



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA CONCIENCIA FEMINISTA EN LOS DOCUMENTALES DE
MARÍA DEL CARMEN DE LARA RANGEL. DOS ESTUDIOS DE CASO:
NO ES POR GUSTO (1981) Y NO LES PEDIMOS UN VIAJE A LA LUNA
(1986).

TESINA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA
MARCELA MIJARES LÓPEZ

DIRECTORA DE TESINA:
PROFRA. MARÍA LUISA LÓPEZ VALLEJO Y GARCÍA.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

MARZO 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A la Universidad Nacional Autónoma de México por recibirme en sus aulas desde mi ingreso a la Preparatoria No. 2 Erasmo Castellanos Quinto, donde comencé a formarme con los valores humanistas que caracterizan a esta alma mater permitiéndome crecer intelectual y espiritualmente.

A toda la comunidad de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por enseñarme lecciones más allá del ámbito académico que marcaron mi forma de ver y percibir el mundo.

*A la Filmoteca de la UNAM por abrirme las puertas al estudio de la cinematografía nacional y permitirme conocer material fílmico invaluable como los documentales realizados por mujeres, entre ellos *No es por gusto* (1981) y *No les pedimos un viaje a la luna* (1986).*

Al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos por facilitarme el ingreso a diplomados y cursos extracurriculares para continuar mi formación académica.

A mi directora de tesina, la profesora María Luisa López Vallejo y García por su confianza y apoyo a lo largo del proceso de investigación; el aprendizaje durante el tiempo compartido ha sido uno de los grandes regalos al realizar esta tesina.

A la cineasta María del Carmen de Lara Rangel, por ser un ejemplo para todas las mujeres que deseamos la igualdad de derechos para todos los seres humanos y brindarme el espacio para entrevistarla.

Al Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y al Dr. Alberto del Castillo Troncoso por otorgarme una beca para realizar la investigación.

A la Dra. Eli Bartra, quien amablemente me proporcionó las fichas técnicas de la obra de María del Carmen de Lara Rangel, presentadas en el anexo.

A mis sinodales, la Dra. Nelly Lucero Lara Chávez, la Mtra. Gloria Hernández Jiménez, la Dra. Mónica Millán Moncayo y el Dr. Federico Davalos Orozco por sus atinados comentarios y observaciones que enriquecieron este trabajo de investigación.

Al Dr. Fabián Bonilla López por leerme y asesorarme desde el inicio del proyecto.

A mi padre por impulsarme en este paso académico y a mi madre por acompañarme en cada etapa escolar.

A Lumi por ser mi guía espiritual y a mi tío Edgar por ser mi ejemplo autodidacta y cinéfilo.

A mis abuela Juana por tanto amor y por recibirme con los brazos abiertos siempre.

A mi tía Concepción por ser un ejemplo de perseverancia para mí y todas sus alumnas.

A todas las mujeres que me han compartido sus saberes y experiencias en lo personal y en lo público.

A todas las feministas de las que he aprendido y que me han demostrado que no estamos solas, gracias a por su amistad y sororidad.

A mi querido Joan por ser un gran compañero de este camino en el que aprenderemos de una amada mujer.

A mi amigo desde la adolescencia Iván, por actuar conforme a lo que significa ser familia.

A mis amigos que imprimieron este trabajo, su colaboración fue esencial.

Al universo por presentarme a las personas y circunstancias precisas para mi crecimiento espiritual.

Índice de contenido

Introducción

Capítulo I. Conceptualización y Problematización.	6
• Adoctrinamiento de género.	7
• El género como orden social.	10
• Los medios de comunicación masiva como transmisores de la ideología dominante.	11
• El cine nacional de ficción y su mirada sexista.	14
• Las mujeres y su lucha por dirigir cine.	19
• Las teorías feministas aplicadas al cine.	23
Capítulo II. Contextualización.	26
• El sexenio de José López Portillo (1976- 1982). La fallida esperanza de prosperidad con el oro negro. La descarada corrupción oficial.	27
• El sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). La farsa de la renovación moral.	34
• Jueves Negro: El Sismo de Septiembre de 1985.	39
• Las costureras unidas y organizadas después del sismo.	42
• El fin del sexenio de la supuesta renovación moral.	43
• El feminismo en México.	44
Capítulo III. Semblanza biofilmográfica de María del Carmen de Lara Rangel.	47
• Infancia y juventud.	47
• El cine: su verdadera vocación.	48
• El siniestro que cambió la vida de las costureras de San Antonio Abad.	51
• Películas que abordan problemas femeninos.	53
• Experiencia dentro de la industria cinematográfica.	59
• Reivindicaciones femeninas.	60

• Labor docente y Dirección del CUEC.	63
Capítulo IV. Análisis fílmico. Dos estudios de caso.	64
1. <i>No es por gusto</i> (1981).	66
a) Contexto del cine durante la Presidencia de José López Portillo (1976-1982).	66
b) Condiciones de producción del documental.	70
c) Sinopsis argumental.	71
d) Análisis fílmico.	72
e) Gramática audiovisual.	86
2. <i>No les pedimos un viaje a la luna</i> (1986).	95
a) Contexto del cine durante la Presidencia de Miguel de la Madrid (1983-1988).	96
b) Condiciones de producción del documental.	99
c) Sinopsis argumental.	101
d) Análisis fílmico.	102
e) Gramática audiovisual.	110
Conclusiones.	118
Fuentes de consulta.	122
Anexo:	126
- Entrevistas a María del Carmen de Lara Rangel.	126
- Filmografía y videografía de María del Carmen de Lara Rangel.	147

Introducción

La presente investigación busca contribuir al rescate de la memoria histórica de las cineastas en México, así como analizar representaciones femeninas hechas por autoras derivadas del pensamiento feminista que ha replanteado la forma de concebir a las mujeres en el ámbito público y privado.

