaban contra el imperialismo” (Saporta et al., 1994 en Lamus, 2009).

Sin embargo, con todo, las feministas fueron reivindicando su presencia y acción también en el cine, pues en medio del clima social convulso, parecía cada vez más claro que:

El feminismo y otras teorías y prácticas radicales pueden intervenir en el proceso social de reconstrucción de género, re-trabajando y produciendo sus propias representaciones, a nivel local, subjetivo o al nivel de la auto-representación, conformando una resistencia frente a las representaciones dominantes (Chaudhuri, 2006, p. 67).

Así, al mismo tiempo que las acciones colectivas de mujeres buscaban y construían estos espacios *más amplios para existir*, en América Latina se incrementó e intentó intensificar la “protección oficial a los cines nacionales, amenazados, de continuo, en sus propios territorios, por el impacto del poderío del cine norteamericano” (Trelles, 1991, p. 37), lo que derivó en la creación de organismos estatales para ‘proteger’ e impulsar —por supuesto, controlar—, los cines nacionales, entre ellos el Instituto Cinematográfico Boliviano y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, ambos creados en 1956, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1957, el Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA) formado en 1958 en Argentina, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) creado en 1959 —a raíz del triunfo de la Revolución Cubana—, la Cinemateca del Tercer Mundo de Uruguay en 1967, Embrafilme, creada en 1969 en Brasil, la Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE) en Colombia o el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) en Venezuela, ya en 1981, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en 1983, así como las cinematecas en Argentina y

Cuba, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken fundado en 1971 en Argentina, la Cinemateca de las Fundaciones del Cine Brasileño y del Cine Colombiano, entre otras.

Así, este desarrollo a nivel institucional-estatal, el auge de la discusión y difusión de los *nuevos cines* y de una cultura cinematográfica desde grupos de estudiantes y cinéfilos que se reunían en cineclubes, colectivos, publicaciones, etc; y, por supuesto, los movimientos de mujeres de la *segunda ola*, generarían un contexto propicio para que las mujeres tomaran posiciones —como ocurriría en muchos otros campos.

Como ya expuse en la introducción de este trabajo, todo esto a la mesa, en medio del clima represivo de la llamada Operación Cóndor en la región —“un programa para el intercambio de información, eliminación o prisión de personas consideradas enemigas de los regímenes autoritarios” (Arratia, 2010, p. 37)—, generó una especie de ‘boom’ de mujeres de cine, aunque más modesto en cuanto al reconocimiento concedido a sus pares realizadores, tanto desde el cine comercial industrial como desde el cine de las escuelas, producido por entes gubernamentales o desde la producción independiente o privada.

A continuación daré paso a un recuento de algunas de estas experiencias de las mujeres de cine en la región, apuntando a las posibles intersecciones entre los movimientos de las mujeres en el último tercio del siglo XX en algunos de los distintos países, y específicamente en cuanto a los movimientos feministas del periodo y las mujeres de cine como Sara Gómez Yebra (Cuba), Camila Loboguerrero (Colombia), Ana María García e Ivonne María Soto (Puerto Rico), Euzhan Palcy (Martinica), Nelly Kaplan, Valeria Sarmiento, la argentina Jeanine Meerapfel, Solveig Hoogesteijn, así como Vlasta Lah, originaria de Trieste, también dentro del cine argentino; Beatriz Palacios en Bolivia, María Barea en Perú, y las brasileñas

Helena Solberg y Lucia Murat, entre otros nombres que mencionaré más adelante —además del caso mexicano que repaso con mayor detalle en el último apartado del presente capítulo— algunos con mayor detenimiento que otros, pues aunque su presencia es significativamente mayor en las filmografías de la región, sus experiencias parecen ser tratadas por la gente de la Historia del cine, de la misma manera que las de sus antecesoras: desde la *invisibilización*.

Estas realizadoras se plantaron detrás de las cámaras del cine de América Latina interviniendo en las pantallas con sus miradas, no siempre desde el feminismo o el *contracine*<sup>52</sup> que éste implicaba, pero acompañadas sin duda, por la ola de los movimientos de mujeres en la región y el mundo.<sup>53</sup> *Miremos* pues, algunas de estas experiencias.

## 2.1 Mujeres de cine

---

Una de las primeras experiencias en el cine argentino a partir de los años sesenta, es la de Vlasta Lah —quien trabajó junto al realizador italiano Catrano Catrani, ambos formados en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma. Lah llega a Argentina a finales de los años treinta y trabajaría junto a su compañero Catrani en el cine de ese país a partir de la década de los cuarenta, aunque en el caso de Lah como anotadora y ayudante de dirección en los estudios San Miguel, comenzando su carrera como directora en solitario a principios de

---

<sup>52</sup> Término con el que se denomina a un tipo de cine oposicional que contesta al cine hegemónico (léase sobre todo el cine de carácter comercial-industrial), y que busca, en el caso de mucho del cine feminista develar la ideología sexista de la construcción de *las* mujeres, en cuanto a la forma y el lenguaje, temas, etc; y que precisamente se empezó a utilizar a partir de textos de la teoría fílmica feminista de los años setenta como *Women's Cinema as Counter-Cinema (Cine de Mujeres como Contra-Cine)* publicado por Claire Johnston, dentro de *Notes on Women's Cinema* en 1973, y que de acuerdo a Shohini Chaudhuri (2006), está en deuda con un texto originalmente publicado en *Cahiers du Cinema* en 1969 y posteriormente traducido y publicado en *Screen*, el editorial de Jean-Luc Comolli y Jean Narboni *Cinema/Ideology/Criticism (Cinema/Ideologie/Critique)*, donde plantearon la idea de una crítica interna del cine que dismantelara el sistema por dentro partiendo sobre todo del marxismo Althusseriano (p. 28).

<sup>53</sup> Reconociendo por supuesto que muchos otros nombres se escapan a estos recuentos de realizadoras de América Latina.

los años sesenta con *Las furias* (1960), adaptación al cine de una obra de teatro escrita por María Isabel Suárez de Deza, donde empleó actores populares del cine de la época. “El filme, centrado básicamente en su reparto femenino”, contaba sólo con un actor, similar según Trelles (1991) a la norteamericana *The Women* (George Cukor, 1939), el cual “representa un intento de Vlasta Lah por hacerse de un nombre en cine siguiendo los esquemas del cine comercial argentino de la época” (p. 43), también realizaría *Las modelos* (1963) y escribiría *Tacuara y Chamorro, pichones de hombres* (1967), dirigida por Catrani.

Además de esta experiencia temprana en la cinematografía argentina de esta segunda mitad del siglo XX, también encontramos el trabajo de María Luisa Bemberg, fundadora y productora del Teatro del Globo en los años cincuenta, y quien en los años setenta comenzaría su carrera como argumentista y realizadora de cortometrajes, hasta que incursiona como realizadora de largometrajes ya en los años ochenta con *Momentos* (1980), al que le seguirían *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984) —nominada al Oscar en ese año—, *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) sobre la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz y *De eso no se habla* (1993). Bemberg estudió actuación en el Lee Strasberg Institute en Nueva York y en 1970 fue cofundadora de la Unión Feminista Argentina (UFA) —primera agrupación feminista Argentina de esta *segunda ola*, y que surge a partir de la iniciativa de Bemberg y Gabriela Christeller, una condesa italiana que vivía en el país latinoamericano (Rais, 2010). Como muchas pioneras, fundó su propia empresa: GEA Cinematográfica. En 1995 muere a los 73 años y su último guión, *El impostor*, escrito en este periodo, sería realizado en 1997 por Alejandro Maci (IMDB).

También en Argentina encontramos a Eva Landeck, directora y argumentista de *Gente en Buenos Aires* (1974), *Este loco amor loco* (1979) y *El lugar del humo* (1979).

Su preparación académica y profesional se dio en el campo de la psicología y de las letras (con estudios cursados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y grado obtenido en psicología). Su capacitación para hacer cine proviene de los cursos tomados, a fines de los años cincuenta, en entidades que ofrecían tal preparación inicial en Buenos Aires, entre ellas la Asociación de Cine Experimental, y de su contacto con el proceso de rodaje de grandes producciones extranjeras, a las que tuvo acceso en su condición de subcorresponsal fílmica enviada especial a Europa en el año 1965 para asistir a la filmación de proyectos como *La Biblia*, de John Huston (Trelles, 1991, p. 43).

*Gente en Buenos Aires*, “se trata de un esfuerzo hecho al margen de los grandes estudios de la época, rodado con bajo presupuesto y con intérpretes que no eran figuras conocidas en el cine comercial argentino de aquel momento” (*Ibidem*, p. 45).

En este mismo país también encontramos nombres como el de María Herminia Avellaneda, quien realizó mucho trabajo en la televisión, como las series *Pájaros de barro* (1961), *Señoritas alumnas* (1962), *La Hora Fate* (1962), *Hombres y mujeres de bronce* (1967), *Hospital privado* (1970), *El exterminador* (1972), *Alta comedia* (1972-1996 / 1992-1997) y las películas, también para televisión, *Romeo y Julieta* (1962), *La esposa constante* y *Soledad es tu nombre*, ambas de 1979, en cine realizaría *Juguemos en el mundo* (1971), entre otros títulos. Se suman también Narcisa Hirsch, proveniente del campo de las artes plásticas y cine experimental, ha trabajado sobre todo en el campo del cortometraje como realizadora, actriz, escritora y cinefotógrafa, dirigió el largometraje *¿Ana dónde estás?* (1986-87) y ha seguido trabajando hasta hoy; Jeanine Meerapfel quien ha trabajado no sólo en el cortometraje y largometraje de ficción sino también en el documental, y quien estudió en el Hochschule fuer Gestaltung<sup>54</sup> en Alemania, entre 1965 y 1968, y desde 1990 es

---

<sup>54</sup> Escuela Superior de Diseño fundada en 1953 y cerrada en 1968.



profesora del Kunsthochschule fuer Medien<sup>55</sup> en ese mismo país; María Victoria Menis iniciaría su trabajo ya en los años ochenta tanto con cortometrajes y largometrajes, series de televisión y cine documental (IMDB).

Cabe apuntar aquí, que en la región del Cono Sur, sobre todo a partir de la década de los ochenta, coinciden con estas realizadoras, las mujeres que “comenzaron a ser protagonistas de espacios de resistencia y denuncia de las dictaduras,<sup>56</sup> ocupando un espacio público disponible ante la proscripción de partidos políticos y militantes presos” (De Giorgi en Valdivieso, 2016, p. 240).

En Argentina, las madres de los desaparecidos “fueron el ejemplo más claro del quiebre en las fronteras de lo público y lo privado” (*Ídem*),<sup>57</sup> y en Uruguay, las mujeres denunciaron la dictadura en sus barrios y organizaron comedores populares, entre otras acciones, lo que “paulatinamente fue conformando un heterogéneo movimiento de mujeres que comenzó a agenciar temas como la participación política, la salud, el trabajo y la educación de la mujer” (*Ídem*), al mismo tiempo que investigadoras y organizaciones feministas, a mediados de los ochenta, principalmente, pusieron sobre la mesa de debate “la sexualidad, la maternidad y

---

<sup>55</sup> Academia de Medios y Artes en Colonia, Alemania fundada en 1990.

<sup>56</sup> Muchos países de la región fueron sometidos a regímenes dictatoriales o autoritarios durante la segunda mitad del siglo XX: en Brasil, en 1964 un golpe de estado pone al frente del gobierno la Junta Militar al mando de Humberto Castello Branco, ese mismo año en Bolivia comienzan los gobiernos militares, en Uruguay la llamada dictadura cívico-militar se extendió de 1973 a mediados de los ochenta, mientras que en Argentina con Jorge Rafael Videla se instaura a partir de 1976 después de otros gobiernos dictatoriales desde Juan C. Onganía y compañía desde 1966, el golpe de estado de Augusto Pinochet en Chile en 1973 al gobierno de Salvador Allende entre otras experiencias, como el terrorismo de Estado en México, fueron la constante en la región durante estas décadas (Arratia, 2010).

<sup>57</sup> “Con el eslogan ‘lo personal es lo político’, la Segunda Ola llamó la atención sobre los dominios de la experiencia de las mujeres hasta ahora considerados no-políticos y reveló las estructuras de poder ocultas y en acción en esos espacios, incluidos el hogar y la familia, la reproducción, el uso del lenguaje, la moda, y la apariencia. Su objetivo era transformar por completo la condición de las mujeres” (Chaudhuri, 2006, p. 4).

las relaciones conyugales en el marco de un sistema que describían y denunciaban como patriarcado” (*Ídem*).

Por su parte, en el cine brasileño podemos comenzar el recuento de mujeres de cine en esta etapa, con Ana Carolina Teixeira Soares, mejor conocida como Ana Carolina, quien comienza su carrera como realizadora a finales de los años sesenta, si bien ya había trabajado como compositora y continuista. Esta realizadora inicia su carrera en el cine documental, incluido uno sobre el presidente Getúlio Vargas realizado en 1974 (*Getúlio Vargas*), le siguen entre otros filmes, *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) y *Sonho de Valsa* (1987), que “presenta a una heroína femenina que, a través del proceso de crecer, casarse e integrarse a la sociedad establecida, cuestiona, rechaza o ataca frontalmente algunas de las nociones más queridas y respetadas en la sociedad burguesa” (Trelles, 1991, p. 52-53), esta trilogía, siguiendo a Leslie Marsh (2012), “ofrece claramente una crítica feminista de la condición femenina y los derechos de las mujeres, sobre todo notable en el rechazo a colaborar con un imaginario masculino” (p. 47); recientemente, Ana Carolina continúa su carrera —notemos el lapso de más de 15 años—, con *Amélia* (2001), *Gregório de Mattos* (2003) y *A Primeira Missa* (2014).

También en el cine brasileño tenemos a Tizuka Yamasaki, realizadora de ascendencia japonesa, “formada académicamente en la Escuela de Comunicación Pública de Brasilia y con una amplia práctica en la realización cinematográfica, obtenida como asistente de directores [...] como Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha” (Trelles, 1991, p. 53), su primera película la realiza en 1980, *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, a la que seguirían *Parahyba Mulher Macho* (1983) y *Patriamada* (1984), para después trabajar en la televisión, con telenovelas como *Kananga do Japão* (1989) entre otros, su trabajo continúa hasta la

actualidad y es una de las realizadoras más interesantes del cine latinoamericano de las últimas décadas.

Lo mismo con Tereza Trautman, actriz, directora y escritora, quien participa con el segmento *Curtição*, en *Fantastikon, Os Deuses do Sexo* (1970), posteriormente, su largometraje *Os Homens que Eu Tive* (1973) fue censurado y sería estrenado hasta 1980, también dirigió *Shonhos de Menina Moca* (1987); Lenita Perroy, se encuentra entre los nombres de las mujeres del cine brasileño que inician su actividad durante los años setenta con *Mestiça, a Escrava Indomável* (1973) y *Noiva da Noite - o Desejo de 7 Homens* (1974), además de trabajar como directora de arte de la película *O Desejo* (1975) de Walter Hugo Khouri; también cabe mencionar a la actriz del cine brasileño desde los años cincuenta, Vanja Orico que dirigiría su única película *O Segredo da Rosa* en 1973 o a Luna Alkalay (*Cristais de Sangue*, 1975), Rose Lacrete (*Encarnação*, 1976), María do Rosário Nascimento (*Marcados para Viver*, 1976; *Pequenas Taras*, 1978), entre otras realizadoras, que como vemos en la comparación solamente de nombres y títulos superaron en número a sus predecesoras de la primera mitad del siglo XX.

En el caso de estas realizadoras haciendo cine bajo un régimen dictatorial, tuvieron que enfrentarse a los problemas específicos de la censura; entre otros, en el caso de realizadoras brasileñas como Ana Carolina —si bien alude a que tener películas censuradas<sup>58</sup> no le impidió seguir haciendo cine, sí la incluyó en la lista de los vistos como ‘malditos’ por el régimen. En el caso de Trautman, la realizadora declaró que el director de Embrafilme le advirtió en su momento, que no recibiría más fondos porque “terminaría haciendo otra película que sería

---

<sup>58</sup> Las películas de Ana Carolina que sufrieron censura fueron *Pantanal, Guerra do Paraguai, Getúlio, Mar de Rosas y Das Tripas Coração* (Marsh, 2012, p. 31).

censurada”, inclusive, dentro de la misma compañía, le avisaron que su película *Os Homens que Eu Tive*, filme que tuvo mucho éxito pero que como mencionamos fue censurado, no podría ser candidata a ser premiada dentro de los Coruja de Ouro,<sup>59</sup> aunque tuviera muchas posibilidades de obtener los premios, precisamente por esta circunstancia (Marsh, 2012, p. 33):

A diferencia del grupo del Cinema Novo, las mujeres realizadoras no sostuvieron una posición de privilegio con el aparato estatal y no contraron con un apoyo continuo de producción por parte del estado. Además de Ana Carolina y Tizuka Yamazaki, Ana Maria Magalhães (*Mulheres de cinema*, 1976), Suzana Amaral (*A Hora da Estrela*, 1985), Norma Bengell (*Eternamente Pagú*, 1987), Lucía Murat (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989), Tereza Trautman (*Sonos de Menina Moça*, 1988), y Maria del Rosario (*As Pequenas Taras*, 1980), utilizaron fondos de Embrafilme para producir y dirigir sus propios trabajos. De los quince largometrajes dirigidos por mujeres de 1975 a 1989 en 16 o 35 mm, doce (el 80 por ciento), fueron realizados con algún recurso de Embrafilme (*Íbidem*, p. 23).

Siguiendo con este modesto recuento por las mujeres de cine de la región, en cuanto al cine venezolano, después de las experiencias de Margot Benacerraf en los años cincuenta, encontramos nombres como el de Solveig Hoogesteijn, nacida en Suecia de padre holandés y madre alemana, quien tiene en su haber cerca de nueve títulos entre cine y televisión de 1975 hasta el año 2005; María de Lourdes Carbonell graduada del London School of Film Technique<sup>60</sup> en 1970 y que inicia en la realización cinematográfica con cortometrajes-documentales, realiza su primer largometraje *Punto débil* en 1973, parte de una serie que incluye *La imagen* y *300 000 héroes* (1974-75) —junto a la guionista Ana Pascal, partiría a Grecia contratada por el ministerio de cultura y cinematografía de esa nación (Trelles, 1991).

---

<sup>59</sup> La primera ceremonia de premiación fue en 1969, y fue instaurado por el Instituto Nacional de Cinema, creado en 1966, duró hasta 1976. (ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018)

<sup>60</sup> Escuela de Cine de Londres, fundada en 1956.

A estos nombres podemos sumar los de Dominique Cassuto, argumentista de *Simplicio* (1978) de Franco Rubartelli; la escritora, productora y directora Fina Torres (*Oriana*, 1985); la nacida en Inglaterra, Marilda Vera (*Por los caminos verdes*, 1984) y Haydée Ascanio dedicada principalmente a la televisión, pero quien a finales de los años ochenta, realiza la película *Unas son de amor* (1987), donde trata el tema del aborto.

Podemos agregar a estos nombres de la cinematografía latinoamericana del periodo, a Nora de Izcue, en Perú, quien realiza en 1982 en coproducción con Cuba, *El viento del Ayahuasca*, para después realizar cortometrajes y documentales, también a Camila Loboguerrero (*Con su música a otra parte*, 1984), colombiana formada en cine en París, directora, guionista y montajista que incursionó en documental y ficciones y a Ivonne María Soto en Puerto Rico, con *Reflejo de un deseo* (1985).

Estas directoras son algunos ejemplos de este aumento progresivo en la presencia de las mujeres de cine detrás de las cámaras de la región.<sup>61</sup> Muchas de ellas, a veces escritoras y productoras de sus propias películas, comenzaron su trabajo a partir de los años sesenta, pero sobre todo de la década de los setenta y en general, no proceden necesariamente de los círculos de producción industrial, además de en su mayoría “han recibido su capacitación para hacer cine de centros universitarios o profesionales y especializados que ofrecían tales preparaciones” (*Ibíd.*, p. 49).

No podemos dejar de apuntar el caso de Sara Gómez, en Cuba, quien “infligía todas las reglas de la narrativa clásica documentalista, experimentaba y dialogaba con los aportes de

---

<sup>61</sup> Si bien las pretensiones de este trabajo se escapan de realizar una investigación exhaustiva de todas estas experiencias, el hecho de colocar sus nombres en este recuento busca impulsar a quien lee una curiosidad por el trabajo de estas realizadoras.

diferentes movimientos fílmicos” (Arce, 2015) y estuvo activa de 1962 a 1974 —cuando falleció a los 31 años de edad por las complicaciones del asma que padecía; ese mismo año se encontraba realizando *De cierta manera*, su primer largometraje de ficción, el cual tendría que ser concluido por otros realizadores en 1977, entre ellos, Tomás Gutiérrez Alea, con quien trabajó como asistente de dirección, sin embargo, realizó cerca de 18 cortometrajes documentales con títulos como: *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966), *Poder local, poder popular* (1970), *Atención prenatal* (1972) y *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973), entre otros; al inicio de su carrera colaboraría como asistente de dirección de Agnes Vardá, a quien acompañó durante su visita a Cuba en el documental *Saludos cubanos* (1963).

Para Susan Lord (2003), *De cierta manera* “presentó a las críticas feministas de cine y teóricas de Norte América y Gran Bretaña con uno de los primeros filmes ‘no-occidentales’ de una mujer, marcando así el cambio de canon del Eurocentrismo completo” (en Levitin, Plessis, & Raoul, 2003, p. 251), contribuyendo con su filmografía en general, a “revelar el género como otra cultura de autoridad que oprime a las mujeres marginalizando su participación y devaluando su tiempo” (*Ibidem*, p. 246), participando de la lucha revolucionaria con un cine que si bien parte de la tradición, experimenta desde lo didáctico, el testimonio, la denuncia, la encuesta, el rescate, lo colaborativo, el ensayo, el reportaje y el cine de combate. Es de señalar el hecho de que en el marco del 40 aniversario del ICAIC, no se hiciera mención a su trabajo (*Ibidem*, p. 251).

Para Rich (2016) en *De cierta manera*, Gómez

refuta sistemáticamente la retórica revolucionaria a los análisis políticos correctos, para realizar una extensa pintura de la vida en un vecindario negro y lumpen bien conocido por ella [siendo] quizá la primera película ‘postrevolucionaria’, pues evalúa los problemas que no han sido ni causados ni resueltos por la revolución, y que aparecen en forma endémica (p. 306).

El cine de Sara Gómez también debería ocupar más páginas en las investigaciones de cine latinoamericano del periodo.

Las experiencias de compañeros sentimentales trabajando juntos en el cine, en este caso y en este periodo, también cuentan con sus propias dificultades de crédito y reconocimiento, pues en su registro en las Historias de cine, normalmente ha quedado inscrito sólo el nombre del realizador. Apuntaré algunos casos y algunas excepciones, antes de continuar con los siguientes apartados.

En el cine colombiano, la experiencia más conocida es la de Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes en su trabajo conjunto plantearán la presencia de *los oprimidos* en trabajos como *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971), *Chircales* (1972), *Campesinos* (1975), *La voz de los sobrevivientes* (1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) y *Amor, mujeres y flores* (1988).

Al morir Silva en 1987, Rodríguez filma hasta los años noventa con su hijo Lucas Silva, *Amapola, la flor maldita* (1996) y *Los hijos del trueno* (1998) y en 2001 realiza el documental *Nunca más* junto a Fernando Restrepo Castañeda —quien se encuentra realizando un documental sobre Rodríguez. En este caso, los dos realizadores han tenido relativa equidad en cuanto a su reconocimiento como pareja de cine de los Nuevos Cines Latinoamericanos, inclusive Rodríguez es mucho más reconocida en su país y en el mundo; fue ella quien le enseñó a Jorge Silva —quien se formó en los cineclubes—, a utilizar una cámara, después de haber estudiado con Jean Rouch por cuatro años en Francia (Rodríguez, 2014).

Marta Rodríguez es una de las personas de cine más importantes del cine colombiano, en sus inicios su madre la tachó de *loca* por querer dedicarse al cine y su relación con el

movimiento feminista fue más bien distante, como veremos en el siguiente apartado, actitud que en los últimos años ha modificado; actualmente lucha por conseguir recursos para concluir su documental *La Sinfónica de los Andes*, pues el Estado Colombiano, condicionó su apoyo económico a la cesión de todos sus derechos.

Por otro lado, también tenemos experiencias como las de la chilena Consuelo Saavedra, la boliviana Gladys de Rada y la francesa Danielle Caillet, quienes participaron de manera fundamental en la realización de la película boliviana *Yawar Mallku* (1969)<sup>62</sup> y que como apunta Isabel Seguí (2018), han sido borradas de la Historia. En el caso de la boliviana Beatriz Palacios o la peruana María Barea, sus nombres también han quedado desdibujados en las Historias de cine, si bien, esfuerzos como el de Seguí, apuntan a un futuro donde su reconocimiento se imponga al silencio profundo en las Historias oficiales.

En el caso de las tres primeras, Consuelo Saavedra, entonces compañera de Jorge Sanjinés, formó parte del *crew* de quince personas que se aventuraron en la realización de *Yawar Mallku* (*Sangre de Cóndor*). Aunque con crédito de asistente de dirección, Saavedra estuvo encargada de la alimentación de todo el equipo, incluidos sus tres hijos pequeños que acompañaban a la producción; Gladys de Rada aparece en los créditos de la película como asistente de producción, si bien también fungió como traductora, pues ella y su compañero, el productor Ricardo Rada, eran los únicos que hablaban quechua en todo el grupo; en cuanto a Danielle Callet, compañera de Antonio Eguino, fotógrafo de la película, formó parte del

---

<sup>62</sup> *Sangre de cóndor*, película que denuncia la esterilización de mujeres bolivianas sin su consentimiento por parte del Cuerpo de Paz. Este cuerpo sería expulsado de Bolivia a raíz de esta película.



equipo —acompañados también de su hijo pequeño—, Callet participó como actriz, estuvo a cargo de la continuidad y también, de la foto fija.

Callet, reconocida artista plástica, fotógrafa y cineasta, dirigiría en 1980 la película *Warmi (Mujer)*, documental que de acuerdo a Isabel Seguí (*Ídem*), buscaba mostrar la diversidad de las mujeres en el país andino, también escribiría un artículo titulado *La importancia de un cine llamado "POTENCIAL-MUJER"*, sobre la necesidad de un cine de mujeres en Bolivia, detallando puntos programáticos sobre la enseñanza de técnicas y tecnologías de transferencia audiovisual a las campesinas y obreras aymaras y quechuas (*Ibidem*, p. 19). Sus nombres sin embargo no suelen estar en las páginas que narran la experiencia del cine de Jorge Sanjinés, siendo que sus nombres sí están en los créditos de aquel filme.

En 1973, Sanjinés conoce a la también boliviana Beatriz Palacios, una joven comunista y periodista que se encontraba viviendo en Cuba. En 1974, Palacios se incorpora a UKAMAU, donde colaboran juntos hasta 1977 antes de su retorno a Bolivia, realizando *¡Fuera de aquí!*, primera experiencia de Palacios en la producción cinematográfica, donde comenzaría ejerciendo actividades de asistente de producción para terminar a la cabeza de ese departamento, además de co-escribir y co-editar el filme (*Ibidem*, p. 22). Lo que iniciaría una colaboración de cerca de treinta años, periodo en el que Palacios se hizo cargo de todas las tareas de producción de las películas y el trabajo de oficina, además del trabajo doméstico.

A su regreso a Bolivia en 1978, a la caída del dictador Hugo Banzer, Palacios codirigió junto a Sanjinés el documental *Las banderas del amanecer* (1983), produjo *La nación clandestina* (1989), mejor película en el Festival de San Sebastián y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). Su último proyecto, *Tierra sin mal* —en el que Sanjinés trabajaría por

primera vez como su asistente—, no pudo realizarse, pues Beatriz enfermó gravemente de artritis reumatoide y finalmente con los fondos destinados a su proyecto, Sanjinés realizó *Los hijos del ultimo jardín* (2004), donde Beatriz dirigiría las escenas más complicadas que implicaban la participación de actores en protestas reales, además de ejercer su ya tradicional labor de producción,<sup>63</sup> Palacios falleció antes del estreno mientras viajaba a Cuba para recibir tratamiento médico (*Ibidem*, p. 23-24). Palacios además realizaba un estudio e investigación de las audiencias y del impacto de las películas producidas por UKAMAU de acuerdo con Seguí (2018).

En cuanto a María Barea en Perú, quien venía del teatro, inició su carrera como asistente de producción en *El enemigo principal* (1974) de UKAMAU, filmado en 1972, participación derivada de los contactos entre este grupo boliviano y los realizadores de la llamada Escuela de Cuzco,<sup>64</sup> Luis Figueroa —quien sería compañero de Barea—, Eulogio Nishiyama, César Villanueva y los hermanos Manuel y Victor Chambi, quienes iniciaron sus carreras a principios de los años cincuenta y en 1961 realizarían la película *Kukuli*, el primer filme producido en quechua. Con Figueroa, Barea realizaría tres proyectos, en donde ejercería labores de recaudación de fondos, preproducción, casting, logística, contactos con laboratorios en otros países, ventas, distribución y demás tareas organizativas, además de

---

<sup>63</sup> Resulta interesante el hecho de que en este periodo, muchas mujeres interesadas en el cine, sobre todo en círculos independientes, solían realizar labores de producción para sus maridos, como apunta la propia Beatriz Mira en entrevista concedida en 2017: “Llegando [a México], él [su compañero en ese momento] empezó a trabajar en cine, empezó a dar clases en el CUEC, y es entonces que yo conocí el CUEC, (...) Yo veía que todas las mujeres hacían producción para sus maridos, (risas), que había muchas mujeres trabajando en cine pero haciendo producción, y entonces yo dije, ‘ah no, yo voy a entrar’, e hice el examen y lo pasé, pero de todos modos no me pusieron en primer año -cuando hacían ejercicios de súper ocho-, porque dijeron que ya sabía un poco de cine y que mejor entrara a segundo”.

<sup>64</sup> *École de Cuzco*, nombre que les da Georges Sadoul en 1964 después del Festival de Cine Karlovy Vary, realizado en República Checa desde 1946.

coescribir los guiones de dos filmes realizados con Figueroa, sin que se reconociera su crédito como coguionista.

Después de separarse de Figueroa, éste no volvería a realizar ningún proyecto, mientras que Barea, por su parte, comenzaría su carrera como realizadora en solitario en 1980 con *Mujeres de El Planeta* (1982), cortometraje documental sobre una organización barrial de mujeres en Lima y su líder Rosa Dueñas. De características testimoniales, el filme incluye recreaciones de algunos episodios, este cortometraje formó parte de una serie llamada *As Women See It (Como lo miran las mujeres)*, a cargo del productor alemán Pierre Hoffman, y además ganaría un premio en el Festival de Cine de Leipzig.

Posteriormente Barea funda en 1982 junto a Alejandro Legaspi, Fernando Espinosa, Stephan Kaspar y Fernando Barreto, el Grupo Chaski, cuyo primer proyecto fue la segunda película de Barea *Miss Universo en el Perú* (1982), en cuya etapa de postproducción fue relegada del proceso de edición, siendo que la idea, investigación, guión e incluso el financiamiento —asegurado por Barea gracias al éxito de su primera película *Mujeres de El Planeta*—, recayeron en su trabajo, esto, en voz de la propia Barea, porque

ellos decidieron ‘democráticamente’, que yo no iba a entrar en el cuarto de edición. Alejandro y Fernando se señalaron a sí mismos para esa tarea. Cosa de machos. Debí estar en la edición, porque la idea era mía y yo había planeado todo. En Chaski, entendí lo que es el Machismo-Leninismo (Seguí, 2018, p. 28-29).<sup>65</sup>

Después de su experiencia inicial con el grupo y de ser relegada a tareas de casting —a pesar de ser fundadora y la única con experiencia en la realización de películas—, conforma

---

<sup>65</sup> Del original: “They decided ‘democratically’ that I was not going to enter the editing room. Alejandro [Legaspi] and Fernando [Espinosa] appointed themselves for the task. Macho stuff. I should have been in on the editing, because the idea was mine and I had planned everything. In Chaski, I understood what is Machismo-Leninismo]”. Traducción propia.,

en 1989 el grupo Warmi, junto a Amelia (Micha) Torres y Marilú Pérez Goicoechea, ambas renunciando también a Chaski. Warmi sería el primer colectivo cinematográfico de mujeres en Perú, y en los años noventa, desarrollaría diversos proyectos junto a organizaciones de trabajadoras domésticas de su país con títulos como *Porque quería estudiar* (1990), *Antuca* (1992) e *Hijas de la violencia* (1999).

Además de los trabajos de creación de realizadoras *autoras*, en el estudio de la obra de parejas realizadoras y las experiencias de colectivos cinematográficos de mujeres feministas como muchos otros colectivos creativos, siguiendo a Seguí (2018), las relaciones personales usualmente se consideran “aptas para el chisme y son a menudo ignoradas en el trabajo académico sobre la historia del cine latinoamericano. Sin embargo, en el contexto de su modo de producción precario, no pueden ser una consideración secundaria” (p. 18),<sup>66</sup> lo que brinda al trabajo de las mujeres una particular importancia y peso en muchas de las producciones del periodo como las que mencionamos, por ejemplo en Perú y Bolivia, en donde contribuyeron fundamentalmente “al alcance político del cine oposicional, desde las primeras etapas, como la investigación y la recaudación de fondos hasta las fases finales, como la evaluación de la recepción” (*Ibidem*, p. 13).<sup>67</sup>

Si bien son diversas las características en el contexto de cada país, así como la relación específica de cada realizadora con los movimientos de mujeres en sus países, incluido el feminismo, se pueden rastrear algunos elementos comunes, tales como la coincidencia en la

---

<sup>66</sup> Del original: “Personal relationships, regarded as a sensitive subject, have traditionally been considered only fit for gossip and are often overlooked in scholarly work on the history of Latin American film. However, in the context of its precarious mode of production, they cannot be a secondary consideration”. Traducción propia.

<sup>67</sup> Del original: “women contributed fundamentally to the political reach of oppositional cinema, from the first stages, such as investigation and fundraising, to the final phases, such as the evaluation of reception”. Traducción propia.

formación especializada de muchas de ellas —ciertamente en instituciones europeas o norteamericanas aunque también latinoamericanas—, un contexto de creación de instituciones de formación, producción, difusión y resguardo, en sus países y en general un clima mucho más favorable en cuanto al alcance de la tecnología —cámaras más ligeras, grabación de sonido directo—, lo que facilitaría en general a los y las realizadoras del periodo, su incursión en la producción cinematográfica, aunque para las mujeres, los espacios fueron en su mayoría marginales tanto en la producción como en la exhibición, por ejemplo, muchas veces por la naturaleza de los materiales que estaban destinados a ciertos públicos en espacios específicos (fábricas, escuelas, sindicatos, organizaciones de mujeres, etc.), censura y falta de financiación, entre otros factores que iremos revisando en los apartados siguientes. Hablemos ahora de cines y feminismos.

## 2.2 De cines y feminismos

---

*Es necesario que el cine vaya más rápido que las costumbres,  
que las mujeres inventen su propio futuro, modificando sus propias representaciones.*  
Agnès Varda

Como movimiento, el feminismo tiene una diversidad de ramificaciones y enfoques, pero hablando de manera general, se esfuerza en analizar y cambiar las estructuras de poder de las sociedades patriarcales —esto es, sociedades donde los hombres mandan y donde sus valores son privilegiados. Las feministas hacen de la posición de las mujeres su principal preocupación, pero su análisis de las relaciones de poder son a menudo relevantes y acompañan, otros grupos subordinados, oprimidos y explotados (Chaudhuri, 2006, p. 4).

En 1971, se publica en la revista neoyorkina *ARTnews* —creada en 1902—, el ensayo *Why Have There Been No Great Women Artists?* (¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?) de Linda Nochlin (EUA), texto fundacional en los estudios de género en la Historia

del arte. Escrito por Nochlin en 1970, este ensayo marcaría el inicio de la Historia del arte feminista, apuntando a cuestiones de género, producción y representación en el arte (Chadwick, 1991 en Caldwell, 2018), al mismo tiempo que cuestionaba las respuestas que desde el feminismo solían darse a esa pregunta, apuntando sobre todo a que una de las principales razones era la exclusión de las mujeres de las esferas del arte y no tanto la valorización o redescubrimiento de las artistas.<sup>68</sup>

Muchos textos y discusiones siguieron al texto de Nochlin, y por su parte, la teoría fílmica feminista —resultado, también, de la *segunda ola* de los movimientos de mujeres—, se avocó al análisis y al debate alrededor del cine hecho por y/o *para* las mujeres, así como el papel de la mujer como tema, espectadora y realizadora, un debate muy amplio que parte a su vez, de textos clásicos como *Popcorn Venus. Women, movies & the american dream (Venus de palomitas de maíz. Mujeres, películas y el sueño americano)* de Marjorie Rosen (EUA), publicado en 1973, *Women's cinema as a counter cinema (Cine de mujeres como un contra cine)* de Claire Johnston (Inglaterra), publicado ese mismo año, *From Reverence to Rape. The Treatment of women in the movies (De la Reverencia a la Violación. El tratamiento de las mujeres en las películas)* de Molly Haskell (EUA), *Women and their Sexuality in the New Film (Las mujeres y su sexualidad en el Nuevo Cine)* de Joan Mellen (EUA), ambos publicados en 1974 y *Visual pleasure and narrative cinema (Placer visual y cine narrativo)* de Laura Mulvey (Inglaterra) escrito en 1973 y publicado en la revista *Screen* en 1975, por mencionar los más conocidos, y leídos.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Agradezco a la Dra. Abigail Pasillas por compartirme la existencia de este texto fundamental en la Historia de la crítica de arte feminista.

<sup>69</sup> Entre los textos feministas clave publicados y de referencia del movimiento feminista como *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett o *The Dialectic of Sex* (1970) de Shulamith Firestone, encontramos una antología de Robin Morgan, publicada en 1970 bajo el nombre de *Sisterhood is Powerful* (La hermandad es poderosa), en la

Como he apuntado, “el cine feminista es único por las fértiles e inquebrantables conexiones entre la teoría y la práctica cinematográfica” (Mayer & Oroz, 2011, p. 16), pues las cineastas respondían a los textos de las teóricas y éstas, a su vez, analizaban y además difundían el trabajo de las cineastas feministas —quienes también se ponían a escribir mientras que las teóricas también se ponían a filmar:<sup>70</sup>

El uso feminista de la nueva teoría y su aplicación a la cultura popular estaba directamente vinculado con el Movimiento de la Mujer y su preocupación con las imágenes, cómo éstas contribuyen a fijar los significados del género y ponen en circulación a las mujeres como significante de la mitología de la sexualidad patriarcal (Mulvey en *Ídem*).

Siguiendo a Barbara Zecchi (2016), todo este cuerpo teórico generado en muchos países del mundo a lo largo de más de cuatro décadas, puede comprender principalmente tres aspectos: la crítica fílmica feminista hacia un cine producido por hombres con miras a denunciar elementos androcéntricos y sexistas principalmente del cine comercial, el estudio de la producción cinematográfica de mujeres y por último, el estudio de la práctica fílmica feminista tanto de mujeres como de hombres.

Para Patricia Torres San Martín (2004), “una de las grandes rupturas que realizaron las mujeres del siglo veinte [fue] tomar una cámara de cine para convertirse en sujetos de sus propias quimeras y discursos” (p. 11). *La lucha por la interpretación* de la realidad desde las

---

que se anexaba una lista de filmes “recomendados ya sea para reflexionar sobre los problemas de las mujeres o sobre la sociedad que crea problemas”, entre ellos se encontraban filmes como *Masculin féminin* (Masculino femenino, 1966) de Jean-Luc Godard e *Il deserto rosso* (Desierto rojo, 1964) de Michelangelo Antonioni, lo que de acuerdo con Chaudhuri (2006) sería un “indicador de que el cine podía ser un foro importante para el debate feminista” (p. 7).

<sup>70</sup> Beatriz Mira (2017), fundadora del Colectivo Cine Mujer mexicano, comenta en entrevista: “Yo leía *Jump Cut*, un periódico muy alternativo americano y leía *Film Comment*, *Silent Sound* y tenía suscripción de *Camera Obscura*”, publicaciones que incluían artículos de teóricas y críticas feministas del periodo. En 1972 se creó la primera publicación de cine feminista, *Women and Film*, en California, Estados Unidos, de una escisión de esa revista se crearía *Camera Obscura* en 1976; en el caso de *Jump Cut*, esta publicación reprodujo textos de teóricas fílmicas feministas desde 1974. En Gran Bretaña, la publicación *m/f* surge en 1978 como un nuevo espacio para la investigación fílmica feminista. (Chaudhuri, 2006, p. 8)

lecturas feministas del cine y la práctica fílmica feminista, como apuntábamos antes, dialogaban y debatían con la idea de un cine realizado por mujeres y *punto*, mujeres que no se definían por ser o no feministas —por ejemplo, en el contexto, recordemos, de la militancia política del “puño en alto”.

Sin embargo al tomar las cámaras, intervinieron políticamente en un oficio que se pretendía hasta ese momento —a pesar de la presencia de mujeres desde los orígenes del cine—, como predominantemente masculino, la búsqueda formal y de fondo, por ejemplo por la *libertad autoral*, tendrá en el debate del cine realizado por mujeres una discusión diversa y permanente, incluso hasta el *nuevo milenio*, tal como apuntan discusiones como las vertidas en el marco del simposio *Mujeres y cine en América Latina* convocado en marzo de 2002 por la Universidad de Guadalajara, en México, siguiendo a Julia Tuñón (en Torres, 2004):

se dio la paradoja de que la mayor parte de las cineastas convocadas negaba tener una perspectiva pautada por su género y declaraba que su ambición era ser consideradas cineastas, más allá de su sexo, superando a lo que en alguna sesión se llamó <<moda del cine de mujeres>>, cuando la convocatoria las había unido precisamente por esta particularidad (p. 20)

En este encuentro, una de las más importantes realizadoras latinoamericanas de los años cincuenta, la ya mencionada Margot Benacerraf, específicamente hablando de su película *Araya* (1959), se refería a su cine como un cine que “fue más que todo una visión de sensibilidad y de amor a la gente [una] visión sin género” (Torres, 2004, p. 47), o, en el mismo sentido, la también mencionada Marta Rodríguez (Colombia), aclaraba que el suyo, “no es cine de mujeres porque no pertenezco al movimiento de cine feminista” y porque suele realizar sus proyectos siempre con un compañero varón.



Sin embargo, estas mismas directoras reconocían que sus visiones plantearon problemas y propuestas estéticas *nuevas, otras*, incluso en el momento de investigación y acercamiento a sus personajes, como reflexiona Marta Rodríguez en este mismo encuentro en 2002:

Pienso que la mujer en el cine tiene un papel muy importante, porque le permite penetrar en ámbitos muy íntimos, como *Chircales* [1964–1971], donde estuve cinco años con la familia Castañeda y logré penetrar en el mundo de la mujer, de la sexualidad, de la violencia familiar. Pienso que las mujeres cumplimos un papel, porque al hombre no le queda tan fácil que le tengan tanta confianza (*Ídem*).

En el caso de Benacerraf y particularmente con *Araya*, pero también con su primer trabajo, *Reverón* (1952), reconoce haber provocado un toque de atención a las fronteras —a veces difusas desde los orígenes del cine—, entre la ficción y el documental, al presentar una “manipulación honesta” de la realidad, que en el caso de *Araya*, implicó un riesgo para la realizadora, pues en sus palabras: “sabiendo que era un género muy extraño el que iba a producir, que no era ni documental, ni ficción, [dijo] lo que tenía que decir de la manera más sincera” (*Ibidem*, p. 40), Benacerraf habla incluso del *amor* hacia sus personajes como factor determinante, lo que se traduciría en un filme que *dialoga con la poesía sin complejos*:

*Araya* se presentó en Cannes y planteó un problema grande para entrar en competencia, porque ni el jurado sabía cómo clasificar esa película tan extraña que llegaba de Venezuela. Por fin, hubo varias discusiones y se concluyó que *Araya* competía en la sección oficial. Era el momento de la *Nueva Ola*, de Truffaut, de Godard; era el año de *Los cuatrocientos golpes*; de *Hiroshima mi amor*, y tuve el honor enorme de compartir con esta última película que me gusta muchísimo el premio de la crítica (*Ibidem*, p. 41).