Durante mi estancia por dos años en la Filmoteca de la UNAM, después de realizar el Servicio Social en su Laboratorio, dentro de las actividades como becaria en el Banco de Imagen conocí varios filmes realizados por mujeres; entre éstos los documentales de María del Carmen de Lara *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*, mismos que me resultaron relevantes por la manera auténtica de mostrar historias de mujeres de los sectores populares de la Ciudad de México en los años ochenta.

Al revisar los materiales filmicos de dicha documentalista surgió la hipótesis de su influencia feminista. Para ello, fue necesario entrevistar a la cineasta para confirmar su postura política y clarificar si existe una estética sustentada en el feminismo que permite identificar a través de los productos audiovisuales cambios de conciencia en las mujeres.

De Lara amablemente brindó todas las facilidades para llevar a cabo las dos entrevistas que se presentan en el anexo de este trabajo, enriqueciendo la información recopilada y abriendo el panorama sobre la realización de ambos documentales, los estudios de caso de esta investigación con sus desafíos particulares: *No es por gusto* (1981) se aproxima a las prostitutas estigmatizadas socialmente y representadas de manera sexista en los filmes de ficheras en el cine mexicano. *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) reconstruye el proceso de formación del *Sindicato 19 de Septiembre*, organizado por las costureras en respuesta a la explotación laboral aunada a las consecuencias sociales del sismo registrado el 19 de septiembre de 1985 en la Ciudad de México.

El objetivo central de este estudio fue explorar si en estos documentales prevalece una mirada feminista que interacciona con las historias de las prostitutas y las costureras y se contrapone a la ideología dominante y los estereotipos de género inmersos en el cine de ficción en México. Asimismo, otro propósito fue verificar la participación activa de los

actores sociales femeninos (así nombrados por el teórico y crítico de cine Bill Nichols) en dichos documentales.

En esta investigación definimos conciencia feminista a la postura política con que los fenómenos sociales son observados, así como el análisis frente a las representaciones de las mujeres y los hombres en los medios de comunicación, entendiendo que el papel femenino que predomina hasta el momento, contribuye a la inequidad de oportunidades y a preservar las condiciones de violencia contra las mujeres.

Con el transcurso del tiempo cada vez más mujeres se desempeñan en la creación cinematográfica desde distintas áreas, como la escritura de guiones, la realización y la producción cinematográficas, plasmando nuevas formas de ver el mundo. El documental les ha dado múltiples posibilidades de establecer contacto con la realidad de otras mujeres, como es el caso de María del Carmen de Lara. Ella se ha valido de este lenguaje para desmontar mitos, creencias e ideologías arcaicas.

El cine es un importante canal productor y reproductor de ideología, y una innegable manifestación cultural; por ello, se hace necesario dejar de verlo sólo como un medio para vender diversión a los espectadores y analizarlo desde perspectivas como el feminismo para develar la ideología que oprime a las mujeres y se muestra de manera naturalizada pasando casi desapercibida. Mostrar de manera banal un fenómeno social como la prostitución contribuye a la estigmatización de las mujeres. En este sentido, *No es por gusto* da a conocer la realidad de un grupo de prostitutas que, sin asumirse víctimas, denuncia el sistema patriarcal que socialmente las oprime y margina.

El cine militante con perspectiva feminista brinda una mirada sobre la explotación laboral distinta a la versión oficial de los medios de información. *No les pedimos un viaje a la luna* presenta la lucha de miles de costureras que resistían las condiciones arbitrarias en los talleres de costura de San Antonio Abad, hasta que el sismo de 1985 evidenció el descomunal despotismo de los patrones al preferir rescatar maquinaria que la vida de las trabajadoras.

El director, productor y guionista francés Jean Patrick-Lebel señala que la causa de la fuerza del sistema ideológico dominante se debe a que son hombres quienes controlan el

proceso creativo de los filmes. Esto no significa que la presencia de las cineastas en la industria cinematográfica garantice el razonamiento feminista, ya que, como se profundiza en el capítulo I, el proceso de adoctrinamiento es introyectado desde la infancia y se refuerza a través de las instituciones y los medios de comunicación a lo largo de nuestra vida. A pesar de ello, el movimiento feminista avanza en la concientización política confrontando a las mujeres con su realidad a través de diversas disciplinas artísticas como la literatura, la música y el cine.

Las cineastas poseen y denotan una cosmovisión distinta, resultado de su condición específica de género, plasmado éste en el discurso de sus obras. Por esta razón, es posible constatar tratamientos alternativos de la realidad en sus filmes.

Esta investigación se conforma de cuatro capítulos. En el primero, se problematizan costumbres, creencias y condicionamientos sociales impuestos que se practican sin cuestionar previamente qué secuelas dejan en la percepción de las mujeres sobre ellas mismas y los papeles sociales de género fundamentados en la ideología patriarcal y económica.

La historiadora Julia Tuñón Pablos sostiene que la estructura de género repercute en la política, la economía y la creación simbólica, siendo el cine uno de los reproductores más potentes de la ideología patriarcal¹.

En el cine de ficción mexicano se ha distinguido una tendencia por narrar historias de prostitutas desde una visión sexista, castigándolas con el desprestigio social, el convento, las enfermedades o la muerte; al mismo tiempo se resta importancia a las acciones masculinas, aquéllas que confabulan para mantener el *statu quo* de dominación sobre las mujeres.

La teoría feminista aplicada al cine ha señalado que el Modelo de Representación Institucional (MRI) perpetúa la figura masculina como eje de poder en la línea argumental. Diversas mujeres en la industria cinematográfica cuestionan la pertinencia del uso del MRI al representar personajes femeninos más complejos alejados de los estereotipos de género.

¹ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, IMCINE, 1998, pp. 25-37.

Los dos documentales de María del Carmen de Lara, estudios de caso de esta investigación, surgieron durante una época en la que México atravesaba una crisis socioeconómica que se vio acrecentada con el trágico sismo del 19 de septiembre de 1985. En el capítulo II se rememoran los hechos más significativos de los años ochenta, para trazar una panorámica del contexto en que fueron realizados.

El movimiento feminista ha pasado por varias etapas de reflexión y análisis dependiendo de las condiciones particulares que las mujeres han enfrentado en cada tiempo y espacio. En este capítulo también se menciona de manera concisa el punto de enfoque en el que el feminismo se centraba en el Distrito Federal durante los años ochenta, aunque es preciso señalar que la opresión que vive una mujer la experimentan todas en diferentes grados.

En el capítulo III, se presenta una semblanza biofilmográfica de María del Carmen de Lara basada en fuentes bibliográficas, hemerográficas, videográficas y en las entrevistas realizadas a la cineasta durante el tiempo de la investigación. Haciendo un recorrido por su obra audiovisual, resalta el compromiso con los derechos humanos, la contienda por la justicia y la equidad de oportunidades.

El último capítulo, contiene el análisis filmico de *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*, en el que se examinó si ambos documentales son feministas y de qué forma se distinguen de los productos audiovisuales cargados de ideología dominante.

La importancia de llevar el foco a las microhistorias se traduce en conocer la experiencia de vida de quienes han pasado circunstancias difíciles; con el documental es posible observarlas sin la parafernalia que caracteriza al cine de ficción, el cual frecuentemente distorsiona la veracidad del fenómeno social proyectándolo de manera global en la pantalla o desde el punto de vista de los beneficiados.

Debido a que en el cine militante no es posible la forma sin el contenido, se indaga la presencia de una estética feminista en los estudios de caso y de qué manera se hace visible. Es necesario puntualizar que en ningún momento se pretendió buscar el a, b, c, del feminismo en el cine, o normas que avalen un lenguaje cinematográfico no sexista; simplemente permaneció el ánimo de hallar el fruto de lo que por muchos años la teoría feminista ha

buscado llegar a las mujeres: el empoderamiento de sí mismas y la posibilidad de transformar sus vidas de manera consciente.

Capítulo I

Conceptualización y problematización

La sociedad mexicana se encuentra regida por un sistema político, económico y cultural que favorece a ciertos grupos otorgándoles privilegios y mayores posibilidades de desarrollo que a otros sectores que permanecen desprotegidos con muy poco acceso a condiciones estables de salud, educación y trabajo. Los grupos favorecidos por el sistema representan una mínima parte de la población, contrariamente a los que sobreviven día con día con trabajos, permanentes o eventuales, en una fábrica o empresa con arduas jornadas laborales y con una retribución salarial mínima. No cuentan con apoyo para obtener una vivienda digna ni hacer efectivos sus derechos de atención a la salud y acceso a la educación de calidad que permita una toma de conciencia y el cuestionamiento de su realidad.

Las mujeres son el sector más propenso a padecer desigualdades sociales. Comúnmente laboran largas jornadas, pues además de cumplir con los horarios de trabajo en fábricas, comercios, oficinas, centros de recreación nocturnos (dirigidos al público masculino), etcétera, al llegar a casa deben atender quehaceres domésticos, como preparar alimentos, la limpieza de la vivienda familiar y el cuidado de los hijos e hijas.

Estas desigualdades son socialmente aceptadas debido a la educación que se imparte a través de las instituciones, siendo la primera la familia y posteriormente las aulas escolares. Desde la infancia se transmite la versión oficial: se nos inculca la admiración hacia los próceres, los que “nos dieron patria”, sin dar cabida a la discusión. Nunca son mencionadas las participantes que lucharon desde otras trincheras para ser libres, o al menos intentar serlo. Las únicas mujeres de la historia nacional fueron las parejas de los soldados que los acompañaban con el rebozo, la sartén y la cría.

La educación se repite por generaciones, comúnmente sin lugar a la interrogación, con el idealista sentimiento de orgullo por quienes libraron la batalla ante los conquistadores, con el enaltecimiento de lo que la mirada patriarcal ha dicho que representamos a través de la cultura y los usos y costumbres, aspirando a conformarnos con las condiciones en que vivimos y con la ideología dominante con la que nos han

alimentado. En la historia no se nombran mujeres libertadoras, si acaso acompañantes del lecho nupcial de los hombres o monjas subversivas, las demás mujeres han sido invisibilizadas, no hay heroínas de la Revolución hay Adelitas¹ en el imaginario masculino, es decir, en la ideología dominante.

Durante la infancia, la ideología dominante prevalece en los juguetes, primeros aliados en la transmisión de mensajes aceptados por el sistema que rige a la sociedad con dinámicas concretas dependiendo de la anatomía sexuada femenina o masculina.

En la tradición heteronormativa se obsequian juguetes análogos con los papeles socialmente aceptados según el género², en tanto que el sistema productivo necesita que cada integrante reproduzca una función que permita la perpetuación de ganancias en beneficio de unos cuantos, a costa de la desigualdad de oportunidades para muchas otras.

Para el sistema económico neoliberal es necesario asignar las labores domésticas a un grupo sin que reciba dinero a cambio; para mantener tranquilo a este grupo conformado por las mujeres, la ideología dominante les inculca el deber ser heteronormativo y la idea del amor romántico, creando la percepción de que ése es el lugar natural al que pertenecen dentro de la pirámide social.

Si bien está claro que la ideología dominante es introyectada en todos los seres sociales sin importar el sexo, a las mujeres las coloca en un lugar económica y políticamente inferior respecto al de los hombres, por lo que es necesario interrogar los papeles sociales establecidos en las sociedades patriarcales.

El adoctrinamiento de género

La religión católica representa unívoca y binariamente lo masculino y lo femenino, con ideas tomadas de la biología sobre lo masculino y femenino como activo/pasivo,

¹ Millán, Mágina, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, abril de 1999, pp. 13-14.