Así, las posturas de las realizadoras latinoamericanas en este periodo podían ser tanto desde el feminismo, desde la indiferencia hacia él, en su contra o desde un paulatino desprendimiento de la ‘etiqueta’ feminista de muchas realizadoras de finales de los años ochenta y la década de 1990. Este *fenómeno*, también forma parte de un amplio debate del

que los hombres quizá se han ausentado, pero podemos citar aquí a cineastas como la antes mencionada Ana Carolina, quien consideraba, reconociendo la “contribución formidable” del feminismo en los años setenta en lo político, que “hablar de feminismo significa «algo repugnante. [...] porque una feminista tiene menos oportunidades que un ciudadano común y corriente. Por eso prefiero ser una ciudadana»” (en Trelles en Torres, 2008, p. 111) o en contraposición, a Maricarmen de Lara (2016), miembro del Colectivo Cine-Mujer en México en sus últimos años, quien caracteriza su trabajo como “desde la propuesta de una visión femenina en la que las mujeres sean sujetas de sus historias y no sólo objetos”, o en casos como el de Clara Riascos quien narra su acercamiento al colectivo Cine-Mujer en Colombia:

La aproximación mía a eso [el feminismo] sí fue muy curiosa porque yo venía de acercamientos a partidos políticos que no tenían nada que ver con la mujer. Por el contrario, en esos partidos políticos se le negaba la participación a la mujer. Yo no tenía ningún desarrollo, digamos la valoración de la mujer. Y del movimiento feminista: Yo no sabía que existía eso. Pero estaba muy interesada por el cine. Cuando ellas me invitan a participar, no sabía muy bien cuál era el cuento del feminismo, ni su política ni nada de eso. A lo que me acerco es más bien al cine. Fue muy curioso porque a mí nunca nadie me explicó qué era el feminismo (CINEMATECA. Cuadernos de cine colombiano, 1987).

Para Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002), “la forma como una mujer cineasta, con perspectiva feminista, despliega sobre la realidad su mirada, se hace expresión de aquello que la mirada masculina no puede o no quiere ver, sentir y por tanto mostrar” (p. 209), por ejemplo, los temas como el aborto no suelen ser tratados por realizadores, aunque películas como *Aborto* (1965) dirigida por Pedro Chaskel, película chilena de la Escuela de Cine Experimental de Chile producida por la Asociación Chilena de Protección a la Familia y la Cátedra B de Medicina Preventiva de la Universidad de Chile o directores como Todd

Solodnz (*Palindromes*, 2004), o sobre la sexualidad femenina desde otra perspectiva en el caso de *She's Gotta Have It* (1986) de Spike Lee, sean casos hasta cierto punto, aislados.

*Lo personal es político.*<sup>71</sup> Berta Navarro, directora de *Nicaragua: los que harán la libertad* (1979) y productora de películas como *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1970) y *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro, 1992), reflexionaba en 1986:

Se acata esa frontera bajo el argumento “público” de que lo privado es precisamente eso: asunto privado, cuestión personal, no obstante que el “asunto personal” sea de todos. Es por eso que en la elaboración teórica del feminismo se afirma que lo personal es político. En este sentido la mujer cineasta tiene una oportunidad muy interesante: la de asumir su visión. Esa visión que le permite ver de abajo hacia arriba. Como dice Fanon: “la opresión sólo se mira de abajo para arriba” [...] En lo cotidiano vive la sociedad civil, en lo cotidiano se trabaja, se sufre, se ama, se odia, conversa, se sueña; en lo cotidiano está la expresión crítica real. [...] Nuestro potencial está precisamente en hacer públicos los asuntos privados. Y este es el eje de mi propuesta. Es una propuesta narrativa. Tenemos la visión desde adentro y desde abajo. La mujer en los medios audiovisuales tiene un gran instrumento de expresión. Debemos apropiarnos de este lenguaje, hacerlo nuestro. Debemos aprender a narrar en imágenes, lenguaje más afín a nosotras que llevamos siglos mirando, observando el mundo desde dentro (p. 151-152).

El debate sigue vivo, si bien parece ser un consenso —cada vez más amplio—, coincidir en la idea, concepto, presencia y reconocimiento de la diversidad como consigna central de la acción colectiva. La pluralidad y lo común, respetando y dialogando las divergencias, han sido colocados en el centro de muchas acciones colectivas de las primeras décadas del siglo XXI, entre ellas, los *nuevos* feminismos. Este debate se traduce, también, en expresiones estéticas que muchas veces se adelantan en sus propuestas al propio camino de la acción política, obligando a los movimientos sociales a preguntarse nuevas cosas y seguir

---

<sup>71</sup> Esta consigna sigue presente hasta hoy dentro de las manifestaciones feministas en torno a temas como el aborto; el cambio del término “violencia doméstica” a “violencia machista” como algo que va más allá del ámbito “privado” también es ejemplo de esta idea.

caminando, pues “cada movimiento político demanda su propia estrategia estética” (Rich, 2016, p. 304).

Resulta tan emocionante como deprimente volver a ver hoy los documentales feministas que emergieron en los 60 y que estuvieron realizados por mujeres vinculadas con movimientos de cine colectivo de izquierda como el tercer cine argentino y latinoamericano y los experimentos de los cineastas de la *Rive Guche* parisina: *Réponse de femmes* (1975) de Agnès Varda y los filmes realizados por el Colectivo Cine Mujer en México así como los cantos y eslóganes que Cecilia Barriga revisita en *Granada, 30 años después* (2010). Todos muestran la historia en bucle. El aborto, la salud sexual, la persecución de la violación, los salarios de las mujeres, la prostitución, la experiencia femenina de la guerra y el colonialismo, y la representación de las mujeres en los medios de comunicación son, todavía hoy, asuntos globales urgentes y controvertidos (Mayer & Oroz, 2011, p. 20-21).

En México, *al calor* de los movimientos políticos y culturales en todo el mundo en la década de 1970, como ya he apuntado, surgiría el Colectivo Cine Mujer (1975-1986), el cual “se planteó como fundamental la denuncia de la opresión femenina en la sociedad capitalista [y] abordó los temas hasta entonces prohibidos u oscurecidos por una opinión pública sometida a una moralidad mojigata” (Millán, 1999, p. 115).

Narra Beatriz Mira, realizadora de origen brasileño que formó parte del *núcleo irradiador* del Colectivo Cine Mujer:

¡Claro que estábamos en el feminismo! Ángeles y yo fuimos al encuentro de Perú y aquí Maricarmen y Maru fueron al de Taxco... o sea, íbamos a los encuentros internacionales, participábamos, pero nuestra militancia era el colectivo, o sea, no estábamos en un grupo, éramos parte de este grupo, eso era nuestra militancia, o sea, nosotros éramos feministas, teníamos un grupo y estábamos dentro de él. De hecho, *Es primera vez* está filmando un encuentro en el cual las organizaciones populares empiezan a valorar muchísimo el papel de las mujeres y en *Vida de Ángel*, nosotras estamos trabajando con mujeres de extracción popular que tienen un trabajo justamente de defensa de sus viviendas, que es un trabajo importantísimo y ellas dicen, “nosotras somos las de los problemas, porque nosotras somos las que estamos en casa”, entonces ellas

sentían que podían defender muy bien su vivienda porque ahí estaban, hacían trabajo doméstico (Mira, 2017).

Las coincidencias en la producción de cine feminista que en ese momento se encontraba en debate y dialogando sobre todo en encuentros y festivales especializados<sup>72</sup> son evidentes muchas veces desde los títulos y por supuesto, los temas, así mismo, el debate estético acompañaba en la misma intensidad al debate político en las formas de representación:

muchas cineastas experimentales feministas, imbuidas por una urgencia política, muestran predilección por los códigos documentales -el uso de **material de archivo**, de la **voz over** de carácter testimonial, el contenido **autobiográfico**,<sup>73</sup> la intervención de la historiografía o en la actualidad- , incluso cuando sus intervenciones retóricas en la forma cinematográfica retan las posibilidades del film a la hora de proveer un registro estable o auténtico de la memoria personal o de la historia política (Mayer & Oroz, 2011, p. 26).

A su vez, mediante los proyectos colectivos que “desmitificaban y desjerarquizaban los medios de comunicación. [...] Las mujeres de diferentes clases sociales utilizan las tecnologías de visión de una forma hábil para posicionarse y para interrogar las representaciones mediáticas dominantes” (*Ibidem*, p. 21).

Al finalizar la década de los años ochenta, y en el contexto de un reacomodo de las inquietudes y búsquedas cinematográficas de muchos realizadores y realizadoras de las dos décadas anteriores, la cineasta indígena mexicana Teófila Palafox, realiza *La vida de una familia Ikoods* (1988), producto de un taller con duración de un mes, impartido en su

---

<sup>72</sup> Entre ellos, la Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo, la primera de las cuales se realizó en 1975 bajo los primeros textos de teoría fílmica feminista, como el de Mulvey, en el centro del debate, inclinado sobre todo a la vinculación del análisis fílmico, el feminismo y el psicoanálisis. La segunda semana se realizó en 1979 y en este segundo encuentro, el debate entre cineastas y teóricas, muchas dedicadas a la investigación, comenzó a generar espacios de diálogo, debate y encuentro de las cineastas y teóricas feministas en todo el mundo, más imbuida en los estudios culturales, *superando* al psicoanálisis como enfoque central (Mayer & Oroz, 2011).

<sup>73</sup> Negritas de esta que escribe.

comunidad de San Mateo del Mar Oaxaca en 1984-85 por Luis Lupone, Alberto Becerril, Cecile Lavercin y María Eugenia Tamés, esta última, miembro del Colectivo Cine Mujer mexicano en sus últimas producciones (Adam, 2015; Millán, 1991; Gumucio, 2012).

El taller de edición se realizó en México y lo impartió Arjanne Laan. Las alumnas de entre 19 y 72 años -siete en total, de las cuales sólo seis concluyeron el taller al impedirle su esposo a una de ellas continuar asistiendo-, Juana Canseco, Justina Escandón, Guadalupe Escandón, Timotea Michelina, Elvira Palafox y Teófila Palafox, participaron y realizaron ejercicios prácticos de cine, viendo y analizando películas y construyendo relatos con fotografías; de ellas, sólo cuatro hablaban español además de su lengua materna, todas estaban agrupadas en una organización de artesanas textiles encabezada por la propia Teófila Palafox.

El taller produjo tres películas: *La vida de una familia ikoods* (Teófila Palafox, 22 min. Súper 8 ampliado a 16 mm), *Cuéntame un cuento Mombida* (Elvira Palafox, 20 min.), *Una boda antigua* (Elvira Palafox y Guadalupe Escandón, 12 min.), de los cuales sólo se concluyó hasta su etapa final en ese momento, el cortometraje de Teófila Palafox, considerado como el inicio del cine comunitario indígena en México, y que se difundió por medio de una red de distribución que se organizó con otras comunidades. La realizadora habla sobre su experiencia:

Nosotros también nos sentimos marginados, [...] también tenemos necesidad de difundir lo que pensamos o lo que somos. [...] Yo como mujer me quiero explicar de dónde somos o en qué comunidad estamos situados, [...] siempre trabajamos en una forma colectiva, como mujeres, luchando por la libertad de ser mujer.

Yo soy artesana, tejo, y dentro del tejido se da a conocer mi forma de pensar. Trabajamos con nuestras manos como lo hace una directora de una película. Con mis tejidos y mi película me explico y puedo comunicarme con otra persona. Así digo lo que siento. Mediante una película quise decir todo lo que siento como mujer, como organizadora de otras mujeres, porque yo

represento un grupo de mujeres artesanas. [...] Hice una película llamada *La vida de una familia Ikoods*, ahí se muestra cómo vivimos las mujeres, cómo trabajamos. También se habla de los hombres y a qué se dedican, qué trabajo tienen y qué lengua hablan. En esa película se ve cómo somos, cómo nos vestimos, cómo conservamos. Se ve todavía la cultura de nuestra comunidad indígena. Claro que es muy difícil; yo no estudié cine, y sin embargo estoy en esto” (Palafox en Mayer & Oroz, 2011, p. 108-109).

Experiencias como la de Palafox o el Colectivo Cine Mujer, representan un botón de muestra de la diversidad que a veces el estudioso se empeña en homogeneizar, sobre todo al asomarse al estudio del cine político latinoamericano de la década de los años ochenta a la que generalmente se le tacha de la década de la vuelta al *yo* y al *autor* después del ‘frenesí’ del *nosotros* y de la *colectividad*. Sin embargo, este postulado no aguanta demasiado a la luz del cine diverso que se produjo en la época, tanto de nóveles cineastas como de aquellos que venían arrastrando *los años de la ira*, siguiendo a Rich (2016), “las películas del nuevo cine latinoamericano de los ochenta están comprometidas, en términos cinematográficos, con la creación de lo que [Rich] llamaría una subjetividad colectiva” (p. 308).

El debate sigue vivo, pero también se desplaza a otros espacios generados por los cambios tecnológicos en los equipos, formatos y medios de difusión, por ejemplo, en el cine independiente producto del micromecenazgo, becas gubernamentales, colectivos políticos o talleres comunitarios.

Durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, el clima de debate creó un cine vivo en constante búsqueda y evolución, no quizá alrededor de una *escuela*, de una *maestra* o *maestro* a seguir. En este contexto, como muchos movimientos de vanguardia, el cine feminista se planteó como un espacio de experimentación con fines específicos contenidos

en los textos teóricos de las feministas y del cine feminista producto del encuentro, del diálogo y del debate constante.

En el cine feminista, los espacios privados se descomponen a la vista pública desde la mirada de sus realizadoras, “las vidas que documentan las películas de Chantal Akerman, por ejemplo, son doblemente interiores y privadas: no sólo representan los ‘sentimientos más íntimos’ de un individuo, sino los de un individuo excluido de la esfera pública” (Mayer & Oroz, 2011, p. 31), mirada *descompuesta* de la vida cotidiana y por ende del cine y sus representaciones de esa cotidianeidad.

El cine feminista como *contracine* de las representaciones de Hollywood que invadían las pantallas de las salas de la región, pero también plantando cara a ese cine regional — industrial o independiente—, que olvidaba cuestionar esa *realidad* en algunos *otros* aspectos, como en cuanto al lugar o papel asignado a las mujeres dentro de esas sociedades, contiene también “una epistefilia distintiva en los medios feministas: conocer a la propia comunidad a través de un film, saber que una no está sola” (*Ibidem*, p. 39).

El Colectivo Cine Mujer en México llevó a la práctica muchos de estos debates, desde la realidad latinoamericana y mexicana se posicionó y construyó un cine que llevó el uso del lenguaje cinematográfico a servir como una herramienta política, pero también estética. En el tercer y último capítulo de este trabajo, profundizaremos en algunos otros aspectos del análisis fílmico feminista en cuanto a su obra colectiva, pero antes, entremos en el contexto mexicano de las escuelas de cine y el movimiento de cine independiente en ese país a partir de los años sesenta y las movilizaciones estudiantiles y donde los *ecos del '68* se escucharían por muchos países del mundo.



## 2.3 La Universidad, el movimiento de cine independiente en México y las mujeres de cine

---

Como he expuesto al inicio del presente capítulo, sería a partir de 1975 que los primeros grupos organizados de corte feminista<sup>74</sup> en México, comenzaron a multiplicarse y encontrarse; muchos de ellos comienzan a ‘unificarse’ y a conversar, en agrupaciones como Mujeres en Acción Solidaria (1971), el Movimiento Nacional de Mujeres (1973) y el Movimiento de Liberación de las Mujeres (1974), así como a establecer alianzas y propuestas políticas en torno al aborto y al trabajo doméstico, así como a debatir sus expresiones y propuestas estéticas —úes la relación entre el arte y el feminismo significa una de las conexiones más poderosas entre movimiento estético y acción política.

En el caso mexicano, como lo expuse en la introducción de esta investigación, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, tendría un papel principal en el aumento de la presencia de las mujeres detrás de las cámaras en la región.

La primera película del CUEC sería el cortometraje *Pulquería La Rosita* (1964) dirigido por Esther Morales, alumna de la primera generación (1963). En la producción del cortometraje, se incluían nombres como el de Raúl Kamffer, Jorge Fons —quien participó

---

<sup>74</sup> Cabe mencionar también el *inicio* a partir de 1971 de los movimientos lésbico-gay en México con la conformación del Frente de Liberación Homosexual (FHL), integrado entre otros por su fundadora, la locutora, actriz, dramaturga y realizadora Nancy Cárdenas, directora en 1979 del documental *México de mis amores*, y que demandaba el cese a la persecución policiaca, la discriminación y el maltrato de los medios masivos de comunicación. A finales de los años setenta se crearon también grupos como Lesbos, Lambda, Oikabeth y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) -este último grupo en relación estrecha con el movimiento feminista-, los cuales participaron en la primera “aparición pública” de colectivos organizados, de hombres y mujeres en la marcha realizada el 2 de octubre de 1978, antecedente de la marcha del orgullo realizada anualmente en la Ciudad de México (Toledo en Millán & García, 2002, p. 91-110).

en el guión—, Lupina Mendoza, Paul Leduc y Rafael Castanedo, sobre este filme, que cuenta la historia de un niño en medio de un barrio marginal de la ciudad de México, escribían Jaime Tello y Pedro Reygadas del colectivo Taller de Cine Octubre, en 1981:

Con todas sus deficiencias [...] tuvo el mérito de llevar a la pantalla una serie de imágenes que no estaban presentes en los discursos de los políticos y menos aún en el cine mexicano de esa época: las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital (p. 160).

Este cine universitario de la marginación dialogaba mucho más, en un primer momento, con el neorrealismo traducido por los latinoamericanos del *tercer cine*, el *cine imperfecto*, la *estética del hambre* y la *estética del sueño*, pero también con las nuevas olas y localmente con el surgimiento de grupos como el Grupo Nuevo Cine en 1961, los trabajos cinematográficos experimentales en el México de los años sesenta e inclusive con películas de décadas anteriores como *Raíces* (1953), de Benito Alazraki o la ya mencionada, *Redes* (1936) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.

A la película de Morales le seguirían muchas más en esa misma senda, pero es con el primer largometraje producido por el CUEC, *El Grito* (1968), que se inicia toda una escuela de *nuevo documental* en México, cuyo núcleo será el mismo Centro, el filme, acerca del movimiento estudiantil en la Ciudad de México y la masacre de la Plaza de las Tres Culturas en 1968, dirigido por Leobardo Pérez Arechte, fue realizado en colectivo y en la clandestinidad —la narración es conducida por una voz femenina tomando el texto escrito por la periodista italiana Oriana Fallaci—, dando paso a una corriente de cine independiente mayoritariamente inscrito en los movimientos políticos de izquierda.

Si bien se producirá cine de autor y en colectivo, de ficción y documental, el cine documental político, y en muchos casos producido por colectivos cinematogr, tomará una

presencia de peso en la producción independiente mexicana, cuyo epicentro sería en gran medida el propio CUEC. Inclusive, la creación en 1975 de *otra* escuela de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), se leerá en un primer momento como un intento del aparato gubernamental de crear una escuela *no politizada*; estas diferencias se tradujeron en etiquetas incluso de género: al CUEC se le conocía como la escuela revolucionaria y del documental y al CCC como la escuela oficial y de ficción, aunque los diálogos y la colaboración entre las escuelas serían constantes, hasta cierto punto cercanas, y en el CUEC se realizaran también trabajos de ficción (Cortés, 2001, p. 39).

En este contexto surgen diversos colectivos cinematográficos sobre todo avocados en un primer momento a la crítica, entre ellos, el Grupo Cine 70 en 1967, con Paul Leduc, Rafael Castanedo, el fotógrafo Alexis Grivas (Grecia) y Bertha Navarro o en 1969, el Grupo Cine Independiente, con los directores Arturo Ripstein y Felipe Cazals, el editor Rafael Castanedo, el escritor Pedro F. Miret (Barcelona) y el crítico Tomás Pérez Turrent entre sus integrantes.

Para inicios de los años setenta, en el CUEC se da paso a los grupos de producción colectiva y distribución independiente como la Cooperativa de Cine Marginal, del que formó parte Rosa Martha Fernández, futura impulsora del Colectivo Cine Mujer, donde trabajó como cinefotógrafa y fue responsable de filmar una protesta nacional del sindicato de trabajadoras textiles Medalla de Oro, quienes marcharon de la ciudad de Monterrey a la Ciudad de México para demandar mejores salarios y seguridad laboral (Fernández, 2010 en Aceves, 2013).<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Del original: “Fernández worked as a camerawoman and was responsible for filming a nation-wide protest by the female textile workers union from Medalla de Oro who marched from the city of Monterrey to Mexico City to demand better wages and job security”. Traducción propia.

La Cooperativa de Cine Marginal se conforma a raíz del *II Concurso de Cine en Súper 8 mm* de 1971, concurso convocado entre otros por el Cine Club de la Facultad de Economía y en donde “se presentaron películas de ficción, muchos testimonios sobre el concierto de rock en Avándaro, pero sobre todo mucho material sobre el movimiento y la marcha reprimida el 10 de junio de ese año” (Millán, 1999, p. 113), participaron en este concurso gente como Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II y Odile Herrenschmidt, esta última también futuro miembro del Colectivo Cine Mujer, igualmente, surgen colectivos como el grupo Cine Testimonio del documentalista Eduardo Maldonado y el Taller de Cine Octubre ya mencionado.

En este contexto, las mujeres comenzarán a ocupar espacios en las escuelas de cine y por ende, en la producción cinematográfica mexicana: en la década de 1960, se realizaron sólo 2 ejercicios de alumnas del CUEC, en los años setenta, 24, y en los años ochenta, 80 ejercicios, un total de 106 de los cuales 83 fueron ficciones y 23 documentales (Fernández, 1987, p. 146), aunque con algunas dificultades. Beatriz Mira apunta a la percepción al interior del CUEC de “una actitud nada feminista y de nada de apoyo (sic), hasta persecutoria” hacia sus producciones y actividades. Sin embargo, su presencia no se acotaba al Centro o a las escuelas de cine, aunque sin duda estos centros de enseñanza fueron fundamentales en la formación y participación de muchas de estas realizadoras.

Mientras Breni Cuenca, egresada del CUEC, realizaba en Chile el medimetraje documental *No nos moverán* (1972) sobre la experiencia de la Unidad Popular de Salvador Allende, Lucero Isaac, quien además participaría como diseñadora de producción de *El Castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973), gana un Ariel en la categoría ‘Decoración o ambientación’, en 1973, por *Los Días del Amor* (1972), de Alberto Isaac -director, entre otras

películas, del “éxito taquillero” *Tívoli* (1975) del que ‘tomaría nota’ el *cine de ficheras* sobre todo de producción privada y que seguiría a la *virtual* estatización del cine del gobierno de Luis Echeverría ‘enlatada’ por Margarita López Portillo, con *Bellas de noche* (1975) y *Las Ficheras* (1977), películas que “marcaron los comienzos de un cine de prostibulario, cabaretero y populachero que capitalizó con buen éxito de público la permisividad de la censura ante los desnudos y las ‘palabrotas’”<sup>76</sup> (García, 1998, p. 294), a las que películas como *No es por gusto* (1981)<sup>77</sup> de Maricarmen de Lara, responderían desde el documental.

En ese contexto mujeres como la actriz Irma Serrano, mejor conocida como *La Tigresa* —como aquella primera película que ‘no se sabe’ si fue dirigida por Mimí Derba—, además de actuar, produce y escribe *La Martina* (1971) y realiza la idea y el argumento de *La Tigresa* (1973), dirigidas por René Cardona Jr.; Carmen Toscano y Matilde Landeta colaborarían en la película *Ronda Revolucionaria* (1976) y en los ochenta se les sumarán mujeres en la iniciativa privada, como las actrices Isela Vega y María Elena Velasco la “India María” que venía de un éxito popular en la televisión con su caricatura ‘cómica’ de las Marías, como se les llamaba despectivamente a las mujeres de los pueblos originarios que migraban de sus regiones de origen a la ciudad; por otro lado, en esta década, las directoras que producían en el CCC, como Busi Cortés, Gloria Ribé, Marisa Sistach, Elsie Méndez o la chilena Carolina Fernández, por mencionar algunas, se hicieron presentes en la producción cinematográfica mexicana.

---

<sup>76</sup> Esta situación también tendría sus expresiones en el cine de otros países latinoamericanos como la ‘porno-chanchada’ en Brasil, o en las películas protagonizadas por figuras como Isabel Sarli y Libertad Leblanc en Argentina.

<sup>77</sup> Este trabajo de Mari Carmen de Lara y Maru Tamés introduce un tema que para entonces las organizaciones feministas comenzaban a marginalizar cada vez más, sobre todo por los desacuerdos que favorecían la división o las rupturas de los algunos grupos, la prostitución.

Como apunté en el primer capítulo de esta investigación, el caso de Marcela Fernández Violante, en México, también merece nuestra especial atención como antecedente de todo este panorama. Fernández Violante inicia su carrera en 1966 con *Azul*, cortometraje donde trata el tema de la violencia doméstica desde la perspectiva de una niña de seis años que después de perder el transporte escolar, decide huir y deambular por la Ciudad de México, y detenerse a jugar en los columpios, al mismo tiempo que recuerda la violencia que vive en su casa (Catálogo CUEC, 1963-1989, p. 4, en Filmografía Mexicana).

Ya no como estudiante, pero con apoyo de la institución universitaria, continúa su carrera con el documental *Frida Kahlo* (1970), que obtuvo el *Ariel* de plata al mejor documental, *La Diosa de Plata* que otorgan los Periodistas Cinematográficos Mexicanos (PECIME) y el *Sombrero de Plata*, segundo lugar en el III Festival Internacional Cinematográfico en Guadalajara, y que en 1972 se proyectaría en el Festival de Cine de Oberhausen, entonces Alemania Oriental. En 1974 dirigiría su primer largometraje con la UNAM, *De todos modos Juan te llamas*, para continuar con una carrera que se extiende hasta los años 2000, pasando por títulos como *Cananea* (1976) —donde dirigiría al fotógrafo Gabriel Figueroa, toda una ‘institución’ para el cine mexicano de entonces, con múltiples dificultades—, *Misterio* (1979) sobre una novela de Vicente Leñero, *En el país de los pies ligeros/Niño rarámuri* (1980) *Nocturno Amor que te vas* (1987), *Golpe de Suerte* (1991), *Enredando sombras* (1998) —filme que celebra, en doce cortometrajes dirigidos por directores latinoamericanos, cien años de cine en América Latina, discutiendo sus orígenes y desarrollo en la región, en donde participa con el cortometraje documental *De cuerpo presente*, “compilación de fragmentos de películas de la ‘época de oro’ del cine mexicano que revisa el tratamiento que se le dio a la imagen de la mujer en el cine industrial”—, y su última película, *Acosada* (2002)

(Filmografía Mexicana; IMDB). Fernández Violante, también fue profesora en el CUEC de 1970 a 1985, y directora de la misma institución de 1985 a 1989. En 1987, dirigiría un programa para la televisión sobre el trabajo de Matilde Landeta, dentro de la serie *Los nuestros* (1987), producida por la Secretaría de Educación Pública y la Unidad Televisiva Educativa y Cultural (UTECE).

Cuenta la realizadora mexicana un día de su experiencia filmando *Misterio*, cuando a media producción, el estudio le impone a otro productor, Rogelio González, quien nunca había trabajado con una mujer:

el tipo se me adelantó y empezaba a manejar cosas en mi lugar, *entons* le digo: “oye, ¿qué estás haciendo aquí en mi foro si tú eres producción? Salte de mi foro”, entonces se arranca desde donde estaba como verdadero toro de Lidia, ¡para embestirme! Yo me quedé paralizada, dije “a ver si me pega”, y ¿qué hicieron los técnicos? [...] Se escondieron detrás, para que me pudiera dar toda la *tranquiza* que él quisiera, y lo paré con la mirada, dije “nada más me tocas, *na 'más* me tocas, y por lo menos te saco los ojos”, *entons* el tipo se *enfrenó*, y me dijo la clásica frasecita: “si fueras hombre, ya te hubiera tumbado en el piso”, y le dije “si fuera hombre ya estaría hecho albóndiga en chipotle” (Fernández, 2012).

*Misterio* sería premiada con casi todos los Arieles principales en 1981, excepto el de dirección y mejor película: “*tons* yo vi cómo le daban a mis actores [...] y yo nada más veía que se llenaban todos de Arieles y a mí no me tocó nada, [...] de los doce yo arrastré con ocho Arieles” (*Ídem*).

En Fernández Violante se ejemplifica, en mi opinión, un antecedente de la importancia de las escuelas para la incorporación de más mujeres a partir de la década de 1970 en la realización cinematográfica en México, aunque, ya como profesora de dicho centro, entraría

en ciertos conflictos con las estudiantes feministas, en medio del debate que ya hemos apuntado en el apartado anterior:

Mi cine se ha hecho a base de razones circunstanciales; por eso no hago un cine específicamente feminista. A mí me interesan diversidad de temas. Se me acusa mucho por el bloque feminista, cuando es muy ultra, muy radical, de que no soy una directora de su entorno (Fernández en Trelles, 1991, p. 151).

Entre encuentros y desencuentros, como reconoce la directora Busi Cortés: “sin las escuelas de cine no habiéramos podido hacer muchas cosas. Para poder introducirnos en el proceso de producción cinematográfica ha sido fundamental la experiencia que nos proporcionaron las escuelas de cine” (en Arredondo, 2001, p. 47). Aunque, al mismo tiempo, en el recuento de las experiencias de las directoras mexicanas a partir de Fernández Violante, podemos encontrar obstáculos muy similares a los enfrentados por las pioneras del cine mexicano antes de los años sesenta.

Pero ¿cómo se convirtieron los espacios universitarios en lugares de producción y difusión alternativos para realizadores y realizadoras independientes?, y, ¿cómo se organizó y ‘formalizó’ la formación cinematográfica en México, crucial para la incorporación de más mujeres en la producción del cine mexicano? Miremos atrás.

### 2.3.1 Apuntes sobre algunas experiencias de formación cinematográfica en México. Las universidades y el cine independiente

---

En el primer capítulo mencioné una primera experiencia de formación en el ámbito cinematográfico en México, la Clase de Preparación y Práctica Cinematográfica que se crea, en 1917, como materia curricular en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral,



dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, bajo la dirección de Manuel de la Bandera. Entre 1943 y 1945, existió la Academia Cinematográfica de México, una escuela que estaba asociada a la industria, y que después siguió “dentro de la sección No. 2 de trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Industria, Similares y Conexos de la República Mexicana (STIC) para que los trabajadores de esta industria perfeccionen sus técnicas” (Arredondo, 2001, p. 22), y en la que, si bien desde 1943 las clases eran dirigidas a aspirantes a actores y escritores, ya para 1945 se ofertan también, para todas las carreras técnicas del cine.

Debido al contexto de la época, en estas instituciones las mujeres encontraban muy difícil, como en el resto de las disciplinas y oficios considerados *no propios de su sexo*, acceder a ellas. Matilde Landeta, como apunta Trelles (1991), “había intentado estudiar el oficio de directora recibiendo clases de realización ofrecidas por el director Alejandro Galindo<sup>78</sup> en una academia de estudios cinematográficos” (p. 18).

Es hasta 1959, cuando se funda la Sección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que fomentaría la creación de cineclubes estudiantiles y publicaciones como folletos y libros, además de participar en la fundación de la Filmoteca de la UNAM en 1960 e incursionar en la producción de películas.

---

<sup>78</sup> Miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1946 —la cual entregó el premio Ariel de 1947 a 1956, reactivándose en 1972 y hasta la fecha—, Galindo fue secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), también sería maestro del propio CUEC. Quizá Trelles se refiera a clases en la Academia Cinematográfica de México a finales de la década de 1940.

Se percibía con ello un ambiente de renovación cultural cinematográfica en el auge de publicaciones como la *Revista de la Universidad* del suplemento *México en la Cultura* en el periódico *Novedades*, donde, apunta García Riera (1998):

Una nueva crítica ya no se sentía obligada como casi toda la anterior a defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo. Al contrario: planteaba la necesidad urgente de un cambio radical con hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de las películas. En eso, se hacía eco de la más atendida crítica extranjera, sobre todo de la francesa (p. 35).

Igualmente, en 1961, el Grupo Nuevo Cine, en donde no había mujeres en primera línea, publica la *Revista Nuevo Cine*, con 7 números, estos aspirantes a cineastas, críticos y *cinecluberos*, pretendían hacer un llamado para transformar el cine mexicano sumido en los *churros* industriales.

No es tanto tiempo después que se crea, en 1963, como ya he apuntado, el CUEC de la UNAM y que, siguiendo a Alfredo Joskowicz “proviene de la gente que en la universidad veía cine-clubs” en el contexto del auge del movimiento cineclubista de los años sesenta, aunque existen antecedentes importantes como la creación del primer cineclub<sup>79</sup> en 1931 en el Paraninfo de la Universidad Nacional a iniciativa de Lola Álvarez Bravo junto a Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos y Emilio Amero, hecho que de acuerdo con Javier Roque Vázquez (2012) pudo ser provocado por el contacto con el cineasta soviético Sergei Eisenstein a su paso por México (en Pasillas, 2017, p. 217), al que le seguirían experiencias como el cineclub fundado en el Instituto Francés para América Latina (IFAL) desde 1949 conducido por Álvaro Custodia, Jomí García Ascot y José Luis González de León (García

---

<sup>79</sup> En América Latina también los cineclubes tendrían una importancia central en el desarrollo del cine nacional del periodo, por ejemplo el Cineclub de la Universidad de Chile (1954) en Santiago y el Cineclub de la Universidad Austral de Chile (1963), en Valdivia. El estudio de los cineclubes latinoamericanos aún es un gran pendiente de la academia.

Riera, 1998). Antecedentes importantes también lo fueron el Cine Club Progreso (1952) que publicaba el boletín *Cine Club* y los cineclubes al interior de las facultades y grupos estudiantiles de la UNAM:

En 1956, la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras organizó un cineclub que funcionaba precariamente en una sala de la Torre de Humanidades y en la Facultad de Ingeniería. En 1957 comenzaron a sesionar cineclubes en las escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura, Antropología y Artes Plásticas, así como en las facultades de Derecho y Ciencias. En 1959, Salvador Ayala y Ramón Agarta organizaron el Cine Club Ciencias al que después se integraron Francisco Cobos, Pablo Chequetti, Rafael Costero, Rafael Sarmiento, Francisco Gutiérrez, Armando Ginis, Miguel Ángel Jiménez, Christian Lemaitre, Luis Velo y José Luis del Campo. El Cine Club Ciencias se caracterizó por la venta rigurosa de abonos, la calidad de sus carteles realizados por la Imprenta Madero y su interés especial por el *Free Cinema Inglés* (Rodríguez, 2014).

Por su parte, Marcela Fernández Violante (1988), escribe sobre los inicios del CUEC y esta primera etapa:

Desde sus inicios, el Centro se planteó la necesidad de vincular al futuro cineasta con la realidad social del país, inculcándole el espíritu de investigación, el sentido crítico, la búsqueda de la innovación temática formal, y la conciencia de la responsabilidad social en el manejo de este instrumento. Se fomentó, asimismo, el trabajo colectivo, en el que concurren todas las especialidades del quehacer fílmico, eliminando la idea de un creador único (p. 84).

Inicialmente, la formación en el Centro tenía un sentido mucho más teórico que práctico y quizá, por lo tanto, como apunta Joskowicz, se desarrolló “de espaldas a la industria”. Mientras el CUEC luchaba por crear un equilibrio entre libertad creativa y sistematización de su propuesta educativa, México pasaba por uno de sus capítulos más negros, el terrorismo de Estado ejercido contra estudiantes, campesinas y obreras, este clima, sin embargo, era representado por sus estudiantes en documentales y ficciones, como en el caso de *El grito*

(1968), así mismo, se realizaban los concursos de cine experimental<sup>80</sup> en los que estudiantes y realizadores independientes, pusieron sobre la mesa nuevas propuestas estéticas y temáticas poco exploradas en México.

Es en esta década, que en el país “crecía la aversión a los *churros*”, sobre todo en los círculos universitarios, pero también del público en general. Precisamente en 1968, el Banco Nacional Cinematográfico, bajo la dirección de Emilio O. Rabasa, impulsaría la promoción publicitaria del cine mexicano en todo el mundo mediante PROCINEMEX, instancia cinematográfica gubernamental cuyo gerente, Maximiliano Vega Tato, era egresado del CUEC (García, 1998).

También ese año, la Dirección de Cinematografía, ente censor del estado mexicano bajo la dirección de Mario Moya Placencia, *aflojó* la censura en cuanto a los desnudos femeninos y las groserías, así mismo, el Cine Regis se convertía en la primera *sala de arte* del país, y en ella se exhibían sobre todo cintas extranjeras y estrenos nacionales importantes y, dentro de la onceava Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos realizada en Acapulco — celebrada desde 1958 primero en la Ciudad de México—, se estrena la cinta *Fando y Lis*, del realizador de origen chileno Alejandro Jodorowsky y basada en una obra del español Fernando Arrabal, en medio de un escándalo entre el público asistente, la película sería censurada por parte del gobierno mexicano, mostrando los límites de ese ‘aflojamiento’ de la censura:

Se llegó en el empeño de impedir un cine “inconveniente” al ejercicio de la anticonstitucional censura previa: en 1969, el rodaje de *Zona sagrada*, cinta basada en una novela de Carlos Fuentes,

---

<sup>80</sup> El I Concurso de cine Experimental de Largometraje fue realizado en 1965 y el II Concurso de Cine Experimental en 1967.

hubo de suspenderse porque el paranoico presidente Díaz Ordaz no tragaba las críticas a su gobierno del escritor (García Riera, 1998, p. 236).

Mientras tanto, las pantallas del cine mexicano se llenaban de cine de acción o de horror, así como de melodramas enfocados en reprender a los jóvenes rebeldes con la religión y las ‘buenas costumbres’ en la mano. Los rostros de actrices como Isela Vega o los gestos de Mauricio Garcés también poblarían esas pantallas.

En medio de un clima *favorecido* por las políticas ‘echeverristas’, se crean laboratorios, salas y empresas de distribución. En 1971 se crea el Centro de Producción de Cortometraje, películas como *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1972) o *El Castillo de la Pureza* (Arturo Ripstein, 1973), gozan de un claro éxito de público, en 1972 se reactiva la premiación de los Arieles y finalmente en 1974, se crea la Cineteca Nacional que por ley debía existir desde 1949. En 1975 se estrena *Canoa* de Felipe Cazals, película que rememora los hechos ocurridos en el estado de Puebla en 1968, donde un grupo de trabajadores universitarios fueron linchados por la población azuzada por el párroco del pueblo de San Miguel Canoa, sólo un mes antes de los hechos en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.

Ese mismo año, 1975, se funda el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Esta institución, marcaba una cierta distancia con el CUEC, como también mencionamos anteriormente, en la que, siguiendo a Alfredo Joskowicz, “el nombre tiene importancia: ‘capacitar’ no es lo mismo que ‘estudiar’. Se buscaba, más bien, hacer un centro de adiestramiento para formar cuadros que iban a entrar directamente en la industria estatal. El CUEC formaba estudiantes, el CCC profesionales” (en Arredondo, 2001, p. 34), sin embargo, aunque los estudiantes de ambas escuelas podían producir películas, no podían exhibirlas comercialmente, Isabel Arredondo (2001) describe:

Entre 1945 y finales de los años setenta, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) estaban organizados de una manera gremial: las personas que entraban al sindicato empezaban a trabajar desde abajo y subían los escalafones hasta llegar a puestos superiores como la dirección [...] Los egresados de [las] escuelas podían hacer películas en 35 mm si querían, pero no podían exhibirlas en los cines (p. 22).

Esta situación impulsa el auge del cine independiente en México, de la mano del fin de la “estatización” echeverrista del cine: “de 1977 a 1982 más de un centenar de largo y mediometrajes independientes igualaron en número –y quizá superaron- a la producción estatal de la misma época” (García Riera, 1998, p. 315), entre esta producción estaba la de las realizadoras: “nunca se había producido, ni de lejos, semejante participación femenina en la realización de cine mexicano: 16 directoras, por lo menos, se dieron en el cine independiente las oportunidades negadas tradicionalmente por la industria a las mujeres” (*Ibidem*, p. 321). Las mujeres de cine en México se organizaban y producían en este contexto.

### 2.3.2 Cines y mujeres. *La colectiva*

---

La realizadora Ángeles Necochea, en una ponencia para el Seminario *La imagen de la Mujer en el Mundo Audiovisual* que se realizó dentro de las actividades del VIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana en 1986, recuerda que dentro del marco descrito en las páginas anteriores, “nacieron varios grupos feministas con mujeres que hacían diversas cosas, y de entre estos nació un colectivo de cine. Estaba formado por mujeres estudiantes de una de las escuelas de cine que existen en México” (p. 158), ese colectivo, el Colectivo Cine Mujer, que para los años de esta ponencia se encontró con su disolución —de ahí el empleo del tiempo pasado en el texto de Necochea— formaría parte del movimiento mundial de cine feminista.

Esa generación de directoras daría paso a una siguiente, que encontró mayores oportunidades de desarrollo tanto en la industria como en la academia e incluían a alumnas de ambas escuelas mexicanas de cine, entre las que se encuentran: Breni Cuenca, Dana Rotberg, Marisa Sistach, Eva López, Busi Cortés, María Novaro, Guita Schyfter, entre muchas otras que no necesariamente se identificaban explícitamente con el feminismo.

Como apunta Márgara Millán (1999), si partimos de que

el cine de mujeres sería el interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, en elaborar y mostrar una visión o mirada femenina, donde interviene no sólo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espacio-temporales que determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones (p. 37),

podríamos afirmar que, en las décadas de 1970 y 1980, inició en México un cine de mujeres que exigía espacios para debatir, construir e intercambiar una diversidad de miradas sobre sí mismas desde el lenguaje cinematográfico —y en casos como el del Colectivo Cine Mujer— desde el feminismo. Apunta Ángeles Necochea (1986):

Tratadas como un grupo de mujeres locas, hablando de cosas que decían “no tenían ni pies ni cabeza”. Fue duro, aunque también, debo reconocerlo, estimulante. Éramos pocas pero empujábamos mucho. [...] Escribimos, hicimos revistas, metimos artículos en los periódicos de circulación nacional y tratamos de meternos por todos los lugares que nos fueron posibles, y a veces hasta imposible (sic). Todas estas formas de expresión ligadas o incluso generadas por el Movimiento [feminista] intentaban sacar a la luz una discusión de la que nadie quería o se atrevía a hablar (p. 158-159).

*Romper el silencio* desde los márgenes y desde el feminismo para las realizadoras mexicanas, específicamente de grupos como Cine Mujer, implicó participar directamente en el desplazamiento del feminismo “desde los terrenos familiares de la acción política a planteamientos de estética política” (Mulvey, 1995), insertándose en el cine político

latinoamericano del periodo y sumando un capítulo, o varios, en la Historia del Cine Latinoamericano.

Siguiendo a Annette Kuhn (1991):

La formulación de posibles alternativas debería ir unida a una crítica del predominio de los hombres como productores de representaciones de la mujer en particular: por ejemplo, la publicidad y las industrias de televisión están en manos de hombres que ocupan los puestos de mando, la historia del arte en cuanto disciplina académica no nos ha ofrecido apenas mujeres que sean <<grandes>> artistas y la industria cinematográfica ha estado dominada por productores, directores y técnicos varones (p. 21).