² Marcela Lagarde explica ampliamente el concepto de "género" en: *Género y Feminismo, Desarrollo Humano y Democracia*, España, 3ª ed. Horas y HORAS, 2001, pp. 26-29.

aventura/maternidad, conducción/producción respectivamente³, significantes que también son identificables en otras religiones y culturas.

La sociedad capitalista, entre otras, se rige por un sistema de valores definidos por las diferencias estereotipadas de género perpetuando la posición de poder falocéntrico, imprescindible en el sistema de explotación capitalista.

Los juguetes infantiles hacen evidente la diferencia de mensaje destinado al aprendizaje dependiendo del género al que van dirigidos y que desafortunadamente queda interiorizado en el inconsciente. A los niños se les transmite el valor de la propiedad con carritos, avioncitos y trenecitos que además inspiran el deseo de viajar y movilizarse, los bloques de lego fortalecen la habilidad de la construcción que más tarde definirán el gusto por ciertas carreras universitarias como Arquitectura o Ingeniería en las que predomina la asistencia de alumnos y no de alumnas; muñecos de acción que inducen a acrecentar el placer bélico y el acto de competencia, así como las pistolas-arma suave.

¿Cuál es el sentimiento que genera utilizar estos juguetes? Diversión, entretenimiento, la sensación de poder. Cuando la escritora Virginia Woolf intentó responder de qué manera las mujeres pueden contribuir a evitar la guerra, sabía perfectamente que se trata de una actividad tradicionalmente ajena a la mujer⁴.

De modo contrario, a las niñas se les adoctrina en los quehaceres domésticos con la clásica cocinita, el microhornito para que se dediquen a hacer pastelillos, la licuadora, la máquina de coser para que aprendan a confeccionar y remendar su ropa y, tal vez, consideren la costura como oficio, la casita de muñecas que mantiene la inclinación por permanecer en casa y pasear del baño a la cocina y finalmente a la recámara, en donde lejos de descansar, deberán disponerse a cumplir la sexualidad estereotípicamente femenina como obligación, sin dejar de lado a los muñecos para que se familiaricen desde muy temprana edad a cuidar de otros, alimentarlos, cambiarles el pañal e incluso asocien la maternidad como una actividad lúdica, aspiracional y de realización personal.

³ Erich Fromm habla sobre la polaridad masculino-femenina como la causa del dolor de la separatividad humana, jamás resulta en las “desviaciones” homosexuales y en todo heterosexual incapaz de amar, en: *El Arte de Amar*, México, Paidós, 1983, pp. 41-44.

⁴ Woolf, Virginia, *Tres Guineas*, Buenos Aires, Ediciones Godot, enero, 2015.

Todas estas actividades contribuyen a la sustentación del sistema económico, pues de no ser realizadas para el círculo familiar son remuneradas, pero se menosprecian constantemente por el hecho de cargar con un valor doméstico, relacionado con la demostración del amor maternal que en palabras de Fromm “es una afirmación incondicional de la vida del niño y sus necesidades”⁵. Por tal motivo es indispensable que las mujeres se sientan identificadas con la maternidad como parte de su esencia e identidad.

Por supuesto que la experiencia reproductiva es totalmente distinta en cada sexo, incluso entre cada individuo, lo cierto es que a las mujeres se les relaciona desde pequeñas como algo inherente a su esencia femenina y socialmente se exalta como signo de divinidad por influencia de la ideología cristiana. Con lo anterior no se intenta decir que la maternidad es indigna, o se pretende invitar a que las mujeres se rehúsen a ser madres, esa debe ser una decisión personal y libre, la intención es reflexionar sobre la medida en que la maternidad se presenta como un destino marcado por la corporeidad sexuada femenina y no como resultado de una elección consciente en la mayoría de las mujeres. La reproducción no es indispensable para ser felices, es una experiencia que puede aportar aprendizaje así como otras decisiones de vida dependiendo del contexto de cada ser humano.

Lo que resulta del adoctrinamiento de género es la inclinación de las mujeres por las actividades propias del ámbito privado, las cuales no son remuneradas, generando la dependencia de un proveedor que sustente las necesidades básicas a cambio de la asistencia de los quehaceres domésticos, privándolas de autonomía económica y, por consecuencia, la imposibilidad de toma de decisiones; si es el caso de que trabajen además del marido, situación que por el sistema neoliberal va siendo cada vez más común, las mujeres realizan más jornadas laborales sin el aumento proporcional adquisitivo de bienes.

Como consecuencia de esta dependencia económica muchas mujeres han padecido violencia doméstica, psicológica y física hasta llegar a los innumerables feminicidios.

Aunque la violencia contra las mujeres no se limita a un rango de edad o situación económica, altos índices de agresiones físicas y psicológicas se viven desde el noviazgo y la infancia, incluso por parte de los familiares de las víctimas. A pesar de que en 2007 fue

⁵ Fromm, Erich, *El Arte de Amar*, México, Paidós, 1983, p. 54.

expedida la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, muchos de estos casos, que han resultado en feminicidio, permanecen invisibilizados o les han dado carpetazo al no considerarse de oficio u otorgándoles la categoría de homicidio calificado disminuyendo considerablemente la sentencia.

Como explica Marcela Lagarde, “el proceso pedagógico de género penetra en las personas casi sin darse cuenta, de manera inconsciente, a pesar de lo aparatoso que resulta y de que dura toda la vida”⁶. En este sentido, la hipótesis de este trabajo apuesta a que si los individuos y, sobre todo, las mujeres, ya que resultan ser las mayormente afectadas, hacen consciente el estado de alienación al que fueron sujetos en el proceso pedagógico de género, surgirá una conciencia feminista que las inclinará a actuar en pro mejorar sus condiciones de vida reduciendo los índices de violencia, desde una reflexión constante de lo que es rutinario como resultado de las prácticas sociales impuestas y de lo que realmente desean.