Tomando en cuenta, como apunta Márgara Millán (1999), que “la intervención cultural de las mujeres desestructura desde distintas particularidades el discurso dominante; no sólo en el plano de la subjetividad, sino, como señala Jean Franco (1994), al establecer una lucha por la interpretación” (p. 34), *despatriarcalizar*, implica no sólo ‘substituir’ unos cuantos hombres por unas cuantas mujeres, que también, sino que incluye acciones de *feminización*, e inclusión de sensibilidades diferentes a la masculinización cultural milenaria, por ejemplo, pensando diversas posibilidades en las propias estructuras de organización. Pues ‘actuar como hombres’ para poder ocupar espacios, por decir algo, sólo perpetúa un modelo que sigue sometiendo y oprimiendo a las mujeres y los hombres de distintas sensibilidades no *heteropatriarcales* o simplemente críticas. En este sentido, la organización colectiva es un espacio idóneo para pensar nuevas formas de trabajo fuera del patriarcado/autoritario, en este caso, artístico, cinematográfico, aunque también pueda ser un espacio propicio para reproducirlo.

Crear en común, experimentar, probar, aunque esto implique sortear o no, los conflictos y contradicciones propias de las ideologías y las prácticas del arte colectivo, generó en estas



décadas, propuestas estéticas consistentes con estas características de origen participativo-comunitario —los grupos artísticos, los cineclubes, las organizaciones políticas.

Esto implicó la búsqueda de *otras* maneras, no sólo de contar, representar o mirar, sino de realizar, de organizarse para la realización y por supuesto para la distribución y la difusión de películas. Dichas posibilidades, fueron exploradas sobre todo por los cineastas independientes —quizá primero por necesidad y luego por convicción o viceversa.

En el contexto de las películas enlatadas por la hermana del nuevo presidente mexicano José López Portillo (1976-1982), Margarita López Portillo —ejemplo de que *ser mujer* no implica *naturalmente* al feminismo—, se alcanzan a estrenar con gran éxito taquillero películas como *El lugar sin Límites* (1978) y *Cadena perpetua* (1979) de Arturo Ripstein o *Amor Libre* (1979) protagonizada por Julissa y dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y se reestrenan *El Apando* (1976) y *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals, pero lo que rellenaría las pantallas mexicanas en este periodo, sería un cine *lépero*, de prostitutas, desnudos, palabrotas, cabarets, barrio bajo, *albureo*, caricaturización de la homosexualidad, un cine fronterizo y un cine de cantantes populares de la época (García, 1998).

Ese contexto adverso generaría un cine independiente mexicano que luchó con sus películas por un cine diferente, ejemplos como el documental de Paul Leduc *Historias prohibidas de pulgarcito* (1979) alrededor de la guerrilla en El Salvador —de acuerdo al actual presidente de Estados Unidos, un *shithole*—, o el también documental *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980) de Alejandra Islas y Alberto Cortés, así como el cortometraje sobre la lucha de Rosario Ibarra de Piedra *¡Los encontraremos!* (1982) dirigido por Salvador Díaz Sánchez y el cine, tanto documental como de ficción, del realizador

Nicolás Echevarría (*María Sabina, mujer espíritu*, 1978; *Sor Juana Inez de la cruz*, 1988; *Cabeza de Vaca*, 1991) se sumaban a la efervescencia de un cine político y de crítica social que también se expresaba, a su vez, en el trabajo de las realizadoras egresadas de las escuelas de cine.

A finales de los años setenta y durante la década de los años ochenta, nombres como el de Adriana Contreras (*Historias de vida*, 1981), la italiana Milva Piazza (*Carta a un niño*, 1980), Busi Cortés (*Hotel Villa Goerne*, 1981), Margarita Suzán (*El tiempo del desprecio*, 1977), María Elena Velasco (*Desempleo*, 1978), Dorotea Guerra (*Hacer un guión*, 1981), Patricia Gilhuys (*La improbable Susanita*, 1981), Rebeca Becerril (*La luz por una rendija*, 1982) — cortometraje en súper 8 que trata sobre la violación—, Sonia Riquer<sup>81</sup> (*Entraguas*, 1986) y desde el CCC: Gloria Ribé (*Monse*, 1978), Marisa Sistach (*¿Y si platicamos de agosto?*, 1980), Elsie Méndez (*El putas*, 1982) o en el cine industrial con Marcela Fernández Violante con apoyo del estado, entre otras, crearon espacios desde diversos frentes para poder hacer cine.

Muchas de ellas colaboraron y mantuvieron contactos personales y profesionales en esos años, pero después de la experiencia de la realizadora Marcela Fernández Violante, el trabajo del Colectivo Cine Mujer mexicano le seguiría en las prácticas fílmicas de mujeres en México, aunque explícitamente desde el feminismo. En el siguiente y último capítulo, entraremos de lleno en su labor de poco más de diez años, periodo en el que el colectivo mutó, no solamente en cuanto a sus integrantes, sino en cuanto a sus formas de representar,

---

<sup>81</sup> Egresada del CUEC, y de sociología de la UNAM, también fue productora de series feministas en los años setenta para Radio Educación, produciendo programas con los títulos como *Diálogo en vivo*, *La causa de las mujeres*, *Mujeres compositoras* o *Sonido invisible*, en donde permanece hasta hoy realizando labores de producción (Abelleyra, 2007).

difundir y producir el cine, desde la colectividad y todos los conflictos y contradicciones que implicó, dejándonos un cuerpo de películas olvidado en las filmotecas y recientemente recuperado por otras generaciones<sup>82</sup>, como la mía, que vieron en su trabajo, un campo por descubrir, analizar y ¿por qué no? Disfrutar, problematizar y debatir.

---

<sup>82</sup> Actualmente un grupo de mujeres españolas y mexicanas se encuentra en la posproducción de un documental sobre el colectivo a cargo de Andrea Gautier y Tábatta Salinas, producido por Perro Rojo Films y Smiz & Pixel. (Comunicación personal).

### 3. Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986), dentro y fuera de cuadro. Una experiencia de cine feminista latinoamericano

---

La historia del Colectivo Cine Mujer mexicano comienza con el feminismo y con tres mujeres de cine. Rosa Martha Fernández —mexicana—, estudiando psicología en Francia presenciaría en primera persona las movilizaciones estudiantiles en el París de 1968. Fernández, iniciaría sus contactos con el activismo feminista mientras estudiaba producción televisiva en Japón, y a su regreso a México, escribiría múltiples artículos en diversas publicaciones “exponiendo y analizando los mecanismos sexistas de la industria publicitaria en el país, participó en diversos grupos feministas emergentes y se incorporó como militante de Mujeres en Acción Solidaria (MAS, 1971)” (Aceves, 2013).<sup>83</sup>

Fernández, de acuerdo con diversos testimonios, tuvo un papel central en la primera etapa de Cine Mujer (1975-1980), donde las películas producidas por el colectivo, según su propio dicho, eran herramientas de concientización y nunca estuvieron pensadas para su explotación comercial, conteniendo una “preocupación por desvelar los mecanismos sociales que oprimían a las mujeres dentro del contexto más amplio de la lucha de clases” en (*Ídem*). Precisamente el Colectivo entraría en transición, entre otras circunstancias, con la partida de Rosa Martha a Nicaragua en donde realiza películas y programas televisivos hasta que a su

---

<sup>83</sup> Del original: “exposing and analyzing the sexist mechanisms of the advertising industry in the country and participated in various small feminist conscious raising groups and became a militant of Mujeres en Acción Solidaria, (MAS, 1971)”. Traducción propia.

regreso a México ocupa la dirección de TV-UNAM en 1989. En 2012, Rosa Martha —como parte del Colectivo Ensamble Húmedo—, promovió y organizó la Muestra: *Cine y sexualidad, la mirada femenina*, con el objetivo de promover la “apropiación por parte de las mujeres sobre el cine porno”. Fernández ya era profesora universitaria de psicología, cuando siguiendo a su experiencia en la Cooperativa de Cine Marginal, decide estudiar cine en el CUEC (*Ídem*).

Por su parte, la brasileña Beatriz Mira, que venía de vivir y hacer cine en Francia e Inglaterra y que permanecería hasta el ‘final’ de la *segunda etapa* de la producción del colectivo (1980-1986), es animadora, comunicadora visual egresada de la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) de Rio de Janeiro, Brasil y cargaba consigo una experiencia *cinéfilica* muy importante:

Yo venía de Brasil, pero yo viví en Inglaterra y en Francia, y en Francia conocí al papá de mi hija, que es cineasta, e hicimos unas películas allá. Había un montón de brasileños exiliados que hicieron un montón de películas, entonces, yo tuve un acercamiento al cine muy especial, porque era un cine de exilio.

En Brasil en los años 60 había un cine que pasaba las películas de Godard una semana después de que fueran estrenadas en Francia, entonces nosotros ¡pas!, íbamos a verlas ¿no?, era así como una búsqueda enorme, y teníamos un contacto muy estrecho con lo que se estaba estrenando, pero en Francia, bueno, pues ¡qué te puedo decir! En Francia nosotros íbamos [...] y veíamos las películas y era así la locura.

En Inglaterra, [...] íbamos a una cosa también muy loca, que era el Electric Cinema Club. El Electric Cinema Club, tenía *all night show*, o sea un show durante toda la noche: mudo, hasta Hitchcock... y entonces ¡veíamos cinco películas!, y en el cine eso era un *movedero*, todos moviéndose para allá y para acá, porque evidentemente que era una onda muy loca ¿no? (Mira, 2017).

Finalmente, también se integró a este grupo la francesa Odile Herrenschmidt, quien había estudiado en el IDHEC en su país y que a principios de la década de los setenta había formado parte del concurso de cine en súper 8 que dio origen a la Cooperativa de Cine Marginal. Las tres, por sus estudios y experiencia previa en los medios audiovisuales, aunque ingresaron en 1973, serían reubicadas al segundo año de realización en el CUEC en la generación 1974. En esa época, el CUEC permitía ejercicios en primer año en formato súper ocho, en segundo y tercer año en blanco y negro y en cuarto y quinto, a color en 16 mm. (Novaro, 2014).

Para 1975 —en el contexto de la proclamación del Decenio de la Mujer—, Fernández, Mira y Herrenschmidt, comenzaron a elaborar proyectos en conjunto, primero —como apunté anteriormente—, filmaron a mujeres afirmando haber realizado un aborto, y en un punto, decidieron organizarse para unir el material de trabajo al que tenían derecho como estudiantes y realizar un solo proyecto, cuyo tema sería precisamente el aborto, concibiendo un guión sobre tres personajes:

A mí [Beatriz] me tocaba la mujer que no abortaba porque era la más conservadora, en la película que iba a hacer Rosa Martha, le tocaba una estudiante que hacía un aborto mal hecho y se infectaba, que de hecho es la historia de *Cosas de Mujeres*, y Odile, iba a hacer un personaje muy interesante, que es una mujer que tiene varios hijos, que es católica pero no puede tener un hijo más y que por cuestiones económicas hace un aborto, lo hace en buenas condiciones, aunque fuera ilegal, y todo queda muy bien, o sea, era desmitificar la idea de que todos los abortos acaban en infección y que las mujeres abortan porque son inexperientes (sic) y jóvenes, y no, aquí era una mujer católica, con hijos, casada, pero que no podía económicamente cargar con un hijo más (Mira, 2017).

De estas historias surge el primer resultado del trabajo colectivo, *Cosas de Mujeres* (1975-1978), que como apunta Mira Andreu en la cita anterior, correspondía a una de las tres historias planteadas para el proyecto “sobre el aborto” que finalmente se concretó en ese filme pero que derivó en otros.

Odile dirigiría con su compañero Guillermo Díaz Palafox, la película *Triste Alborada* (1976) medimetro documental que:

Habla de la condición de las mujeres, utilizando un montaje original, [pues] toma como estructura del guión la historia narrada en un comic mexicano<sup>84</sup> que cuenta brevemente el drama familiar de una madre que se ve obligada a estropear la tranquilidad hogareña al tener que confesarle a su marido que su hija está embarazada. Con un montaje paralelo, nos deja ver imágenes reales que describen las condiciones de vida de mujeres pertenecientes a sectores populares. Los cuadros de la historieta van demostrando la manipulación ideológica que se hace de la conciencia de las mujeres y el reforzamiento de valores morales y reaccionarios mediante los cuales se les impide tomar conciencia de su propia situación, en particular y de su situación social, en general (Filmografía Mexicana).<sup>85</sup>

Poco después de realizar su película, Odile regresaría a Francia, y por lo tanto dejaría el proyecto y el CUEC, el colectivo continuaría su labor con películas como *Rompiendo el Silencio* (1979), acerca de la violencia sexual ejercida contra las mujeres.

Por su parte, a raíz de este primer guión concebido en colectivo, Beatriz Mira realizaría *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978), documental que toma su título del poema de Sylvia Plath, *Lesbos* (1962). Mira (2017) apunta sobre su personaje:

era como la idea de un personaje muy convencional, pero no tenía la historia del aborto ya, ¿no?, ya no tenía eso, acabó siendo un documental sobre ese personaje que me encantó, porque es muy claro en sus cosas, es muy honesto, ¡claro! Es voz en *off*, pero es algo que ella dice de una manera muy sincera.

En 1986, en el marco del seminario *La imagen de la Mujer en el Mundo Audiovisual* que se realizó dentro de las actividades del VIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la

---

<sup>84</sup> *Triste Alborada*, fue una serie de 142 episodios publicada entre 1974-1977, como parte de la revista *Lágrimas, risas y amor*, (aka) *Lágrimas y Risas*, escrita por Guillermo de la Parra. Otras series famosas de esta revista incluyen *Rarotonga* o *El Pecado de Oyuki*, que se adaptaría a telenovela; fue muy famosa también en América Latina.

<sup>85</sup> De las películas del Colectivo revisadas para esta investigación, esta es la única película que no se encontraba en el acervo de la Filmoteca de la UNAM.

Habana, Ángeles Necoechea reflexionaba en su ponencia para dicho encuentro, *Una experiencia de trabajo*, sobre la primera etapa del Colectivo Cine Mujer representada en estas dos primeras películas, *Cosas de Mujeres* y *Vicios en la cocina*:

En su primera etapa dos compañeras realizaron cada una un filme, **Cosas de mujeres**<sup>86</sup> de Rosa Marta (sic) Fernández, un filme mezcla de documental y ficción de medio metraje sobre el problema del aborto y el documental de cortometraje titulado **Vicios en la Cocina** que recogía de manera muy testimonial la jornada cotidiana de una ama de casa, realizado por Beatriz Mira.

Estas dos películas fueron auténticos caballos de batalla para los grupos de mujeres que trabajaban con mujeres en sindicatos, en las universidades o para los grupos de discusión.

Ambas eran un motor para generar el debate entre las mujeres sobre su condición específica.

Muchas críticas se le ha hecho posteriormente a estas películas porque, en efecto, tenían carencias cinematográficas y porque a lo largo de los años toda esta discusión tan incipiente y esquemática entonces, se fue ampliando y complejizando.

También porque la discusión sobre lo que debía ser el cine militante fue quedando atrás para dar paso a tantas formas posibles de expresarnos como fuéramos capaces de crear.

Sin embargo, yo hablo de ellas como una de tantas manifestaciones de las que se dieron en aquel tiempo; incursiones valientes de mujeres que empezábamos a hablar de temas que hasta ese momento eran absolutamente tabú.

Convertíamos todo lo que aparecía secundario e intrascendente, es decir lo personal y cotidiano, en político y en debate por primera vez público (p. 158).

Permítaseme la cita larga para condensar, en voz de una de sus protagonistas, algunos de los elementos que ya se han apuntado en el presente trabajo sobre el contexto de necesidad de materiales para el debate al interior de los movimientos políticos como lo fueron estas películas y casi todas las del colectivo para el movimiento feminista en particular, así como

---

<sup>86</sup> En negritas en el original.



algunas pistas sobre los lugares de difusión de estos filmes, al mismo tiempo que reforzamos las circunstancias del impulso inicial de Cine Mujer.

El Colectivo también estuvo involucrado en la producción del cortometraje de animación *¿Y si eres mujer?* (1976), de la diseñadora gráfica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Guadalupe Sánchez (*Mentirosa*, 1979), cortometraje que utilizando la animación cuadro por cuadro y el collage, describe, critica y analiza, la manera en que se asignan los roles de género a las mujeres desde que nacen hasta la edad adulta, desde el hogar y los medios de comunicación masivos (Filmografía Mexicana).<sup>87</sup>

Ya en los años ochenta con la partida de Rosa Martha a Nicaragua, se abre una siguiente etapa —según coinciden algunas de sus entonces integrantes—, con la producción de *Es primera vez* (1981), proyecto que sigue contando con alumnas del CUEC, pero que se plantea ya con Beatriz Mira como egresada y en un plan totalmente independiente. En esta etapa el Colectivo promueve la preparación técnica de sus integrantes en labores para las que antes contaban con el apoyo de compañeros. La confianza en su labor colectiva y exploración formal se concreta en trabajos como *Vida de Ángel* (1982) y *Yalaltecas* (1984). En 1984, también producen el cortometraje documental, *Amas de casa*, ya en video, “sobre la situación de la mujer mexicana y los hechos y circunstancias que la convierten en un ser marginal dentro de una sociedad opresiva y explotadora” (*Ídem*), para finalmente, dar por concluido el proyecto colectivo con un último filme sobre las mujeres en las maquiladoras de la frontera mexicana con Estados Unidos, *Bordando la frontera* (1986).

---

<sup>87</sup> También puede ser consultada en la Filmoteca de la UNAM.

En diversas etapas de Cine-Mujer, se sumaron nombres como los de Laura Rosseti<sup>88</sup> (Italia), quien ingresa al CUEC en 1980, directora que después trabajaría como periodista y productora de cine; Sybille Hayem (Francia) quien ingresa al CUEC en 1979, sonidista y editora; Lillian Liberman,<sup>89</sup> mexicana, que había estudiado comunicación en Francia; Ellen Calmus (Estados Unidos), escritora y fotógrafa, actualmente al frente de The Corner Institute, en Malinalco, donde coordina un proyecto con niños y adultos migrantes, egresada de la Universidad de Harvard en estudios visuales; Mónica Mayer, artista visual mexicana; Ana Victoria Jiménez, también mexicana, editora, fotógrafa y activista, responsable de la foto fija de *Cosas de Mujeres* y *Rompiendo el Silencio*, activista comunista que a principios de los años sesenta estudia artes gráficas en El Sindicato de los Artistas Gráficos (Aceves, 2013) — su interés por la fotografía inicia precisamente al registrar las movilizaciones de mujeres a principios de los años setenta, que contrario a otras movilizaciones eran “más alegres, con más idea de lo visual, con una forma particular de expresarse en sus pancartas” (Jiménez en *Ídem*); María Novaro, quien ingresa en 1981 al CUEC; la socióloga Pilar Calvo, quien falleció en un accidente automovilístico el día del estreno de *Es primera vez*; la antropóloga Amalia Attolini; Ángeles Necochea,<sup>90</sup> actriz y directora, miembro también del colectivo *La Revuelta* y que en 1978 formaría la distribuidora independiente Zafra, Cine y Difusión,<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Entre otras películas realizadas, no precisamente dentro del colectivo, se encuentran los títulos *Vamos al cine... te lo disparo* (1983), *Circunstancia(s)* (1983), *Don Tato y sus dos milagros* (1985) y *Si no puedes sobrevivir rocancolea* (1986). En 2011 publica el libro *Videoarte herencia histórica. Del cine experimental al arte total*, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en México.

<sup>89</sup> En 1980, Liberman dirige el cortometraje, *Espontánea Belleza*, que cuenta la historia de una mujer que decide no ir a trabajar para poder prepararse para una cita que al final le cancelan, frustrando todos los preparativos previos: maquillaje, perfume y salón de belleza que además implican gastos económicos para la protagonista.

<sup>90</sup> Realizó también: *Amas de casa* (1984), *Memorias de ella* (1984), *8 de marzo* (1984). Primer encuentro nacional de mujeres campesinas (1985).

<sup>91</sup> En 1991, en medio de una fuerte crisis económica, Zafra deja de existir cediendo su material de 16 milímetros, que constituían la mayor parte de su acervo, bajo la custodia de la Filmoteca de la UNAM, mediante un apoyo de la Fundación Rockefeller. “Rodríguez atribuye la quiebra económica de Zafra a los cambios en los criterios de programación de los cineclubes en general: por un lado, explica, ‘han desaparecido muchos cineclubes que, por ejemplo, abundaban en los sindicatos, en las comunidades campesinas; por el otro, los que quedan en las

junto a Jorge Sánchez, Carlos Julio Romero y José Rodríguez; Guadalupe Sánchez, animadora y diseñadora gráfica; la camarógrafa Maripí Sáenz de la Calzada; la fotógrafa y videoasta, Marie Christine Camus, también de la generación '81 del CUEC; Sonia Fritz, montajista egresada de Ciencias de la Comunicación de la UNAM y que en 1985 se va a Puerto Rico donde continúa su actividad en el cine; María del Carmen de Lara, ya mencionada y quien ingresa en 1978 al CUEC, donde actualmente es directora; María Eugenia (Maru) Tamés Mejía, psicóloga, quien estudió en el CUEC en 1978 aunque de manera irregular —situación que se corrige por el activismo de sus compañeros, sobre todo de Maricarmen de Lara (de Lara, 2018)—. Tamés se une al colectivo ya en sus últimos años junto a de Lara, a mediados de los ochenta participa en el taller de cine comunitario dirigido por Luis Lupone en Oaxaca y en los años noventa, dirige el programa de televisión *Diálogos en Confianza* de 1998-2004,<sup>92</sup> en el Canal Once, canal público que depende del Instituto Politécnico Nacional (IPN), periodo en el que dicho programa ganó hasta en seis ocasiones el Premio Nacional de Periodismo. En 2006 conformó una ONG junto a Beatriz Mira, Umbral Comunicación Participativa, en la que realizan diferentes proyectos con miras a mejorar la calidad de salud y vida de mujeres, incluyendo videos de difusión de estas problemáticas como *Grupos de ayuda mutua de adultos mayores* (2008) y el libro *Cambiando Juntas. Climaterio y Menopausia* (2005).

---

universidades, la gran mayoría, se han volcado hacia un criterio comercial de programación, contrario a los propósitos que nos fijamos en términos de difusión de la cultura cinematográfica” (Rivera, 1991).

<sup>92</sup> El feminismo de Tamés sería un elemento importante en su salida del programa, como apuntó el periodista Jenaro Villamil (2004) en su momento: “El director general del canal, Julio Di Bella, confirmó en breve entrevista telefónica que a partir de este mes ya no está en la dirección y producción del programa María Eugenia Tamez (sic) y otras dos personas que eran ‘ultrafeministas’ [...] Por su parte, Tamez, quien estuvo al frente de la producción de *Diálogos* durante los últimos seis años, indicó que las diferencias con Di Bella surgieron desde mediados de 2003, cuando se les pidieron cambios en el formato del programa para “elevar el rating”, cuando se les sugirió que no invitaran a parejas gays o lésbicas a los debates y que no se concentraran sólo en temas de sexualidad. ‘No le gustaba el acento en el feminismo’, subrayó la productora al referirse a sus diferencias con Di Bella”.

Como se puede leer en este recuento, las mujeres que participaron en el colectivo tenían una formación excepcional en lo académico y muchas veces en la práctica audiovisual. Durante casi —o poco más— de diez años, producirían filmes: ficciones, documentales, *docuficciones*, cortometrajes, medimetrajes y largometrajes, tanto dentro del colectivo como fuera de él, hablando principalmente y de la manera más diversa, de las mujeres y sus circunstancias, así como de y desde los márgenes del encuadre tradicional del cine latinoamericano hasta ese momento privilegiado en las pantallas nacionales.

El cine feminista surge “de la idea de una comunidad formada en torno a congresos, festivales, archivos y compañías de distribución [...] grupos activistas, y, en concreto, de una comunidad donde los individuos se mueven entre los roles de cineastas, actores, distribuidores, espectadores y críticos” (Mayer & Oroz, 2011, p. 17-18), es decir desde el debate constante y la autogestión.

En un contexto de intento de *despatriacalización*, de “desjerarquización de la práctica cinematográfica realizada por mujeres que cuestionan los modelos dominantes de poder”, generalmente y de manera central, con un cierto público o comunidad en mente, ciertamente “seleccionada por el género (y, a menudo, por las políticas de género)”, todo lo cual define “los contornos de las prácticas [...] feministas en torno a la idea de un circuito de retroalimentación: nosotras hablamos de nosotras incluyéndote a ti para nosotras. Y no sólo en el contexto de la película, sino también durante su reproducción, producción y exhibición” (*Ídem*). Si bien cabe apuntar los orígenes *clasesmedieros* y de clase alta del movimiento, el feminismo transitó también hacia los feminismos populares, sobre todo a partir de los años ochenta.

Empecemos entonces a explorar los trabajos principales del Colectivo Cine Mujer en México, partiendo del contexto en el que se realizaron, acompañando la evolución creativa y el movimiento político del que eran parte integral, el movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*.

### 3.1 Principios de una experiencia colectiva: *Cosas de Mujeres* (1975-1978), sororidad y denuncia

---

De la raíz latina *soror* (hermana), contrapuesta a *frater* (hermano), la *sororidad* es una acción política feminista que apela a la *complicidad*, *apoyo* o *unión* entre mujeres para construir alianzas, fuerza y cambios que aporten a transformar las maneras en que culturalmente se han construido las relaciones entre mujeres. Según la etnóloga mexicana Marcela Lagarde (2009), se trata de una

alianza feminista entre las mujeres para cambiar la vida y el mundo con un sentido justo y libertario. *Sororidad* del latín *soror*, *sororis*, hermana, *e-idad*, relativo a, calidad de. En francés, *sororité*, en voz de Giselé Halimi, en italiano *sororità*, en español, *sororidad* y *soridad*, en inglés, *sisterhood*, a la manera de Kate Millett. Enuncia los principios ético políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres. [...] La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer (p. 126).

El mediometraje *Cosas de Mujeres* (1975-1978), cuyo título juega y hace referencia al uso despectivo de esa frase para referirse a cosas ‘poco importantes’ (Aceves, 2013), es una película dolorosa, sin embargo, el abrazo de *sororidad*, el mensaje del *no estás sola*, se siente en cada secuencia. Esta *docuficción* de 45 minutos de duración, filmada en 16 milímetros en

blanco y negro, con el crédito de dirección de Rosa Martha Fernández —en esta etapa inicial el trabajo *colectivo* era primordialmente en el guión y la edición—, como ya hemos citado, fue un ‘caballito de batalla’.

En exhibiciones en jornadas por la despenalización del aborto, la película servía de herramienta didáctica para abrir debates organizados por la Coalición de Mujeres, la cual comprendía a muchas organizaciones feministas mexicanas reunidas en dicha coalición a partir de 1976 (*Ídem*), la película, por tanto, plantea múltiples ángulos desde dónde reflexionar sobre el tema, para lo que se apuesta tanto por la ficción como por el documental, el uso de material de archivo como periódicos, acompañados de datos estadísticos, entrevistas y testimonios, explora las preocupaciones, dudas y situaciones principales de las mujeres respecto al aborto, métodos, contextos, miedos, circunstancias, responsabilidades y luchas aún relevantes.<sup>93</sup>

La apuesta visual y en general la propuesta estética de *Cosas de mujeres*, acompañan de una manera desafiante y nueva a la trama y a sus personajes, dialogando con corrientes cinematográficas contemporáneas a sus actividades y con la experiencia y conocimiento en la práctica audiovisual del equipo de realización, sobre todo en las transiciones desde la realidad *ficcionada* a las *realidades* documentadas, donde el empleo de la foto fija —

---

<sup>93</sup> En 2007, se aprobó la ‘despenalización’ del aborto sólo en la Ciudad de México, en el resto del país está regulado localmente, pero la ley mexicana permite el aborto en caso de violación, aunque con limitaciones en los meses de gestación, y acompañada de una descomposición brutal de las instituciones de salud y en general de las instituciones encargadas del cuidado de las mujeres, en todos los demás casos existen diferentes regulaciones. Pero el clima de miedo y discriminación hacia las mujeres que quieren decidir sobre su maternidad es cada vez más alarmante en algunas partes del país (GRUPO DE INFORMACIÓN EN REPRODUCCIÓN ELEGIDA, 2015). En América Latina, en 1990, desde la quinta emisión del EFLAC realizado en San Bernardo, Argentina, “se declaró el 28 de septiembre como el Día del derecho al aborto de las mujeres de América Latina y el Caribe en reconocimiento a la promulgación de la Ley de vientres libres en Brasil, que tuvo lugar en esa misma fecha cien años atrás, y se creó la Coordinadora Latinoamericana y del Caribe para la Movilización por el Derecho al Aborto” (13 Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, 2014). Sólo en cuatro países de América Latina está despenalizado el aborto, Cuba (1964), Uruguay (2012), Guyana (1995) y Puerto Rico (1973) y como ya apuntamos, en la Ciudad de México (EFE, 2012).

realizada por Ana Victoria Jiménez—, busca obligar a quien observa a sostener miradas, reparar en gestos, rasgos e historias suspendidas en un rostro, unas manos, unos pies, un cuerpo.

La película acude a la transversalidad y a la *interseccionalidad*, tan perseguida por los movimientos políticos y sociales contemporáneos, pues enfatiza lo común a las mujeres que experimentan estas circunstancias, pero visto también desde la diferencia: la situación socioeconómica, el nivel de escolaridad, el acceso a una educación sexual y de la salud, además de mirar hacia las responsabilidades de las autoridades gubernamentales, desde el personal médico de un hospital, hasta las legislaciones y ‘políticas públicas’ persecutorias hacia las mujeres.

La diferencia que puede ejercer entre la vida y la muerte de muchas mujeres, la conquista de este derecho, también es reforzada por voces de ‘autoridad’, además de los testimonios y la historia que da cuenta de las circunstancias traumáticas de la clandestinidad de un derecho, una ginecóloga y un ginecólogo, describen métodos y experiencias que despejan y rompen muchos mitos, no son las cineastas o ‘las mujeres’, sino dos médicos que hablan de técnicas seguras, de países en donde el aborto es legal y seguro y sobre el porcentaje de mujeres casadas que acuden al hospital por complicaciones derivadas de procedimientos clandestinos, rompiendo mitos, generando debates.

La ginecóloga Carmen Coto, enumera los diferentes métodos anticonceptivos (la píldora, el DIU), mientras la cámara nos muestra en un plano detalle la foto de un niño, su hijo, sobre el escritorio. En otra entrevista, esta vez al ginecólogo, éste relata el hecho de que el aborto es realizado por mujeres de “todos los niveles, casadas, con dinero y sin dinero”, aunque los

resultados sean diferentes precisamente en función de la clase social: a menores recursos, más mortandad.

Este mismo médico declara que no hay riesgos si el procedimiento se realiza en buenas condiciones por un médico capacitado. La propuesta *realista* incluye un procedimiento realizado en el hospital, el cual es mostrado explícitamente, vemos el rostro de la mujer bajo los efectos de la anestesia, para después mostrar —‘sin edulcorantes’—, cómo es que el médico le realiza un legrado, podemos ver en esta secuencia al *crew* de mujeres que maniobra para apoyar la toma. Después, más estadísticas, la muerte, “dos a cuatro pacientes mueren, porque ya vienen en malas condiciones”. De nuevo la imagen de un periódico: “No al aborto, rotundo”, contraponiéndola con el testimonio de la ginecóloga que habla sobre la legalización en países como los Estados Unidos, así como los diferentes métodos que existen, sin hospitalización, que representan riesgos mínimos para las mujeres.

Los problemas de algunos dispositivos anticonceptivos son planteados en una secuencia al interior de un hogar mexicano, donde vemos un altar de la virgen de Guadalupe y el plano secuencia de una mujer cocinando para su familia mientras narra que aún con el aparato tuvo un hijo más, el quinto: “ahora sí que nació con el aparato”, “¿qué hace uno con tanto hijo?”, “me pusieron el aparato porque mi esposo estuvo de acuerdo”, le siguen las imágenes de periódicos: los nombres de funcionarios públicos y sus declaraciones sobre el aborto y la ‘planeación’ familiar, el patriarcado presente en el texto rígido e indiferente.

A lo largo del filme, un testimonio irrumpe hasta tres veces en la narración, una mujer con el rostro iluminado sólo parcialmente, primero nos cuenta un intento por evitar un embarazo que deriva en una hemorragia provocada por pastillas, en un segundo momento, continúa con



su relato, nos cuenta su peregrinaje con varios doctores y las peticiones de silencio sobre lo que pasaría, en la última irrupción, nos narra cómo es anestesiada y antes de perder el conocimiento, observa cómo el médico se coloca sobre ella, al despertar, nos dice: “me sentía mierda totalmente, una piltrafa”.

El ‘optimismo’ de *Cosas de mujeres*, no solamente se encuentra en la naturaleza transformadora de la película, al mostrar y decir cosas que poco se quieren decir y mostrar sobre las circunstancias de las mujeres que quieren decidir sobre su maternidad, sino también en las imágenes finales del medimetraje, la lucha histórica e internacional de las mujeres, en especial por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y la maternidad, se ilustra partiendo de un grabado de una mujer de fines del siglo XIX hasta llegar a México, enfatizando la naturaleza global de la lucha, precisamente, con una fotografía de Jiménez: una manifestación de la Coalición de Mujeres frente a la Cámara de Diputados, “por el aborto libre y gratuito, México/Noviembre/1977”,<sup>94</sup> *Cosas de mujeres* apunta hacia el futuro de una lucha: *porque fueron somos, porque somos serán*.

Un autobús arranca, estamos en Ciudad Universitaria, una voz en *off*, la de la protagonista que mira por la ventana del autobús y que es interpretada por Patricia Luke (*Eréndira*, Ruy Guerra, 1973; *Bienvenido-Welcome*, Gabriel Retes, 1995), confiesa: “cuando supe que estaba embarazada sentí miedo”, la narración, a manera de testimonio, es también la reflexión interna del personaje, una estudiante sexualmente activa que al verse ante la noticia de estar

---

<sup>94</sup> Los créditos finales, incluyen en actuación especial a Érika Mireles, Marta Aura, Queta Cañas, Claudia Lavista, Rosario Hernández y Manuel Martínez; en la música a Mario Lavista; con animación realizada por Emilio Watanabe, editada por Guy Devart, Waltraud Kontel, Ramón Aupart, Marcelino Aupart y Rosa Martha Fernández; producida por Saturnino Herrán y Beatriz Mira, con la colaboración especial de Alfredo Joskowickz, Antonio Eceiza, José Roviroso, Asunción Méndez, Ricardo Delgado, José Chaurand, José Luis Benllieure, Alberto Ávila, Isabel Vericat, Pedro Gutiérrez, Susana Sordo, María Monroy, Alfonso Duarte, Mario Duarte, Alfonso Rivera, Antonio González, Adriana Camarillo e Ignacio Vázquez.

embarazada, reflexiona en soledad: “le dije a mi pareja y me ofreció dinero: ¿qué vas a hacer? Cualquiera que sea *tú* decisión”, la soledad y tensión de este momento se enfatiza por el empleo de los planos en *over shoulder*, mientras escuchamos la voz del pensamiento de la protagonista, clara y contundente sobre las imágenes de los lugares que pasan mientras el autobús avanza: “le dije adiós”.

La “autoridad fue subvertida por la voz femenina que hablaba personalmente. El uso de la primera persona también identificaba al hablante con la directora, subrayando la presencia de la mujer que se sitúa detrás de la cámara y de la que está delante de ella” (Mayer & Oroz, 2011, p. 14), lo anterior, puede aplicarse claramente a muchos trabajos del colectivo, aunque, en el caso de *Cosas de mujeres* a partir de la ficción, por lo menos en la primera parte del filme. El autobús en su viaje realiza unas cuantas paradas y una mujer y su hija pequeña suben, Pat las mira, pensativa.

A este momento inicial, le sigue la presentación del título, el texto en cursivas aparece sobre un plano general en picada que nos permite ver a Pat corriendo por la calle, al que le sigue un plano secuencia de la chica llegando a una casa, el plano desemboca en el texto sobre la imagen que nombra a los actores: Patricia Luke, Ángeles Necochea y Martín Lasalle.

En este punto, la película explora una de las acciones más comunes de las mujeres en esta situación, acudir a otras mujeres por consejo y ayuda, *sororidad*. Pat entra a la casa de Ángeles, y comparte con ella su situación, en esta parte también aluden a los ‘remedios caseros’ como ‘tés’, a los que acudieron pero no han funcionado, por lo que ahora necesita realizarse un aborto.

Las amigas hacen varias llamadas desde un teléfono público, lo que establece su condición de estudiantes con recursos limitados o quizá el hecho de no poder hacerlo desde un teléfono fijo para resguardar su privacidad, como lo sugieren en la acción de no utilizar el teléfono de una tienda donde hay un tendero que podría escuchar.

Del otro lado del teléfono vemos a otras mujeres, algunas con hijos, otras en su lugar de trabajo, hasta que dan con alguien que les puede dar datos sobre un médico que puede realizar el aborto, ésta se los da a escondidas y murmurando: “okey, suerte”. Pat pregunta si es verdad que podría ir a la cárcel hasta por veinte años, Ángeles contesta que “eso dicen”. Mientras vemos estas imágenes, una voz en *off*, de nuevo femenina, da lectura al código penal con las penas para las mujeres que se sometan a un aborto.

Ya en una sala de espera de lo que parece ser un consultorio, el doctor les pide que no entren juntas, Pat entra sola, duda. Lo primero que el doctor pregunta a la protagonista es “¿por qué hasta ahorita?”, la estudiante, incómoda, explica su falta de recursos y el uso de un té que no funcionó, él le pregunta que si no será que se volvió a embarazar. Mientras el médico la mira desde el otro lado del escritorio, de nuevo una voz en *off* da lectura a un artículo del código penal, pero ahora en cuanto a la penas para el médico que practique un aborto a sus pacientes, se busca así, no solamente evidenciar las consecuencias e implicaciones legales para las mujeres, sino también en este caso, para los médicos, aunque el personaje de la ficción sea un médico sin ética y por lo tanto un personaje con el que difícilmente las espectadoras pudieran empatizar.

Hay una secuencia que es más que un detalle sobre el tratamiento de la sexualidad femenina en la sociedad mexicana, cuando el médico le pide a Pat que se quite la pantaleta,

ésta va al baño y se la quita en ese espacio privado, sin embargo, no sabe qué hacer con ella, y al final decide guardarla en su bolsa, para que no la vea nadie.

“Las sociólogas son muy liberadas ¿verdad?, pero luego vienen los arrepentimientos” le dice el médico a la chica, que no oculta su molestia. Acostada, mirando al techo con las piernas abiertas, Pat escucha los comentarios del médico mientras la examina, en un plano opuesto al de las imágenes explícitas del aborto quirúrgico en el hospital que veremos más adelante en la película y que ya he descrito páginas atrás; vemos además, en la pared del consultorio, un crucifijo, en un plano claramente trabajado para hacer énfasis en la composición de los elementos del cuadro y la acción, integrando un símbolo religioso, la práctica de la medicina, la ciencia, y las mujeres ante ellas. El médico al final le pide tres mil pesos, Pat sólo tiene la mitad, le propone pagarle después.

El montaje y la elección de los planos, fotografiados y compuestos por Arturo de la Rosa, Mario Luna y Víctor Viala, éste último también asistente de dirección, buscan ser efectivos en trasladar la intención de, a partir de una situación determinada, plantear múltiples factores a considerar en el debate de este tema. El uso de remedios caseros, la precariedad, la persecución jurídica, la falta de ética de los ‘profesionales’ médicos y testimonios sobre los diferentes métodos abortivos a los que las mujeres acuden, integran un guión que pretende que el filme también funcione como un medio de difusión de información importante para el tema que se está explorando, buscando ser útil a quien mira.

Una de las estudiantes vive en un pequeño cuarto. Después de ir con el médico, se quedan juntas a pasar la noche, Ángeles le brinda su casa a Pat para que se recupere. Suena en el tocadiscos *Me and Bobby McGee* de Janis Joplin, hay una máscara japonesa en la pared,

hablan sobre su madre y la posibilidad de “poder contárselo”, están leyendo un poema, en toda esta secuencia parece que estamos de nuevo ante elementos autobiográficos de las realizadoras, estudiantes universitarias.

Este es el punto de inflexión en la narración, el clímax al que con algunos tropiezos iniciales nos ha llevado el filme y lo que dará pie a lo más crudo del relato. La protagonista, en medio de la noche, comienza a sentir terribles dolores, en la obscuridad del baño donde la luz sólo entra por las ventanas, comienza a llorar y grita, pero su amiga no se da cuenta pues suena la música, hasta que finalmente Ángeles logra escuchar sus gritos y corre en su ayuda, un poco de tensión y de nuevo el miedo: “tengo miedo, mucho miedo”, “tenía esa tripa metida”.

Después, en una secuencia que podría parecer innecesaria para la acción, pero que busca hacer énfasis en las posibilidades extremas de una situación como la de someterse a un aborto clandestino, las amigas deciden que con recostarse en la cama y tomar una pastilla para el dolor podría solucionarse la situación —recordemos que son dos chicas universitarias, pero en este caso, la naturaleza de los personajes contruidos por el colectivo consiste en reaccionar de esa manera en un primer momento—, además de que probablemente fueran cuestionadas en la clínica sobre las posibles razones del malestar. Posteriormente, la gravedad de la infección lleva a Ángeles a salir a la calle en medio de la noche a llamar al médico, quien le dice que sería mejor que llevara a Pat a un hospital, alarmada, detiene un taxi para ir por su amiga, en la radio del taxi suena *El Rey* de José Alfredo Jiménez, mientras que la muerte ronda a las amigas en el asiento de atrás, la gravedad de la situación no amerita silenciar a José Alfredo.

Este momento de tensión utiliza muy bien la contraposición de todos estos elementos antes descritos, la selección de planos para narrar la acción, el empleo de la luz natural de la noche con pocos elementos de iluminación —quizá debido a la escasez de medios, aunque como apunta Mira (2017), la selección del tipo de iluminación solía considerarse previamente—, así como la música seleccionada, plantean en una secuencia, el énfasis en el miedo, la urgencia y la indiferencia. Cuando Ángeles acude a auxiliar a Pat, ésta llora, en un primer plano vemos cómo Ángeles la besa en la frente, con un cariño firme la abraza fuerte, su gesto de sororidad es intenso: *no estás sola*.

A partir de este momento, el relato se oscurece aún más, ya no estamos en los terrenos de la ficción. Mediante un *travelling* lateral, entramos bruscamente al hospital, vemos camas, mujeres desnudas embarazadas. Volvemos a la ficción y vemos a la chica en una cama, le diagnostican un foco infeccioso. “¡Yo no hice nada!”, en ese momento la imagen se detiene, fija, suspendida en un gesto de dolor, pero también en el enojo: “el placer del documental feminista, que expresa sus deseos ‘en tu cara’, es palpable y proviene de muchas fuentes: de la misma posibilidad de poder hablar tras años de silencio, aunque esto suponga hablar también de cosas terribles” (Mayer & Oroz, 2011, p. 41).

Le siguen una serie de fotografías, imágenes de periódicos, estadísticas, la imagen vuelve a moverse, una mujer dice que ha tenido un aborto “por cargar”, el médico le dice que tiene una infección, la señora insiste: “nadie me ha hecho nada”. Aquí, el recurso del texto en la pantalla sobre las imágenes busca dejar otro punto claro, uno que iba a ser tratado en una de las historias originales del proyecto inicial: “la mayoría de las mujeres que abortan son casadas, son madres de más de tres hijos, maltratadas, precarias”. Un sonido *extradieético*, intenso y repetitivo, a manera de martillazos —que recuerdan a *La Hora de los Hornos*

(Grupo de Cine Liberación, 1968), aunque más pausadamente que en aquel documental—, acompaña al texto, continúan las estadísticas, a manera de confirmación de la realidad que el filme intenta revelar:

Yo creo que había toda esa necesidad, esa cosa de justificar lo que hacíamos con todo ese encuadre académico, o sociológico, y todo eso... y que después, lo dejamos de lado un poco, ¿me entiendes?, o sea, ya no era tan necesario, pero seguía siendo una preocupación, claro, nosotros buscamos investigadores sobre los temas, buscábamos el máximo de información posible sobre toda la cuestión que estuviéramos trabajando (Mira, 2017).

Todos estos elementos a la mesa, en *Cosas de mujeres* se dibujarían formas de trabajo colectivas y planteamientos narrativos y estéticos que, si bien irían mutando en sus siguientes películas, esencialmente se afirman en este primer proyecto. La investigación que sostiene el filme es evidente, así como una especie de deseo/necesidad, de no dejar ni una ruta sin explorar, lo que puede dar la sensación de caos en algunos momentos, sin embargo, la intención es clara durante toda la película, se persigue la reflexión, pero también, informar con datos *duros* y testimonios acreditados las posturas que se defienden: el aborto libre, seguro y gratuito, al mismo tiempo que evidencia los claros *enemigos*, el NO del patriarcado.<sup>95</sup>

Cuando el colectivo se encontraba finalizando esta película, María del Carmen de Lara Rangel ingresa al CUEC: “*Cosas de mujeres* se me hizo muy interesante y sí me influyó en el sentido de empezar a trabajar más las historias de mujeres” (en Millán, 1999, p. 116).

Respondiendo y dialogando con la propia Ángeles citada al inicio del presente capítulo, las *carencias cinematográficas*, propias de las condiciones de producción de estos primeros

---

<sup>95</sup> Estas problemáticas se escuchan aún hoy en consignas del movimiento feminista como “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”.

trabajos, no demeritan, en mi opinión, la fuerza de sus imágenes, como podría ocurrir con otros filmes del periodo, y si pueden ser calificados de *discusiones incipientes*, podría ser en el sentido de ser algo que empieza, pues se trata de una propuesta compleja, quizá *esquemática*, sí, pero que obedecía también a las necesidades de su tiempo, este material, por lo crudo de sus enunciados, podría seguir siendo utilizado hoy para provocar debates sobre este derecho que aún no ha sido conquistado plenamente, este trabajo fue nominado al Ariel por mejor cortometraje de ficción en 1978.

*Cosas de Mujeres*, sin duda también es una película dura en cuanto a sus planteamientos formales, combinando la ficción y el documental para propósitos muy específicos: narrar una historia sobre dos amigas que se encuentran ante una situación límite y denunciar tanto desde la ficción, pero sobre todo mediante crudas imágenes documentales, el contexto de violencia en el que esas amigas, y las mujeres fuera de la realidad de la película, se presentan ante dicha situación. El montaje de las imágenes y el sonido, se construye desde la mirada marginal de las mujeres en la clandestinidad, que busca *contar*, pero también *denunciar* lo que sucede, a la vez que ofrece solidaridad a las espectadoras: *no estás sola*.

En *Cosas de mujeres*, se nos invita, pero también se nos *obliga*, a escuchar y ver cosas que usualmente muchos quisieran evitar, sin embargo, este cine de la conciencia, este cine marginal, estaba listo para hacerlo, la originalidad surge de la sinceridad y las películas de Cine Mujer, eran sinceras no solamente en cuanto a lo que su militancia feminista les exigía o les proponía tratar, sino también a sus búsquedas formales, a sus propuestas estéticas y desde el *contracine* que implicó todo ello.



En esta primera experiencia colectiva, el feminismo y el cine interactúa desde estrategias documentales y de la ficción, pues en esta primera etapa, según apunta Mira (2017): “desde el guión ya sabíamos si algo se iba a *ficcionalizar* o no, o sea, ya teníamos claro cómo hacerlo”, lo que es notorio a lo largo del filme, en el uso de fotografía fija, el uso de animación en títulos y detalles específicos, los diálogos contruidos concienzudamente desde la experiencia personal y desde el activismo feminista, el énfasis en las imágenes de los rostros y cuerpos de las mujeres que se contraponen a la tradición visual *heteropatriarcal*, entre otros elementos, colisionan en este primer trabajo.

Formalmente, todos ellos encuentran armonía en la secuencia de las acciones, tanto en la ficción como en el documental, y la película logra llevar al espectador por cada una de esas emociones, la identificación se logra plenamente, y siendo un filme pensado para ‘concientizar’, la manera en la que utiliza el lenguaje cinematográfico para hacerlo, ofrece al espectador un relato lleno de matices en cuanto a los ritmos del montaje y las posibilidades de la imagen trabajada en el blanco y negro, en un trago muy amargo, quizá, pero que apuesta y arriesga por el *trastocamiento* del lenguaje tradicional del cine de producción comercial, incluso desde la voz de autoridad, generalmente masculina, de esas producciones, sobre todo en el documental.

En otra tesitura, más dulce en el tratamiento, pero dialogando con *Cosas de Mujeres* también en la crudeza de las situaciones y las imágenes, aunque ciertamente de otra naturaleza, y bajo la dirección de Beatriz Mira, se produce el documental *Vicios en la cocina* (1978), testimonio cotidiano de una mujer casada, madre de tres, cuya jornada va desde despertar a los niños por la mañana para ir a la escuela, hasta esperar al marido que nunca llega ‘del trabajo’, frente al televisor.

### 3.1.1 *Vicios en la cocina* (1978), la poesía de lo *real* opresor

---

*Vicios en la cocina, las papas silban* (1978), filmado en 16 mm. en blanco y negro, con duración de 25 minutos, es un cortometraje documental que también fue impulsado por las historias del primer proyecto ‘sobre el aborto’, ya no trataba el tema original. Partiendo de la historia de la mujer casada, la película propone una mirada íntima, cotidiana, cercana y *confesional*, de las reflexiones vitales de una ‘ama de casa’, al mismo tiempo que observamos cada una de sus tareas domésticas en una jornada de trabajo, desde que sale el sol hasta que se oculta.

En momentos importantes de este filme, cuando no estamos escuchando la voz femenina que nos comparte sus reflexiones personales, la música está muy presente, sobre todo saliendo de la radio, junto a comerciales y radionovelas. En interiores, la cámara observa desde rincones que le permiten registrar las acciones, gestos, o métodos implicados en cada una de las tareas realizadas por la protagonista, el espectador entra en los espacios más privados de esa casa, como mirando oculto aunque presente. Sin embargo, el departamento y sus espacios se vuelven una especie de contenedor de todas esas reflexiones, confesiones, dudas o afirmaciones de la protagonista, que narra en voz en *off* lo que piensa sobre su vida; el *cuadro* potencia lo que escuchamos.

En plano secuencia y en punto de vista *subimos* las escaleras, unas escaleras vertiginosas de caracol, el relato inicia, entramos a la casa hasta llegar a una habitación, hay una mujer en su cama, despierta y comienza su rutina, la música inicial para abruptamente y ahora escuchamos el sonido ambiente: “despierten”. El testimonio en *off* inicia mientras vemos cómo despierta a sus hijas y una de ellas se levanta a revisar sus cuadernos adormilada,

parecería que vive sola, pero por su testimonio sabemos que está casada, al respecto Beatriz Mira (2017) apunta:

En *Vicios en la cocina*, no filmo al marido, y seguro que hay momentos, en que esa señora estaba contenta con su marido y paseando y feliz, o sea, no todo es el infierno en la vida ¿no? Y no todo es el marido que te pega, no sé, hay situaciones, u otras realidades. Evidentemente yo cargué las tintas hacia la sombra, la sombra de todo lo que dice esa señora, pero yo en ese entonces no tenía una opción para esa señora, [...] porque el movimiento feminista era muy clase media o muy clase media alta y era difícil pensar en que esa señora tuviera un espacio, con otras mujeres, para discutir su situación, o una casa donde se pudiera ir con sus hijos, que hoy en día es difícil para las mujeres golpeadas ¿no?, que haya un albergue, pero en aquel entonces no había de nada.

*Vicios en la cocina*, fue ganadora del Ariel a mejor Cortometraje Documental o Testimonial en 1978, contó con la participación en la fotografía de Arturo de la Rosa y Mario Luna, así como la edición y el sonido de Gilberto Macedo, en la producción además del CUEC/UNAM y la propia Beatriz Mira, contó con la participación de Rosa Martha Fernández.

La mujer ‘prepara’ a los niños para ir a la escuela, los niños desayunan, la madre hace el *lunch*, como en *Cosas de Mujeres*, el relato inicia de la mano del testimonio en *off*, sólo que ahora la protagonista nos habla desde el documental. La niña pequeña se limpia en el lavabo, después de limpiarla y alimentarla y con las hijas mayores fuera; finalmente, vemos cómo desayuna sola en un plano largo y fijo, suena ‘en la radio’ *Dos Gardenias para ti*, salimos ahora del departamento y a lo lejos vemos a la mujer limpiando las ventanas, la cámara baja lentamente por el edificio hasta parar en un tendedero. El espacio doméstico es cuestionado y revelado desde el testimonio y el registro documental para situarlo en la esfera de lo público.

“Lo peor que puede suceder es que un matrimonio se disuelva”, sin embargo, la protagonista expone su aburrimiento y enojo, habla de estar “sentida”, en un testimonio dirigido a su pareja, habla de “engaños”, de estar segura de que tiene otra relación, mientras tanto vemos que trapea, barre, limpia el suelo, las ventanas, tiende las camas, también comparte, con quien escucha, su sentir respecto a los comentarios de su esposo, siempre en *off*. Él nunca aparece a cuadro en todo el cortometraje pero sí lo hacen sus palabras, aunque en voz de la protagonista: “arréglate”.

El personaje continúa con su día de rutina, habla por teléfono, rechaza una salida con una amiga suya y continúa el testimonio en *off* mientras prepara la comida: “uno cambia de forma de pensar”, especulando en dejar a su esposo, baraja las dudas y las posibilidades: hay que “pensarlo muy bien”. La incertidumbre: “no tengo carrera, no tengo cómo vivir”, las fantasías: “y le dejo a los niños, para que vea que les hago falta”. Sigue sonando la radionovela, el día sigue su curso, las niñas llegan de la escuela, comen, en planos más cercanos de los niños en la mesa, vemos cómo conversan con su madre, ríen, la niña pequeña se cae de sueño. En algún punto se escuchan los murmullos de la conversación en la mesa y la madre sentencia: “te voy a acusar con tu papá”. Una de sus hijas mira directo a la cámara, sostiene la mirada, rompe la cuarta pared, desafiante.

Mientras lava los trastes sucios que quedaron de la comida continúa el testimonio, siempre en *off*: “así que tuviera yo cierta meta... una casa”, “como en los cuentos ¿no? Pero la vida de casada son muchos problemas”. Podría dar la impresión de que escuchamos las reflexiones y pensamientos de la mujer al mismo tiempo que prepara la comida, limpia, lava y sacude, la escuchamos desde fuera del cuadro y la observamos en su vida cotidiana, en sus espacios

y acciones rutinarias, mecánicas, lo que se percibe también por la duración de los planos y el ritmo del montaje bajo la narración.

Volvemos al exterior, los patios de la unidad habitacional, vemos arbustos y plantas, ella llega para ir al tendedero. La cotidianeidad de las labores y los espacios donde estas acciones se desarrollan, son revelados por la cámara, mientras que la voz en *off* nos conduce por el relato en primera persona, un relato que además revela lo que no vemos en la pantalla: “yo tengo un carácter pacífico, Carlos es violento, cuando él grita, yo me callo”. Ante la violencia, reconoce, prefiere ceder, “no discutir”, el testimonio sigue mientras vemos cómo lava la ropa, calienta la leche. Ya viene la cena: “quiero que te arregles” cuenta que le pide su marido, se queja: “¿qué hago? Levantarme media hora antes”.

“Soy floja para leer”, “me llaman las novelas” de amor, “descanso un poco, me relajo”, mientras cuenta esto en *off*, se *arregla* (se maquilla y se peina) se escucha entonces un poema: “por los vahos del infierno...” es *Lesbos* de Sylvia Plath, poema que le da el nombre al cortometraje. Entra suavemente *Dos gardenias para ti*, mientras la vemos frente a la televisión, ‘arreglada’, esperando sola sentada en el sofá, llora, el brillo de la televisión revela sus lágrimas, *nunca* llega, se ve después leyendo recetas de cocina, bosteza, los últimos planos son las fotos de su boda colgadas en la pared.

La sinceridad que Beatriz Mira obtiene de su personaje, funciona de una manera poética al contrastar su testimonio con las imágenes del trabajo doméstico cotidiano que realiza; en una jornada, conocemos de manera cercana, íntima, a esta ama de casa que vive violencia machista, reconoce sus limitaciones, sus defectos y virtudes y plantea temas primordiales en la vida de muchas amas de casa como la que presenta Mira en este trabajo: el divorcio, la

maternidad, la independencia económica, el ‘ocio’, “hablar desde el yo testigo para las luchas compartidas (solidaridad) y las luchas equiparables (afinidad) y para la especificidad que el feminismo se ha esforzado en contraponer a la noción hegemónica de mujer” (Mayer & Oroz, 2011, p. 31).

Para 1979, el colectivo produce *Rompiendo el silencio*, donde —incluso antes que en *Es primera vez*—, se va consolidando el deseo-necesidad del autor colectivo, pues en los créditos de la *docuficción* de 42 minutos, Cine Mujer toma el crédito principal, aunque sigue reconociéndose la dirección a una persona, en este caso a Rosa Martha Fernández. Esta película dialoga mucho más con *Cosas de mujeres* que con *Vicios en la Cocina*, un relato que intenta no dejar factores fuera de la discusión, en este caso, sobre la violencia sexual, específicamente, la violación y que apuesta por el empleo de estrategias documentales y del cine argumental.

Siguiendo a Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002)

Tal vez el mayor mérito de este primer intento del Colectivo, en donde al igual que en otros grupos feministas del momento se vivían aspectos de liderazgo y competencia entre sus integrantes, radicó en la investigación conjunta que se hacía del tema y en la amplia discusión entre todas, hasta llegar a la elaboración del guión, la realización fílmica y la posproducción, que comprendía la edición de todo el material en forma colectiva (p. 210).

A finales de los setenta María Novaro, que ya había estudiado sociología entra en contacto con el Colectivo en el papel de asesora, posteriormente ingresa al CUEC en 1981, participa en *Es primera vez* y en *Vida de Ángel*, pero después se retira del colectivo e incluso conforma otro, *Las Ninfas del Celuloide*, grupo conformado principalmente por Marie Cristine Camus, que también participa en Cine Mujer, y Silvia Otero (Colombia), además de la propia Novaro:

Ya había yo pertenecido a los colectivos durante muchos años, además *Las Ninfas* tenían un trabajo más colectivo que ellas [Cine Mujer], siempre respetamos las ideas de la directora, nadie me discutía que la cámara iba aquí. Yo había vivido instalada en el documental de la vida real por muchos años, ahora quería hacer otras cosas, tenía muchas ideas (Millán, 1999, p. 140).

Diferentes conceptos del trabajo colectivo. Como apunta de Lara, “El grupo que formaba el Colectivo variaba según el proyecto. En ese sentido [...] no mantuvo una discusión sobre formas de registro, [...] sino más bien se ocupó de discutir las temáticas y la necesidad del adiestramiento técnico” (*Ídem*, p. 116).

En *Cosas de Mujeres y Vicios en la Cocina* se dibujan las características a veces dicotómicas, de la producción de Cine Mujer, el diálogo entre la ficción y el documental, entre la narrativa clásica y el cuestionamiento a la forma tradicional de narrar.

Las cámaras revelan no solamente a las mujeres que retratan o representan, sino también a las mujeres detrás de las cámaras, pues las formas de narrar son *otras*, las maneras de tratar los espacios son *otras* y la mirada propone *otras* perspectivas, “hacer visibles las historias de las mujeres, por un lado; y, por otro, cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas de esas historias fueran traumáticas” (Mayer & Oroz, 2011, p. 19-20), al mismo tiempo que, como el cine independiente de mujeres en otras partes del mundo tales como las propuestas de Julia Reichert, Barbara Kopple, Barbara Hammer, Ariel Dougherty o Jan Oxenberg (Estados Unidos); Patricia Gruben, Jacqueline Levitin y Cynthia Scott (Canadá) o la misma Laura Mulvey y Sally Potter (Gran Bretaña), imprimen

fuertes declaraciones personales combinadas con documentación sociopolítica de todos los aspectos de las vidas y las opresiones de las mujeres, desde las sexualidades lesbianas a los sindicatos, desde la educación a la publicidad, y mucho más. [...] Los estilos eran tan variados

como los temas, desde obras poéticas y líricas hasta películas de teoría experimental de vanguardia, desde películas narrativas hasta documentales. [...] Todas ellas obtuvieron poder a partir del sentimiento combativo de los años setenta/ochenta, de desafiar un orden patriarcal injusto y reclamar lo que se les debía a las mujeres (Kaplan, 2003).

*Vicios en la cocina*, es un cortometraje documental que apunta con su propuesta a la poesía dentro de la opresión de lo cotidiano en la vida de muchas mujeres que pudieran encontrarse en las palabras e imágenes del filme,

esta redefinición del yo *como* una comunidad (ya sea familiar o electiva) es un rasgo definitorio del documental feminista y buena parte de la teoría que lo acompaña ha debatido las posibilidades de la autobiografía realista y experimental puesto que, de muy variadas formas, ambas reivindican y desestabilizan la autoría y la autenticidad (Mayer & Oroz, 2011, p. 29).

Si bien las películas del colectivo tenían objetivos primordiales en cuanto a generar debates y brindar información a grupos de mujeres en todo el país, y sus filmes fueron mostrados principalmente en las redes alternativas que gestionaba sobre todo ZAFRA: espacios no comerciales como colectivos feministas, foros universitarios y reuniones informales, sindicatos, colonias urbano-populares, comunidades rurales, instituciones de salud pública, organizaciones políticas y centros educativos (Aceves, 2013; López en Millán & García, 2002, p. 211-212), el filme no deja de apostar por la poesía audiovisual.

Ambos trabajos plantearían las principales propuestas e inquietudes presentes y futuras del colectivo: las posibilidades de la ficción y el documental, el empleo de la voz en *off* femenina, el diálogo y el vaivén entre la crudeza de las imágenes y las situaciones y las posibilidades de transformación a las que apuestan muchos de los filmes producidos en el periodo: cambiarlo todo, rompiendo el silencio.



### 3.1.2 *Romper el silencio* (1979), ¿y ellas qué sienten?

---

“Nunca olvidaré a un doctor que entrevistamos en una delegación afirmando que la violación siempre es provocada por la mujer, aunque acababa de atender a una anciana a quien habían violado y de pasadita asesinado a su marido” (Mayer, 2002, p. 46), recuerda la artista visual Mónica Mayer<sup>96</sup> sobre una de sus experiencias en el “grupo de cine de Rosa Martha Fernández”,<sup>97</sup> Cine Mujer —al que se unió a finales de los años setenta junto con su madre Lilia Lucido de Mayer, activista feminista militante de diversos colectivos (Aceves, 2013), después de no encajar en ningún colectivo de artistas, y de haber asumido en “pase automático”, el feminismo (*Ídem*).

Para Mayer, el trabajo en el colectivo de cine fue una etapa de aprendizaje mayor, “ese primer momento en el que uno toma conciencia de los estragos del sexismo, desmenuza todos los mitos que se ha tragado y que es tan fuerte que hasta nos hace perder el sentido del humor” (*Ídem*), al mismo tiempo que luchaba “por definir lo que *podría* ser un *arte feminista*”.<sup>98</sup>

La película que refiere Mayer es *Rompiendo el Silencio* (1979), filme donde se imprime —al parecer por primera vez—, blanco sobre negro: “Una película del Colectivo Cine Mujer” antes que cualquier otro crédito. Si bien se concedía la dirección a Rosa Martha Fernández, en el guión encontramos los nombres de Ellen Calmus, Sibylle Hayem y Ana Victoria Jiménez, quien junto a Martha Zarak realiza la foto fija, también importante en las secuencias

---

<sup>96</sup> Mayer impartirá a principios de los años ochenta un taller de arte feminista en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, del que surgirá, en mayo de 1983, Tlacuilas y Reatrateras, el *primer* grupo de arte feminista en México, con Ana Victoria Jiménez entre sus integrantes; en junio de ese mismo año, Mayer fundaría junto a Maris Bustamante y Herminia Dosal, Polvo de Gallina Negra y más adelante, ese mismo año, se crea Bio-Arte. Los tres, colectivos pioneros del arte feminista mexicano (Pasillas, 2017, p. 176).

<sup>97</sup> Si bien el colectivo trabajó mucho por construir una identidad colectiva, la percepción de liderazgos era evidente para algunas de sus integrantes.

<sup>98</sup> Cursivas de esta que escribe.

de cine directo del medimetraje; Lillian Liberman, quien se encargaría de la continuidad, participan también Beatriz Mira y Laura Rosseti, además de las propias Mayer y Fernández. Rosseti y Mira aparecen como asistentes de dirección mientras Fernández hace lo propio en la edición, Hayem en el sonido, en los detalles de animación trabajarían Ellen Calmus y Beatriz Mira, esta última también realizando trabajo de cámara. En la producción colaboró Leonor Álvarez y contaron con música de la compositora veracruzana Alicia Urreta.

Aunque más mujeres fueron incorporándose a distintas labores de producción, también colaboraron muchos compañeros, tanto en cámara, edición y la propia producción, sumando un equipo de cerca de sesenta personas, incluyendo a los actores. Los nombres de Armando Lazo del Taller de Cine Octubre y de la realizadora Marcela Fernández [Violante] son reconocidos en la asesoría; el filme contó con la colaboración especial de “reclusos y autoridades del Reclusorio Oriente”, el Centro de Apoyo para Mujeres Violadas, A.C. (CAMVAC)<sup>99</sup> así como el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), una producción sin duda mucho más grande que los dos primeros ejercicios.

En *Rompiendo el silencio*, el tema es el abuso sexual, no desde una perspectiva aislada y tónica, sino que nuevamente, la mirada se plantea desde diferentes perspectivas, poniendo sobre la mesa el papel de múltiples sectores de la sociedad en la violencia sexual ejercida hacia las mujeres.

Como en los dos primeros filmes del colectivo, estamos en la ciudad, es de noche, vemos a dos sujetos que acechan a una mujer desde direcciones opuestas, la someten y la secuestran, ella grita mientras la suben a un Volkswagen que arranca rápidamente, dejando atrás, en el

---

<sup>99</sup> Centro dirigido por el MLM.

suelo, sus pertenencias. Esta primera secuencia nos lleva del trauma a los sonidos y ecos de una iglesia:<sup>100</sup> “a su esposo mejor ni mezclarlo en esto”, “si es celoso quizá no le crea”, “hasta puede acabar con su matrimonio”, “¿embarazo? Mejor hacer pasar al hijo como si fuera de él”, “¿la policía?... Si se calla al menos no pierde la honra”, “trate de ser más precavida”, se escucha a un religioso *aconsejar* en *off*, entre ecos amplificadas de una iglesia. La intención del sonido y la elección de planos, la música de órgano, las imágenes de una virgen, el padre tras la rejilla: “vaya con Dios”. La mujer que confiesa no se revela, vemos ahora al padre sentado dentro del confesionario, un espacio oscuro y hostil para las mujeres que sufren una violación y buscan consejo y ayuda.

Es hasta ahora que el título rotundo en letras negras se imprime sobre el muro alto y largo de lo que parece ser el interior de una prisión: ROMPIENDO EL SILENCIO, un sujeto camina alejándose de la cámara, el muro, sigue y sigue en punto de fuga hacia el extremo derecho del cuadro. El sujeto ahora es seguido por la cámara en un *travelling* paralelo, habla con *ella*, se dirige a *nosotras*; mientras cuenta su vida, la voz en *off* ahora es masculina, vemos los planos descriptivos de una vivienda pobre, una habitación con un poster de una chica semidesnuda, hay un niño leyendo sentado a la orilla de una cama, salimos de la vivienda, es un barrio humilde, ¿obrero?, un adolescente sale de esa casa: su historia de vida, contexto y educación, explican en parte su situación actual.

El testimonio del violador —papel interpretado por un actor—, es el de un preso particular: preso ‘injustamente’, ‘víctima’ a su vez del sistema de justicia corrupto al ser

---

<sup>100</sup> Recordemos que uno de los argumentos de los políticos progresistas, tanto del porfiriato como de la revolución, para negar la posibilidad del voto a las mujeres, era el hecho de que las mujeres solían ser en su mayoría conservadoras debido a su vínculo histórico-social con la iglesia y que su participación política no sería en favor de las ideas progresistas.

acusado de una violación que no había cometido por no poder pagar el soborno solicitado por los policías que lo arrestaron. El personaje nos confía por qué hace lo que hace, mediante un monólogo, a lo largo de la película podríamos pensar que el recluso es un violador real que nos comparte cínicamente sus reflexiones, lo que se logra por la verosimilitud de su relato, el cual fue construido a partir de entrevistas realizadas por Rosa Martha Fernández con presos condenados por violación al interior de distintos reclusorios. Se trata de un personaje que padece la presión machista de otros hombres, así como la explotación capitalista, lo que agrega matices a un personaje que no es retratado de una manera maniquea o caricaturesca, sino que incorpora al patriarcado: “si estuvieran en su casa...”; es él quien concluye el filme con una pregunta dirigida a la cámara, a *ella*, a *nosotras*: “y usted que dice que también habla con las mujeres ¿y ellas qué sienten?”.

En este sentido, Beatriz Mira (2017) recupera el proceso de reflexión colectiva para construir a este personaje:

¿Cómo es el violador? ¿Cómo es el violador que está preso? Fue muy interesante, porque Rosa Martha fue al reclusorio, hizo entrevistas, sin poder grabar ni nada, pero luego escribió ese monólogo que dice el actor que representa el violador, y que es un violador, —que ahora sabemos que hay de todas las clases sociales, ahí está [Donald] Trump acusado de violación, todos los de la iglesia católica— [...] pero yo pienso, que nosotras pusimos un retrato de un violador muy pobre, muy manipulado por esa presión de grupo de hombres que en el fondo es bastante homosexual, y yo creo que era importante eso, importante decir, ¿cómo explicamos eso? ¿Cómo hacemos ver que la iglesia, si vas al confesionario te va a decir que te vas a ir al infierno si haces un aborto? Y, ¿cómo damos nuestra visión de eso pero en cine? Entonces, yo creo que eso pasó, [...] ahí sí yo creo que hay una influencia grande de *Octubre*, del grupo *Octubre*,<sup>101</sup> que es esa cuestión de hacer un poco de ficción y mezclar con datos fríos, como de estadísticas, que yo creo que correspondía a buscar una ruptura muy al estilo de Brecht.

---

<sup>101</sup> Se refiere al Taller de Cine Octubre que ya hemos mencionado en este trabajo.

La película pone sobre la mesa, desde recursos como el testimonio a cámara o en voz en *off*, también recreadas o documentadas, los casos de violaciones en los barrios obreros, a manos de la policía, e incluso en espacios como *la* Universidad; la revictimización a la que son sometidas las mujeres en los ministerios públicos y muchas veces en sus hogares, con repercusiones directas como la reproducción de esos patrones de conducta en sus hijos e hijas: “mamá ¿por qué te pones esa ropa si a mi papá no le gusta?”, la condena ‘moral’ en los centros de trabajo,<sup>102</sup> pero también la solidaridad de ciertos grupos, en este caso, la de los *compañeros y compañeras* de las organizaciones políticas de izquierda.

En este cine político, la intervención documental se sostiene, no sólo por recursos como entrevistas obtenidas en cine directo o el del cine de encuesta —“75% son golpeadas antes de la violación”, estadísticas, imágenes de revistas fomentando la violencia contra las mujeres: “le tienes que pegar a la mujer”, imágenes de una *novia* sin rostro, e incluso la lectura de un interrogatorio oficial:<sup>103</sup> “¿gritó lo suficientemente fuerte?”—, sino también, por la evidencia insertada en el cuadro acerca de las repercusiones emocionales en las mujeres sobre las que se ha ejercido esta violencia sexual: “siento que yo no soy yo”, además de la complacencia y complicidad de las autoridades y la sociedad machista documentada en el filme mediante entrevistas.

---

<sup>102</sup> Uno de los elementos a tomar en cuenta en el aumento en la participación política de las mujeres, ha sido su inserción en el mercado laboral, tanto en el primer momento del feminismo de principios de siglo XX como en los años setenta, aunque en labores “propias de su sexo”. La editorial del primer número de *Cihuatl* [mujer en náhuatl], *Voz de la Coalición de Mujeres*, publicación creada en 1977 por la CMF, primera organización unitaria feminista en México, señalaba que: “la mala situación económica, obligó a las mujeres a salir al mercado laboral, pero en actividades extensivas del trabajo doméstico que hace en su casa o en actividades que hacían sólo los varones, sólo que ellas en peores condiciones laborales y remuneración más baja a pesar del supuesto de que eran trabajos que sólo ellos podían hacer” (en González, 2002, p. 26) .

<sup>103</sup> Según se aclara en la película, se trata de un interrogatorio autorizado por la Asociación Inglesa de Derechos Civiles a mujeres víctimas de violación.

En una secuencia documental de la película nos encontramos ahora en las instalaciones de un Ministerio Público de la Ciudad de México, las entrevistas con los funcionarios responsables de la atención en delitos sexuales, ofrecen sus testimonios y opiniones, sin reparos, sobre lo que piensan respecto a los cuestionamientos de las mujeres que los interpelan: “no se la llevaron, se iría”, un procurador reconoce que los delitos sexuales son frecuentes y añade una explicación, son mucho más frecuentes porque “ya viene la primavera” y la “mujer se quita mucha ropa” y los “senos prominentes excitan los sentidos” ya que “a una mujer es imposible que se le puedan abrir las piernas, custodios de la virginidad”, afirmando que eso es algo que aprendió en sus clases de Derecho.

Ahora vemos una fila de espera, es la ‘cola de las tortillas’ estamos en un barrio marginal de la ciudad, continúan los interrogatorios en el Ministerio Público, seguimos escuchando *off* las respuestas, una voz femenina pregunta: “¿es cierto que por ley si la víctima se casa con el violador ya no se persigue el delito?” En este momento las realizadoras introducen un fragmento de animación utilizando un collage, una novia pierde el rostro mientras escuchamos una especie de marcha nupcial desafinada.

En este punto se insertan múltiples entrevistas realizadas al estilo del cine directo, sólo que en cada respuesta la película nos obliga a reparar detenidamente en quien la emite, ya no mirando *imágenes en movimiento*, sino fotografías fijas de cada una de esas personas: algunas —también mujeres—, piensan que después de una violación las mujeres ya no ‘valen’ y si la sufren es porque quieren, se intercalan también textos en pantalla con las fotografías de los entrevistados: “tenía una cara de satisfacción”. Una joven estudiante parece reparar en que esto no es así, las mujeres no tienen la culpa. Vemos ahora un cuarto, parece el del violador,

son muñecos de plástico: “en la violación se niega el rostro del otro, su identidad”, sentencia una voz femenina.

“La mirada cinematográfica es siempre una segunda mirada” (Colaizzi, 1995, p. 19), el proceso de investigación y toda la información recaudada por el colectivo en esta etapa, es evidente en la película y en la construcción del relato, si bien saltamos de la ficción al documental de una manera que pareciera por momentos caótica, la propuesta busca apuntar a la diversidad de elementos que intervienen, en este caso, en la situación de violencia sexual hacia las mujeres por parte de ciertos hombres. Como en el cine de Yvonne Rainer, Chick Strand o Chantal Akerman,

al contrario que en los filmes tradicionales, hacen constante referencia a los discursos sociohistóricos que constituyen [a las figuras femeninas], a las contradicciones que las atraviesan y determinan y, por ello, desplazan continuamente a los espectadores, poniendo en cuestión sus convicciones, sus expectativas acerca de lo que, al parecer, ‘debería’ ser una *historia*, un *relato* (*Íbidem*, p. 28).

En sus trabajos posteriores, la forma fue mutando, como recuerda Beatriz Mira (2017):

Yo creo que en eso influyó muchísimo María Novaro, [...] yo creo que nos llevó a una especie de libertad, de no tener que seguir el modelo del puño en alto y de la cuestión política y de ser absolutamente, políticamente, perfectas, que nos había regido un poco con la influencia de *Octubre*, del CUEC y todo eso, yo creo que dejamos ese patrón, digamos, o esa necesidad, para poder hacer cosas más libres o más placenteras.

El diálogo e impacto fue mutuo, para María Novaro —directora mexicana de películas como *Danzón* (1991) y recientemente *Tesoros* (2017), su primera película para público infantil y donde su hija participa como codirectora—, Cine Mujer implicó el primer contacto con el cine que ya le “fascinaba” —después de haber sido rechazada en un primer momento

del CUEC y estudiar sociología—, como “algo que podía hacer” ella misma, *enamórandose* de la cámara:

Mi primera relación con mujeres feministas fue con el Colectivo Cine-Mujer (sic). [...] Ellas estaban intentando volverse izquierdosas (sic), salir de su torre de marfil, entrar en contacto con otro tipo de mujeres. A mí me interesó su rollo, me empecé a liberar de mis prejuicios y trabajando con ellas vi cómo agarraban una cámara y filmaban (Millán, 1999, p. 138).

La historia del cine, “donde las fronteras son siempre difusas y pueden ser asaltadas en cualquier momento” (Sánchez-Biosca, 2004, p. 11) debe entrar en el recuento de las experiencias de los márgenes, también desde una perspectiva que contemple la diversidad, pluralidad y transversalidad de las propias experiencias que estudia, como la que busca “entender y explicar el producto filmico en un contexto determinado, con todas las contradicciones del caso y con la pretensión de explicar una situación humana en un entorno particular” (Tuñón, 2004, p. 18).

El proceso de creación colectiva del guión de *Rompiendo el Silencio*, fue producto también de una experiencia grupal muy particular, y que sería una práctica común en el Colectivo Cine Mujer, comenta Mira (2017):

Yo he estado haciendo memoria de eso, de que las reuniones en casa de Rosa Martha, por ejemplo, eran muy placenteras, siempre empezaban tardísimo pero que ahí estábamos ¿no? Yo me acuerdo que regresaba en taxi a mi casa, tardísimo, pero entonces no había tanto problema en la ciudad. Algo que fue también algo rico... yo estaba viviendo, o rentaba, una casita en Tlayacapan, Morelos, y entonces nos fuimos de vacaciones, a lo mejor era Semana Santa no sé, con hijos... y nos fuimos a hacer el guión para lo de violación [*Rompiendo el Silencio*], a Tlayacapan, ahí todas juntas, con hijos... y me acuerdo que pues era muy delicioso toda esa parte de la convivencia, o sea como tener tu grupo, y trabajar juntas, yo creo que era una parte de sororidad y una parte de disfrute de la convivencia entre mujeres.

En *Rompiendo el Silencio*, además de la perspectiva del violador, en la misma tónica se



intercala también el relato de una joven militante de izquierdas, sobreviviente de una violación ocurrida cuando se dirigía —una noche solitaria en un barrio obrero—, a la reunión clandestina de su agrupación. Aquí también el colectivo acude a diversos recursos, no solamente la chica brinda su testimonio documental ante la cámara, también vemos el lugar de los hechos, una calle sola, escuchamos en *off* y en un sonido aumentado, pasos. Entran a cuadro un grupo de hombres, sus compañeros, los cuales narran lo ocurrido esa noche y además debaten con otras compañeras lo que piensan respecto a la violencia sexual, en esta secuencia, mientras escuchamos sus reflexiones sobre la educación de las mujeres en las familias obreras, vemos fotografías de mujeres trabajando, de niñas y mujeres con bebés en los brazos.

Los obreros y las obreras hablan de la violencia ejercida sobre las mujeres de parte de sus maridos, como un fenómeno de reproducción de la violencia que a su vez ejercen los patronos sobre los obreros: “nos violan porque es un castigo, porque estamos rompiendo con ese papel”. En un momento vemos un collage, y en animación, el inconsciente de un hombre se representa como algo oscuro que se oculta tras él.

Este testimonio concluye cuando le preguntan a la joven militante cómo fue que ‘superó’ la situación. A lo que contesta convencida que fue gracias al compañerismo de sus aliados en la lucha contra la opresión: el apoyo de otros, no solamente de las mujeres, es fundamental para sobrevivir a una violencia tan profunda como la violencia sexual.

El tercer testimonio es representado totalmente desde la ficción, ya sin la interpelación directa hacia la cámara y regresamos a la voz en *off* femenina a manera de los dos primeros filmes. En una puesta en escena que dialoga con lo teatral, donde vemos escenarios oscuros

con pocos elementos: primero un escritorio y dos personajes. Vemos el rostro de María, quien observa incrédula y con gesto duro, al hombre que frente a ella le hace múltiples preguntas.

“No lo he superado” dice María en *off*. A ella la violaron en la Universidad, nos cuenta que ya casada quiso estudiar, si bien su marido le dijo que ‘sí podía’, también le advirtió que la tenía que acompañar para que no fuera a actuar como mujer soltera. Cursando el tercer semestre, la violaron. Después de los careos, su marido la golpeó y abusó sexualmente de ella, aquí vemos la misma intención de la puesta en escena —fondo negro y pocos elementos—, repetida ahora con una cama, es su habitación matrimonial, María está sentada en un extremo y su esposo en otro, nos cuenta que su relación terminó.

No solamente escuchamos la voz en *off*, ahora vemos a María en su lugar de trabajo, un salón de clases, es profesora de primaria, nos cuenta que después de trece años de servicio, el director de la escuela ha pedido su traslado: “y no me voy a cambiar”, “no me sacan”. En este punto volvemos a la ‘oficina’ del interrogatorio, los dos actores rompen la cuarta pared y nos informan: los violadores de María fueron condenados a nueve años de prisión pero salieron después de solamente cumplir un año de la sentencia. La responsabilidad del sistema de impartición de justicia se hace evidente en estos datos.

Siguiendo a Gabriela Aceves (2013), en los filmes realizados en esta primera etapa de Cine Mujer, pero que tienen el crédito de dirección de Rosa Martha Fernández,

el cuerpo femenino es representado tanto como vulnerable como grotesco. Se nos muestran imágenes gráficas de cuerpos femeninos siendo sometidos a abortos clandestinos o inducidos, en clínicas privadas y en hospitales públicos de la Ciudad de México. También se nos presentan vívidas descripciones de cómo los cuerpos femeninos fueron violados y abandonados en las calles. En contraste, los cuerpos femeninos también son enmarcados como políticamente activos en manifestaciones en las calles de México, demandando derechos sexuales y reproductivos y

expresando sus opiniones mediante entrevistas.

Estas representaciones proveen un repertorio alternativo a representaciones comunes del cuerpo femenino (la prostituta, el símbolo sexual, el matriarcado, la víctima, la niña pequeña o la madre sacrificada) que circularon en los filmes de ese tiempo (Berg, 1992), los filmes de Fernández rompen con las representaciones del cuerpo femenino como algo virginal y tabú, cuyos interiores son relegados a la esfera privada. En ambos filmes el cuerpo femenino se encuentra expuesto al escrutinio público. Ambas películas exponen y ubican el cuerpo femenino como algo central en la articulación de la violencia cultural y política experimentada en las calles de la Ciudad de México y muestran, cómo diversas prácticas discursivas se encuentran involucradas en producir tales articulaciones. Más aún, invitaron y continúan invitando a los espectadores a interrogar sus propias vidas.

Hasta este momento, el colectivo ha explorado tres temas fundamentales en la agenda del debate feminista: el aborto, el trabajo doméstico y la violación, aunque desde diferentes estrategias como ya he descrito. “Hacia 1979 el movimiento de liberación de la mujer se había desmenuzado en una variedad de tendencias —radical, cultural, socialista, liberal—, a propósito de una serie de cuestiones como racismo, homofobia, institucionalización o pornografía” (Rabinowitz en Colaizzi, 1995, p. 191).

Al terminar esta etapa, Rosa Martha Fernández deja el colectivo y se va a vivir a Nicaragua en el contexto de la Revolución Sandinista (1979-1990), ahí realizará sobre todo series y cortometrajes documentales, para esos años casi todas las integrantes del Colectivo que participaron en las películas anteriores se retiran y se integran nuevas, en ese momento se incorpora María Novaro, ya no como asesora sino como miembro del colectivo, y es quien propone filmar un encuentro donde participarían diversas organizaciones de mujeres de todo México y que se realizaría en el Distrito Federal en octubre de 1980, donde, durante cinco días, alrededor de doscientas mujeres que representaban a cincuenta organizaciones populares, entre ellas el propio Colectivo Cine Mujer, se reunían por *primera vez*.

## 3.2 Primer corte: *Es primera vez* (1981), los márgenes de los márgenes

---

Yo creo que al principio nosotras realmente no teníamos una autosuficiencia técnica, o sea no había quien hiciera cámara, quien editara, quien hiciera sonido y nosotras trabajábamos con compañeros. [...] Pero, poco a poco, con la segunda, creo, o tercera película, el colectivo incluyó un montón de gente que venía de la academia, como Pilar Calvo, que ya falleció, Amalia Attolini [...] y empezaron a incluirse mujeres europeas como Laura Rosetti, que acaba de fallecer, Sybille Hayem que es de Francia, [...] y hacía sonido. Después en otra etapa ya, vino a formar parte Sonia Fritz, que hacía sonido y editaba. Trabajamos con Maripí Sáenz de la Calzada que es camarógrafa, yo también hice un poco de cámara. [...] Esa otra etapa de tener así como autosuficiencia técnica, fue maravillosa, y se plasmó en *Es primera vez* (Mira, 2017).

En *Es primera vez* (1981), documental que emplea también la animación —recurso que utilizarían en muchas de las películas de esta segunda etapa—, filmado a color en 16 mm., se condensa en poco más de 30 minutos, un encuentro nacional de organizaciones de mujeres realizado en la Ciudad de México, que además implicó el reconocimiento del propio colectivo como parte de este conjunto de cerca de cincuenta organizaciones sociales de mujeres en todo el país:

Con *Es primera vez*, nosotras hicimos todo, todo técnicamente. Yo creo que al principio nos juntábamos porque, hacer cine es muy difícil, muy caro, y no había posibilidades de que cada quien hiciera una película de expresión personal, pero yo creo que nos juntamos, en parte, para elaborar una visión conjunta sobre una serie de cuestiones feministas. [...] Yo creo que esa idea de colectivo viene mucho de movimientos europeos o americanos en los cuales las mujeres hacen grupos, grupos para tener más fuerza, para justamente, [...] crear una visión consensual, conjunta, sobre algo (Mira, 2017).

Con este documental, el colectivo entra en una nueva etapa de experimentación. Este encuentro registrado por Cine Mujer, es un antecedente importante del Primer Encuentro

Nacional de Mujeres, realizado en noviembre de 1981<sup>104</sup> en la Ciudad de México y que contó a su vez, con la participación de cerca de quinientas mujeres de barrios, sindicatos, comunidades rurales, organizaciones populares, militantes de partidos políticos, promotoras de organismos no gubernamentales, entre otras. A partir de este encuentro, las agrupaciones comenzaron a promover y organizar de una manera más continua, reuniones, seminarios, foros y talleres.

A lo largo del filme, escuchamos los testimonios, opiniones y reflexiones de mujeres que luchan en comunidades de estados como Veracruz, para que la autoridad local electa por ellas cumpla su promesa de campaña de cerrar todas las cantinas, escuchamos cómo se organizaron para protestar contra ese político que les había mentido: “primero las mujeres y luego los varones. Lo hicimos entre todos”. Además del encuentro, las realizadoras nos trasladan a los pueblos e ilustran los testimonios. También escuchamos las preocupaciones sobre la iglesia y su papel en las comunidades, sobre todo frente a los grupos de mujeres organizadas en el contexto de la difusión y represión hacia la Teología de la Liberación.<sup>105</sup>

La discusión de aquellos encuentros giró en torno a temas principales de las luchas de las mujeres: el trabajo doméstico no remunerado, la doble jornada, la familia, la sexualidad, la participación política de la mujer, entre otros. En el caso del encuentro registrado por el Colectivo, éste fue organizado por Servicio Paz y Justicia en América Latina (SERPAJ-AL), de inspiración cristiana, el Comité de Servicios de los Amigos Americanos (CSAA), la

---

<sup>104</sup> Ese mismo año se realizó en Bogotá, el Primer Encuentro Feminista de Latinoamérica y el Caribe.