Además de la teoría psicoanalítica que ha analizado el proceso de aculturación patriarcal desde la infancia a través de la producción y reproducción de significados culturales⁷, el feminismo desde sus orígenes con Simone de Beauvoir ha concretado la idea: “No se nace mujer, se llega a serlo”.

El género como orden social

La categoría de género hace referencia a una construcción social y simbólica de los sexos, es decir, ideas sobre los papeles sociales apropiados para hombres y mujeres⁸. Joan W. Scott define al género como “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” y que es a través del lenguaje que se construye una identidad genérica, mediante el consumo de productos culturales que contienen significaciones precisas sobre los valores que la

⁶ Lagarde, Marcela, *Género y Feminismo, Desarrollo Humano y Democracia*, España, 3ª ed. Horas y HORAS, 2001, p. 47.

⁷ Millán, Mágina, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, abril de 1999, pp 26-29.

⁸ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, IMCINE, 1998, p. 24

sociedad reconoce positivos y negativos dependiendo del género con el que identifique a cada persona por sus genitales al momento de nacer.

La Enciclopedia Británica establece que:

La cultura incluye el comportamiento y los objetos materiales producto de la actividad del homo sapiens, los cuales son: lenguaje, ideas, creencias, costumbres, códigos, instituciones, herramientas, técnicas, obras de arte, rituales, ceremonias y demás. La misma obra también nos informa que la existencia y el uso de la cultura descansa en la capacidad de crear símbolos, es decir, 'de asignar a las cosas y eventos ciertos significados que no pueden ser aprehendidos por los sentidos exclusivamente'⁹.

Julia Tuñón afirma que el sistema de género se expresa en la economía, la política y la dimensión simbólica, en donde el cine es uno de los máximos exponentes de la ideología dominante, al ser un producto cultural que mantiene una relación dinámica con la sociedad: “la influencia que ejerce [el cine] le ha valido ser visto como un instrumento destacado de la ideología imperante quedando así en el centro de muchos debates”. En cuanto al cine de ficción, Tuñón lo considera como un documento que requiere ser analizado por su forma dominante de representar las relaciones entre los géneros conforme a las normas sociales del momento¹⁰.

Los medios de comunicación masiva como transmisores de la ideología dominante

Los medios de comunicación al llenarse de contenido hegemónico resultan los principales reforzadores de la ideología patriarcal, además de la familia, la primera institución encargada de normar a los individuos desde la niñez con estereotipos que definen lo masculino y lo femenino de manera rígida. La imposición heterosexual como normativa y el deber de la feminidad como condición “natural” al género femenino, así como la

⁹ En *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, Dávalos Orozco, Federico, versión revisada de la Conferencia presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, en la Ciudad de Oaxaca, Oax. El 27 de mayo de 1987, p.3.

¹⁰ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, IMCINE, 1998, pp. 25-37.

naturalización de la violencia hacia las mujeres también se transmiten continuamente a través de ambos.

En una conferencia, en mayo de 1987, Federico Dávalos Orozco, sociólogo, comunicólogo y académico, mencionó:

(...) la UNESCO ha señalado que los medios de comunicación masiva que se han convertido en uno de los pilares esenciales de la divulgación cultural, transmiten, en efecto, mensajes que no son culturalmente neutros. Esos mensajes reflejan el pensamiento, las ideas y los valores, en una palabra, la visión del mundo de los que difunden... En consecuencia, la división entre lo “cultural” y el “entretenimiento” es artificiosa. La programación habitual de la televisión, de la radio o del cine, orientada según sus detentadores a “divertir” o “distraer” incide en nuestra formación cultural, es decir, “educa” contribuye de manera efectiva en la construcción de nuestra concepción de la realidad. Las telenovelas, los noticieros, las caricaturas, las series estadounidenses, la programación musical de la radio, las películas de ficheras¹¹ o las películas “infantiles” de Televisión nos aportan, tras la fachada de entretenimiento, opiniones, datos e información que influyen en nuestra forma de entender el mundo y la vida, así como los aspectos más nimios de la cotidianidad en que nos desenvolvemos. Los crecientes espacios dedicados por los individuos al disfrute del ocio son cubiertos predominantemente por los medios de comunicación y los espectáculos de masas¹².

Para esclarecer el significado de ideología patriarcal es necesario mencionar el concepto de ideología y a su vez definir lo patriarcal. Bastantes teóricos se han dedicado a la ardua tarea de estudiar este primer concepto. Por ejemplo, Ludovico Silva, filósofo venezolano, conceptualiza:

La ideología es un sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura haya relaciones de explotación a fin de justificar idealmente su propia estructura material de explotación, consagrándola en la mente de los hombres como un orden “natural” e inevitable.¹³

El documentalista José Rivorosa retoma dicho concepto de *La crítica social del arte*, de Alfredo de Paz:

¹¹ Subrayado de Marcela Mijares López.

¹² En *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, Dávalos Orozco, Federico, versión revisada de la Conferencia presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, en la Ciudad de Oaxaca, Ludovico, *Teoría y Práctica de la Ideología*, México, octava edición, Editorial Nuestro Tiempo, S.A. 1979, p. 19. Oax. El 27 de mayo de 1987, pp. 4-5.

¹³ Silva, Ludovico, *Teoría y Práctica de la Ideología*, México, octava edición, Editorial Nuestro Tiempo, S.A. 1979, p. 19.

La ideología es una visión del mundo, o sea una construcción que explica y justifica un orden social existente, es el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros grupos¹⁴.

Con estas acepciones encontramos en común que la ideología tiene como función justificar la explotación de un sector social por otro en los productos culturales para de esta forma ser naturalizada dentro de las dinámicas y relaciones sociales.

Muchas mujeres se han interesado en estudiar a la sociedad desde la teoría feminista; aunque el feminismo se divide en diversas vertientes, todas coinciden en que existe un sistema dominante llamado patriarcado, el cual es indispensable cuestionar. Marcela Lagarde, académica, antropóloga e investigadora mexicana, enuncia sobre éste:

El patriarcado es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la inferiorización previa de las mujeres y de lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de la enajenación entre las mujeres¹⁵.