<sup>105</sup> “Las narrativas feministas latinoamericanistas insisten en gran medida en hacer una interpretación laica del activismo de las mujeres, pero la historia de movilización social del continente deja claro que el pensamiento y la práctica católicos fueron significativos desde finales de la década de 1950. Ello asumió su forma más radical en la teología de la liberación, que influyó en una nueva generación de seculares católicos, así como en monjas y sacerdotes jóvenes” (Schild, 2016, p. 67).

organización Comunicación e Intercambio para el Desarrollo Humano en América Latina (CIDHAL), coproductor del documental, y Mujeres para el Diálogo A.C., colectivo también de inspiración cristiana. El crédito de realización en la película se concede claramente, y también por primera vez, al “Colectivo Cinemujer”, sin embargo, sí se desglosan los créditos técnicos de la producción pero de una manera lúdica, con dibujos y textos realizados a mano. Este filme se terminó en mayo de 1981.

El encuentro y la película se enmarcan en el inicio del periodo en el que los movimientos de las mujeres y sobre todo algunos grupos declarados feministas, comenzaban a entrar con mayor fuerza en las instituciones, ligadas la mayoría de las veces, a los gobiernos locales, estatales o nacionales e internacionales. Se le conoce también como el periodo de la *onegeización*, pues muchos grupos se reconstituyeron bajo la figura de organizaciones no gubernamentales (ONG's) que dialogaban, colaboraban o convivían de alguna manera con el gobierno.

Esta situación coincide con el encuentro cada vez más constante de agrupaciones de mujeres de las periferias de las ciudades o de comunidades campesinas y las agrupaciones feministas de clase media, urbanas y por lo general dentro de un marco académico de investigadoras, estudiantes y profesionales. Lo que derivó en muchos debates y tensiones de clase, principalmente, en esta siguiente etapa de los movimientos de las mujeres en la región.

*Es primera vez*, comienza mostrándonos en primeros planos y *paneos* a las asistentes que escuchan sentadas a una cantante: una mujer amamantando, niños y niñas, los rostros de las espectadoras del número musical, vemos que portan una etiqueta con su nombre, la cámara nos revela a los protagonistas, en colectivo, en comunidad. En ese momento escuchamos una

voz en *off*: “sólo organizadas lograremos lo que hemos buscado: ‘liberación’”, posteriormente, en un texto con letras grandes se lee “ES PRIMERA VEZ...”, al mismo tiempo que una voz en *off* le da lectura en voz alta al título del filme, de nuevo la autoridad en el documental, es una voz femenina: “me siento como si estuviéramos todas agarradas de la mano, haciendo fuerte”.

Inicia la jornada, en la mesa de registro del encuentro, las mujeres dan sus nombres y el lugar de donde vienen, después, entrevistas. Las realizadoras exploran la reunión, recogiendo testimonios, haciendo preguntas: “¿cómo pudieron venir?”, pregunta una voz fuera del cuadro, “me dio permiso de venir”, “me tuve que traer a los niños” le responde la mujer frente a la cámara; vemos a niños y niñas con sus madres también en las reuniones, suena siempre música, las mujeres cantan. Después vemos fragmentos de los debates planteados, el trabajo de las campesinas, la migración, las trabajadoras domésticas, la educación y el conocimiento de los derechos, analizar las imágenes publicitarias que perpetúan estereotipos de clase, la búsqueda de sororidad *versus* competencia entre mujeres, la represión por parte de las autoridades y de la iglesia. Aquí, el montaje busca describir el espacio donde se realiza el encuentro, al mismo tiempo que muestra a las mujeres que participan, los planos proporcionan una importancia central al testimonio en *off* de las mujeres.

Los testimonios continúan al mismo tiempo que vemos imágenes de mujeres obreras — ya no en el encuentro que está teniendo lugar si no en un registro de imágenes independientes; se escucha a una mujer afirmar: “se creen superiores a la obrera”, mientras vemos imágenes de secretarías en una oficina: “como te ven te tratan”, te exigen ir “con buena presentación”. Para contrastar esta discusión, las realizadoras introducen un fragmento animado donde vemos a cuatro gallinas enjauladas que rompen las rejas que las separan y se unen en un solo

espacio, unidas “sí podríamos avanzar a otro cambio”, apuntando al problema de la falta de *sororidad* entre mujeres de diferentes clases sociales o contextos culturales, lo que además representa un cuestionamiento desde la autocrítica a las prácticas excluyentes entre las mismas mujeres.

La educación diferenciada de las niñas y los niños —también a debate durante el encuentro—, es representada por las realizadoras con fotografías fijas de niñas y niños jugando, al parecer también en imágenes independientes del encuentro que se está registrado, esto, mientras se escucha un canto infantil: *Martes, antes de comer una niña iba a jugar, pero no podía jugar porque tenía que planchar, sí que sí, que yo la vi...*

Los temas vertidos en este encuentro, son seleccionados por las realizadoras un tanto en el tenor de *Cosas de Mujeres* y *Rompiendo el silencio*, tratando de no dejar nada importante fuera de la discusión y del registro. Sin embargo, más que caos narrativo y visual, la multiplicidad de voces construye un relato colectivo fruto de una conversación plural, donde organizaciones de diversas clases sociales, edades y lugares, reflexionan sobre lo que tienen en común —ser mujer, para empezar—, sin dejar de apuntar a que la lucha es igualmente favorable para los hombres: “en un buen diálogo el hombre se concientiza”.

Los testimonios sobre la lucha social y política emprendida por algunas de estas organizaciones, son representados por imágenes de archivo, además del empleo de la foto fija: movilizaciones por escuelas, por derechos, por la tierra... vemos también, la represión. Un caso que llamó mi atención es el recuento de una huelga de 22 días, por trabajadores del Instituto Mexicano de Rehabilitación, quienes realizaron una marcha que partió del Hemiciclo a Juárez exigiendo la implementación de un contrato colectivo, el documental ya



no está más en el encuentro, sale al pasado de las movilizaciones, antecedente de las organizaciones presentes, vemos a policías, camiones y golpeadores.

Siguiendo a esta secuencia, amanece en un plano general, ahora para representar la lucha de las comuneras de Chiapas por sus tierras, el debate se centra en la represión militar a los campesinos e indígenas, pero también a la complicidad de la iglesia. El nerviosismo de compartir experiencias y reflexiones con otras mujeres organizadas, se condensa en una frase de la que sale el título de la película: “perdóneme que no puedo hablar porque es primera vez” y que concluye el documental, de nuevo, la conclusión del relato en el atragantamiento que produce *romper el silencio*.

Como pudimos revisar, este trabajo es más que un mero registro de un encuentro de mujeres organizadas, el objetivo no era solamente *registrar*, dar cuenta de lo sucedido, sino participar, utilizar los temas y problemas planteados por sus asistentes y desarrollarlos, reforzarlos por medio de animaciones, material de archivo y por supuesto, de la imagen con su respectiva voz en *off*, poniendo en primer término el testimonio directo.

En este primer experimento de producción colectiva dentro de la *segunda etapa* de Cine Mujer, siguiendo a Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002):

Dada la heterogeneidad del nuevo Colectivo, éste se enriquece con la discusión política y la ejecución técnica del trabajo cinematográfico, ahora prácticamente realizado todo por las mujeres. [...] <<con el tiempo, comenta Beatriz Mira, nos aventuramos a constituir grupos exclusivamente de mujeres cubriendo todas las especialidades. Nos apoyamos unas a otras jugando diversos roles y nos dimos la confianza para habilitarnos en el manejo del equipo y desarrollar un buen nivel técnico. Logramos expresarnos de una manera muy básica pero nuestra>> (p. 210-211).

En 1981, el Colectivo participa en el Primer Encuentro Internacional Feminista de Cine y Video, que se realiza en Amsterdam, Holanda,<sup>106</sup> hecho que plantea algunas problemáticas propias de los grupos de arte colectivos, pero especialmente los que se conforman en torno al cine; al respecto, Beatriz Mira apunta en entrevista:

Yo venía desde Brasil, desde movimientos muy fuertes políticamente, y yo creo que el colectivo en algún momento no representaba una opción personal de tener mi propia película y tener una filmografía enorme, sino que yo quería que el grupo siguiera, y a veces asumía cosas, por ejemplo, nos fuimos a Holanda a un encuentro de mujeres, y yo llevaba bajo el brazo los negativos, porque no habíamos alcanzado a hacer una copia, y me mandaron a un laboratorio que era en un molino, lejísimos, con vacas... y entonces yo ahí me quedé, sin estar en el encuentro pero revisando para que saliera una copia, porque lo revisábamos en una computadora, y entonces: ‘no, menos rojo, más rojo’... y esa primera copia salió más bonita que cualquier copia aquí en México, entonces la copia estuvo lista, la llevé, la pasamos, y bueno, ¡no había subtítulos! ¿Entonces qué pasaba?, de repente, estaba yo ahí, traduciendo la película, en medio de la presentación, o sea, yo creo que era una militancia muy fuerte. [...] Además me bajé en La Haya para buscar una fundación, y me decían: “pero usted es la directora del colectivo”, y yo: “bueno, un colectivo no tiene directores”, era muy difícil poder explicar que justamente nosotros queríamos hacer -o yo *nomás*, a lo mejor *nomás* yo-, queríamos hacer algo, que cambiara las jerarquías del cine y que cambiara los roles asignados, y yo creo que esa es una contradicción muy fuerte (Mira, 2017).

En esta película, Cine Mujer utiliza un fragmento del material editado en *Mujer así es la vida*, del Taller de Cine Octubre —a la que hice referencia en el primer capítulo de esta investigación—, precisamente para ilustrar un testimonio dentro del encuentro respecto a una huelga realizada en 1975, en apoyo a los trabajadores de la empresa Spicer, dedicada a producir e importar accesorios y partes para la industria automotriz, que por esos años enfrentaba una grave crisis (Trejo, 1976). La huelga incluyó la toma de la Secretaría del Trabajo durante catorce días, donde las mujeres se establecieron en el cuarto piso y en las

---

<sup>106</sup> A este encuentro también asiste Maricarmen de Lara y Maru Tamés presentando por su parte, el documental *No es por gusto* (1981) (de Lara, 2018).

afueras de la Secretaría con hijos y utensilios de cocina, alguna dio a luz en esas instalaciones. Esta movilización, nos cuenta el testimonio, comenzó con el apoyo de veinte mujeres y después de dos meses agrupó a más de quinientas: “entonces pues dijimos, pues es la liberación de la mujer, y nosotros somos mujeres y es el año de nosotras” (risas).

*Es primera vez* concluye con las despedidas, las mujeres cargan sus maletas y a sus hijos, se abrazan, sonrín, se percibe nostalgia. Ahora, nuevamente recurriendo a la foto fija, las realizadoras nos despiden con instantáneas del encuentro: los rostros de las mujeres que se encontraron, dialogaron y trabajaron colectivamente por *primera vez*.

Es significativo que en este documental el crédito sea colectivo, pues después de este filme, el colectivo dará siempre a una de las integrantes el crédito de dirección, aunque el trabajo colaborativo se asumiera como una urgencia, una necesidad, una característica y un disfrute no libre de desencuentros. En *Es primera vez*, las realizadoras se hacen presentes no sólo en las preguntas que realizan fuera del cuadro, sino en su presencia frente a la cámara, sosteniendo micrófonos o marcando el *clap* con una palmada para sincronizar el sonido.

El encuentro, a poco más de diez años del inicio del movimiento feminista mexicano de la segunda ola, marca nuevos rumbos, debates y posibilidades para las organizaciones de mujeres en todo el país, alentando contactos y vínculos entre clases, edades, géneros y contextos sociales. Será entonces que, bebiendo de esta experiencia, el colectivo se aventura en su siguiente proyecto, *Vida de Ángel*, un documental que regresa al trabajo doméstico — entre ecos de *Vicios en la cocina*—, pero que apuesta en este nuevo proyecto, por la *coralidad* de los testimonios de las mujeres protagonistas, además de mirar hacia experiencias específicas de mujeres organizadas en la defensa de sus viviendas.

### 3.2.1 *Vida de Ángel* (1982), la mamila por la mama

---

Esta búsqueda de expresión *propia* pero colectiva, *navegando contradicciones*, se puede apreciar de manera más clara en el cortometraje documental a color realizado en 16 mm., *Vida de Ángel* (1982), con una duración de 45 minutos. En este proyecto, Cine Mujer aparece sólo en el crédito de producción y el guión, y la dirección se reconoce a Ángeles Necochea —quien fuera actriz en *Cosas de Mujeres*. En este trabajo —en el que también acuden a la animación—, podemos identificar el *espíritu* de esta nueva etapa del colectivo, si bien se utiliza el recurso de los testimonios individuales y colectivos realizados directamente a cámara, aquí no aparecen más las estadísticas, la poesía de lo real se hace presente:

La cantidad de libros que tenemos sobre trabajo doméstico es impresionante, la bibliografía... y sobre violación, conseguíamos todo lo que pudiéramos, pero yo creo que eso está muy bien tenerlo y luego dejarlo ¿no? Tomar un poco de distancia para poder concentrarse en la parte más creativa (Mira, 2017).

En este documental trabaja casi todo el equipo que participó en *Es primera vez*, a ellas se suman la camarógrafa Maripí Sáenz de la Calzada y la fotógrafa-videoasta Marie Christine Camus, el tema vuelve al trabajo doméstico, pero también a su vinculación con la organización social de las mujeres, como se apuntó en *Es primera vez*.

En un plano fijo, vemos a una anciana, una voz femenina fuera de cuadro le pregunta: “¿ya hizo su quehacer?”; la cámara se acerca hasta llegar a su rostro: “¿qué va a hacer de comer?”, la anciana contesta que hará pollo, pero que ya no cocina como antes, vemos a un gallo, gallinas y pollitos caminando por el piso, estamos en los márgenes de la Ciudad de México, suena una música como de feria, le siguen una serie de imágenes en foto fija, vemos a mujeres haciendo de comer, barriendo, planchando, trabajando. La anciana, costurera desde

hace 10 años, dice que su madre le heredó la máquina de coser, reflexiona sobre el contraste del trabajo doméstico que le tocó a ella y el que hacen las mujeres en ese momento, “las mamilas por la mama”, vemos a la anciana cargando un bebé, lo que apunta a un debate generacional: la *tradición* y la *modernidad* en la vida de las mujeres.

Esta primera secuencia, es el punto de partida para el desarrollo del resto del documental, aunque no volvemos a ver a la anciana. La película se construye a partir de este punto, en variaciones de esta primera secuencia, pero con amas de casa más jóvenes que ya sin estadísticas en la pantalla o en voz en *off* —como en los primeros trabajos del colectivo—, nos proporcionan información y números sobre lo que implican sus jornadas de trabajo, sus rutinas: “lavar, planchar, ir por el mandado”, “¡*n'ombre*, está dura la cosa!”.

La confianza y sinceridad con que las mujeres entrevistadas hablan sobre su día a día, es similar a la lograda por Beatriz Mira en *Vicios en la cocina*, el espectador se familiariza con cada una de las protagonistas, y las realizadoras logran provocar empatía mediante la cercanía, no solamente de la representación de lo cotidiano, sino del humor, tanto de las mujeres ante la cámara como en la construcción del propio documental por parte de las realizadoras.

En este punto, se insertan en el relato las imágenes de una mujer barriendo, al parecer en cuadro por cuadro, subiendo escaleras, trapeando, exprimiendo, tendiendo la cama, cambiando al bebé, entra una voz *off*: “la planchada casi no me gusta”, “me aburrí mucho de tanto planchar”, “definitivamente es muy pesado”, “¡olvídate! Está duro”.

En el cine feminista, y lo podemos aplicar a las películas del colectivo, y en este caso a *Vida de Ángel*:

cama, baño, cocina no son lugares para exhibir cuerpos femeninos al espectador; son lugares cotidianos, lugares de trabajo, las mujeres se muestran como sujetos del trabajo, no como objetos de la imaginación y expectativas de otros; sin embargo, esta manera de ver, no obligadamente es subjetiva, sino que dramatiza al sujeto. El cuerpo, los objetos, la sexualidad, la enfermedad y la vejez son vistos con objetividad. El tratamiento fílmico del espacio privado es más bien distanciado, analítico, desilusionador e intenta ser concientizador (Meier, 2003 en Mayer & Oroz, 2011, p. 104).

Dentro de los aspectos cotidianos que representan las realizadoras, los problemas sociales propios de las colonias populares como la que registra *Vida de Ángel*, se abren paso por medio de los mismos recursos hasta ahora utilizados: testimonios directos a cámara, voz en *off*, y una conversación grupal que reúne a todas las que han sido entrevistadas en esa colonia; como en *Es primera vez*, se reúnen y discuten sobre los problemas que tienen en común frente a las cámaras y ya no solamente en voz en *off*.

La encuesta se presenta de otra manera, las mujeres hacen las matemáticas y cálculos para llegar a fin de mes o fin de semana: “me dan de gasto, \$1800 por semana, gasto \$200/\$250 diarios, *limitaditos*, verdura \$100, carne \$125-\$130 más la tortilla”. Vemos entonces imágenes de un mercado, bolsas llenas y pesadas que son cargadas por las mujeres acostumbradas al peso del *mandado*, vemos también a los niños y niñas que las acompañan.

Ahora estamos en una cocina, una mujer está preparando la comida, la voz de la directora de nuevo viene desde fuera del cuadro y hace preguntas, mientras vemos a la entrevistada partir calabazas, asar chile y desgranar elotes profesionalmente: “en mi cocina, mis ollas, mis ollitas...”, “ya no me gusta mucho el molcajete por las carreras”, una de las mujeres tras la cámara, se sorprende del kilo y medio de tortillas que ha puesto en la mesa —a mí me

sorprendió que ese tamaño actualmente es por lo menos la mitad, el paso del tiempo ha afectado mucho los kilos de a kilo.

Además del trabajo doméstico, en el que también se hace énfasis en la naturaleza del cambio generacional pero en cuanto a los utensilios para el ama de casa moderna: la mamila por la mama, la licuadora por el molcajete, y la *economía del hogar*.

Ahora, reunidas todas estas mujeres que nos han contado sus rutinas, reflexionan sobre “los señores”, entre risas y ojos muy abiertos, se burlan de los ausentes: “no hacen nada”, “¿qué van a hacer?” vemos imágenes de una boda: “depende de uno, uno los acostumbra”, “para eso eres mi mujer”, “para eso te doy de tragar”, entre más risas alguna se resigna: “así es la onda”, “ya es demasiado tarde”, “ya se amoló la cosa”, se enfada: “ya estoy hasta el gorro”. Compartir la responsabilidad del trabajo doméstico o de los cuidados no parece estar a discusión, sin embargo, en un momento, alguien habla sobre la violencia, las golpizas: “ya no como antes que me dejaba moreteada”, “ya no me dejo”, “ya estuvo suave”, vemos ahora en foto fija, de nuevo, una boda, si bien los testimonios son lo suficientemente fuertes, la inserción de imágenes relativas al matrimonio, enfatiza la contraposición de la vida ideal y la dureza de la realidad que desprenden dichos testimonios.

En este grupo de mujeres, algunas trabajan fuera de su labor ‘doméstica’, y hablan sobre eso: “lavo, plancho, para completar”, es aquí que las realizadoras insertan otra secuencia animada, una secuencia muy lúdica y colorida en donde no escuchamos voces en *off* explicándonos lo que tenemos que tener en cuenta sobre el trabajo, muchas veces precario, de las mujeres fuera de sus hogares.

‘Calle de los milagros zp10’ se lee en el letrero de la esquina, después, vemos a una mujer caminando por los puestos que se encuentran en la calle, las que venden son todas mujeres. Volvemos con las que siguen conversando: “coso ajeno para completar, porque mi esposo gana *namás* el mínimo”. Beatriz Mira (2017), haciendo referencia a la secuencia animada insertada en este fragmento, explica:

La ‘calle de los milagros’ es una idea muy compleja de que las mujeres sí ganan dinero, sí ganan un dinerito chiquitito, que económicamente lo podemos clasificar o explicar, pero que nosotros lo hacemos lúdicamente con una animación, quizás no pase mucho la idea, no sé, pero no importa, o sea, no queríamos dar una clase de economía.

La intención quizá sea la misma, intervenir política y culturalmente, pero los recursos que el Colectivo desea utilizar, experimentar, si bien siguen siendo complejos en cuanto al fondo y la forma, buscan que en la forma de la representación —en este caso utilizando imágenes animadas—, fluya de manera distinta, dinámica, incluso dulce, aunque los *temas* sigan siendo amargos.

La última parte del documental, que se separa de manera un tanto brusca de toda la primera parte, pretende enlazar y relacionar todas las problemáticas antes planteadas con el de la defensa del derecho humano a tener una vivienda digna y el papel de las mujeres, que sin dejar de realizar el trabajo doméstico de todos los días luchan una doble, triple jornada por sus derechos y los de sus familias.

En una barda, se lee ‘Carrera 12 en Lucha’ —en la colonia Martín Carrera—, vemos a una mujer mayor que el resto de las protagonistas hasta el momento, ella relata, frente a la cámara acompañada de otra vecina, cómo se han organizado entre todas para enfrentar a los dueños del lugar donde viven, los cuales no cumplen con sus obligaciones de mantenimiento



y además pretenden desalojarlos para poder vender esos terrenos, sin tomar en cuenta los derechos de las personas que ya viven ahí: “nosotros de mujeres estamos en la casa, nosotros sabemos los problemas que hay en la casa”, “son los esposos los que no dejan a uno”, “me siento hasta amarrada”.

Las mujeres también dan testimonio sobre sus tácticas creativas para organizarse, tales como lanzar cohetes para que la gente se junte o ir a la carrera por la comida antes de que llegue el esposo y la familia a la casa: “ni cuenta se dieron que todo el santo día estuve por la calle”, así como la complicidad de los hijos, la humareda de chiles para correr al dueño. Cuando desde fuera del cuadro les preguntan si ya hicieron la comida, una de las mujeres entrevistadas les dice que ya, que de hecho les preparó, a las realizadoras, un *taquito*.

Después de este salto de espacio y personajes, vemos —en las secuencias finales—, imágenes de niños jugando y bailando, las niñas comiendo; en *off* se escucha a una mujer: “yo lo que más anhelo es llevar bien las cosas con mi esposo”, “salirme (sic) a pasear diario”, vemos entonces la imagen de un lavadero con mucha espuma, escuchamos el sonido aumentado del jabón burbujeando. Aquí se inserta otra animación, de nuevo multicolor, vemos una mujer en la playa, en el cielo, las nubes toman diversas formas: palomas, caballos, el rostro de una mujer, desaparecen, un ave vuela.

En esta última secuencia, la animación y la imagen real dialogan en un montaje más acelerado, anticipando que el relato está por concluir, los testimonios hablan de la desesperación, de los deseos de tener independencia económica e irse, mientras vemos la imagen de unos tendedores, de nuevo una animación: casas iluminadas, una fábrica, volvemos a la *realidad*, más tendedores, casas, perros, una niña barriendo —contrapunto de

la anciana al inicio del filme. En animación, vemos la luna, un rostro en la luna, las nubes, el cielo y el FIN, acompañados de una sugerente música de saxofón nos vamos a negros y vienen los créditos.

El diseño de los créditos en este documental, va de la mano de la propuesta visual de todo el filme, en un texto-bordado se agradece a todas las mujeres que participaron en su realización, vemos en foto fija, cacerolas y otros elementos cotidianos del trabajo doméstico, comienzan los créditos. En esta película, la fotografía estuvo a cargo de Maripí Sáenz y Beatriz Mira con la asistencia de Marie Cristine Camus, en el sonido participó Penélope Simpson —quien ingresó al CUEC en 1972 pero también fue reubicada en la generación 1974—, junto a Sonia Fritz, quien también se encargó de la edición, la animación estuvo a cargo de Guadalupe Sánchez y Beatriz Mira con apoyo del Taller de Animación A.C., la foto fija a cargo de Marie Cristine Camus y Guadalupe Sánchez, que además contó con material de la Fototeca del I.N.A.H., el proyecto fue apoyado por el Fondo de Contribuciones Voluntarias para el Decenio de la Mujer O.N.U., y se produjo en septiembre de 1982.

El lenguaje escrito tiene un especial significado para la práctica y la teoría fílmica feminista: pertenece al padre, identificado con la autoridad legal simbólica, de ahí que jugar con palabras escritas implique una transgresión. Aunque las palabras escritas también pertenecen a la esfera privada de la feminidad: en el diario, la carta, la nota o la novela romántica, incluso en el bordado. Cuando las palabras aparecen en la pantalla en los documentales feministas normalmente se sitúan a medio camino de las dos esferas: atreviéndose a hacer públicos los diarios personales [...] o criticando la documentación médica o los documentos oficiales. La tipografía a menudo es contrastada con escritura a mano (Mayer & Oroz, 2011, p. 36).

Es de notar el cuidado de los créditos en esta película, si bien el texto será un elemento principal que irá evolucionando como recurso del lenguaje por parte de las realizadoras, en

*Vida de Ángel* solamente se utiliza en los créditos, y de una forma mucho más placentera que en sus primeros trabajos.

Con las películas del colectivo “se organizaban debates [...] en la Universidad de Chapingo, en los planteles de la UAM, las facultades y escuelas de la UNAM y en provincia. [...] Estos ciclos eran organizados por medio de Zafra, [...] o de la UNAM” (Millán, 1999, p. 117), mientras se producía el dismantelamiento de las estructuras —débiles, por otra parte—, que el gobierno mexicano había intentado construir en el sexenio anterior en cuanto al cine, el Colectivo se encontraba en un intenso proyecto de difusión de su material, recuerda Beatriz Mira (2017):

Pues a veces nos íbamos, y a ver si había proyector y cómo estaba la cosa, a Morelia a pasar las películas... hubo una exhibición en Chapingo que estuvo fuerte porque pasaban las chavas y los otros, ¡ehh! Gritando, ¿no?, o sea nosotros nos subíamos a un coche, nos íbamos a pasarlas donde fuera posible... pero apoyadas mucho por Zafra que realmente hacía lo mismo, [...] en escuelas, en todos lados, en sindicatos, una cosa muy constante, muy fuerte.

En 1982, el 24 de marzo, la Cineteca Nacional y la Dirección de Cinematografía se incendian en medio de un silencio en cuanto a las víctimas mortales y daños materiales invaluable ocasionados por el siniestro. Para 1983, se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuya función principal era la de “alentar un buen cine producido total o parcialmente por el estado” (García, 1998, p. 330), sin embargo, la crisis económica de 1982 y la no independencia del instituto, al depender de la Secretaría de Gobernación, no produciría muy buenos resultados.

*Vida de Ángel*, propone otros caminos para el cine producido por Cine Mujer, un camino más placentero en cuanto a la preproducción y a la propia realización, aunque frente a

realidades duras y circunstancias de grave marginalización —en una secuencia somos testigos del acarreo de agua en cubetas y tambos por parte de las mujeres que no dejan de sonreír—, el optimismo que transmiten documentales como éste —aunque de nuevo, los hechos sean amargos—, no sólo se ilustra en los fragmentos animados, en las sonrisas de las protagonistas del documental o en la lucha cotidiana, individual y colectiva por el derecho a espacios privados y públicos más justos para vivir, sino también, en la presencia de las otras mujeres detrás de las cámaras, pues el filme transmite la complicidad y la alegría, que a pesar de todo, establecieron con las mujeres que hacen trabajo doméstico en jornadas laborales de explotación y precariedad.

En el siguiente proyecto, *Yalaltecas* (1984), el colectivo explora, ahora bajo la dirección de Sonia Fritz, el caso de una organización de mujeres de un pueblo originario, una historia de su lucha, sus victorias y sus posibilidades; saliendo de la ciudad y de las periferias de la ciudad, el colectivo se traslada al interior del país, a la sierra zapoteca, en Oaxaca.

### 3.2.2 *Yalaltecas* (1984), contar y ser contada

---

Para fines de la primera mitad de los años ochenta, el colectivo se reacomoda con las ocho mujeres que en ese momento conformaban el colectivo, la montajista Sonia Fritz asume la dirección del siguiente proyecto, *Yalaltecas* (1984), cortometraje en blanco y negro y a color de 27 minutos de duración y realizado en 16 mm., en el que Cine Mujer vuelve a insistir en la mezcla del documental y la ficción, en este caso, para representar la lucha de las mujeres en una comunidad de la sierra zapoteca, Yalalag, quienes desde 1981 comenzarían una lucha organizada contra el cacicazgo en su comunidad, creando la Unión de Mujeres Yalaltecas con el objetivo de mejorar las condiciones de vida para su pueblo.

El filme pretende ser un recuento de sus orígenes y sus logros hasta ese momento, recuerda Sonia Fritz en 2002:

Tenía la complejidad de entrar en una comunidad indígena. Encontrar la confianza, el respeto, el apoyo, inicialmente nos habían llamado ellas para hacer el video, para difundir esta organización de Unión de Mujeres Yalaltecas entre otras comunidades indígenas. Así que ese era el reto, entrar a la comunidad y tratar de contar esa historia lo mejor que podíamos en ese momento y dejársela a la comunidad para que después la difundieran. En (Torres, 2004, p. 59).

En este trabajo de producción independiente, la fotografía estuvo a cargo de Maripí Sáenz, el sonido a cargo de Penélope Simpson y la producción bajo la responsabilidad de Laura Ruiz, participaron como asistente de dirección, Ángeles Necochea, y como asistente de fotografía, Maricarmen de Lara,<sup>107</sup> quien se incorpora formalmente al colectivo, este proyecto también está *firmado* al terminar la cinta por el “Colectivo Cinemujer”, aunque el crédito de dirección como ya apuntamos se reconoce para Sonia Fritz y todo indica que Beatriz Mira no participaría del rodaje de la película.

En estas tres películas —*Es primera vez*, *Vida de Ángel* y *Yalaltecas*—, es evidente la búsqueda colectiva en múltiples aspectos de la producción, y podemos notar la urgencia combativa, traducida, primero, en la preferencia de imágenes de archivo acompañadas del poder probatorio de las estadísticas, ahora se trabajaba desde la contemplación y el goce, desde el fondo y la forma, pero también desde el propio *registro*:

*Recuperativo* en el sentido de cura, el documental feminista también se comprometió en contra de lo que Carolee Schneeman denomina la ‘cultura del olvido’, y en la que las producciones culturales alternativas y las intervenciones políticas radicales están amenazadas por un doble proceso: la omisión deliberada por parte de la cultura dominante, y la devaluación de su novedad en el seno

---

<sup>107</sup> Durante su carrera en el CUEC (1977-1983), también trabajó en el Archivo Audiovisual del entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) (Torres, 2004).

de la contra-cultura (Mayer & Oroz, 2011, p. 19-20).

*Yalaltecas* fue concebida como un material de trabajo, memoria y concientización, necesario para una comunidad específica de mujeres organizadas. En *Yalaltecas*, la espectadora se encuentra ante una aproximación, quizá más lejana u ‘objetiva’ respecto a los sujetos del documental, aunque el filme fuera concebido también como un material para la lucha de esa comunidad, pues la mirada de las realizadoras entra en juego y participa en la reconstrucción de la memoria a través del cine, buscando recuperar *sus historias*, sin poder sacudirse la mirada de mujeres ‘extrañas’ que intervienen en un lugar ‘ajeno’ para recuperarlas.

El cortometraje inicia de madrugada, aún no sale el sol, se escuchan los llantos de los niños y el cantar de los gallos, una mujer sale de su casa; en primeros planos nos muestran una cubeta de maíz, la mujer se la lleva y sigue su camino hasta perderse en la oscuridad, se dirige al molino comunitario. De vuelta en su casa, hace tlayudas en un comal. Ahora estamos en otra casa, aquí tienen estufa, la familia desayuna, la madre recoge y lava los trastes — esta secuencia inicial nos remonta al inicio de *Vida de Ángel*.

En un plano general, la cámara hace un paneo desde las montañas hasta unos campesinos que se encuentran sembrando, entre ellos hay una mujer, la cámara sigue *paseando* por los campesinos, escuchamos a los pájaros que pían, ahora se aleja y nos vamos hasta un gran plano general; una voz en *off* —de nuevo femenina—, nos dice dónde nos ubicamos: “Yalalag, Sierra de Juárez, Oaxaca”, se nos explica que es una comunidad dedicada principalmente al curtido de la piel, al mismo tiempo que vemos imágenes del mercado, una zapatera, un zapatero, maíz, frijol, huaraches, blusas, camisas. Mientras observamos

imágenes del pueblo, la voz continúa: “con el auge del café, surgieron los caciques, desde la Revolución, agrediendo, encarcelando y asesinando a quienes se les opusieron”.

Vemos a un grupo de mujeres charlando en un cuarto: “en diciembre de 1980, las mujeres se organizaron para pedir la realización de un plebiscito”. Ahora nos vamos del color al blanco y negro, estamos ante una recreación de hechos, vemos a personajes interpretados por los mismos miembros de la comunidad, hombres y mujeres campesinas, en primeros planos y planos generales que enfatizan la presencia de la comunidad, se hace un recuento de la lucha que tuvieron que emprender esta Unión de Mujeres Yalaltecas, contra los abusos de los caciques que tomaron el poder político en la comunidad desde el 28 de diciembre de 1980 —fecha muy cinematográfica.

Suena la campana de la iglesia, se nos informa la fecha: 31 de diciembre de 1980, plebiscito. Todo el pueblo sale, la junta vecinal, mujeres, niños, se dirigen al atrio de la iglesia para recibir a las autoridades, todo en una recreación que podría recordar al cine de UKAMAU; se les informa en ese momento vía telegrama —el cual es leído por una chica joven—, que las autoridades nunca llegarán, lo que provoca la toma pacífica del Palacio Municipal hasta que fueran resueltas sus demandas, este episodio ahora tiene un tinte sepia —podría ser el estado del material fílmico o las condiciones de luz, pues son imágenes nocturnas. Los ocho días y ocho noches de protesta, son efectivos, y la comunidad nombra un ayuntamiento de coalición, un presidente elegido por el pueblo y para 1981, un ayuntamiento popular:

Sonia logra el financiamiento con la Ford y con el INI, donde yo había trabajado, porque precisamente iba a ser algo en torno a los bordados, los vestidos de boda, etcétera, algo así, pero al mismo tiempo nosotras leemos la nota de que hay 300 mujeres que se levantaron demandando una guardería, y bueno, muy novedoso para este momento, [...] entonces, es muy novedoso que

las mujeres indígenas se organicen por una demanda de ese tipo, y entonces al llegar allá, las mujeres le proponen a Sonia, nos proponen a nosotros, que nos... porque les empezamos a preguntar ‘oigan, ¿cómo fue eso?, ¿desfilaron en la población?’, y dicen, ‘se los hacemos’, y bueno, pues qué mejor oportunidad, ¿verdad? De que ellas... obviamente no obtuvieron a las 300 mismas del primer día, pero sí logramos reconstruir ese momento y creo que es un gran momento en la película ¿no? (de Lara, 2018).

Volvemos al presente, marcado por el color, el cortometraje repara ahora en los testimonios de las protagonistas. En letras blancas sobre fondo negro se lee: “LOGROS DE LA UNIÓN, PARTICIPACIÓN DE LA MUJER”, una zapatera que se encuentra trabajando, no deja de cortar y moldear unos huaraches, mientras tanto, cuenta la aceptación que poco a poco han tenido que asumir sus maridos con la nueva situación, vemos los logros traducidos además, en la creación de un molino comunal, el centro de castellanización y el hecho de que el ejército no pueda ir a supervisar y “tampoco para reprimir” al pueblo, vemos clases en aulas, la clínica, los comités, el impulso a la música por medio de la compra de instrumentos y el apoyo a la banda de la comunidad, integrada solamente por hombres, la banda, se nos dice, representa un elemento de unión en la comunidad: “todo el pueblo quiere a la banda”.

Los testimonios en *off* son acompañados de las respectivas imágenes sobre cada elemento de logro. Así mismo, no se pierde la oportunidad de colocar en el relato una crítica al propio orden establecido en la comunidad respecto a las mujeres: “me casé de 13 años, a los 15 años ya tuve un hijo”, vemos a una niña siendo preparada para su boda, *arreglada*: “yo mando dijo mi mamá”, “si no quieres ir te pego”.

El cortometraje termina con las reflexiones finales sobre los problemas aún por combatir dentro de la comunidad, la líder de la Unión, Sofía Robles, apunta a la indiferencia de algunos, a la incomprensión de otros, pero también a la apuesta por el diálogo.



Vemos a las mujeres se reúnen, es de noche, salen de la reunión en medio de un barullo de voces y risas, la líder, que es la mujer de la secuencia inicial, ahora se marcha y se pierde nuevamente en medio de la obscuridad, entran los créditos. Siguiendo a *Yalaltecas*, Fritz dirigió ya sin el colectivo, *Bandas, vidas y otros sonos* (1985) y ese mismo año se va a Puerto Rico donde continúa trabajando.

El colectivo continúa en lo que sería su último proyecto, aunque mucho más inclinado hacia las estrategias del cine de ficción, si bien, empleando las formas del documental dentro del relato, el cual gira en torno a las condiciones de trabajo de las mujeres en las maquiladoras en la frontera norte de México y otras partes del mundo. A partir este último filme,

hubo una decisión de desintegrar el Colectivo, Sonia se fue a Puerto Rico, y Beatriz y Ángeles no se entendieron. En 1985 se filma *Costureras*,<sup>108</sup> pero ya no como colectivo, ya nadie retoma el proyecto. No había un proyecto a largo plazo, era el decenio de la mujer, había muchas posibilidades de financiamiento y eso aglutinaba al Colectivo (de Lara en Millán, 1999, p. 118).

A su vez, los años ochenta serían críticos para las organizaciones feministas en México, pues muchas de ellas unieron fuerzas en el Movimiento Amplio de Mujeres (MAM) —ante la cruenta crisis económica de 1982 y la crisis institucional que reveló el terremoto de 1985— lo que significaría, abrir la búsqueda a bases amplias de apoyo dentro de las organizaciones civiles surgidas a raíz del contexto de crisis mexicano.

El Colectivo Cine Mujer se va atomizando justo en este contexto, sin embargo, el impulso de esta experiencia se tradujo en obras importantes donde continuaron colaborando algunas de sus integrantes, un ejemplo, el largometraje documental *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), “testimonio feminista militante”, según Ayala Blanco (1991) donde el *contracine*

---

<sup>108</sup> Se refiere a *No les pedimos un viaje a la luna* (1986).

entra en acción:

Su aprehensión de los acontecimientos reales con técnicas de cine directo no conocerá ni ley ni pudor ni límite, su afán testimonial no retrocederá ante ningún riesgo, su pulverizada reconstrucción de hechos cederá a las tentaciones de la fantasía, su naturaleza derivará de una transgresión tanto de las convenciones clásicas del documental como del verosímil objetivo (Ayala, 1991, p. 484).

La estupefacción que contiene la cita y calificativos del crítico mexicano Jorge Ayala Blanco, es sólo un botón de muestra de que los planteamientos y propuestas de muchas de las realizadoras que formaron parte del Colectivo Cine Mujer en sus diferentes etapas y proyectos, resultaban *transgresores* por su propia naturaleza y objetivos, un ‘afán testimonial’ que no retrocede ante ningún riesgo:

Es que esto de dar la voz a quien no la tiene, yo creo que para mí la gente tiene voz, para mí sí la tiene. Lo que no tiene son las facilidades de expresión. Pero la voz la tiene, tan es así que la historia son ellas o ellos. Siempre como que esa fuerza también es la fuerza de la vida de ese personaje que estás tratando. Yo decía, ¿cómo abor das de pronto un tema? Yo me acuerdo de las costureras de *No les pedimos un viaje a la luna*, 1985; la cuestión era buscar las líderes, las gentes que tenían facilidad de expresión (de Lara en Torres, 2004).

En el caso de su última película como Cine Mujer, *Bordando la frontera* (1986), es un proyecto que por momentos se siente como una despedida que se sabe necesaria, pero que se llevará a cabo no sin antes dejarnos otras historias que conocer y reflexionar —las de las trabajadoras explotadas por empresas maquiladoras en todo el mundo—, así como instrumentos por utilizar: el video como una nueva posibilidad para las expresiones, comunicación, organización y lucha de las mujeres por sus derechos.

### 3.3 Permanencia voluntaria: *Bordando la frontera* (1986)

*Bordando la Frontera* (1986),<sup>109</sup> con el crédito de co-dirección de Ángeles Necochea y Beatriz Mira, largometraje de 60 minutos, a color, filmado también en 16 mm., y de producción independiente, en el que el proyecto colectivo de Cine Mujer verterá sus últimos esfuerzos por permanecer, sin embargo, ya no todo es realizado por las mujeres y muchas ya no continúan en él, en la fotografía participa Jack Lach y la edición es realizada por Laura Imperiale. El impulso creativo individual, parece haber llegado a un punto en el que lo colectivo se diluye,<sup>110</sup> muta y las contradicciones se imponen:

No funcionó porque [...] la necesidad de expresión personal es fuerte, no es sólo por una cuestión de ego, es por una cuestión de consecuencia ¿no?, de que tú puedas hacer las cosas sin tener que discutir las todas: ‘¿y por qué lo quieres hacer así?’ ‘No, pues no quiero’, o sea, que quieres hacer como lo que se te *pegue* ¿no?, pero, a veces, esto puede darse de una manera solapada, y entonces, bueno, es una contradicción muy fuerte y que puede acabar digamos, con esa posibilidad de querer hacer las cosas en colectivo (Mira, 2017).

A su vez, el movimiento feminista y los movimientos de las mujeres, como hemos apuntado antes, se encontraban en un proceso de reconfiguración, de incorporación de nuevas perspectivas, en un contexto, el de los años ochenta, marcado por sociedades sometidas y violentadas que buscaban desembocar en *otra* cosa. El cine del periodo, que como mencioné en la introducción de este capítulo, a veces es señalado de ser un cine egoísta, individualista,

---

<sup>109</sup> En el primer corte que revisé de esta película, la historia termina de manera un tanto abrupta, sin desarrollar demasiado la conclusión de la historia, las trabajadoras logran introducir la cámara a la fábrica y hacer un video que envían a sus compañeras de Filipinas, una acción no muy fluida en el relato y un tanto apresurada, el filme termina con una voz en off, también femenina, que nos informa que al final las mujeres fueron despedidas, al mismo tiempo que vemos un tren que avanza. En una segunda revisión del material tuve acceso a un corte completo que incorpora los resultados del Colectivo en esta última producción, por lo que asumo que se trata del corte final y es del que parto para este análisis y descripción.

<sup>110</sup> Apunta Beatriz Mira (2017), “después estuvimos participando con mujeres telefonistas, mujeres en huelga, con las mujeres del STUNAM Maru hizo una película [*Otra manera de hablar*, 1987], que ya empezaban a tratar además de sus problemas laborales, sus problemas íntimos y personales que tienen que ver con el patriarcado”.

e incluso en constante diálogo con el cine industrial, es un cine muy interesante en cuanto a sus propuestas tanto desde la producción independiente y de poco presupuesto, como en el cine industrial o privado e inclusive en la televisión.

El cine de mujeres también tuvo su respuesta a ese pasado inmediato, al desmarcarse paulatinamente del feminismo, característica de muchas directoras, especialmente a partir de los años noventa, en la región, en medio del surgimiento de ‘otros’ nuevos cines en América Latina.

Esta actitud también puede entenderse por la propia naturaleza del debate feminista alrededor del cine: en la década de los años setenta la mayoría de la teoría fílmica feminista se ocupó —quizá en mayor medida—, en analizar el cine comercial producido por hombres, lo que muchas veces dejaba un espacio marginal al análisis de la producción de mujeres e incluso de la práctica fílmica feminista en particular, tanto de hombres como de mujeres, en los años ochenta se acusará a la teoría fílmica feminista, de abandonar la práctica y existir primordialmente en la academia (Chaudhuri, 2006, p. 10).