Por lo tanto, el patriarcado no es únicamente opresor de las mujeres, sino que también los hombres lo son sobre otros hombres y si no existiera un análisis crítico con perspectiva feminista, como bien menciona Lagarde, la ideología patriarcal desarrollista habría conducido a las mujeres a seguir siendo sombra de sombras, en términos más crudos, a perpetuarse como las esclavas de los esclavos del sistema imperial en turno.

Sobre el proceso de la ideología dominante, Bill Nichols refiere que las representaciones estructuradas por el orden patriarcal son reconocidas en los individuos como parte de ellos mismos: “*Se trata de un proceso socializador a la vez que interiorizador del orden simbólico dominante, proceso de la ideología en su sentido más amplio.*”¹⁶

En 1995 fue producida la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing, la cual establece la necesaria participación equitativa de mujeres y hombres en los medios de difusión, especialmente en puestos directivos que repercuten en la política de

¹⁴ Roviroso, José, “La posición ideológica del documentalista” en *Documental. Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2011, pp. 73-74.

¹⁵ Lagarde, Marcela, *Género y Feminismo, Desarrollo Humano y Democracia*, España, 3ª ed. Horas y HORAS, , 2001, p. 52

¹⁶ Bill Nichols, 1981 en Millán, Mária, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, abril de 1999, p. 31.

representación con el fin de erradicar la imagen negativa y estereotipada que daña la percepción sobre las mujeres por su alcance masivo¹⁷.

El cine nacional de ficción y su mirada sexista

Pensemos en cómo el cine sonoro nacional ha reproducido la ideología patriarcal en sus diferentes etapas. Empecemos por la película con sonido directo inaugural en México, *Santa* (1931), dirigida por el español Antonio Moreno, con la actuación de Lupita Tovar como Santa y Mimí Derba como la matrona Elvira. Santa aparece como una joven ingenua y humilde que se enamora fácilmente de un soldado que la deja abandonada después de conseguir lo que deseaba de ella, su cuerpo. Los hermanos de Santa son los primeros en castigarla y humillarla corriéndola de la casa materna. La chica busca comenzar otra vida bajo la subordinación de la proxeneta Elvira; pierde la inocencia volviéndose fría y oportunista. Le ocurren una serie de desventuras con hombres posesivos y celosos hasta enfermarse de cáncer, para finalmente ser acogida por un ciego bondadoso que funge como su protector paternal hasta la muerte.

Santa (1931) es una adaptación de la novela homónima de Federico Gamboa, representante del naturalismo literario. Resulta peculiar el uso del adjetivo empleado en la obra artística para nombrar al personaje Santa, otorgándole un valor irónico al significado de pureza a una mujer mal vista por una sociedad hipócrita, pero que a la vez es mártir de principio a fin en el argumento. Este filme inaugura un molde narrativo que se verá muy reiterado en los personajes femeninos; lo más exaltado es la figura materna y lo más sobajado es la prostituta colocando a las mujeres dentro de una u otra categoría casi exclusivamente.

La Época de Oro del cine mexicano, que comprende aproximadamente entre 1936 y 1957, es considerada como el gran periodo de éxito taquillero en México. En esta etapa cinematográfica prevalece el melodrama. Alberto Cabañas menciona que los desenlaces de

¹⁷ Plataforma de Acción de Beijing, ONU Mujeres, 1995, http://beijing20.unwomen.org/~media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf#page=177.

estos filmes significan el triunfo del bien sobre el mal reflejando los valores morales de la sociedad¹⁸. Esto significa que en términos generales la corporeidad femenina ha representado en el cine mexicano el mal, el pecado y la decadencia, pues vemos a las personajes recibiendo castigos y sufrimientos, incluyendo tanto a las prostitutas como a las madres que no cesan de sufrir, con la diferencia de que éstas últimas son catalogadas como ejemplo de virtud y perdón del pecado carnal en la tradición judeo-cristiana.

Los personajes masculinos ofrecen significados opuestos. Ejemplo es la popularísima figura de Pedro Infante Cruz que representó al charro cantor o al obrero paternalista de los melodramas barriobajeros, símbolo de fuerza, virilidad y simpatía, un hombre al que ninguna mujer podía negarse a “ser presa de su conquista”. *Pablo y Carolina* (1955), dirigida por Mauricio de la Serna, es un ejemplo de la dicotomía de representación de géneros y de las posibilidades de acción dependiendo si el personaje es masculino o femenino.

Pablo, interpretado por Pedro Infante, es hijo de burgueses, parrandero y conquistador de mujeres, que además deleita al público con su canto y encanto, situación que en el mundo de la ficción es totalmente justificable ya que pronto “sentará cabeza” al encontrarse comprometido con una muchacha de sociedad. Por su parte, Carolina, interpretada por la actriz de origen polaco Irasema Dilian, es una joven que recibe una educación propia de “señoritas decentes” con todo lo que eso implica: disciplina, recato y la idea de que su destino es encontrar al hombre con el que compartirá el resto de su vida; sin embargo, al conocer a Pablo, quien por supuesto es de su completo interés, se disfraza de hombre haciéndole creer que es su hermano, con el objetivo de que Pablo le revele sus verdaderas intenciones de hombre a hombre. Pablo, al darse cuenta de la travesura de Carolina, decide castigarla fingiendo un asalto en donde expone a Carolina ante otro sujeto quien la obliga a quitarse la ropa de marinero, mientras Pablo le proporciona vestido y zapatillas para mostrarle que ha descubierto su verdadera identidad y regresándola al lugar donde pertenece. Por supuesto, esta historia terminará en un tórrido romance y final feliz.