Al mismo tiempo, el rechazo a cualquier ‘etiqueta’, quizá por tantos años de represión hacia ciertas palabras, dio paso a un cine en busca de *otras* cosas, y que no pudo ni quiso aislarse de lo que sucedía en las cinematografías norteamericana y europea de los años ochenta y noventa, pero que se desprendió quizá de las cinematografías latinoamericanas, por lo menos en el sentido regional que prevaleció en las tres décadas anteriores, además de los procesos de evolución tecnológica del video y el contexto político de ‘democratización’ en diversos países sumidos en los regímenes autoritarios.

Sin embargo, *el cine* no será indiferente a estas décadas donde las mujeres volvieron a tomar las cámaras y en mayor número, y por su parte, el cine feminista permeará muchos espacios del cine, tanto en producciones comerciales como no comerciales, donde las mujeres y sus espacios encontrarán una mayor diversidad de representaciones, tanto en la construcción de los espacios cotidianos, el manejo de los tiempos y la contemplación, la acción y la repetición, el elemento autobiográfico, los debates sobre el cuerpo femenino, así como un tratamiento ‘sugerido’ de los temas tratados por el cine feminista radical, enmarcado en la búsqueda de *otras* representaciones, del cine *de autor* frente al cine comercial Hollywoodense, por ejemplo, e inclusive desde la propia industria.<sup>111</sup>

Siguiendo a Rich (2016), este cine de la *interioridad*, “no es un alejamiento de la sociedad, sino más bien un nuevo compromiso con ella” (p. 311). Pudiera ser que esos mismos debates y realidades eclosionaran durante el proceso de realización de *Bordando la frontera*, última producción formal del colectivo cinematográfico mexicano.

Plano general, una ciudad a todo color, tránsito, dos chicas caminan entre la gente, en *off* entra una canción, estamos en el norte de México: “yo soy del mero Chihuahua”. Ciudad Juárez, la cámara sigue a lo lejos a las dos mujeres que caminan juntas mientras sigue sonando la música, se pierden en una esquina y ahora nos damos cuenta de que estamos en la frontera entre México y Estados Unidos por dos banderas que ondean en sus astas, continúan su camino y entra el título, blanco sobre negro, BORDANDO LA FRONTERA.

---

<sup>111</sup> Siguiendo a Paula Rabinowitz, “En las culturas filmicas, los años 70 marcaron un momento decisivo en la producción de códigos feministas [...] a la creciente aceptación del feminismo libertario entre la clase media, Hollywood estaba respondiendo con *buddy movies* para mujeres” (en Colaizzi, 1995, p. 193). En este ejemplo podríamos apuntar películas como *Thelma y Louise* (1991), con guión escrito por la realizadora Callie Khouri.

Vemos a muchas mujeres caminando en la calle con dirección a la cámara, presumimos van rumbo a sus trabajos en las maquiladoras, algunas sonríen y miran a la cámara. Suponemos que ya es otro día distinto al de la secuencia inicial, pues vemos a las chicas, ahora acompañadas cada una de alguien más, partiendo de distintos lugares, inferimos que rumbo a un encuentro. Ahora vemos a dos de los personajes, sentados en la mesa de lo que parece ser un café, el encuadre y la suavidad del movimiento de la cámara nos dejan mirar lo que sucede alrededor de los personajes.

Esta película, se inclina sobre todo por el empleo de las estrategias del cine argumental, sin embargo, el cine documental no deja de hacer acto de presencia y de ser una parte fundamental del conjunto, no solamente en cuanto al empleo de material de archivo y algunos testimonios, sino también en esta interacción de la gente que rodea a los personajes de la ficción, con la cámara. Los actores que están representando estos personajes no dejan de estar en la realidad del relato todo el tiempo, aunque la gente a su alrededor repare, y nos haga reparar, en que estamos viendo una película.

Como apunté en el segundo capítulo de esta investigación, en el cine feminista también se busca “deshacer una serie de convenciones heredadas de las tradiciones narrativas del *cine de arte*, europeo y de Hollywood” (Rabinowitz en Colaizzi, 1995, p. 196) —como podemos corroborar en las películas que han sido revisadas en este capítulo—, a través de diversos recursos, las películas “distanciaban al público mediante ‘efectos de extrañamiento’, como interpelaciones dirigidas a la cámara, imágenes borrosas, colores llamativos, narración discontinua, etc.” (*Ídem*).

La gente no está participando de la realización de la película, digamos, en el sentido de *actuar* mientras se hace la toma en el restaurante, en la calle, en el supermercado, en la fonda de la esquina; daría la impresión, de que fuera de solicitar algún permiso para filmar, no se les dio ninguna indicación o solicitud a las personas *reales* en esos espacios, quienes parecen sentirse libres de interactuar con la cámara, platicar entre ellos, señalar o saludar mientras los actores y actrices siguen con la historia.

Ahora inicia *la aventura*, en el café, ya reunidos, entre la charla sabemos que están esperando a alguien, se trata de un periodista de Los Ángeles, al que le dicen ‘el Chicano’, quien se puso en contacto con ellas porque quiere escribir un reportaje acerca de las condiciones de trabajo en las maquiladoras en la ciudad fronteriza, sabemos que las contacta a ellas porque le han contado que se organizaron para parar la línea de producción en demanda de una protección adecuada para tratar con químicos.<sup>112</sup>

Entramos a una secuencia, ya en exteriores, donde los personajes charlan, nos damos cuenta que ya está siendo entrevistada, sin embargo en ese momento no escuchamos lo que dicen, entra una música de fondo y una voz en *off*, es la entrevistada que reflexiona sobre lo que nos muestran las imágenes: “a mí que no me habían entrevistado, me gustó hablar”, además sabemos, ya no solamente por la voz en *off*, sino por la charla que ahora escuchamos —pues han hecho una parada en una tienda.

---

<sup>112</sup> Quizá sea a este detalle de la historia al que alude una breve secuencia que dialoga con el videoarte y la experimentación, y que se inserta de manera un tanto aislada del resto, donde vemos a la protagonista en un baño —del que no sale agua de ninguna tubería—, colocarse guantes de goma y mirarlos. En una parte vemos que una persona de espaldas a la cámara, la observa mientras finge lavarse las manos en el lavabo, sólo escuchamos el sonido del agua caer, ella la mira, inexpresiva.

Cuenta entonces a detalle el día que pararon la línea: “me dio mucho miedo, pero era bien injusto”, el periodista, en plan jocoso, le dice: “¿pero ya cuando paró la línea ya se le había quitado el miedo no?”, sabemos de la existencia de un video de Filipinas que el periodista ha prometido compartir con ellas, material del que le ha surgido la idea de realizar su reportaje.

Para los años de producción de *Bordando la frontera*, la *segunda ola* del movimiento feminista en el mundo cumplía poco más de quince años, tomando el ‘inicio’ de la misma en 1970 como apunté, también, en el segundo capítulo de este trabajo, quince años, y más que esos, de no parar. En este contexto, el colectivo también se encontraba ante diez años de trabajo acumulado.

Si bien las fronteras se desdibujan, —podríamos hablar, quizá, de transiciones—, el filme también parece hacer un recuento de experiencias, condensar muchas ideas, consensos y disensos, mirando hacia lo que se deja atrás para partir hacia el futuro como el tren que sigue su marcha al final del largometraje.

Quizá de ahí la importancia que siempre ha tenido *la palabra* en los trabajos del colectivo, el testimonio, el texto escrito, la reflexión, la confesión, las preguntas y respuestas acumuladas por tantos años de registrar a muchas mujeres, ahora se vierte en diálogos como en el que reparaba antes: “me gustó hablar”, tal vez, condensar de alguna manera la historia y la lucha del movimiento feminista hasta ese momento, insertar ciertas frases que no dejaran de discutir respecto a las reivindicaciones de la lucha de las mujeres, el derecho a hablar, a expresarse y a decir *las cosas*. Ahora estamos frente a una casa, también la cámara mira a lo lejos, *el Chicano* se despide, la chica sube corriendo las escaleras emocionada, como ya sabemos, por la experiencia de la entrevista y la promesa del video.



Este video, substituye a la publicación de la entrevista en importancia, pues impulsa las situaciones del resto del filme. El miedo es un adversario constante —a la mañana siguiente del encuentro, las chicas hablan de un sueño que tuvo la entrevistada en el que la iban a buscar a su casa por lo que había dicho al periodista—, “siempre vivimos atemorizadas”, sin embargo, a medida que el largometraje avanza, el miedo se substituye por sonrisas y determinación.

Ya con el video en sus manos, vemos cómo consigue una videocasetera con un tal Ricardo y se sienta ‘ceremonialmente’ en la sala de su casa a mirar el video. “No sabía ni dónde estaba Filipinas”, frente a la televisión vemos cómo observa atenta lo que ahí sucede, ahora *nosotras*, las espectadoras, miramos el video. Una canción interpretada en filipino acompaña las imágenes, entra una voz en *off* femenina hablando en filipino, sobre ella una voz, también femenina, traduce al inglés, sobre ella, otra voz femenina traduce al español: “ya no puedo más, mis ojos no ven”.

En el video podemos ver una serie de entrevistas donde las trabajadoras nos cuentan sobre cómo se organizaron para realizar una huelga: “encerradas, la ley nos prohíbe organizarnos. Nuestros salarios no son suficientes, nos vimos obligadas a estallar la huelga”. De nuevo vemos a la protagonista en su sala mirando el televisor, volvemos al video. Una manifestación, mítines, entra una melodía que genera extrañeza y tensión, viene la represión, el montaje alterna las imágenes de mujeres gritando y siendo golpeadas y detenidas por la policía, con imágenes del interior de las empresas maquiladoras, alguien se desmaya, alguien llora, el caos. Volvemos a la sala del departamento de nuestras protagonistas, pero ya es otro momento, parece de noche, ahora vemos a todas las amigas, sentadas, mirando juntas el video, sabemos que es el mismo por la canción en filipino.

Otro día, las dos amigas están sentadas en una parte de la casa, una dice que le gustaría hablar con *ellas*, las trabajadoras de aquel video, la otra le dice que ella les enviaría uno de vuelta.

Este detalle es interesante, pues se presenta como un ‘pretexto’ para que las realizadoras introduzcan en la narración, casi paso a paso, cómo realizar un video: utilizar la grabadora, armar la cámara y conectar una televisión como monitor, este conocimiento es transmitido a las otras chicas por una compañera. Esta secuencia se siente como un alto, un respiro, un pie para lo que sigue. Aunque sea un paso lógico del personaje acudir por ayuda para realizar un video, es clara la intención de reparar en cada una de las instrucciones, lo que se enfatiza por el empleo de planos detalle de conexiones y cables.

Ahora la película que vemos es aquella que registran los personajes desde su realidad cotidiana, los elementos autobiográficos ahora se representan en *la toma* de las cámaras, aquí entramos a una parte del filme cargada hacia los testimonios de las protagonistas, así, a la manera de *Es primera vez*, *Vida de Ángel* o *Yalaltecas*, las mujeres  *cuentan* y hablan con otras mujeres además de las que se encuentran detrás de las cámaras.

“Yo sí me casé, pero me tocó un hombre muy malo”, “me iba a matar si me le pelaba”. Mediante los testimonios representados por actrices y no actrices, además de registros de su vida cotidiana, las mujeres que se plantan frente a ellas, que miran a otras mujeres a través de la cámara, que sonríen, que confiesan, que denuncian, que les hablan a otras mujeres por medio del video, nos confían sus historias y experiencias personales y laborales, aquí también nos enteramos, que el nombre de la protagonista es Amalia. Esto introduce un elemento autobiográfico notable, esta vez encarnado en los personajes ficticios que protagonizan

*Bordando la Frontera*, que, además de trabajadoras, se han convertido también en mujeres detrás de la cámara con un propósito: comunicarse con otras mujeres.

Por medio de esta multiplicidad de testimonios, nos enteramos de las condiciones laborales: cinco minutos para comer, no poder ir al baño con libertad, no platicar con tus compañeras; y no sólo de Ciudad Juárez, pues se nos dice que buscaron a mujeres de otras partes del país, como Tijuana, quienes denuncian el abuso sexual al que son sometidas las trabajadoras nuevas y cómo se organizaron contra sus jefes para frenar esta situación.

En *Bordando la frontera*, la ciudad es otro personaje, la vida nocturna y la ciudad con sus luces brillantes y de colores: la zona roja, las tiendas, la gente que la transita. También la frontera y sus particularidades, vemos imágenes de mujeres cruzando la frontera, escuchamos helicópteros y los sonidos de la ciudad: “una ciudad como Juárez, te tiene como en la tentación, parece que es mejor allá”. Una mujer se coloca una gota de esmalte para uñas en una rasgadura de su media.

En una parte del filme, podemos observar el registro documental del cuaderno de unas trabajadoras en una maquiladora de Matamoros, Tamaulipas, quienes la realizaron para unos médicos que estaban estudiando las enfermedades de la maquila. Vemos pegados en las hojas del cuaderno, fotografías y piezas electrónicas, cada una con un texto que le acompaña.

En una de las secuencias mejor logradas en la ficción, una de las amigas de Amalia se envuelve en una discusión con su supervisor por haber ido al baño: “no tiene por qué estarme cuidando”, “no me voy a escapar”, al finalizar la discusión, durante la cual ninguna de las trabajadoras a su alrededor voltea o interviene de alguna manera, ella grita, mientras el otro se aleja hacia su oficina: “¡porque somos humanas!”

En medio de la frustración y el enojo, lo interpela ahora hasta su oficina: “soy yo la que se va, ahí le dejo su *mugrero* de trabajo”, la chica renuncia. Después, en un plano general que mira a la distancia lo que sucede, la vemos salir del edificio, ella sigue caminando y se aleja de la fábrica, llora, en un momento se detiene, como dudando, pero determina seguir adelante. El video para Filipinas, su proceso de realización, tiene su consecuencia, se han despertado conciencias y prácticas concretas en la vida de estas mujeres.

“¿De qué sirve tanta plática entre nosotras sino actuamos adentro de la fábrica?” Estamos ante la secuencia final del largometraje, a la mañana siguiente, canta el gallo, las chicas esconden la cámara y todo el equipo en una de sus bolsas para llevarla a la fábrica, una música de guitarra suena en *off*, se abrazan cuando logran guardar todo. Vemos entonces a las mujeres en el transporte público, en la maquiladora, realizando exámenes de habilidades, vemos a una de las protagonistas sentada en un restaurant mirando la televisión: comerciales, ahora también vemos imágenes documentales al interior de las maquiladoras, sonrientes en otro plano, mujeres salen de una fábrica.

Finalmente, reunidas en una mesa junto a sus compañeros y el periodista, ríen y celebran, le entregan el video que realizaron, en voz en *off*, Amalia nos cuenta que piensan buscar a otras mujeres y hacer más videos. Volvemos a la calle, al barullo y a las mujeres que caminan rumbo a sus trabajos, vemos a las protagonistas platicar, se encuentran con el chicano y caminan juntos. Al final, Amalia mira a la cámara, estamos ahora en el video que han enviado a Filipinas: “queridas compañeras de Filipinas, ojalá que les guste lo que les mandamos”.

Muchas películas feministas planteaban “una forma colectiva de solidaridad, un ‘nosotras’ feminista entre su público” (Rabinowitz en Colaizzi, 1995, p. 194), esta *sororidad* presente

dentro del cuadro, tenía la intención de replicarse fuera de él, incidiendo en las dinámicas de las relaciones entre mujeres y en su participación política y organización social.

En la última secuencia de la película, estamos a bordo de un tren, diversos planos describen el espacio y a la gente que se encuentra a bordo, mujeres, niños, niñas que viajan juntos, aquí entra una voz en *off*, con la posdata que nos informa del despido de las chicas. Otra voz nos informa de los créditos y los agradecimientos, “México, 1986”.

De acuerdo con el texto de Coral López de la Cerda (en Millán & García, 2002), construido a partir de entrevistas personales con integrantes del colectivo,

las diversas posturas que se expresaban en torno al financiamiento para las películas, así como las propias discusiones en relación al cine militante y a otro tipo de cine con mayor calidad y temáticas diversas fueron algunos de los ingredientes que ocasionaron el fin de aproximadamente 10 años de trabajo del Colectivo Cine-Mujer (sic) (p. 211).

Sin embargo, la película no deja de plantear temas centrales como la situación laboral de las mujeres —específicamente en las maquiladoras—, la maternidad o la organización política y social en la búsqueda de derechos fundamentales de las mujeres, aunque también plantea explícitamente, por primera vez en su filmografía, las posibilidades del registro audiovisual para comunicarse entre mujeres.

En 1986 Ángeles Necochea organiza por medio de Zafra, *Cocina de imágenes: Primera Muestra de Cine y Video Realizados por Mujeres Latinas y Caribeñas*, con apoyo de la Fundación Ford, la Cineteca Nacional y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), sin embargo, eran ya ‘otros tiempos’: “las mujeres creadoras de cine se planteaban otra manera de narrar las cosas, más alejada de la política y más cercana a lo personal” (Millán, 1999, p. 123), aunque, también, desde lecturas y perspectivas diversas.

A finales de los años ochenta, con la crisis económica y el desencanto de *lo que no fue y pudo ser*, se percibe una siguiente etapa para el cine, siempre en transición, en donde lo individual se impone a los esfuerzos colectivos de producir cine de otra manera.

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

En el caso de las mujeres directoras en México, muchas de las cuales tuvieron algún contacto con los colectivos de mujeres de cine alrededor de las escuelas de cine en ese país, como fue el caso de Gloria Ribé, Marysa Sistach o Busi Cortés, “presentan diversas formas de abordar una misma obsesión: la mujer y su condición contemporánea” (*Ídem*), “se trata de un punto de vista que accede al feminismo en tanto relato de la experiencia individual de género. Los mandatos ideológicos son abandonados en favor de la exploración interna” (*Ídem*).

Sin embargo, la experiencia del trabajo colectivo de las décadas anteriores dejará su marca en los realizadores y realizadoras que producirían cine en la región, sobre todo de finales de los años ochenta y principios de los noventa, de frente a las heridas profundas que dejaron a su paso los regímenes autoritarios en América Latina. El cine latinoamericano a partir de la década de los ochenta, se plantea nuevos dilemas por resolver, pero todo ese corpus cinematográfico de las décadas anteriores no podrá borrarse de las retinas de los realizadores y realizadoras de los años noventa y de los *dos miles*.

Además, la producción colectiva comunitaria y estudiantil continuó, y en las dos primeras

décadas del siglo XXI, las nuevas maneras de producir y difundir el cine por plataformas como internet, y sus redes sociales, han abierto múltiples —casi infinitas—, posibilidades, sobre todo para los grupos en los márgenes —entre ellos continúan en gran medida también, muchas mujeres—, si bien es cierto que estamos lejos de la democratización de los medios audiovisuales y de que el acceso a la tecnología se igual para todos y todas las que desean hacer cine.

La producción de colectivos como Cine Mujer, debería estar *colgada* en internet y volver a funcionar, de cara a los *nuevos* tiempos que a veces parecen ser reflejos de los *viejos*, frente al embate reaccionario del machismo que lucha con uñas y dientes para sobrevivir, asesinando y violando mujeres, decidiendo en juntas con corbatas y trajes de diseñador que las mujeres no deben abortar, o en parlamentos europeos, afirmando que las mujeres deben ganar menos dinero que los hombres porque “son más débiles y menos inteligentes”. El cine de hombres y mujeres que plantea otras posibilidades de mirar y sobre todo que plantea preguntas y debates culturales, sociales y políticos, sigue siendo necesario, quizá ya no con el puño en alto o con dos dedos en “V”, aunque los gestos retornen.

Hoy, el debate de las mujeres en el cine se plantea a partir de la idea de la pluralidad, de la diversidad, en el contexto de lo que ya algunos llaman, una *tercera ola* —o cuarta, según se pregunte—, de los movimientos feministas, “el futuro será feminista o no será”, ¿el cine, *será* feminista o no *será*?

La producción colectiva de filmes sigue siendo una práctica política efectiva para pensar en común sobre problemas comunes, quizá no para entrar en el cuadro de la realidad representada en el cine de las grandes salas VIP, —aunque también—, sino quizá en los

dispositivos digitales de cada vez más personas en el mundo.

La hegemonía en el cine, no se había visto interpelada desde tantos frentes, desde las vanguardias artísticas de los años veinte. Los canales que el cine plantea para el futuro, siendo la más joven de todas las bellas artes, son inciertos, quizá en el futuro ya no lo llamemos cine, *quizá se convierta en otra cosa*, retomando lo que ya apuntaba Mira (2017):

Creo que, no importa, quien no quiere ser [feminista], que no sea, si es, que sea, yo creo que a mí me interesa mucho más la cuestión del internet y de que yo puedo ver una película, que puedo bajar una película de festivales, un corto, entre otros, el de la hija de María Novaro y pasarlo a mis alumnas, y me interesa lo de *transmedia*,<sup>113</sup> o sea internet y *transmedia*, todo eso me interesa muchísimo más que el cine de Iñárritu, o sea, creo que ese camino, aunque es muy disfrutable, muy bonito... pero, si te das cuenta, sólo hay hombres en Hollywood, ¿mexicanas? No ves ninguna mujer mexicana en Hollywood, es Iñárritu, es Cuarón, es del Toro, pero yo no veo ninguna mujer [mexicana] ahí haciendo cine.<sup>114</sup>

La ‘segunda’ etapa de actividades del Colectivo Cine Mujer, coincide con el contexto de institucionalización que apunté en páginas anteriores. Una de las caras de esa institucionalización, se traduce en el crecimiento constante del feminismo académico, —las instituciones que promueven estudios de género dentro de su oferta académica se consolidan cada vez más y se encuentran en constante reflexión y debate—, es la década de

proliferación de núcleos de estudios sobre la mujer y las relaciones de género. Si en los años 1970 las activistas que componían las primeras organizaciones feministas eran casi todas de la academia, existe un distanciamiento paulatino entre esas instancias a lo largo de la década de 1980,

---

<sup>113</sup> “Nueva forma de comunicar sustentada en la multiplicidad de formatos y plataformas, multiplicidad de voces y autores, multiplicidad de estilos y multiplicidad de creaciones que derivan de modo autónomo de una idea matriz.” Ver Fernando Irigaray, charla en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, disponible en: <<http://www.icei.uchile.cl/noticias/90887/transmedia-un-concepto-que-revoluciona-la-forma-de-comunicar>>

<sup>114</sup> Si bien la actriz Salma Hayek produce la película *Frida* en 2002, su exposición no ha contado con el mismo impulso que la de sus pares realizadores, por diversas razones que no me toca apuntar aquí. Recientemente, Hayek ha declarado que la realización de esa película estuvo marcada por el abuso psicológico y conductas inapropiadas del productor norteamericano Harvey Weinstein.



pero, aunque no fueran más coincidentes, el flujo constante entre investigación universitaria y activismo continuó (Correa, 1994). Además de constituirse como un importante núcleo teórico de subsidio al movimiento, el feminismo académico tuvo una participación decisiva en la formación técnica (capacitación en las áreas de políticas públicas, legislación y pedagogía etc.) de militantes que actuarían posteriormente en diversas organizaciones no gubernamentales (ONG) y órganos públicos dirigidos a las mujeres (Godois de Castro Tavares, 2016, p. 26).

Para Mira (2017) la agenda feminista está más en pauta hoy en día que nunca, aunque reconoce que,

lo otro que podría ser bastante deprimente, es que estas películas no han cambiado el mundo, con el cine no haces un cambio tan gradual, pero sí, a nivel de conciencia, si tú hoy en día dices: “yo he sufrido una discriminación por mi preferencia sexual”, eso ya es una situación que puede ser ya de consenso de que está mal.

Si bien la dinámica de los movimientos de mujeres de los últimos cuarenta y ocho años es diversa, en la región coinciden en el diálogo institucional de las organizaciones más longevas y en la incorporación de nuevos grupos de mujeres y hombres jóvenes que se ocupan de los espacios desde intersecciones mucho menos limitadas en el debate de cuestiones como el género, la raza, la condición social, etc; e introduce temas o actores antes excluidos por grandes sectores de los movimientos de mujeres sobre todo de la década de los años ochenta (las sexualidades, la prostitución, el aborto), incluida la participación e inclusión de hombres feministas en los grupos, manifestaciones y debates, todo ello en medio de discusiones y desacuerdos aún en marcha.

El cine feminista como el que propuso Cine Mujer, se desarrolló paralelo y sumergido en todo este debate entre los años decisivos en los movimientos de las mujeres en el mundo, en el que la década que va de 1975 a 1985 resulta crucial para su posterior desarrollo en diversos países de la región, donde gobiernos provenientes de la acción colectiva como los de

Argentina, Brasil, Bolivia, Venezuela, Ecuador o Uruguay generarían ciertas condiciones para que las mujeres pudieran continuar ocupando espacios relevantes en las políticas públicas y en la vida política y cultural *pública* de sus países, movimientos que ciertamente han sido contraatacados por un *heteropatriarcado* que parece no estar dispuesto a sucumbir sin pelear con toda su brutalidad, pues las violaciones, los feminicidios, y la violencia generalizada contra las mujeres, se encuentran en focos rojos en muchos países de la región, principalmente, en México o en Argentina, por mencionar sólo dos.

La institucionalización de muchos grupos a partir de los años ochenta también debe enmarcarse en el contexto de la naturaleza de *origen* de muchas de sus integrantes, en su mayoría mujeres con antecedentes en la lucha política generalmente de izquierdas —grupos comunistas, marxistas, socialistas en los que no encontraban salida a sus inquietudes sobre los problemas de las mujeres—, lo que favoreció una aceptación mucho más generalizada del diálogo con las instituciones, incluidos los partidos políticos, tema que sigue siendo debatido con energía al interior de muchas organizaciones.<sup>115</sup>

Aunque en los últimos años, la academia sea un espacio de suma importancia para los movimientos feministas, al mismo tiempo que la valoración de la *experiencia* como contrapunto de lo hegemónico ocupa un espacio central como signo de inclusión y reconocimiento de las diferencias —algo que el cine feminista siempre valoró y utilizó en

---

<sup>115</sup> En Brasil, por ejemplo, en el contexto de la ‘*vuelta*’ a la *democracia*, “de forma distinta a la observada en los años 1960. De acuerdo con Almira Rodrigues (2010), en contraste con el modelo de actuación anterior, en el que el ala feminista se preocupaba en agregar a otras mujeres a las pautas del partido, la propuesta en ese momento era la construcción de partidos alineados a la discusión feminista. Un importante ejemplo de esta transformación fue la creación del Partido dos Trabalhadores (PT) donde el feminismo contribuyó decisivamente en la construcción de la propia estructura partidaria (Godinho, 1998) El PT y las organizaciones de mujeres, muchas veces comparten militantes, lo que si bien planteaba garantías en cuánto a la atención de las instituciones a esas problemáticas, también plantea problemas inherentes a la lógica de los partidos. La destitución de la presidenta Dilma Rousseff en 2016, representa una reacción de tintes *machistas* contra estas transformaciones.

sus propuestas—, *las cosas* se han movido. Si bien no todo lo que se pensaría después de un proceso de acción colectiva de tantas décadas.

En la publicación *50 cineastas de Iberoamérica. Generaciones en Tránsito de 1980-2008*, publicado en 2008, Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, sólo se incorporan en el listado a cuatro mujeres: Lucrecia Martel, argentina, Sandra Kogut, brasileña, María Novaro, mexicana y a Clauda Llosa, peruana, cuatro de entre cincuenta cineastas. La introducción de este libro, firmada por el mexicano Felipe Cazals escribe:

estos nuevos cineastas, voluntariamente aliviados de la recurrencia a la señalización del factor político común denominador de todos los males y su obligatoria denuncia como sello distintivo de un cine comprometido —y por ello supuestamente recomendable— se expresan ahora con una visión mucho menos estrecha, liberada de las constreñidas consignas ideológicas anteriores. Adoptan una postura menos radical, más moderna, pero no por ello menos vigorosa. En una palabra, se han liberado de los dogmas impuestos por un respetable género cinematográfico que hizo su agosto durante la década de los setenta del siglo pasado (p. 11).

Aunque me parece una declaración que simplifica y frivoliza el “respetable” cine de la región producido en las décadas anteriores, ejemplifica el *humor* alrededor de la producción cinematográfica latinoamericana a partir de los años ochenta y noventa, incluido el de las mujeres de cine en la región, pues muchas de ellas sentían como necesario desmarcarse de ese cine combativo que les precedió, y marcar nuevas pautas a partir de búsquedas que no dejan de responder a una mirada *distinta*, por ejemplo, en la predilección por personajes femeninos o de sensibilidades distintas, complejos y que buscan alejarse de los estereotipos tanto culturales-nacionales, como cinematográficos comerciales-globales.

La mayoría de las películas del Colectivo Cine Mujer mexicano y de muchas de las realizadoras que he mencionado hasta aquí, no suelen ser siquiera nombradas en las páginas

de muchos recuentos como ése, pues sus archivos quedaron enlatados y hasta estas décadas han despertado la curiosidad de muchos investigadores e investigadoras como esta que escribe.

En el caso de la experiencia de dicho colectivo, la práctica y la teoría se comprendían como parte integral del proceso de producción, la parte no solamente técnica sino la parte profunda del planteamiento de los temas, a partir de la investigación y la consulta de expertos y expertas en cada uno de los planteamientos que desarrollaban en sus películas, derivaba en el tratamiento exhaustivo de las historias que presentaban.

Cada una de sus películas en las que trabajaron diversos personajes femeninos — estudiantes, amas de casa, jóvenes activistas, académicas, mujeres organizadas y obreras—, forman parte de un proceso que acompaña al del movimiento feminista de esos años, y en el contexto general de movilizaciones políticas y sociales en todo el mundo, además de contener marcas o guiños académicos de lo que entonces el CUEC y la UNAM promovían entre sus estudiantes.

El desafío y la experimentación frente a las convenciones en el cine logra encontrarse en muchas secuencias de la filmografía diversa y extensa de Cine Mujer, y algunos problemas característicos de la creación colectiva pueden presentarse a veces de forma más evidente; pero el trabajo colectivo implica asumir compromisos de carácter comunitario, en donde la discusión y el diálogo, suelen ser constantes, y en donde favorecer procesos de comunicación diferentes, que fomenten el respeto y la escucha y reconocimiento del otro, puedan marcar la diferencia en su continuidad, y donde el proceso de realización es tanto o más importante que el producto final.

Mira (2017) compara:

Creo que hay muchas cineastas, y muy diferentes, y creo que la tendencia es buscar películas que aunque traten temas difíciles, en su hechura, en su realización, son películas muy interesantes de ver, muy agradables de ver, yo creo que ya no se busca hacer sufrir como antes, ¿no?, que nosotros, casi, casi, les pasábamos un jarabe amargo.

# Conclusiones

---

Si bien la presente investigación representa solamente un esfuerzo inicial y modesto por acercarse al cine del Colectivo Cine Mujer en México —pues aunque de cada una de las películas pudiera escribirse un capítulo, las restricciones de acceso al material hicieron difícil esta tarea—, el recuento general que aquí se hace de su obra colectiva, tiene también como objetivo, impulsar su *re-descubrimiento* y *re-valorización* en las futuras generaciones de investigadores e investigadoras de cine latinoamericano que quizá pudieran replicar este esfuerzo en experiencias colectivas como Cine-Mujer en Colombia, el Grupo Feminista Miércoles de Venezuela o Warmi en Perú, entre otras.

Los aspectos por descubrir se perciben infinitos, pues cuestiones como el impacto de sus películas en el momento en que se produjeron, las formas de trabajo o sus aportaciones al lenguaje cinematográfico, son, entre muchos, temas por explorar a profundidad.

Como educadora popular de cine,<sup>116</sup> las propuestas *desjerarquizantes* de producción cinematográfica de la mano del avance tecnológico, representan una posibilidad de ampliar conceptos y derrumbar prejuicios sobre lo qué es el cine fuera de las alfombras rojas y los cines comerciales, pues lo que aún hoy es complicado de asumir por algunos, hace cuarenta años se asumió como posible, en parte, gracias al impulso revolucionario del cine neorrealista italiano.

---

<sup>116</sup> Actualmente, colaboro en Cinecomuna. Taller de Cine Participativo, impartido en el Teatro Popular José Recek Saade en la ciudad de Puebla en México, por el Ccinemedia —creado en Coatzacoalcos, Veracruz en 2008 junto a Héctor Robles (Dekosimo), guionista formado en el CCC y Moisés Robles, diseñador gráfico y fotógrafo— que por diez años ha impulsado de la mano de muchos otros compañeros y compañeras, proyectos de difusión del cine y el arte en espacios populares y académicos en estos estados de manera independiente.

Fue a partir de los años sesenta que las mujeres tomaron, en una *primera ola* del cine feminista, las cámaras, atreviéndose a construir sus propias imágenes. En 1966, la realizadora feminista Věra Chytilová, produce su segundo largometraje, *Sedmikrásky* (Margaritas), en la entonces Checoslovaquia. Esta película sería reconocida en festivales contemporáneos y en el mundo, pero sufriría la censura de su gobierno y provocaría que durante un tiempo, en filmes posteriores, tuviera que firmar bajo el nombre de su compañero, Jaroslav Kucera.

La mexicana Marcela Fernández Violante, a finales de los años setenta, al mando de la dirección de la película *Cananea* (1978), tuvo que imponerse día con día con su trabajo por delante, al machismo de ‘grandes’ del equipo, actores y personajes como el fotógrafo Gabriel Figueroa (*¡Qué viva México!*, 1932; *Allá en el Rancho Grande*, 1936; *Macario*, 1960), producción en la que se vio obligada constantemente a reafirmar su posición de directora, teniendo que alejarse por momentos del rodaje para llorar a solas y poder continuar con su trabajo: “aguantas, aguantas, esta fue una prueba de fuego, pero si la pasas, ya pudiste con todo el mundo” (Fernández, 2011). Además del machismo, fue discriminada en la industria mexicana por provenir del cine universitario y no escalando posiciones en el sindicato, como dictaba la tradición.

Cuando llegaron las escuelas de cine a México y América Latina, las mujeres ingresaron a aprender sobre el oficio de narrar con imágenes en movimiento, otras muchas lo hicieron también fuera de estas escuelas, pero en su mayoría lo hicieron desde la academia, pues como hoy, son muchas las carreras profesionales desde donde las mujeres alimentan tanto la industria cinematográfica como los espacios independientes de producción, en un clima de franca discriminación y exclusión de ciertas posiciones de la producción.

Tal como lo declara la realizadora española Inés París —cofundadora de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA),<sup>117</sup> creada en 2006:

Es un contraste además, enorme, entre la cantidad ya de mujeres, mayoría que hay, en las facultades por ejemplo, que son en las que normalmente se genera la profesión, por supuesto las de comunicación audiovisual, ciencias de la información, pero también humanidades [...] son varias las facultades que después derivan en guionistas o en directores y en técnicos también, y la realidad de esas facultades luego no se corresponde en absoluto con lo que ocurre en la profesión, en el mundo del cine, [...] en aquellos países donde basta con la voluntad personal para coger una cámara y salir a hacer una película, hay muchas mujeres porque las mujeres quieren, el problema es cuando el cine se convierte en un centro de poder económico e ideológico y de ahí se expulsa las mujeres (París, 2008).

Sin embargo, a partir de la década de los años setenta, de la mano de los movimientos sociales y políticos y las acciones colectivas de las mujeres, y principalmente —me atrevo a decirlo aquí—, del movimiento feminista internacional, además del surgimiento o fortalecimiento de escuelas o centros de formación y capacitación cinematográfica que a cuenta gotas fueron abriendo espacios para el desarrollo de la práctica y teoría fílmica producida por mujeres, su presencia y práctica fílmica, no sólo tuvo un aumento cuantitativo en la región, como hemos visto, sino que repercutieron, de maneras no reconocidas y no suficientemente estudiadas, al desarrollo de la teoría y práctica fílmica en su conjunto, proponiendo no solamente temas antes silenciados o *invisibilizados*, sino nuevas maneras de mirar y de representar a las mujeres y a los hombres desde los márgenes, ya no solamente sociales, sino de la propia Historia del arte y del cine en la región y en el mundo.

---

<sup>117</sup> Esta asociación convocó a una protesta durante los premios Goya 2018 en su país en favor de #MÁSMUJERES en la industria —siguiendo a las iniciativas de las norteamericanas de la de Hollywood—, pero no contó con el apoyo de sus compañeros y compañeras del gremio, pues el grupo a cargo de la premiación, impidió que se realizará de manera generalizada entre los asistentes, por temor a que los patrocinadores de la gala no lo vieran con buenos ojos.



El Colectivo Cine Mujer y las mujeres y hombres, que contribuyeron en la amplia producción de cine del periodo, no solamente buscaban transformar *las cosas* con las proyecciones de sus películas y los debates generados por ellas, se trataba también de reconocer en el cine otras posibilidades además de aquellas que les habían ofrecido las pantallas comerciales de su país, había una urgente necesidad de cambio, y el cine, se presentaba como una herramienta ideal de transformación.

Muchas mujeres de cine del periodo, se encontraron frente a la urgencia de plantarse tras las cámaras y contestar lo que se mostraba, decía, construía y deformaba sobre ellas en el cine. Para ello, muchas de ellas, sobre todo las feministas, acudían a la academia, realizando un exhaustivo trabajo de investigación que acompañaba sus trabajos, no sólo de carácter documental, sino también en la ficción, además de realizar múltiples tareas en las producciones, en donde encontraban grandes resistencias: “muchas mujeres de mi generación dejaron la foto, no nada más por el peso y la tecnología, sino porque había toda una presión al respecto que no te dejaba ejercer como fotógrafa” (de Lara, 2014).

Para el cine feminista, los grupos cinematográficos también representaron la posibilidad real de aprender, producir, distribuir y exhibir, no sin presiones o violencias, pero sí desde una fuerza colectiva que empujó muchas veces producciones continuadas en el tiempo, como fue el caso de las realizadoras del Colectivo Cine Mujer, que si bien fue mutando con cada producción, significó un impulso en el cine de mujeres en México, ya fuera de las realizadoras que se asumían como feministas, como de las que rechazaban tal ‘etiqueta’, pues muchas de las que les siguieron, referenciaban su trabajo e incluso colaboraron con ellas, siendo esa experiencia con el colectivo, la primera vez que tomaban una cámara, escribían un guión, dirigían a una actriz, registraban un sonido o montaban una secuencia.

Aunque como vimos, la postura de muchas realizadoras frente al feminismo ha ido mutando, muchas realizadoras que antes no hablaban de patriarcado, ahora lo nombran y lo identifican en sus experiencias pasadas.

Hoy, realizadoras como Marta Rodríguez han emprendido reflexiones y prácticas respecto a las mujeres en la sociedad colombiana:

Me han enseñado tanto las mujeres, por ejemplo, mujeres como [con] las que trabajé en la zona de Urabá, cuando la Operación Génesis, les matan el marido, les quitan la tierra, los animalitos, toda una vida, la meten en un coliseo en turbo tres años, le matan al marido, y esa mujer estaba en una depresión y yo le digo: “¿qué es la resistencia?”, me dice, estar aquí en una silla que estaba rota, estaba desfondada, y aquí estoy porque la vida sigue, la vida sigue. Me acuerdo una vez una mujer cuando las recuperaciones de tierras [...], que le dieron una garrotera los policías, y la veo llorando y me dice, no, no son lágrimas de cobardía, son lágrimas de rebeldía. Esas mujeres me enseñaron tanto, tanto. [...] Estas mujeres viudas de toda esta guerra que ha habido en Colombia [...], son las heroínas de Colombia (Rodríguez, 2014).

Denunciando la existencia del patriarcado, además de impulsar una labor importante de formación audiovisual en las comunidades.

Su trabajo en favor de la denuncia de la violación de derechos humanos, también desde su perspectiva como antropóloga, se ha traducido también en la persecución y obstaculización a su trabajo, lo cual no le ha impedido continuar con su labor también en la formación de nuevos cineastas:

Mira, yo le digo a los jóvenes que vienen aquí, a aprender conmigo, [...] miren el país, es que no lo miran, es que en las escuelas de cine les enseñan toda la belleza y que manejen todo esto increíble, pero no les enseñan que hay país, [...] toca que aprendan amigos, que salgan de las universidades y se vayan a recorrer el país (*Ídem*).

La realizadora y *filósofa* del cine, la argentina Lucrecia Martel, al ser cuestionada sobre *eso* del feminismo, reflexiona:

No me considero feminista, no por hacerle un guiño a los varones, sino porque las feministas que conozco son *minas* que han estudiado tanto, han agudizado tanto su mirada sobre muchas cosas, que no me quiero poner al nivel de esas mujeres que han hecho unos trabajos intelectuales tremendos para percibir cosas en donde los demás naturalizamos, así que por eso no me llamo a mí misma feminista, por respeto (Martel, 2017).

Lo declarado por Martel, sin embargo, ya no rechaza el feminismo o su *calificativo* por una carga negativa, sino todo lo contrario, desde un país pionero del pensamiento feminista latinoamericano.

Realizadoras como Martel (*La Ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008; *Zama*, 2017) o la documentalista mexicana Lucía Gaja (*Mi vida dentro*, 2007; *Batallas Íntimas*, 2016), son apenas dos ejemplos de las repercusiones concretas de las experiencias aquí registradas, la primera desde la ficción y su trabajo extraordinario en el sonido y lo cotidiano, y la segunda desde el documental y lo testimonial. Ambas también se dedican a enseñar cine a otras y a otros, siguiendo el camino.

Maricarmen de Lara en 2014, reflexiona desde la experiencia mexicana:

Cuando a mí me toca ‘debutar’, en cien años de historia, éramos como doce mujeres que habíamos hecho cine hasta ese momento, ahora, hablaríamos de unas cuarenta, cincuenta mujeres, en un lapso de tres, cuatro años, hay muchísimas más mujeres debutando en el cine, porque hay muchísimas más estudiantes en las escuelas de cine.

Hace ciento veintidós años, Alice Guy se maravilló por las posibilidades del cinematógrafo y otros aparatos tomavistas que provocaban un furor por las *motion pictures*, hace ciento tres, la feminista Germaine Dulac defendía al feminismo y a la vanguardia

cinematográfica. Hace setenta años, Matilde Landeta dirige su primera película en la industria mexicana contra múltiples obstáculos, hace sesenta, debutaba en el cine la venezolana Margot Benacerraf, mientras que la belga Chantal Akerman, iniciaba su carrera hace cincuenta años.

Hoy, los nombres de mujeres de cine se multiplican, y aunque también las pantallas que lo difunden, los prejuicios y las dificultades no les son ajenas, si bien es cierto que las plataformas digitales han ofrecido sus espacios para la difusión masiva de su trabajo.

A lo largo de este trabajo, he propuesto un recorrido por el que podamos transitar en la Historia del cine —admito que de grandes saltos—, desde las mujeres presentes en la cinematografía desde sus orígenes, a pesar el *oscuro silencio* de muchos investigadores, hasta el cine latinoamericano y particularmente, mexicano, de la segunda mitad del siglo XX, cuyas experiencias tradicionalmente han sido tratadas como marginales dentro del arte político de ese periodo, dentro de ese conjunto, el cine feminista ha sido excluido —y muchas veces, denostado—, sistemáticamente.

Mi propuesta partió de indagar en estas experiencias y sus intersecciones con el papel de las instituciones educativas, sus programas y sus prácticas, el papel de la academia y los movimientos políticos y sociales, entre ellos el feminismo, y la teoría y práctica fílmica feminista:

El cine de muchas mujeres de las décadas posteriores a los años sesenta interviene y lucha por el derecho a producir sus propias representaciones, lo que implica también discutir y confrontar incluso con los movimientos de mujeres, incluido el feminismo. El feminismo de una obra, ¿está allí por las características de su autor (intervención cultural feminista) o por el modo en que <<se leen>>? (Kuhn, 1991, p. 22).

“Antes, había necesidad de justificar; de no decir tonterías, de no soltar la imaginación. Porque era tremendamente ilegítimo hablar de feminismo” (Kirkwood, 2017). Las películas del Colectivo Cine Mujer mexicano, no solamente plantearon temas *tabú* para la sociedad: el aborto, el trabajo doméstico, la violencia machista, la participación política de las mujeres, la organización social comunitaria indígena y campesina, la violencia sexual o las condiciones laborales de las mujeres, también plantearon, junto a muchas otras experiencias, la posibilidad de un cine de vanguardia, un cine oposicional, un *contracine*, un espacio para pensarse y observarse, construirse y nombrarse, que no dejaba de enfrentarse también al propio cine político del periodo, del que fueron marginalizadas. En sus películas, también registraron históricamente la lucha de las mujeres y, principalmente, de las inquietudes, prácticas y teorías del feminismo mexicano, que como vimos, dialogaba con los mismos ecos en todo el mundo.

Hablando de cines y feminismos, los planteamientos políticos y estéticos de las realizadoras latinoamericanas del periodo, tanto desde la producción individual como colectiva, también de la mano de muchos colegas, o de grupos políticos de izquierda, serán acompañados, todos, en mayor o menor medida, por el movimiento feminista del periodo.

Colectivos como Cine Mujer en México o Cine-Mujer en Colombia, Warmi en Perú y el Grupo Feminista Miércoles en Venezuela, aportaron además de su producción oposicional, experiencias de trabajo colectivas que propusieron formas de distribución y exhibición fuera de los círculos, no solamente comerciales e industriales, sino de los círculos cerrados muchas veces a sus planteamientos dentro de los propios grupos de izquierda, además de apuntar una relación estrecha con su público y sus personajes, en la ficción, pero especialmente en el documental y en sus intersecciones.

Si en el recuento de las experiencias de realizadoras en todo el mundo desde los orígenes del cine, faltan nombres, faltan experiencias, y faltan estudios, las prácticas colectivas de creación fílmica, han tenido una menor atención, este modesto trabajo, se propuso plantear preguntas, asomar respuestas y señalar algunas rutas y rumbos para quien los quiera discutir, rebatir, ampliar, concretar, visibilizar...

El cine es un arte integrador de muchas artes y disciplinas, es un oficio colectivo —aunque la tecnología vaya cada día con mayor fuerza, caminando hacia un trabajo *completamente* individual. El cine puede ser también, una posibilidad de conocimiento y transformación; estas películas ya no pertenecen a sus autoras, inclusive a sus protagonistas, nos pertenecen a nosotras, las espectadoras y espectadores de cine, siempre ávidos de nuevas propuestas visuales y temas por explorar. El cine feminista mexicano y latinoamericano, debe ser reconocido dentro de los estudios del cine político en América Latina.



# Listado de referencias

---

## Entrevistas personales

De Lara, M. (20 de febrero 2018). Entrevista a Maricarmen de Lara. (I. Jiménez, Entrevistadora).

Mira, B. (2 de marzo de 2017). Colectivo Cine Mujer, una experiencia colectiva de cine feminista latinoamericano. (I. Jiménez, Entrevistadora).

## Bibliografía

*50 cineastas de Iberoamérica: generaciones en tránsito, 1980-2008.* (2008). México, México: Ministerio de Cultura de España, Conaculta / Cineteca Nacional / IMCINE, 1er Congreso de la Cultura Iberoamericana: Cine y audiovisual en Iberoamérica.

Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Arredondo, I. (2001). *Palabra de mujer: Historia Oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994).* Madrid; Aguascalientes: Iberoamericana; Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Ayala, J. (1985). *La aventura del cine mexicano* (Segunda ed.). Ciudad de México: Editorial Posada.

\_\_\_\_\_ (1991). *La disolvencia del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito.* Ciudad de México: Grijalbo.

Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilos.* (A. Báez, Trad.) Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine.* Barcelona: Paidós.

Campos, L. M. (1988). *Las realizadoras del cine mexicano y el feminismo.* México: UNAM.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* London; New York: Routledge.

Colaizzi, G. (. (1995). *Feminismo y teoría fílmica.* Valencia: Episteme.



- Costa, P. (1988). *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- De Giorgi, A. L. (2016). A la calle con la cacerola. El encuentro entre la izquierda y el feminismo en los ochenta. En M. Valdivieso, & e. al., *Movimientos de mujeres y lucha feminista en América Latina y el Caribe*. (págs. 239-274). Buenos Aires: CLACSO.
- Fernández, M. (1987). Las Directoras de la Industria Cinematográfica Nacional. En *La mujer en los medios Audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. (págs. 139-147). UNAM; Coordinación de Difusión Cultural; Dirección de Actividades Cinematográficas.
- \_\_\_\_\_ (1988). El cine universitario. En *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. II, págs. 83-191). México D. F., México: SEP: UAM.
- Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- García, E. (1998). *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*. México, México: Ediciones MAPA; CONACULTA-IMCINE; Canal 22; Universidad de Guadalajara.
- Gargallo, F. (2006). *Ideas feministas latinoamericana (segunda edición revisada y aumentada)* (Segunda ed.). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Garza, A. (1981). *Manual de técnicas de investigación*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Getino, O., & Velleggia, S. (2002). *El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina: 1967-1979*. Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira.
- Godois, A. (2016). Movimento Feminista em Disputa: Paradoxos entre Discursos Nacionais e Práticas Regionais acerca do Tema da Prostituição no Brasil. En M. V. al.], *Movimientos de mujeres y lucha feminista en América Latina y el Caribe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- González, D. E. (2014). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano. Presencias en la vida y obra de Matilde Landeta*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat.
- González, S. (1990). *Manual de Redacción e Investigación Documental* (Cuarta ed.). México: Trillas.

- Gubern, R. (1991). *Historia del Cine* (Segunda ed.). Barcelona, España: Lumen.
- Gumucio, A. (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina* (Segunda ed.). México: STUNAM; CIMCA.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. República Bolivariana de Venezuela: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Gutiérrez, G. (2002). *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. México: PUEG; UNAM.
- Hernández, R. (2010). *Metodología de la investigación* (Quinta ed.). McGraw-hill; Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. III). (1988). México D. F., México: Secretaría de Educación Pública.
- Keller, S. (2015). *Maya Deren: Incomplete Control*. (J. Belton, Ed.) Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- King, J. (1994). *El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Kirkwood, J. (2017) *Feminarios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lauretis, T. d. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Leal, J. F. (1993). *Vistas que no se ven, filmografía mexicana 1896-1910*. México: UNAM.
- Levitin, J., Plessis, J., & Raoul, V. (2003). *Women Filmmakers: Refocusing*. Nueva York; Londres: Routledge/UBC Press.
- Macías, A. (2002). *Contra viento y marea: el movimiento feminista en México hasta 1940*. México: UNAM; PUEG; CIESAS.
- Marsh, L. (2012). *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. University of Illinois Press.
- Martin, M. (2002). *El Lenguaje del Cine*. (M. R. Segura, Trad.) Barcelona, España: Gedisa.
- Martínez, P. (1991). *Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro*. México: IMCINE; CONEICC.

- Mayer, S., & Oroz, E. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*. Pamplona: Gobierno de Navarra: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía D. L.
- Mercader, Y. (2008). Dinámicas de intervención feminista en el marco del cine mexicano. En *Anuario de Investigación* (págs. 720-749). México: UAM.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México, México: UNAM; Coordinación de Humanidades.
- \_\_\_\_\_ (2001). El cine de las mujeres en México: situando el deseo del sujeto femenino.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Mulvey, L. (1995). Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. En G. e. Colaizzi, & G. Colaizzi (Ed.), *Feminismo y Teoría Fílmica* (M. Talens, Trad., pág. 236). Valencia, España: Ediciones Episteme.
- Navarro, B. (1986). Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas. En *Memorias del VIII Festival Internacional de Cine Latinoamericano* (149-155). Habana, Cuba: UNAM/Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Necoechea, Á. (1986). Una Experiencia de Trabajo. En *Memorias del VIII Festival Internacional de Cine Latinoamericano* (págs. 157-161). Habana.
- Orell, M. (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Pasillas, A. (2017). *Museos y fotografía. La colección del Museo Nacional de Arte: entre la historiografía y la formación de acervos*. México: Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rashkin, E. J. (2001). *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Texas: Universidad de Texas.
- Reyes, A. d. (1983). *Los Orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

- Rich, B. R. (marzo de 2016). Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano. *Debate Feminista*, 296-323.
- Rivera, E. (2006). *Estereotipos del feminismo en el cine mexicano contemporáneo*. México: UNAM.
- Robles, Ó. (2005). *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Rodríguez, I. (2016). *El taller de cine octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. México: Tesis de Maestría en Historia; UNAM.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Sautu, R. (2005). *La construcción del marco teórico en la investigación social*. Recuperado el 9 de Mayo de 2016, de Biblioteca Virtual CLACSO: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/metodo/RSCapitulo1.pdf>
- Tello, J., & Reygadas, P. (1988). El cine documental en México. En *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. II, págs. 157-166). México: SEP; UAM; FMC.
- Torres, P. (2004). *Mujeres y Cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Trelles, L. (1991). *Cine y mujer en América Latina: Directoras de largometrajes de ficción*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Tuñón, J. (2004). A favor de los puentes: un alegato a favor del análisis. En P. Torres, *Mujeres y Cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*. México: El Colegio de México; IMCINE.
- Vázquez, S. (1996). *Las directoras de cine: el caso de México*. México: FCPyS-UNAM.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (Libros de Texto).
- Zavala, L. (2010). *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. Trillas.

# Filmografía

- Colectivo Cine Mujer. (1982). *Es primera vez*. México: Colectivo Cine Mujer.
- De Lara, M. & Tamés, E. (1981). *No es por gusto*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuec / UNAM).
- \_\_\_\_\_ (1986). *No les pedimos un viaje a la luna*. México: Maricarmen de Lara.
- Dulac, G. (1923). *La souriante madame Beudet*. Francia: Colisée Films.
- \_\_\_\_\_ (1928). *La coquille et le clergyman*. Francia: Délia Film.
- Fernández, R. (1975-1978). *Cosas de mujeres*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC / UNAM)-Cine Mujer.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Rompiendo el silencio*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuec / UNAM)-Cine Mujer.
- Fritz, S. (1984). *Yalaltecas*. México: Cine-Mujer.
- Guy, A. (1906). *Les résultats du féminisme*. Francia: Société des Etablissements L. Gaumont.
- Lepage, M. (1995). *Le jardin oublié: la vie et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché (El jardín olvidado: la vida y obra de Alice Guy Blaché)* Canada-Reino Unido-Francia-Bélgica-Estados Unidos: National Film Board of Canada (NFB).
- Liberman, L. (1980). *Espontánea belleza*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuec / UNAM).
- Mira, B. (1978). *Vicios en la cocina*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuec / UNAM).
- Necoechea, A. (1982). *Vida de ángel*. México: Colectivo Cine-Mujer.
- \_\_\_\_\_ & Mira, B. (1986). *Bordando la frontera*. México: Ángeles Necoechea.
- Sánchez, G. (1976). *¿Y si eres mujer?* México: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC / UNAM)-Colectivo Cine Mujer.

# Hemerografía

## Artículos en revistas

(s.f.). *Tiempo libre* (591), 18.

Aceves, G. (Octubre de 2013). "¿Cosas de Mujeres?": Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico. *Artelogie*. Obtenido de <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>

Alonso, J. (2004). El derecho de la mujer al voto. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, (19), 152-158. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88401907>

Arce, Y. (Diciembre de 2015). Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez. (S. d. Murcia., Ed.) *Arte y Políticas de Identidad*, (13), 59-78.

Bonilla, G. (Agosto de 2007). La lucha de las mujeres en América Latina: Feminismo, Ciudadanía y Derechos. *Palabra, palabra que obra* (8), 42-59.

Castelao, I. (2013). La otra mitad del argumento. Investigaciones sobre mujeres cineastas. *Mujeres Net*. Recuperado el 29 de Septiembre de 2016, de <http://www.mujeresnet.info/2013/08/la-otra-mitad-del-argumento-mujeres-cineastas.html>

Castro, M. (marzo-junio de 2009). Género y estudios cinematográficos en México. (U. A. México, Ed.) *Ciencia Ergo Sum*, 16(1), 64-70.

Castro, M. (Enero-Junio de 2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (25), 23-48.

\_\_\_\_\_ (Agosto-Septiembre de 2005). El feminismo y el cine realizado por mujeres en México. *Miradas desde el margen: el cine y sus discursos* (46).

\_\_\_\_\_ (Julio-Septiembre de 2007). Un recuento del cine mexicano hecho por mujeres. *Panorama. Revista de la Universidad Autónoma de Baja California Sur* (53), 19-25.

\_\_\_\_\_ (Marzo-Junio de 2009). Género y estudios cinematográficos en México. *Ciencia Ergo Sum*, 16(1), 64-70.

Chaparro, N., & Martínez, M. (3 de Agosto de 2016). Mujeres robando pantalla: cuando Cine-Mujer quiso mostrar otros mundos en Colombia. *VICE*.

CINEMATECA. Cuadernos de cine colombiano. (Marzo de 197). Grupo Cine Mujer. *CINEMATECA. Cuadernos de cine colombiano* (21).

- Cuaterolo, A. (2013). Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica. *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (8).
- Gil, R. (1992-1993). El Nuevo Cine Latinoamericano 1955-1973. Fuentes para un lenguaje. *Comunicación y Sociedad. CIEC, Universidad de Guadalajara*, 105-126.
- Gómez, E. (2017). Prácticas y poéticas surrealistas en el cine de Germaine Dulac. *index comunicación*, 45-65.
- Landeta, M. (1992). Primer Plano. *Pantalla* (16). 26-31. (P. Torres, Entrevistador, & I. Espinosa, Editor)
- Lamus D. (2009). Localización geohistórica de los feminismos latinoamericanos, *Polis* (24)  
Obtenido de: <http://journals.openedition.org/polis/1529>
- Lusnich, A. L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *COMUNICACIÓN Y MEDIOS* (24), 25-42.
- Martínez, M. C. (2007-2008). Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras e cine?). *Espacio, Tiempo y Forma*, 315-340.
- Matos, M., & Paradis, C. (2013). Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (45), 91-107.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*.
- Nahmad, A. D. (enero-marzo de 2015). Imágenes del movimiento. Historia e historiografía en el Nuevo Cine Latinoamericano. Obtenido de *Pacarina del Sur* Dossier 14: El cine comprometido de Nuestra América. Obtenido de <http://www.pacarinadelsur.com/50-dossiers/dossier-14/1067-imagenes-del-movimiento-historia-e-historiografia-en-el-nuevo-cine-latinoamericano>
- Rivera, H. (1991). Cerró ZAFRA, la última distribuidora fílmica independiente. *Proceso*.
- Rocha, G. (Junio-Julio de 1993). La estética del sueño. *Dossier Glauber Rocha* (4), 56-57. (C. Ferrer, Trad.)
- Rodríguez, G. (2014). Raíces y Metamorfosis del Cineclubismo Universitario. *TOMA*. Obtenido de <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/raices-y-metamorfosis-del-cineclubismo>
- Ruffinelli, J. (2013). Marta Rodríguez: El documental vivo vuelve a vivir. *Cine Documental* (8), 1-27. Recuperado el 9 de Noviembre de 2017, de <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/RuffinelliPDF.pdf>

- Schild, V. (enero-febrero de 2016) Los feminismos en América Latina. *new Left review* (96). 63-79.
- Seguí, I. (2018). Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. (U. d. California, Ed.) *Feminist Media Histories*, 4(1), 11–36.
- Torres, P. (Noviembre-Diciembre de 2008). Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. *Nueva Sociedad*(218). Recuperado el 17 de Noviembre de 2016, de <http://nuso.org/artículo/una-historia-de-conquistas-y-victorias-en-el-cine-latinoamericano>
- Trejo, R. (abril-junio de 1976). Lucha sindical y política: el movimiento En Spicer. *Cuadernos Políticos* (8), 75-90. Obtenido de <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.8/CP8.6.RaulTrejoD.pdf>
- Villalobos, J. (otoño 2016). Las paradojas de la mexicanidad sobre el género y el mestizaje en la adaptación cinematográfica *La negra* Angustias de Matilde Landeta y en la novela de Francisco Rojas González en *Cincinnati Romance Review* (41), 78-92.
- Zavala, L. (Abril de 2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del Tiempo* (30), 65-69.

## Artículos en periódicos

- Abelleyra, A. (15 de Abril de 2007) Sonia Riquer: con placer, desde las entrañas. Recuperado el 24 de abril de 2018, de *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/15/sem-angelica.html>
- Barbachano, M. (19 de Marzo de 1997). Cineastas latinoamericanas. Recuperado el 20 de Octubre de 2016, de *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/1997/03/19/barbachano.html>
- Camargo, M. d. (28 de Enero de 2017). 'La cámara es nuestro fusil': primera indígena cineasta del país. *El tiempo*. Recuperado el 11 de Enero de 2018, de <http://www.eltiempo.com/cultura/gente/primer-indigena-cineasta-de-colombia-33678>
- Cubadebate. (17 de 12 de 2017). Noticias: Finalizó el 39 Festival de Cine de La Habana: Conoce todas las cintas premiadas. Obtenido de *Cubadebate*: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2017/12/17/finalizo-el-39-festival-de-cine-de-la-habana-conoce-todas-las-cintas-premiadas/#.WIVdJxOge1s>



Maldonado, L. G. (22 de Febrero de 2017). El Hollywood machista contra las cuerdas: o integra a mujeres, o será demandado. *EL ESPAÑOL*, pág. [http://www.elespanol.com/cultura/cine/20170221/195481004\\_0.html](http://www.elespanol.com/cultura/cine/20170221/195481004_0.html)

Novaro, M. (14 de febrero de 2017). “Tesoros“, causa furor en la Berlinale. *DW* (E. Usi, Entrevistador) Obtenido de <http://www.dw.com/es/tesoros-causa-furor-en-la-berlinale/a-37552788>

Villamil, J. (22 de Enero de 2004). Deja su cargo la directora de Diálogos en confianza; hubo imposiciones, dice. *La Jornada*. Obtenido de <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/22/08an1esp.php>

Zamora, A. (s.f.). Homenajean a cineasta Maricarmen de Lara. Obtenido de *CIMAC Noticias*: <http://www.cimacnoticias.com.mx/node/63479>

Zurro, J. (8 de agosto de 2017). El cine las quiere mudas: los hombres hablan más del doble que las mujeres. *El Español*. Obtenido de [http://www.elespanol.com/cultura/cine/20170807/237226976\\_0.html](http://www.elespanol.com/cultura/cine/20170807/237226976_0.html)

## Sitios Web

13 Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe. (2014). *Quinto encuentro: San Bernardo, Argentina, 1990*. Obtenido de 13 Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe: <http://www.13eflac.org/index.php/cosechando-memorias/5-encuentro-san-bernardo-argentina-1990>

EFE. (24 de Octubre de 2012). El aborto en América Latina: restricciones, contrastes y un debate creciente. *20 minutos*. Obtenido de <https://www.20minutos.es/noticia/1620644/0/aborto-america/latina-panoramica/>

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2018). *CORUJA de Ouro - Troféu Coruja de Ouro do Cinema Brasileiro*. Obtenido de ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15566/coruja-de-ouro-trofeu-coruja-de-ouro-do-cinema-brasileiro>

Fernández, M. (2012). Marcela Fernández Violante habla de su participación en la película *MISTERIO*. (R. Fiesco, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=QpCSH6rEwGE>

Filmografía Mexicana <http://www.filmografiamexicana.unam.mx>

- Fradinger, Moira, Emilia Saleny. En Jane Gaines, Radha Vatsal, y Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. Nueva York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Web. Enero 27, 2014. <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/emilia-saleny/>>
- Gargallo, F. (8 de Marzo de 2012). *Feminismo latinoamericano: una lectura histórica de los aportes a la liberación de las mujeres*. Obtenido de Francesca Gargallo: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/no-occidental/fem-latinoam-una-lectura-historia-de-aportes/>
- GRUPO DE INFORMACIÓN EN REPRODUCCIÓN ELEGIDA. (2015). 2. *ACCESO A CAUSALES DE ABORTO LEGAL*. Obtenido de INFORME GIRE 2015: <http://informe2015.gire.org.mx/#/acceso-causales-aborto-legal>
- IMCINE. (2017). *Cine Mexicano: Anuario Estadístico*. Obtenido de IMCINE: <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico>
- Internet Movie Data Base (IMDB) <https://www.imdb.com>
- La Fémis <http://www.femis.fr>
- Martel, L. (17 de Septiembre de 2017). Lucrecia Martel en Vortex - Entrevista. *Una casa con 10 chinos*. (U. c. chinos, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=bLhiJLh12sY>
- McMahan, A. (2017). PROFILE. Alice Guy-Blaché. Obtenido de The Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/>
- Nochlin, L. (1988) Why Have There Been No Great Women Artists? en *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press. 147-158 Obtenido de: [https://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists\\_4.pdf](https://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists_4.pdf)
- Novaro, M. (29 de Septiembre de 2014). TAP, Especial Directores - María Novaro. (Ó. Uriel, Entrevistador) Obtenido de <https://youtu.be/EEIQTNM8-N8>
- París, I. (5 de Febrero de 2008). Entrevista a Inés París, presidenta de la Fundación SGAE. *En la Frontera*. (J. C. Monedero, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=hKLOkXRz-sw>
- Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño <http://cinelatinoamericano.org>
- Rodríguez, M. (21 de marzo de 2014). Marta Rodríguez: "La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia". (*En Órbita*, Entrevistador). Recuperado el 26 de febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=wxO2alQzFSY&t=112s>

Sanjinés, J. (2002). Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias. Guadalajara. Recuperado el 10 de Junio de 2015, de [http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07\\_neorrealismo.html](http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html)

the Woman's Building <http://thewomansbuilding.org>

The Women Film Pioneers Project <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>

Tomadjoglou, Kim, Elvira Notari. En Jane Gaines, Radha Vatsal, y Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. Nueva York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Web, Septiembre 27, 2013. <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-elvira-notari/>>.

Torres, P. (2013) Elena Sánchez Valenzuela. En Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*, Center for Digital Research and Scholarship, Nueva York, NY: Columbia University Libraries, 2013, Web, September 27, 2013. <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-elena-sanchez-valenzuela/>>.

Zecchi, B. (11 de Agosto de 2016). Feminismo y cine: intersecciones. México. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HPUeCwVZci8>

# Anexos

---



# Anexo 1

---

## ENTREVISTA a Beatriz Mira

(CEPE, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2 de marzo 2017)

### ¿Cómo llega a la UNAM y al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos?

Es una larga historia... yo venía de Brasil, pero yo viví en Inglaterra y en Francia, y en Francia conocí al papá de mi hija, que es cineasta, e hicimos unas películas allá. Había un montón de brasileños exiliados que hicieron un montón de películas, entonces, yo tuve un acercamiento al cine muy especial, porque era un cine de exilio... él hizo una película y entonces nos venimos a México, nos íbamos a ir a Chile, pero él dijo: 'no, en Chile va haber un golpe' y nos venimos acá.

Llegando, él empezó a trabajar en cine, empezó a dar clases en el CUEC, y es entonces que yo conocí el CUEC, (...) Yo veía que todas las mujeres hacían producción para sus maridos, (risas), que había muchas mujeres trabajando en cine pero haciendo producción, y entonces yo dije, 'ah no, yo voy a entrar', e hice el examen y lo pasé, pero de todos modos no me pusieron en primer año -cuando hacían ejercicios de súper ocho-, porque dijeron que ya sabía un poco de cine y que mejor entrara a segundo... y otras dos personas entraron a segundo: Rosa Martha Fernández y Odile Herrenschmidt, una francesa.

Odile, había estudiado en el IDHEC, el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, que ahora no se llama así,<sup>118</sup> en Francia, y había hecho animación y todo eso; Rosa Martha, había estudiado televisión en Japón, entonces, en este año, no sé si esto fue en '75 pero, hubo un encuentro de feminismo en México, internacional, muy importante,<sup>119</sup> y aparte entonces

---

<sup>118</sup> *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Instituto de Altos Estudios de Cinematografía), creada en 1943 por Marcel L'Herbier con sede en París. Entre 1986 y 1988 se convirtió en *La Fémis, École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son* (Escuela Nacional Superior de los Oficios de la imagen y el sonido), una de las dos grandes escuelas públicas de cine en Francia; en dicha escuela se han formado directores como: Alain Resnais, Claire Denis, Nelson Pereira dos Santos, Costa-Gavras, Theo Angelopoulos, y Alfonso Gumucio Dagron, entre otros.

<sup>119</sup> En 1975, México es seleccionado como sede del primer Año Internacional de la Mujer, proclamado por la ONU. Como apunta Georgina Baltazar Gaitán, en ese año, el MLM (Movimiento de Liberación de la Mujer),

nosotros empezamos a grabar a mujeres muy famosas diciendo que habían hecho un aborto.

Pero aparte, decidimos, las tres, juntar nuestros materiales de trabajo y hacer una sola película sobre aborto, entonces hicimos un guión, en el cual, a mí me tocaba la mujer que no abortaba porque era la *más, más*, conservadora y todo... en la película que iba a hacer Rosa Martha, le tocaba una estudiante que hacía un aborto mal hecho y se infectaba, que de hecho es la historia de *Cosas de Mujeres*, y Odile, iba a hacer un personaje muy interesante, que es una mujer que tiene varios hijos, que es católica pero no puede tener un hijo más y que por cuestiones económicas hace un aborto, lo hace en buenas condiciones, aunque fuera ilegal, y todo queda muy bien, o sea, era desmitificar la idea de que todos los abortos acaban en infección y que las mujeres abortan porque son inexpertes y jóvenes, y no, aquí era una mujer católica, con hijos, casada, pero que no podía económicamente cargar con un hijo más.

Odile hizo otra película con su compañero, que era Guillermo Palafox y la película se llamó *Triste alborada*. Yo hice *Vicios en la cocina* que era un personaje... era como la idea de un personaje muy convencional, pero no tenía la historia del aborto ya, ¿no?, ya no tenía eso, acabó siendo un documental sobre ese personaje que me encantó, porque es muy claro en sus cosas, es muy honesto, ¡claro! Es voz en *off*, pero es algo que ella dice de una manera muy sincera.

### **¿Qué opinión tenías de la politización del CUEC y los criterios de evaluación, los programas, etc; por ejemplo?**

Fíjate que eso que me estás diciendo yo no me acuerdo, o sea, sí teníamos una serie de requisitos de terminar las cosas a tiempo, y si no, no te daban más material y ya no ibas a poder hacer otro ejercicio. Era muy padre, no sé cómo esté ahora, pero era muy padre eso de que cada año hacías un ejercicio. Pero, yo creo que lo de la politización quizás era más

---

decide organizar un *contracongreso* paralelo a la celebración oficial, después de que muchas organizaciones trabajaran en mesas de organización sin ser tomadas mucho en cuenta; un grupo del MAS (Mujeres en Acción Solidaria) resuelve colaborar en la creación del Centro de Información y Documentación para el decenio de la Mujer y el Desarrollo (CIDDEM) y participa formalmente. Ese mismo año surge el colectivo La Revuelta que comenzará el siguiente año una publicación del mismo nombre, considerada la primer publicación feminista de los setenta.

patente con el grupo *Octubre*,<sup>120</sup> donde estaba Armando Lazo, porque *Octubre* realmente hizo películas muy interesantes ¿no?, de lucha de clases, de lucha obrera y todo eso. Con nosotras yo creo que sí había una actitud nada feminista y de, nada de apoyo... hasta persecutoria, pero ya no me acuerdo bien cómo estaba la cosa.

**¿Cómo se relacionaron con otros colectivos como el Taller de Cine Octubre u otros? Me parece que en *Es primera vez*, utilizaron material de *Mujer así es la vida* del grupo Octubre.**

No yo no me acuerdo de eso, de usar material de Cine Octubre, para nada, creo que a lo mejor usamos alguna música de León Teixeiro, que había sido compañero de María Novaro y que es papá de un hijo de ella, pero que usáramos material de ellos, no, a lo mejor sí de Spicer, de alguna huelga de Spicer, pero ya no me acuerdo muy bien. Yo creo que era una relación respetuosa, tomamos un curso con Lazo sobre Brecht, pero no había una relación así de trabajo o de mayor encuentro, no.

**¿Tenías profesoras en el CUEC que las apoyaran o trabajaran con ustedes o había más profesores?**

Yo creo que al principio nosotras realmente no teníamos una autosuficiencia técnica, o sea no había quien hiciera cámara, quien editara, quien hiciera sonido y nosotras trabajábamos con compañeros, pero no había que yo me acuerde, ninguna profesora... ninguna profesora y punto. Inclusive hace algún tiempo, yo dije, quiero dar un curso de cine de mujeres y me dijeron los del CUEC: ‘pues aquí no hay muchas mujeres y no están interesadas en cine de mujeres’, ni ellos tampoco, entonces era muy chistoso.

Pero, poco a poco, con la segunda, creo, o tercera película, el colectivo incluyó un montón de gente que venía de la academia, como Pilar Calvo, que ya falleció, Amala Attolini... y

---

<sup>120</sup> El Taller de Cine Octubre, colectivo del CUEC, formado en 1973, con el objetivo de elaborar *obras didácticas* con miras a fomentar la *conciencia de clase* en el sector de los trabajadores. Entre sus miembros encontramos a Trinidad Langarica, Lourdes Gómez o Jaime Tello, produjeron hasta 1980, entre otros, los filmes *Explotados y explotadores*, *Los albañiles*, *Chihuahua, un pueblo en lucha* y *Mujer así es la vida*. De 1974 a 1980 publicaron la Revista Octubre, donde en 7 números se daba difusión, entre otros textos, a los publicados por los grupos y autores del *cinema novo*, el Grupo Cine Liberación, Ukamau o los cubanos.



empezaron a incluirse mujeres europeas como Laura Rosetti, que acaba de fallecer, Sybille Hayem que es de Francia, Laura era de Italia, Sybille es de Francia y hacía sonido. Después en otra etapa ya, vino a formar parte Sonia Fritz, que hacía sonido y editaba. Trabajamos con Maripí Sáenz de la Calzada que es camarógrafa, yo también hice un poco de cámara, nada más que yo me lastimé mucho la espalda y ya no pude cargar el equipo.

Esa otra etapa de tener así como autosuficiencia técnica, fue maravillosa, y se plasmó en *Es primera vez*. Con *Es primera vez*, nosotras hicimos todo, todo técnicamente. Yo creo que al principio nos juntábamos porque, hacer cine es muy difícil, muy caro, y no había posibilidades de que cada quien hiciera una película de expresión personal, pero yo creo que nos juntamos, en parte, para elaborar una visión conjunta sobre una serie de cuestiones feministas.

Por ejemplo, ¿cómo es el violador? ¿Cómo es el violador que está preso? Fue muy interesante, porque Rosa Martha fue al reclusorio, hizo entrevistas, sin poder grabar ni nada, pero luego escribió ese monólogo que dice el actor que representa el violador,<sup>121</sup> y que es un violador, que ahora sabemos que hay de todas las clases sociales, ahí está Trump acusado de violación, todos los de la iglesia católica, (...) pero, yo pienso que nosotras pusimos un retrato de un violador muy pobre, muy manipulado por esa presión de grupo de hombres que en el fondo es bastante homosexual, y yo creo que era importante eso, importante decir, ¿cómo explicamos eso? ¿Cómo hacemos ver que la iglesia, si vas al confesionario te va a decir que te vas a ir al infierno si haces un aborto? Y, ¿cómo damos nuestra visión de eso pero en cine? Entonces, yo creo que eso pasó, que las películas se hicieron, ahí sí yo creo que hay una influencia grande de *Octubre*, del grupo *Octubre*, que es esa cuestión de hacer un poco de ficción y mezclar con datos fríos, como de estadísticas, que yo creo que correspondía a buscar una ruptura muy al estilo de Brecht.

### **¿Cómo surge la idea de hacer un colectivo para hacer cine?**

Yo creo que con *Es primera vez*, sale el crédito del colectivo, porque antes, lo que se hacía colectivo eran el guión, la edición... y las películas, en el caso de estas dos de Rosa Martha,

---

<sup>121</sup> Se refiere al personaje de *Rompiendo el Silencio* (1979).

tenían crédito de dirección normal, y yo creo que esa idea de colectivo viene mucho de movimientos europeos o americanos en los cuales las mujeres hacen grupos, grupos para tener más fuerza, para justamente, lo que yo decía antes, crear una visión consensual, conjunta sobre algo. El colectivo sí, realmente es difícil acordarse quién estuvo en qué etapa. Después, el grupo cambió muchísimo en el sentido de otras integrantes... es difícil, sí, acordarse, pero esa es la naturaleza de los grupos, cualquier grupo tiene eso, si no, es un grupo muerto. Un grupo crece, a veces decae y hasta que se acaba, se muere, entonces yo creo que eso era una vitalidad normal en cualquier grupo, que no sea tan fijo.

### **¿Entre qué años podemos ubicar la actividad del Colectivo?**

Pues yo pienso que desde las primeras películas del CUEC que no me acuerdo si fueron 75-76, y hasta *Bordando la frontera*, creo que eso sí marca la ruptura y el fin del grupo como tal.

### **Ya has hablado de la forma de trabajo, en el texto de Coral López de la Cerda, hablas del apoyo entre ustedes, ahora se habla mucho de “sororidad”, ¿cómo se aplicó esta experiencia de sororidad en el colectivo?**

Yo he estado haciendo memoria de eso, de que las reuniones en casa de Rosa Martha, por ejemplo, eran muy placenteras, siempre empezaban tardísimo pero que ahí estábamos ¿no? Yo me acuerdo que regresaba en taxi a mi casa, tardísimo, pero entonces no había tanto problema en la ciudad. Algo que fue también algo rico... yo estaba viviendo, o rentaba, una casita en Tlayacapan, Morelos, y entonces nos fuimos de vacaciones, a lo mejor era Semana Santa no sé, con hijos... y nos fuimos a hacer el guión para lo de violación [*Rompiendo el Silencio*], a Tlayacapan, ahí todas juntas, con hijos... y me acuerdo que pues era muy delicioso toda esa parte de la convivencia, o sea como tener *tu* grupo, y trabajar juntas, yo creo que era una parte de sororidad y una parte de disfrute de la convivencia entre mujeres.

### **¿En cuanto al diálogo entre el documental y la ficción? ¿Cómo construían las películas?**

Yo creo que desde el guión ya sabíamos si algo se iba a *ficcionalizar* o no, o sea, ya teníamos claro cómo hacerlo, inclusive el tipo de iluminación... pero yo creo que eso después se

rompe, o se supera, o se transforma, con *Vida de ángel*, por ejemplo ¿no?, *Vida de ángel* no tiene la necesidad de poner: ‘en México hay tantas mujeres que son amas de casa’ o sea, de estadísticas ni nada de eso, creo que se vuelve mucho más lúdico; por ejemplo, yo te decía, la calle de los milagros es una idea muy compleja de que las mujeres sí ganan dinero, sí ganan un dinerito chiquitito, que económicamente lo podemos clasificar o explicar, pero que nosotros lo hacemos lúdicamente con una animación, quizás no pase mucho la idea, no sé, pero no importa, o sea, no queríamos dar una clase de economía.

Yo creo que en eso influyó muchísimo María Novaro, que había hecho un trabajo sobre trabajo doméstico, un trabajo académico, y que aparte creo que el cine de María es un cine muy placentero, muy relajado, entonces, yo creo que nos llevó a una especie de libertad, de no tener que seguir el modelo del puño en alto y de la cuestión política y de ser absolutamente, políticamente, perfectas, que nos había regido un poco con la influencia de Octubre, del CUEC y todo eso, yo creo que dejamos ese patrón, digamos, o esa necesidad, para poder hacer cosas más libres o más placenteras.

**¿Qué significó el Colectivo para usted? ¿En retrospectiva, reconoce la relevancia de Cine Mujer?**

Mira, yo venía desde Brasil, desde movimientos muy fuertes políticamente, y yo creo que el colectivo en algún momento no representaba una opción personal de tener mi propia película y tener una filmografía enorme, sino que yo quería que el grupo siguiera, y a veces asumía cosas, por ejemplo, nos fuimos a Holanda a un encuentro de mujeres, y yo llevaba bajo el brazo los negativos, porque no habíamos alcanzado a hacer una copia, y me mandaron a un laboratorio que era en un molino, lejísimos, con vacas... y entonces yo ahí me quedé, sin estar en el encuentro pero revisando para que saliera una copia, porque lo revisábamos en una computadora, y entonces: ‘no, menos rojo, más rojo’... y esa primera copia salió más bonita que cualquier copia aquí en México, entonces la copia estuvo lista, la llevé, la pasamos, y bueno, ¡no había subtítulos! ¿Entonces qué pasaba?, de repente, estaba yo ahí, traduciendo la película, en medio de la presentación, o sea, yo creo que era una militancia muy fuerte.

Además me bajé en La Haya para buscar una fundación, y me decían: “pero usted es la directora del colectivo”, y yo: “bueno, un colectivo no tiene directores”, era muy difícil poder explicar que justamente nosotros queríamos hacer -o yo *nomás*, a lo mejor *nomás* yo-, queríamos hacer algo, que cambiara las jerarquías del cine y que cambiara los roles asignados, y yo creo que esa es una contracción muy fuerte, porque intentamos hacer eso con *Bordando la frontera* y no funcionó, y no funcionó porque como tú bien dices o no sé quién lo decía, la necesidad de expresión personal es fuerte, no es sólo por una cuestión de ego, es por una cuestión de consecuencia ¿no?, de que tú puedas hacer las cosas sin tener que discutir las todas: ‘¿y por qué lo quieres hacer así?’, ‘No, pues no quiero’, o sea, que quieres hacer cómo *lo que se te pegue* ¿no?, pero, a veces, esto puede darse de una manera solapada, y entonces, bueno, es una contradicción muy fuerte y que puede acabar digamos, con esa posibilidad de querer hacer las cosas en colectivo.

Y, la historia ha dado secuencia (sic), no a los colectivos, sino a las directoras. Ahorita estamos viendo surgir en México una enorme cantidad de directoras y nadie cuestiona que sea la directora, inclusive creo que María (Novaro) se fue en ese camino, un camino que respeto mucho, Maru Tamés y yo hicimos un programita sobre María para el canal 40 que me parece maravilloso porque está hecho con mucho respeto hacia su obra y su trabajo.

**¿Cómo aparecía el feminismo, la militancia política, en sus actividades de producción y/o difusión? Me parece que Ángeles Necochea estaba en La Revuelta...**

Sí, Ángeles estaba en *La Revuelta*, y de hecho, yo acudí a ellas cuando iba a acabar la edición de *Vicios en la cocina*, y me sugirieron la poesía de Silvia Plath que da el título y además está en la película, o sea, nosotros teníamos contacto. Ahora, yo creo que para escribir, que implica menos recursos económicos que hacer una película, *La Revuelta* funcionaba muy bien, cada quien escribía su texto, ¿no?, hacer cine es complicado, querer hacerlo así, aunque el cine es colectivo, es complicado querer hacerlo como lo queríamos hacer.

¡Claro que estábamos en el feminismo! Ángeles y yo fuimos al encuentro de Perú y aquí Maricarmen y Maru fueron al de Taxco... o sea, íbamos a los encuentros internacionales, participábamos, pero nuestra militancia era el colectivo, o sea, no estábamos en un grupo,

éramos parte de este grupo, eso era nuestra militancia, o sea, nosotros éramos feministas, teníamos un grupo y estábamos dentro de él. De hecho, *Es primera vez* está filmando un encuentro en el cual las organizaciones populares empiezan a valorar muchísimo el papel de las mujeres y en *Vida de Ángel*, nosotras estamos trabajando con mujeres de extracción popular que tienen un trabajo justamente de defensa de sus viviendas, que es un trabajo importantísimo y ellas dicen, ‘nosotras somos las de los problemas, porque nosotras somos las que estamos en casa’, entonces ellas sentían que podían defender muy bien su vivienda porque ahí estaban, hacían trabajo doméstico.

### **¿Cómo era la interacción con los *personajes* que registraban y las problemáticas que surgían?**

Nos invitaban los tacos, (risas)... pero yo creo que nosotros no nos poníamos a cuestionar la relación con los hombres porque no estábamos ahí para hacer eso. ¿Cómo decirte? Nosotros reflexionábamos ¿no?, sobre esas señoras que estaban ahí... nosotros decíamos: ‘seguramente si venimos un domingo, la señora está paseando con el marido y los hijos, muy feliz’, y de hecho, yo creo que está muy bien que digas personajes porque, en *Vicios de la cocina*, no filmo al marido, y seguro que hay momentos, en que esa señora estaba contenta con su marido y paseando y feliz, o sea, no todo es el infierno en la vida ¿no? Y no todo es el marido que te pega, no sé, hay situaciones, u otras realidades. Evidentemente yo cargué las tintas hacia la sombra, la sombra de todo lo que dice esa señora, pero yo en ese entonces no tenía una opción para esa señora, una opción... porque el movimiento feminista era muy clase media o muy clase media alta y era difícil pensar en que esa señora tuviera un espacio, con otras mujeres, para discutir su situación, o una casa donde se pudiera ir con sus hijos, que hoy en día es difícil para las mujeres golpeadas ¿no?, que haya un albergue, pero en aquel entonces no había de nada.

Creo que ya después estuvimos participando con mujeres telefonistas, con las mujeres en huelga, con las mujeres del STUNAM Maru hizo una película,<sup>122</sup> que ya empezaban a tratar además de sus problemas laborales, sus problemas íntimos y personales que tienen que ver

---

<sup>122</sup> *Otra manera de hablar* (1987)

con el patriarcado ¿no?

**En cuanto a la difusión y la distribución. Se menciona que exhibían sus trabajos en escuelas, hospitales, colonias obreras y fábricas. Una vez concluidas esas películas en la postproducción, ¿Qué pasaba con esas películas?**

Pues a veces nos íbamos, y a ver si había proyector y cómo estaba la cosa, a Morelia a pasar las películas... hubo una exhibición en Chapingo que estuvo fuerte porque pasaban las chavas y los otros, ¡ehh! Gritando, ¿no?, o sea nosotros nos subíamos a un coche, nos íbamos a pasarlas donde fuera posible... pero apoyadas mucho por Zafra que realmente hacía lo mismo, como tú dices en escuelas, en todos lados, en sindicatos, una cosa muy constante, muy fuerte.

**¿Recuerda alguna experiencia de recepción de alguna de las películas? ¿Hacían debates?**

Hacíamos debates, sí, ¡ya nos sabíamos todos los argumentos!, yo me acuerdo que era ya, así como un *deber ser* total de cómo debían ser las cosas y creo que eso sí funcionó en ese entonces.

**¿Cómo era el movimiento *cinéfilo* en esos años? ¿Asistías a cineclubes? ¿Cómo eran los lugares de encuentro y debate del cine en ese entonces?**

Te puedo dar muchas respuestas, pero dependiendo de los lugares donde yo estuve, en Brasil en los años 60 había un cine que pasaba las películas de Godard una semana después de que fueran estrenadas en Francia, entonces nosotros ¡pas!, íbamos a verlas ¿no?, era así como una búsqueda enorme, y teníamos un contacto muy estrecho con lo que se estaba estrenando, pero en Francia, bueno, pues ¡qué te puedo decir! En Francia nosotros íbamos (...) y veíamos las películas y era así la locura.

El papá de mi hija, una vez, en Inglaterra se pegó en un mármol en la cabeza (...) y aun así me llevó, con nieve, del otro lado de la ciudad, a ver una película que él ya había visto varias veces, que era *Crónica de Ana Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub, así, con la cabeza

medio curada (risas), o sea, y allá filmábamos, ¿no?... Íbamos a una cosa también muy loca, que era el Electric Cinema Club. El Electric Cinema Club, tenía *all night show*, o sea un show durante toda la noche: mudo, hasta Hitchcock... y entonces ¡veíamos cinco películas!, y en el cine eso era un *movedero*, todos moviéndose para allá y para acá, porque evidentemente que era una onda muy loca ¿no?

Aquí... pues yo creo que era un una cosa muy acostumbrada ir al Cine Roble,<sup>123</sup> que yo creo que no lo conociste porque el temblor lo llevó, íbamos a las muestras, y entonces estábamos todos allí, nos veíamos... era bonito eso, porque ahora la Cineteca, me gusta, pero no conozco a nadie, llego a la Cineteca y no veo a nadie conocido, pero ahí las muestras eran -digo y en parte porque ya se murieron muchos cineastas entonces ya no los veo porque ya no están-, pero allá eso era un encuentro muy caluroso de ver a tus amigos y de ver a la gente de cine. No era un cineclub pero sí era una práctica constante de ver películas. Yo leía *Jump Cut*, un periódico muy alternativo americano y leía *Film Comment*, *Silent Sound* y tenía suscripción de *Camera Obscura*.