¹⁸ Cabañas Osorio, J. Alberto, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales 1931-1954*, México, Universidad Iberoamericana, 2014, pp. 106- 110.

Otro favorito de la Época de Oro es el actor Mario Moreno Cantinflas. En una de sus películas, *El Señor Fotógrafo* (1953), de Miguel M. Delgado, el protagonista muestra un dato machista al burlarse de una mujer que, según él, “llegó tarde a la repartición de rostros”. Cuando ella le solicita una fotografía para regalársela a su marido, el fotógrafo, además de poner en duda que esté casada, le dice: “Pero a lo macho, ¿es usted casada, o nada más me lo dice por presumir?”. Expresiones disfrazadas de picardía y comedia, pero que sin duda refuerzan el estereotipo de que las mujeres bellas y esbeltas serán dignas de “respeto” (en relación a la caballeridad, típica en la cultura machista) y veneración por parte del género masculino, por el contrario de las que el protagonista considera “feas” quienes serán blanco de burlas.

La actriz María Félix fue otra de las figuras muy prestigiadas durante la Época de Oro. También conocida como *La Doña*, se hizo famosa por el éxito de taquilla *Doña Bárbara* (1943), de Fernando de Fuentes, en la cual es conocida como “la devoradora de hombres”. Esta imagen es común en narrativas en las que las mujeres son seres despiadados, como se refiere el escritor Alberto Cabañas, a la dicotomía del bien y el mal representada en los cuerpos de las mujeres con un tipo de belleza perturbadora en contraste con su perversión interior¹⁹.

La actriz duranguense Dolores del Río debutó en su país con *María Candelaria* (1943), cinta de Emilio Fernández, sobre una “indígena” con rasgos mestizos que carga con el pasado tormentoso de su madre difunta, motivo por el cual es humillada por el pueblo expulsándola a las periferias de Xochimilco. María Candelaria es acosada por el tendero machista, quien la considera un objeto y alega que “la culpa de todos los males la tienen las mujeres”.

Por si fuera poco, padece de una enfermedad que es curada gracias al médico que envía un pintor interesado en hacerla su modelo. En agradecimiento, accede a posar pensando que plasmaría únicamente su rostro, pero cuando le pide que se quite la ropa sale asustada; una mujer se ofrece a desnudarse para terminar la obra, ocasionando la ira descomunal del pueblo sobre María Candelaria culpándola de manchar la pureza originaria de la región, despuntando el trágico final: la muerte a pedradas de la protagonista. Una vez

¹⁹ *op. cit.* p.100

más, el cine mexicano castiga a la mujer por su condición corporal y la discrimina por su origen. La musa es castigada, el artista es el salvador de la vida.

El cine mexicano de los años 40, 50 y 60 se caracterizó por representar “la caída femenina”, definida por Cabañas como: la ejecución de la danza en los cabarets, sitio donde la prostituta sobrevive sirviendo y bailando para la clientela masculina²⁰. Filmes como *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), de Alberto Gout, “escenifican la danza de la cabaretera con melodramas en ambientes populares, asociando a la bailarina con la maldad y pobreza femenina, aunando su desequilibrio social y mental. La mujer es reducida a objeto sexual en beneficio del hombre”²¹.

En los años setenta predominó el cine de ficheras. Los personajes femeninos exhiben su cuerpo semidesnudo en múltiples escenas. Una de las películas más representativas de este género cinematográfico es *Bellas de noche* (1974), de Miguel M. Delgado. Nuevamente resalta la doble moral característica de esta época del cine. Un boxeador se ve orillado a trabajar en un centro nocturno como mesero retirando borrachos broncados. Su nuevo empleo lo avergüenza y decide ocultarle a su hermanita, de 16 años, la forma en que obtiene dinero para pagar su colegio. Un amigo, sin saber que es novio de su hermana, le pide un favor que recompensará con dinero: drogar a su novia en el bar donde trabaja para que pueda embarazarla, ya que de otra manera su familia nunca aceptaría la unión de la pareja. El boxeador accede a llevarle limonadas adulteradas al privado del bar; ahí descubre que se trata de su hermana y arma un escándalo al punto de casi matar a golpes al amigo. Esta película denota la mentalidad machista y la doble moral con la que los hombres se muestran vigilantes de la integridad física de sus familiares, pero en cambio estarían dispuestos a secundar el abuso sexual hacia desconocidas. También se observa la doble moral del boxeador al pedir a su novia Carmen que deje su trabajo como fichera pues desea que sea su esposa y no consentiría que “su mujer” se dedique a bailar y beber con otros hombres. Carmen accederá gustosa reproduciendo la ideología patriarcal que espera de las mujeres el total sometimiento hacia sus parejas.

²⁰ *op.cit.* p. 213

²¹ *op.cit.* p. 212.

Con *Tívoli* (1974), filme de Alberto Isaac, Jorge Ayala Blanco marca la gestación del género que considera el característico de la catástrofe cultural filmica de 1976- 1982: el cine de ficheras, a las que define como:

Seres discontinuos e hipotéticos, porque en su mundo toda estructura narrativa resulta imposible, y se le sustituye con una yuxtaposición de parlamentos duelísticos y abruptos sketches de teatro frívolo, aunque sin renunciar por ello a cierto esbozo de trama, o a la mezcla de tramas paralelas, donde no es raro que una forzada trama melodramática alterne con varias picantes tramas burlescas²².

Es evidente, como menciona Ayala Blanco, que la característica fundamental del cine de ficheras es el falocentrismo, imprescindible en la industria filmica, porque “representaban el más seguro punto de referencia para probar la virilidad del macho mexicano, dentro y fuera de la pantalla. La función de las ficheras era el de simples objetos de excitación masculina²³”.