**En ese contexto ¿cómo se relacionaron con el Neorrealismo, el desarrollo de las vanguardias europeas del cine, y con los Nuevos Cines Latinoamericanos?**

Sí nosotros, estábamos, por ejemplo... la película de *Jeanne Dielman*,<sup>124</sup> que es una mujer que está allí pelando papas hasta que enloquece, la vimos... Márta Mészáros... o sea, veíamos todo lo que podíamos del cine de mujeres, ¿no? Yo traía la influencia del cine brasileño, que sí, el *Cinema Novo* está totalmente basado en el neorrealismo, en el cine cubano, en todas esas influencias.

---

<sup>123</sup> Este cine, abrió en 1950 y fue demolido en los noventa, "El arquitecto Alejandro Ochoa Vega, autor (con Francisco Haroldo Alfaro Salazar) del libro "Espacios distantes... aún vivos/Las salas cinematográficas de la Ciudad de México", recuerda que el cine El Roble era el más grande de Reforma con 4 mil 150 butacas en tres niveles: luneta, anfiteatro y galería. Por eso fue la primera sede de la Muestra Internacional de Cine, en los años 60. Se convirtió en el principal lugar de concurrencia para cinéfilos. [...] En los años 90 fue de las últimas grandes salas disponibles para la Muestra, pues tenía un vestíbulo a doble altura y una pantalla gigante". (Bermejo, 2014).

<sup>124</sup> *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman.

### **¿Cuáles eran tus referencias cinematográficas? ¿Tenías referentes femeninos?**

Yo creo que dependiendo de la época, porque como estábamos hablando, es mucho tiempo ¿no? Una década, casi, entonces yo creo que dependía del tiempo que iba pasando; ahora me acordé que fui al encuentro de Cuba también y llevé las películas, y las pasamos. Fui a la Federación de Mujeres Cubanas en la cual una mujer me dijo: ‘felizmente en Cuba no tenemos las mujeres que preocuparnos de la situación de la mujer, porque hay un hombre que ya se preocupa’, y yo me quedé pensando, ¿quién será? (risas), claro que era Fidel ¿no?, entonces era muy chistoso, pero me regalaron una tacita y la tengo con mucho cariño.

### **¿Cuáles eran tus referencias personales de ese cine contemporáneo? Por ejemplo, Agnès Varda o Chantal Akerman.**

Aunque yo las admire, idolatre, adore -a mí me encanta en Agnès Varda que ella aparezca ¿no?, que diga así es mi casa, se está cayendo, o en la playa-, creo que Agnès no tanto, pero Chantal yo creo que más ¿no? Por la cosa de *Jeanne Dielman...*, yo creo que había un interés, pero no era muy consciente, a lo mejor lo vi después, o sea, después de hacer la película, pero de lo repetitivo, de filmar las tareas domésticas que son repetitivas, de no hacer una película con betún, de... o sea ¿no?, hacer una película con azúcar, una película dura, difícil, yo creo que sí estaba pero no te puedo decir, no me acuerdo si la vi después o antes, o mucho después.

### **¿Cómo era su relación con gente de otras disciplinas o todo partía del cine?**

No, yo creo que cuando se integraron las sociólogas, digamos Pilar y Amalia, es que nosotros sentíamos que eso podía aportarnos otra visión, una más académica. Con Pilar yo tuve una relación en que... Pilar estuvo haciendo un trabajo en Francia con una señora grande... y yo creo que Pilar hubiera sido una cineasta maravillosa, pero, sí, porque estaba ya haciendo cine en Francia, pero bueno, infelizmente el día que se estrenó *Es primera vez*, hubo una fiesta y nos hablaron en la mañana.<sup>125</sup>

Yo creo que había toda esa necesidad, esa cosa de justificar lo que hacíamos con todo ese encuadre académico, o sociológico, y todo eso... y que después, lo dejamos de lado un poco, ¿me entiendes?, o sea, ya no era tan necesario, pero seguía siendo una preocupación, claro,

---

<sup>125</sup> Pilar Calvo murió en un accidente automovilístico el día del estreno del documental.



nosotros buscamos investigadores sobre los temas, buscábamos el máximo de información posible sobre toda la cuestión que estuviéramos trabajando.

**Coral López también menciona que los temas derivaban en las necesidades inmediatas, la investigación, la teorización...**

La cantidad de libros que tenemos sobre trabajo doméstico es impresionante, la bibliografía... y sobre violación, conseguíamos todo lo que pudiéramos, pero yo creo que eso está muy bien tenerlo y luego dejarlo ¿no? Tomar un poco de distancia para poder concentrarse en la parte más creativa.

***De No es por gusto...***

Fue hecha por Maricarmen y Maru, creo que nosotras no participamos casi nada, Laura Rosetti, ahora supe que participó en la investigación pero nosotras, no.

***Sobre Bordando la Frontera...***

Lo que pasa es que nosotras no tenemos una salida sindical para el problema de la maquila porque la maquila es internacional, entonces, por ejemplo, había eso de que las mujeres ganan una huelga, vienen los de la maquila con helicópteros y se llevan todo o dejan pura chatarra, máquinas que no sirven, y entonces estábamos en contacto con una mujer que estaba grabando -con mucha capacidad económica y más recursos-, la maquila a nivel internacional, y lo más increíble es que podíamos ver, que la lucha que estaban teniendo en Filipinas, era como... y que no hay problema: '¿la maquila aquí no se puede? Ah, pues nos vamos a otro lado', porque ellos son eso, son *runaway factories*, se dice en inglés, fábricas que huyen, ellos se pueden ir, porque ¿qué hay?, un galpón, un galerón... entonces, se llevan todo, y muchas veces las mujeres no saben qué están produciendo, no saben si eso es para una bomba o para una televisión, la materia prima viene de otro lado... entonces la maquila no deja en el país donde se establece, un capital digamos de aprendizaje, ¿por qué? Porque se va, se lleva todo, realmente es como una cosa perversa del capital, y las mujeres pueden ganar una huelga.... porque no siguen la Ley Federal del Trabajo, ellos hacen lo que quieren, son como un lugar extranjero o sea, no puedes, no logras hacer que sigan y obedezcan la Ley Federal

del Trabajo.

Puede haber cosas tan diferentes, impresionantes, por ejemplo, en Brasil en un encuentro obrero en donde yo hice la interpretación (sic), la LG, inventó que la canasta básica en São Paulo era una y que en el norte era otra y entonces pudieron pagar menos, y ellas se pusieron a investigar y era igual la canasta básica, y entonces, tú veías que en Brasil, esta LG, obedecía contratos de trabajo, licencia para maternidad y un montón de cosas, y de repente lo comparabas con la maquila aquí o la maquila de costura y te querías morir, porque no tenía nada que ver, entonces puede haber diferencias muy significativas entre un país y otro.

**¿Y después de Cine Mujer qué fue de sus integrantes? ¿Cuál fue tu camino y cómo continuaste relacionándote con el cine?**

Yo creo que mucho se ha continuado para algunas en el vídeo, para otras en el gran éxito, como María, pero aun así María la ha visto dura, de repente se ha quedado cinco años sin filmar, o su película pasa, en una sala, como *Sin dejar huella*,<sup>126</sup> pasa una semana y se retira y nadie la ve, entonces yo creo que ha sido dura la situación. Me da mucho gusto que Lupita [Guadalupe Sánchez], haya logrado formar un grupo para hacer animación, que se llama *La gota gorda*, y no sé todas... Laura [Rosseti] se metió a la academia, después vi que había hecho un doctorado en Barcelona y una maestría, Sonia Fritz se fue a Puerto Rico y ha seguido haciendo cine en Puerto Rico, que por cierto, es Estados Unidos hasta cierto punto.

Yo he seguido más con el video, María Eugenia también con la televisión porque trabajó mucho en canal 11 en *Diálogos en confianza*, Rosa Martha fue directora de TV UNAM, ha hecho muchos vídeos, no sé todo lo que ha hecho. Nos hemos perdido la pista mucho, ahora (...) nos hemos vuelto a reencontrar. María Cristina Camus tiene como una empresa productora de vídeo, Ellen Calmus creó una ONG, Maru y yo también hicimos una ONG en la cual se han hecho muchos vídeos.

---

<sup>126</sup> Coproducida con España en el año 2000, compartió, con la brasileña *Amores possíveis* dirigida por Sandra Werneck, el premio a la mejor producción latinoamericana en el Festival Internacional de Cine Independiente de Sundance.

### **¿Hacían cine desde los márgenes?**

Totalmente, más allá de las barrancas, en las barrancas de los márgenes, de los márgenes... entonces, sí era una idea más que de gloria y de grandes premios, era una idea de, de ser muy militantes ¿no?

### **¿Cómo ha sido la exhibición de sus películas después de esas décadas?**

Yo creo que dejaron de ser [exhibidas], ¿sabes por qué? Porque Zafra, desapareció, entregó su material a la filmoteca y la filmoteca, no sé... ahí lo tendrá.

### **¿Conoces la experiencia del Colectivo Cine-Mujer en Colombia?**

No nos conocimos, yo sabía que ellas habían grabado los encuentros [feministas], no sabía si habían hecho otras películas, nos daba bastante curiosidad, inquietud, y creo que ahora que vi el encuentro de Perú, ellas estaban ahí grabando, porque creo fueron ellas las que grabaron, tengo un video sobre eso, muy caótico, también el encuentro fue muy caótico, entonces no, no teníamos contactos.

### **¿Qué piensas de la situación actual de las mujeres y en particular en cuanto a esos temas que tocaron en sus filmes y el hecho de esos problemas no han sido superados?**

Es preocupante, es preocupante porque inclusive, no es sólo que siguen estando, han ido en crecimiento, lo que hay de feminicidios, de violaciones... y violaciones que son a nivel de gente muy rica o gente con mucho poder, o sea, no es del violador que está preso, son violaciones terribles como lo de Trump, que ha sido acusado de violación, entonces, la agenda feminista está más en pauta hoy en día que nunca.

Lo otro que también podría ser bastante deprimente, es que estas películas no han cambiado el mundo, con el cine no haces cambio tan gradual, pero sí, a nivel de conciencia, si tú hoy en día dices: 'yo he sufrido una discriminación por mi preferencia sexual', eso ya es una situación que puede ser ya de consenso de que está mal. Pero por ejemplo, una muchacha holandesa que estaba en mi casa fue violada, ¿por qué? Porque a nivel de logística, ella no entiende que México es peligroso y salió con shorts y estaba alcoholizada y entonces, fue

violada por un taxista, pero, ya hay un protocolo y entonces, siguen el protocolo, aunque no sean amables, o lindos, siguen el protocolo, y le hacen exámenes y le dan una serie de cosas para proteger del SIDA, que a ver si funcionan, pero bueno, tienen que seguir ese protocolo, no en cualquier agencia del ministerio público, pero sí hay una para turistas donde siguen todo, y se quedó ahí de las cuatro hasta las 12 de la noche, no quiso hacer muchas cosas que podrían haber hecho, un recorrido para ver si reconocía algo, pero bueno, tenían un protocolo marcado, que por cierto parece que el de la UNAM no es muy bueno.

### **¿Ganarse el espacio o retirarse del cine? Como dice Maripí a Coral López de la Cerda.**

Es una falsa discusión, porque ni nos ganamos el espacio así de una manera tajante, y retirarse no es una opción, sino que a veces se cansa uno o ya no puede o quiere hacer otras cosas.

### **¿Cómo ves a las mujeres en el cine hoy? ¿Siguen siendo pocas?**

Yo creo que ha cambiado muchísimo y yo creo que se ha abierto y es más fácil, pero no tan fácil como debería o podría ser, de hecho no hay tantas películas dirigidas por mujeres en los Oscars (sic). El cine brasileño tiene unas directoras maravillosas como Anna Muylaert, que te decía que hizo una película sobre una trabajadora doméstica que se llama *¿A qué hora llegas?*,<sup>127</sup> y otra que me encanta que es Tizuka Yamasaki, que es una mujer que ha hecho películas de todo tipo, pero también películas sobre su condición de descendiente de inmigrantes japoneses en Brasil y cómo han sido tratados. Creo que hay muchas cineastas, y muy diferentes, y creo que la tendencia es buscar películas que aunque traten temas difíciles, en su hechura, en su realización, son películas muy interesantes de ver, muy agradables de ver, yo creo que ya no se busca hacer sufrir como antes, ¿no?, que nosotros, casi, casi, les pasábamos un jarabe amargo.

En México me encanta lo que hizo Dana Rotberg, que hizo una película que se llama *Mentiras blancas*,<sup>128</sup> que aquí no se trata de mentiras piadosas o que no tienen importancia, se trata de mentiras blancas, porque estaba filmando una historia en un contexto racista,

---

<sup>127</sup> *Que Horas Ela Volta?* (2015)

<sup>128</sup> *White Lies* (2013)

colonialista, de Nueva Zelanda, entonces son mentiras blancas para pasar por blanco.

Lucía Gajá, hizo la película de *Mi vida dentro* y filmó durante mucho tiempo, no sé, deben haber sido montones de visitas... que eso también es algo interesantísimo con Lucía Gaja y con *Trazando Aleida*, que es otra película de otra directora,<sup>129</sup> pero que son películas que siguen a sus personajes durante muchos años, o sea es un tipo de cine... un poco también lo ha hecho [Juan Carlos] Rulfo con *Los que se quedan* porque, bastante lo ha hecho, porque se va a diferentes lugares del país a entrevistar familias de migrantes y está con ellos en el momento en que se van o que regresan a visitar o que nace el bebé o que hay una niña que se gradúa, o sea, ha estado visite y visite ¿no?, y lo de *Trazando Aleida* me parece impresionante porque se va a buscar las familias de Aleida, que es una niña que descubrió que sus papás eran guerrilleros y que tenía un hermano gemelo en Estados Unidos que no sabía nada, y entonces ahí a empieza buscar su pasado y la directora va a Guerrero para conocer a la familia del papá y a Oaxaca a la familia de la mamá o viceversa, y aparte está en Estados Unidos para ver cuando ella encuentra al hermano y cuando le cuenta que es su hermana... y sus papás están muertos, desaparecidos, entonces, es la guerra sucia en México, pero implica un contacto... bueno, todos los documentalistas tienen que tener ese contacto, Everardo [González] cuando hace *La canción del pulque*,<sup>130</sup> ¿cuánto tiempo se habrá quedado ahí tomando pulque?, sin ni tomar fotos, hasta que después, toma fotos, hasta que ellos están de acuerdo en ser filmados, entonces, ganarse la confianza... pero aquí no es tanto de ganarse la confianza sino de seguir una historia durante años.

La que me encanta es la que hizo *El pez*,<sup>131</sup> y *XX*, es maravillosa. *El pez*, o algo así, es una historia de una paraguaya que se va a trabajar a la casa de una argentina y el papá de la argentina, está abusando sexualmente de ella, entonces las dos lo matan y se van al Paraguay y entonces ella hablaba de su pez, y la verdad es que ella tuvo un niño fruto de un abuso sexual de su papá, la paraguaya, y que está en un lago, no me acuerdo bien... las dos son como *Thelma y Louis*, porque se están fugando y se van ahí con el papá, no me acuerdo si

---

<sup>129</sup> Christiane Burkhard (2007)

<sup>130</sup> 2003

<sup>131</sup> *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009)

también lo matan, pero es una pareja de lesbianas maravillosa, y *XX* o *XY*,<sup>132</sup> no sé, es una historia de una niña que es intersexual, entonces, la quieren operar pero ella no quiere, (...) y es muy bonito porque los niños la agarran porque quieren ver cómo son sus genitales, y al final el papá le dice: ‘tú tienes que decidir’ y ella le dice: ‘¿y si yo no decido?’ Que es una situación con los intersexuales, muy actual, de que no hay que conformarse con uno de los sexos binarios, si no que puedes ser así, si tienes eso o aquello no importa.

### **¿En cuánto a el internet, el cine y las mujeres? ¿Declararse feminista o no?**

No sé, no tengo mucho que decir sobre eso, creo que, no importa, quien no quiere ser, que no sea, si es, que sea, yo creo que a mí me interesa mucho más la cuestión del internet y de que yo puedo ver una película, que puedo bajar una película de festivales, un corto, entre otros, el de la hija de María Novaro y pasarlo a mis alumnas, y me interesa lo de *transmedia*,<sup>133</sup> o sea internet y *transmedia*, todo eso me interesa muchísimo más que el cine de Iñárritu, o sea, creo que ese camino, aunque es muy disfrutable, muy bonito... pero, si te das cuenta, sólo hay hombres en Hollywood, ¿mexicanas? No ves ninguna mujer mexicana en Hollywood, es Iñárritu, es Cuarón, es Del Toro, pero yo no veo ninguna mujer [mexicana] ahí haciendo cine.

---

<sup>132</sup> *XXY* (Lucía Puenzo, 2007)

<sup>133</sup> “Nueva forma de comunicar sustentada en la multiplicidad de formatos y plataformas, multiplicidad de voces y autores, multiplicidad de estilos y multiplicidad de creaciones que derivan de modo autónomo de un idea matriz.” Ver Fernando Irigaray, charla en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, disponible en: <<http://www.icei.uchile.cl/noticias/90887/transmedia-un-concepto-que-revoluciona-la-forma-de-comunicar>>



# Anexo 2

---

ENTREVISTA a María del Carmen de Lara\*

(CUEC, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 20 de febrero 2018)

**¿Cómo llega a la UNAM, al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y cómo se acerca al Colectivo Cine Mujer? ¿Cómo era estudiar en el CUEC?**

Desde archivos, y también estudio un semestre en la Facultad de Filosofía y Letras en lo que sería la Licenciatura en Pedagogía, entonces bueno, yo creo que en el CUEC convergen en ese momento varias cuestiones, por un lado es post del '68 donde el movimiento feminista en el mundo en general, frente a las represiones, empieza a construir una historia de derechos, y en ese momento coincide en que yo entro al CUEC con una visión y una formación desde la izquierda, y de alguna manera, me llama la atención el tema de las mujeres porque presenta Rosa Martha Fernández dos películas, una, que es la primera que yo veo de ella, que se llama *Cosas de mujeres*, que es sobre el aborto en México, [de] las primeras películas que hablaban de este tema, y la otra, que es *Rompiendo el silencio* [y] que es sobre la violación.

Por circunstancias de la vida, sobre todo porque yo trabajaba y estudiaba, yo me convierto en la secretaria de Rosa Martha Fernández, yo fui (sic) un tiempo en un área que se llamaba didacta que es de la Facultad de Ciencias, y que en ese momento hacían materiales audiovisuales, entonces, pues Rosa Martha me conoce en el CUEC, y de alguna manera me apoya a que yo tenga un trabajo que me permita ir a la escuela, entonces durante un tiempo, ¿que serían?, unos seis, siete meses, yo trabajé para Rosa Martha.

Al mismo tiempo en el CUEC, digamos, hay un grupo de los compañeros de mi área porque, Rosa Martha estaba terminando ya su proceso de estudios en el CUEC, la carrera en esa época duraba cinco años, el plan de estudios era el de un Centro Universitario, no era todavía una licenciatura, pero de alguna manera esto es lo que a mí me interesa, un poco empezar a

---

\* La presente entrevista fue realizada en las etapas finales de esta investigación, por lo que fundamentalmente se empleó para enriquecer algunos datos obtenidos anteriormente, respecto a los últimos años de actividad del colectivo.



explorar los temas de la imagen femenina, y hacemos varios pequeños cortos que son ejercicios fílmicos escolares, hasta que, tanto Tamés como yo, empezamos a hacer, junto con un grupo, la investigación de *No es por gusto*, ahí se une durante un tiempo, Laura Rosseti que ya pertenece al Colectivo, y nosotras nos dedicamos a hacer un trabajo que tiene que ver con una parte de investigación de campo y encontramos la manera de entrar a lo que era en ese momento la cárcel de la *vaquita*, había el *torito* y la *vaquita*, la *vaquita* realmente era quien llevaba a las trabajadoras sexuales, no era dentro del Código Penal sino dentro del Código Civil y entonces lo consideraban faltas a la moral y las chavas entraban pues de veinticuatro horas a quince días, nosotros empezamos a ver cómo todo esto alteraba su vida.

Por otro lado, digamos, la historia nace un poco porque aquí había un grupo en el CUEC, que era muy impulsado por el maestro Mario luna, que es muy buen bailarín, y entonces íbamos a bailar un grupo, en ese grupo no estaba participando tanto Maru Tamés porque ella ya tenía una niña y todo, pero yo iba, y entonces íbamos a lugares donde había chavas ficheras, y ahí es donde también yo empiezo a observar toda esta situación, y digamos, converge este interés con Maru, y empezamos a construir la idea de hacer un documental en el segundo año de la carrera, y pues más o menos, de una manera... todavía no estaba tan sistematizada la enseñanza del documental como ahora lo está, y entonces nosotros, de alguna manera, vamos incorporándonos, y vamos encontrando una manera de trabajar y de investigar, y sobre todo, pues todos los obstáculos que tuvimos, porque no es fácil pedirle a alguien que así en esa época, todavía ni siquiera se denominaba trabajo sexual, pedirle que apareciera en imagen.

Finalmente es un trabajo que se hace durante un año, hay investigación, hay un momento en que ya logramos filmar y convencer a algunas de las chavas, entra un equipo que son compañeros del CUEC, algunos de otros grados, ¿no?, por ejemplo, el fotógrafo era de otro grado, el sonidista era de nuestro mismo grupo, y bueno, es así como construimos el documental que se llama *No es por gusto*.

En ese momento Rosa Martha nos invita a participar en el Colectivo, sin embargo, Maru y yo, que habíamos juntado nuestro material y que en esa época era fílmico, era muy complicado poder dividir más el trabajo, o someterlo a una discusión donde, pues, todavía nosotras pensábamos que ya habíamos avanzado en una serie de temas y por lo tanto

decidimos ser cercanas, reunirnos de repente con ellas, pero no necesariamente pertenecer al Colectivo, yo me integro al Colectivo un poco después, me integro ya cuando pues, por otro lado, con Sonia Fritz, que nos ayuda un poco a editar *No es por gusto*, en el último trecho, porque hay un momento en que yo me voy a Nicaragua, yo era representante de lo que era el INCINE,<sup>134</sup> el sandinismo en ese momento estaba a todo lo que daba, y entonces bueno, es así como, durante un mes, se queda Maru trabajando con Elizabeth Kapnist, y cuando yo regreso yo me integro a trabajar con Sonia Fritz, y es con Sonia con quienes nos vamos a hacer *Yalalag*, y también empiezo a trabajar con Ángeles Necochea, hago mi siguiente ejercicio fílmico con Ángeles, y digamos, de alguna manera nos empezamos a integrar, no nada más como Colectivo Cine Mujer, sino también en función de exhibir nuestras películas, ahí aparece también Lupita Sánchez, que ha hecho *¿Y si eres mujer?*, está Beatriz Mira con *Vicios en la Cocina*, está Marisa Sistach del CCC con *¿Y si platicamos de agosto?*, y bueno, hay como una inquietud de las mujeres de las dos escuelas, para unirnos y empezar a hacer exhibiciones en espacios estudiantiles, que a la vez se vuelve muy interesante porque en algunos casos pues son espacios muy masculinos, como en Chapingo ¿no?, que son alrededor de 2000 estudiantes con los que vamos exhibir nosotros *No es por gusto* en algún momento, entonces bueno, ahí se daban los famosos debates, ahí de alguna manera confirmábamos muchas de las visiones feministas que teníamos y a partir de ese momento digamos, yo sí me desarrollo mucho en función de escribir una imagen femenina distinta en el cine, porque estoy como en contra de cómo se ha objetualizado a las mujeres en el cine y eso me lleva también a desarrollar mi trabajo muy de la mano del movimiento feminista ¿no?

### **En cuanto a la forma de trabajo, ¿todo en colectivo?**

Bueno, había varios dilemas, por un lado, efectivamente muchas de las del Colectivo venían de las Ciencias Sociales, y eso nos llevó efectivamente a dinámicas de investigación muy fuertes, pero todavía no estábamos tan consolidadas como cineastas y además de eso, sí teníamos muchos problemas del tipo de factura, por ejemplo, los materiales como te decía no eran tan rápidos, no eran digamos lo que ahora te permite en un momento dado capturar con más facilidad y más accesibilidad, y que eso ha hecho afortunadamente que florezcan

---

<sup>134</sup> Instituto Nicaragüense de Cine, fundado en 1979 en pleno inicio de la Revolución Sandinista (1979-1990).

más mujeres en la técnica, para nosotros fue un reto siempre, yo en algunos momentos quise ser fotógrafa y por lo mismo fotografié uno de los cortos que ya no terminó Beatriz sobre los sueños de las mujeres.

El colectivo, nos reuníamos un poco para discutir los contenidos o cómo veíamos, pero mantuvimos la jerarquía de quién dirigía, y eso lo mantenemos en el cine porque de alguna manera hay una cabeza que toma ciertas decisiones, el cine es un trabajo muy colectivo de por sí, pero, alguien tiene que tomar las decisiones, hay como un respeto a quien va decidiendo, porque no pueden decidir todas colectivamente dónde va la cámara, pero sí puedes decidir como la concepción anterior y en función de eso, sobre todo ahora ya desde la docencia, yo sí veo que la manera en que te comunicas con tus equipos de trabajo pues fortalece el trabajo, porque cada quien desde su campo, ya sea fotografía, sonido, edición... va a aportar algo a un proyecto común que es hacer una película, sin embargo, en el momento de realizarla, las decisiones las toma siempre la dirección, y eso lo mantenemos, pues porque si no se vuelve un poco caótico, ¿no?, no es un colectivo en función de una democracia falsa, sino de que hay una cabeza que impulsa un proyecto por un interés de tener algo que decir al respecto ¿no?, entonces es en ese sentido que nos reunimos, platicamos.

Pero nos toca allí, una etapa, donde el Colectivo se divide, y digamos, Rosa Martha se va a vivir a Nicaragua, que era un liderazgo real desde el principio, por otro lado Laura Rosseti más bien se clava en hacer sus trabajos de la escuela, ella estaba creo que un grado más abajo que nosotros, Beatriz pues en ese momento también entra como otra dinámica, y digamos, yo permanezco un poco trabajando con Sonia y con Ángeles, todavía hago otro proyecto que es *Bordando la frontera*, Maru participa un poco en el proyecto de *Bordando...* pero ya después de la filmación ya no participa, luego hago otra cosa como Colectivo Hilván con Ángeles todavía, y bueno, luego en realidad yo sigo una trayectoria entre que trabajo en Canal Once, dirijo series que los guiones son de Berta Hiriart, en fin, como que me vinculo desde otro ángulo, ya no tanto desde el colectivo, y así es como varias de nosotras crecemos.

El Colectivo prácticamente se desintegra yo diría, antes de hacer *No les pedimos un viaje a la luna*, ya *No les pedimos...*, ya no es un trabajo del Colectivo, y es mi primer trabajo independiente y bueno es una casualidad ¿no?, la manera en que se empieza hacer *No les*

*pedimos...*, pues es, querer testimoniar una situación que sale a la luz con el terremoto, que es la situación de las costureras, y bueno eso es lo que de alguna manera a mí me engancha en seguir produciendo y también me vincula mucho con los nacientes organismos civiles de mujeres y empiezo a trabajar como la visualidad de estos organismos ¿no?

**Es entonces en *Bordando la frontera* donde vierten sus últimos esfuerzos por continuar como colectivo ¿es en este momento que el colectivo comienza a dispersarse?**

Ya algunas se habían dispersado efectivamente, creo que es esa y Colectivo Hilván, lo que ya... que es una serie<sup>135</sup> que hace Ángeles sobre mujeres en zonas populares, y yo la acompaño, ahí ya no participan tanto Beatriz y Maru ¿no? Pero sí, en algún momento, nos vamos varias con Sonia Fritz a hacer *Yalalag*, a la Sierra, y digamos, sí se queda en mucho, como fotógrafa de muchos de mis proyectos, Maripí Sáenz y como sonidista Penélope Simpson, entonces sí formo grupos, digamos, donde coordino mujeres en las áreas técnicas, pero digamos ya no nos llamamos colectivo ¿no?

**¿Cuáles eran sus referencias cinematográficas? ¿Tenían referentes femeninos y/o feministas?**

Veíamos a Chantal Akerman, veíamos a Agnès Varda, veíamos a Margaret Von Trotta, o sea, sí veíamos, inclusive fuimos a un viaje, fuimos Lupita Sánchez, Maru Tamés y yo, fuimos al Primer Encuentro de Cine Feminista de mujeres en Europa,<sup>136</sup> en Holanda, ahí nos encontramos con amigas que yo tenía de Nicaragua, que actualmente son las cineastas feministas de Nicaragua, que son María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández, y digamos, junto con ellas pues hacemos un grupito, porque somos las latinas.

Las europeas tienen mucho una lectura de las mujeres del tercer mundo, así nos llaman, de hecho originalmente en ese encuentro en Ámsterdam, no nos dan mucho la voz, sino que llega un momento en que nosotras, a partir de la película misma, ellas se sorprenden de ver que tenemos este tipo de proyectos, llevamos *No es por gusto* y llevábamos *Cosas de mujeres*

---

<sup>135</sup> Se refiere a trabajos como *Las Amas de Casa* (1984) y *Mujeres en Lucha* (1984).

<sup>136</sup> Primer Encuentro Internacional Feminista de Cine y Video realizado en 1981.

de Lupita Sánchez<sup>137</sup> (sic) son las dos películas que ven, *No es por gusto* les llama mucho la atención por la manera que está abordado el tema, porque pues ellas estaban muy empezando (sic) esos colectivos de Europa, estaban como en otra dinámica, y a esas reuniones todavía no asistieron tanto.

Yo conocí a Chantal y a Agnès Varda y a la Von Trotta, en París, cuando me toca llevar *No les pedimos un viaje a la luna*, primero mandamos *No es por gusto* al Festival de Cine de Créteil,<sup>138</sup> porque digamos, todos estos movimientos sociales post-sesenta y ocho sí generan también esta fuerza del feminismo donde empieza a haber un feminismo activista, y nosotras estamos un poco insertas en esa mirada, en esa jugada, las chavas que estamos en las escuelas de cine, no todas, todavía hay mucho el prejuicio -y hasta la fecha lo vemos-, de gente que todavía no sabe qué es el feminismo, y dicen, ‘bueno yo no estoy en contra de los hombres’, no, pues si el feminismo no es en contra de los hombres, ¿no?, la mirada, y sobre todo la mirada que teníamos la mayoría, era una mirada incluyente, una mirada crítica hacia el sistema, una mirada que hablaba más de la inequidad de oportunidades y de situaciones de vida y bueno, en ese sentido nos ubicábamos más como contando las historias de las mujeres más marginadas económicamente.

Esto bueno, te digo, nos lleva en un momento... como cada quien toma sus distintos caminos de vida, porque además es una época en que, por ahí del ochenta y... es antes del ochenta y seis, ochenta y cuatro, ochenta y cinco, bueno, por ejemplo yo, este... Lupita Sánchez ya es mamá de Valentina, yo tengo a Jerónimo mi primer hijo más o menos en esa época y en realidad, por ejemplo, yo filmo *No les pedimos...* llevándome a veces a *Jero* en cangurera, o dejándolo con mi compañero, pero ya estamos como en otra dinámica ¿no?, y entonces, desde *No les pedimos...*, yo empiezo a trabajar, digamos, en la concepción del montaje con Polo Best, que no tiene el crédito, lo tiene Cristina, porque bueno, fue la que hizo una parte de la talacha, pero en realidad ese montaje es mucho la discusión entre Polo y yo, y es, digamos no *namás* mi compañero de vida, si no es con quien trabajo prácticamente casi todo el resto de mi obra, como montajista y a veces como co-director, entonces, bueno, ya ahí también se

---

<sup>137</sup> Probablemente sea *¿Y si eres mujer?* (1976).

<sup>138</sup> Festival international de films de femmes de Créteil, fundado en 1978, activo hasta la fecha. Más información en: <http://filmsdefemmes.com/fr/>

da, que yo cuando termino *Costureras*, me voy a Moscú, a estudios de posgrado, no era un posgrado formal, era como un máster ¿no? y bueno, ahí ya regreso yo a Créteil a pasar *No les pedimos...* y ahí gano el premio de las periodistas, y me vinculo con algunas de las mujeres que estaban ahí, Věra Chytilová, que es una cineasta bien interesante, checa... en fin, hay como este grupo que el feminismo nos identifica, que el construir una imagen distinta de las mujeres, y que todavía vemos actualmente en la Berlinale y en una serie de expresiones que ha habido en los festivales, pues esta desigualdad numérica que todavía siguen exigiendo las mujeres en el cine, ¿no?

A pesar de que aquí hubo un momento en que como que nos pusimos de moda, el Estado favoreció varias películas, las menos críticas; en mi caso, a mí, yo sí viví una situación de censura con *No les pedimos un viaje a la luna*, digamos, no hubo ninguna reivindicación en ningún sentido, a pesar de que la película fue reconocida, no se exhibía, pues... todo lo que vive cualquier cineasta en ese momento, también en los setentas, que hace un cine que está más vinculado con movimientos sociales ¿no?

### **¿Por qué el documental o por qué la ficción?**

Sí, porque digamos, inicialmente, y ahora nos pasa mucho desde la docencia con las alumnas que de pronto dicen, ‘es que estamos haciendo una cosa muy novedosa porque mezclamos documental y ficción’, bueno, documental y ficción mezcla Rosa Martha Fernández desde el principio, o sea, en ese sentido Rosa Marta sí ve esto de poner en escena ciertas situaciones para poder arriesgar menos a algunas mujeres en algunos casos o porque las mujeres no se atrevían a hablar del tema, entonces pues había que recurrir a una puesta... o por síntesis de material, que teníamos poco dinero y poco material.

En mi caso, yo entro a la ficción más que nada partir del tema del VIH SIDA, o sea, cuando me toca en los noventas cubrir una serie de situaciones donde vemos todas las historias de mujeres seropositivas y habiendo vivido algunas cosas como *No es por gusto*, no tanto con *No les pedimos...* porque era mucho más acordado con las mujeres y era como un movimiento de trabajadoras, sin embargo hay partes de vida personal, pero digo, ahí ya es donde descubro que hay un tema de confidencialidad que hay un tema donde uno..., y hasta la fecha lo trabajo

mucho, el tema de la ética, el tema de cómo te aproximas al otro, el tema de que los otros no son a quienes tú les das la voz, yo no creo en eso, me parece una visión que es, pues muy paternalista, yo creo que, lo he dicho muchas veces, la voz, la gente la tiene y a uno le interesa contar una historia en relación a algo que te conmueve, y bueno, es así como de alguna manera que, en ese grupo de materiales que yo consigo hacer a partir de una beca de la fundación Mc Arthur, hago tres materiales, y el primero lo hago en ficción porque Polo y yo habíamos hecho un documental<sup>139</sup> en lo que fue el '92 para diecinueve países, intentando hablar del SIDA desde una perspectiva no punitiva, desde entender todo lo que estaban haciendo en ese momento los colectivos masculinos, la estigmatización, el verlo como *la* enfermedad, pues todo lo que hubo en un momento en relación a la ignorancia de la pandemia y a querer clasificar, sin tomar en cuenta que por ejemplo en México, hubo una alta mortalidad de mujeres que adquirieron el ser seropositivas por todo el tema de la migración, porque Estados Unidos era un país más expuesto, y entonces bueno, en ese sentido es que yo empiezo a manejar ahí algunos de los temas con esta mezcla, tal vez más inclinada a la ficción, *Nosotras*<sup>140</sup> también es totalmente una ficción, pero está basada toda en la investigación y en los hechos reales, y en recopilar la información y en no arriesgar a los personajes a que los estigmatizaran, sin embargo la película abre con un testimonio de una mujer porque ella lo quiso dar, y a mí me pareció... ella me insistió mucho, y me pareció que había que darle un espacio.

Yo creo mucho que uno conversa cuando está haciendo un material, con esa persona que te está dando su tiempo y entonces pues tú le debes de dar la oportunidad de que vea tu material antes de que tú lo termines, aunque tú tengas un punto de vista y un análisis de su contexto y eso creo que es importante respetar.

### **En este sentido, ¿cómo fue la experiencia del colectivo realizando *Yalaltecas*?**

Esa película la dirige Sonia y lo que pasa es que nosotros nos movemos para allá un grupo de ocho mujeres en una combi, prácticamente bastante aventureras porque entonces no había pues toda esta percepción de los feminicidios, como desgraciadamente lo hay ahora y

---

<sup>139</sup> Habla de *Sida, enfermedad de nuestro tiempo* (1992).

<sup>140</sup> Se refiere a *Nosotras También* (1994).

entonces nos movemos muy espontáneamente, viajamos en una combi, éramos ocho, iba Lupita, iba Penny, iba Maripí, iba Sonia, iba yo, no me acuerdo si iba..., iba Laura Ruiz, y no me acuerdo si iba Ángeles, o si estuvo en algún momento Ángeles, eso no me acuerdo muy bien, de las que me acuerdo bien son de ellas, y bueno, nosotros llegamos a un lugar donde nos dio refugio Sofía Robles, que es actualmente una de las líderes indígenas mixe, y nos llama la atención porque originalmente, Sonia logra el financiamiento con la Ford y con el INI, donde yo había trabajado, porque precisamente iba a ser algo en torno a los bordados, los vestidos de boda, etcétera, algo así, pero al mismo tiempo nosotras leemos la nota de que hay 300 mujeres que se levantaron demandando una guardería, y bueno, muy novedoso para este momento, [...] entonces, es muy novedoso que las mujeres indígenas se organicen por una demanda de ese tipo, y entonces al llegar allá, las mujeres le proponen a Sonia, nos proponen a nosotros, que nos... porque les empezamos a preguntar ‘oigan, ¿cómo fue eso?, ¿desfilaron en la población?’, y dicen, ‘se los hacemos’, y bueno, pues qué mejor oportunidad, ¿verdad? De que ellas... obviamente no obtuvieron a las 300 mismas del primer día, pero sí logramos reconstruir ese momento y creo que es un gran momento en la película ¿no?

**¿Qué opinas de las mujeres en el cine y la etapa que te tocó protagonizar? ¿Cómo ves a las mujeres en el cine hoy?, por ejemplo, en la industria, ¿siguen siendo pocas? ¿Por qué?**

Se llama machismo, o sea, ¿qué pasa?, que la industria en ese momento... digamos, por un lado, todavía no hay una agenda en el tema de género, por otro lado, nosotras nos construimos desde las universidades y desde las escuelas, tanto las mujeres del CCC porque Marisa tiene un enorme trabajo en estos temas, y las mujeres y estuvo en algún momento en el colectivo, pero no me tocó a mí al mismo tiempo, yo después trabajé con Marisa en algunos de sus proyectos, y lo que pasa es que digamos, de alguna manera por los vínculos con la izquierda, por los vínculos con los movimientos... tu aquí me preguntabas del grupo Octubre, el grupo Octubre era un grupo que estaba aquí en el CUEC y que hacía más bien películas que tenían que ver con los dilemas de los trabajadores pero no tenía un enfoque feminista, al contrario, como que nos veían a veces medio frívolas, y decían, es que primero hay que luchar por el cambio del país y las mujeres van después, pero generalmente en la izquierda de ese



momento, en el Partido Comunista, las mujeres servían el café, entonces digamos nosotras nos oponemos a esa visión y de alguna manera también el trabajo, y la formación que vamos adquiriendo, refuerza esa visión y nos vinculamos... bueno yo, no todas, en mi caso sí fue muy fuerte el vínculo con los organismos civiles, digamos, si tú ves la mayor parte de mi obra, está vinculada con GIRE, con los grupos de mujeres de derechos humanos, con SexUNAM, con digamos... yo me voy vinculando en el movimiento feminista, siempre con el reclamo de que cuando teníamos sesiones del movimiento, lo último que querían ver las compañeras eran nuestras películas, pero de alguna manera empezamos a reflejar una historia del movimiento en imagen, y eso como que hay un momento en que se trata de desaparecer... yo como creo que este asunto del cine es un negocio de terquedad, más que nada, me sigo en esa línea, no todas las compañeras se siguieron en esa línea.

Yo fui buscando, y precisamente con temas que tenían que ver con derechos sexuales y reproductivos, pues encontré esta parte, después, donde hablar desde esa perspectiva, pero también encontré antes, una perspectiva que tenía que ver como con la educación sentimental, hice la serie de boleros,<sup>141</sup> o sea empecé a hacer cosas en video mucho porque no me daban financiamiento, hubo un grupo privilegiado de mujeres, también estudiantes de escuelas, pero que no eran tan *rojas* como yo, entonces a mí no me llamaron, no me incluyeron en nada de lo de IMCINE, lo que eran las primeras películas comerciales.

Sin embargo, allí había sus trayectorias, estaba una Matilde Landeta, estaba Marcela Fernández, digamos, esas mujeres también rompieron esquemas en su momento, no desde un colectivo ni desde una participación feminista, pero sí rompieron esquemas como los rompió Mimí Derba, Adela Sequeyro, Elena Valenzuela, las mujeres que precedieron la historia del cine, pero en cien años de historia, cuando yo debuto y hago... bueno, debuto para ellos, porque para mí, pues yo ya llevo 20 o 30 cortos y medimétrajes, pero para la historia oficial, que siempre tiene que ver con que tu entres, disques a esta industria, que es una industria pues muy chabacana, cuando entro a hacer *En el país de no pasa nada*,<sup>142</sup> estoy

---

<sup>141</sup> *Las que viven en Ciudad Bolero* (1992–1994).

<sup>142</sup> Producida en 1999-2000.

hablando de que soy creo que la doceava mujer, de cien años de historia de cine, o sea, ¿cómo es que tan pocas hemos realizado?

Después hay como un boom, y después pues yo creo que también la misma perspectiva de muchas mujeres desde las escuelas. La capacitación logra que se coloquen muchas más mujeres en la industria, pero no así en la foto, en la foto apenas estamos entrando, aquí en el CUEC hay excelentes fotógrafas, ahorita sí ya hay un reconocimiento a María Seco [...] y entonces bueno, creo que sí son las escuelas las que alimentan a las mujeres en el área técnica, tenemos aquí muy pocas sonidistas mujeres y digamos, nosotros sí, en el CUEC, sí hemos tratado de reforzar, porque además la tecnología nos lo permite más, cuando yo empecé a hacer foto yo tenía que cargar un tripié pesadísimo y digamos, las condiciones eran demasiado adversas corporalmente aunque sea yo grandota, pero creo que eso, también la tecnología, nos ha ido aproximando cada vez más, y el propio movimiento feminista se ha abierto más, y la presencia de las mujeres en el ámbito público, digamos, dejó de ser un tabú, pero digamos... las cineastas vivimos lo que han vivido en algún momento las científicas, lo que han vivido en algún momento las mujeres que han querido tener acceso al poder, a ese techo de cristal, y sigue habiendo una inequidad en muchos sentidos porque nos siguen viendo todavía como objetos, en muchos de los... y eso no quiere decir que no haya, o sea, yo no estoy de acuerdo en que sea la corporeidad... es decir, que sea una mujer la que dirige y por eso la película va a hacer una película que no objetualice a las mujeres, eso no es cierto, eso tiene que ver con una conciencia política para mí, y el feminismo para mí es eso ¿no? Entonces yo he trabajado en muchos lugares, he trabajado con mujeres indígenas, he trabajado en la docencia con mujeres indígenas que hacen cine, he trabajado... y esos han sido como los nichos, y actualmente ahora en la UNAM, dirigiendo el CUEC, como los nichos que me interesa construir, me interesa construir un mundo equitativo y que, tanto hombres como mujeres participen en este sentido ¿no?





© D.R. Isabel Jiménez Camacho

Impreso en mayo de 2018,  
en la Ciudad de México.