Observamos que la forma en que la mujer ha sido representada en la mayoría del cine nacional en sus diversas etapas y tramas, tiene en común a mujeres débiles, pasivas, que no pueden enfrentar sus problemas, ni salir de éstos por sí mismas, las trasgresoras son castigadas, las preservadoras del sistema falocéntrico son redimidas y enaltecidas, ése es el destino de la mujer según la ideología dominante; el hombre, por el contrario, es comúnmente mostrado como un macho conquistador, con posibilidades económicas y políticas superiores, que no necesita vender su cuerpo para la satisfacción sexual de otros y que suele ser el salvador, protector o proveedor de las mujeres en desgracia. Dicha situación es por igual determinante en el cine hollywoodense, el mayor productor y exhibidor a nivel global, valiéndose del *star-system* para garantizar ventas masivas, estrategia igual empleada en el cine nacional, especialmente en la Época de Oro.

Las fórmulas comunes para representar la dicotomía de los géneros de manera estereotipada se hacen presentes en las obras de los cineastas más renombrados en la industria del cine. No existen representaciones diversas; mayoritariamente hay una visión plasmada en el cine, la masculina; falta que la visión femenina del mundo sea exhibida de manera equitativa.

²² Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1986, pp. 115-118.

²³ *op.cit.* p.125.

Las mujeres y su lucha por dirigir cine

En comparación con la extensa lista de películas realizadas desde la llegada del cinematógrafo a México, dirigidas por hombres y marcada con los mismos estereotipos de mujeres sumisas y hombres machistas, algunas mujeres resultaron afortunadas al hacer cine librando una larga lucha por la defensa de sus derechos como creadoras. Ellas han construido otras representaciones femeninas con narrativas y estéticas que rompen con las tradiciones o los hábitos cinematográficos. Son formas distintas de ver la realidad. Para muchas ha sido difícil ingresar a la industria cinematográfica por ser ésta altamente machista. El primer caso que encontramos está en el cine mudo.

Mimí Derba, cantante y actriz de zarzuela, en asociación con el documentalista Enrique Rosas, creó la productora Azteca Film en 1917, con la cual produjo cinco películas en ese año: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora*, *En la sombra* y *La Tigresa*, ésta última con grandes sospechas en diversas fuentes de haber sido dirigida por Derba²⁴. Posteriormente se dedicó de lleno a la actuación desde la primera película sonora *Santa* (1931), interpretando a Elvira, una lenona, para continuar su participación en muchas películas de la Época de Oro.

Dolores y Adriana Elhers, hermanas veracruzanas, trabajaban haciendo dulces y en un estudio fotográfico, respectivamente. Carranza les otorga una beca para estudiar fotografía en Boston y continúan preparándose en los estudios Universal de Nueva York. Regresan al país en 1919, y son encargadas del Departamento de Censura Cinematográfica y del Departamento Cinematográfico. Entre 1922 y 1929 filman y venden los primeros noticieros cinematográficos nacionales con el nombre de *Revista Elhers*.²⁵

La cantante de ópera, María Cantoni llega a México y en 1921 produce y dirige *La Thais*, basada en la novela de *Anatole France*, después filma *El que a hierro mata* con escenas de la barranca de Oblatos, estrenada en Guadalajara ese mismo año como parte de

²⁴ Millán, Márgara, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, abril de 1999, pp. 72-73.

²⁵ *op.cit.* pp.75-78.

la presentación de la artista. Finalmente realiza en cinco partes *La bastarda*, en donde *Cantoni* representa el papel principal²⁶.

Otra directora del cine mudo, Cándida Beltrán Rendón, yucateca, también se desempeñó como productora, argumentista, actriz y diseñadora de la escenografía de *El secreto de la abuela* (1928), melodrama sobre una huérfana apodada *La mosquita*, siendo este su único filme²⁷.

Adela Sequeyro “Perlita” fue la única directora del cine mexicano de los años treinta. Además de ser actriz, escritora y directora de cine, se dedicó al periodismo; fundó una cooperativa llamada “Éxito” con la que produjo su primera película *Más allá de la muerte* (1935), de Ramón Peón. Después junto con Mario Tenorio fundó la productora “Carola” donde filmó *La mujer de nadie* (1937), ambos argumentos de su autoría. Finalmente, en 1938 realiza *Diablillos del arrabal*. Ninguna de sus películas tuvo éxito en taquilla; se destacaban de aquéllas en las que lo frecuente eran los charros, borrachos y las mujeres que sufren incluso hasta la muerte. Se retiró de la dirección y se dedicó a la actuación²⁸.

Eva Limíñana, “La Duquesa Olga”, concertista de piano de origen chileno, escribió argumentos y adaptaciones para cine durante los años treinta; codirige con Carlos Toussaint *Mi Lupe y mi caballo* (1942)²⁹. Fue la única directora de cine mexicano entre 1941 y 1945.

Tuvieron que pasar más de diez años para que otra mujer, Matilde Landeta, en una época cuando las mujeres únicamente podían ser anotadoras, maquillistas o actrices, debido a prejuicios sexistas. Primero como *script girl* hasta que, después de una ardua batalla en la que la única imposibilidad para dirigir cine, aunque no lo reconocieran directamente sino con trabas y pretextos, era el ser mujer logró colocarse como directora³⁰. Entre sus cintas más destacadas se encuentran *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) y

²⁶ Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores, 530 realizadores, biografías testimonios y fotografías*, México, CONACULTA, 2000.

²⁷ *op.cit.* p. 80.

²⁸ *op.cit.* pp.86-87.

²⁹ *ibídem.*

³⁰ *op.cit.* p.88.

Trotacalles (1951). Respecto a las películas de Landeta, Márgara Millán, socióloga y antropóloga social, afirma:

Landeta cuenta con los mismos temas y utiliza los mismos recursos formales, pero al cambiar al sujeto de la acción transgrede las expectativas comunes que se tienen en torno al personaje femenino. En una época en México en los años cincuenta en donde según las convenciones culturales la mujer tenía dos caminos: el matrimonio o la prostitución. Esa rebeldía aplicada al estereotipo femenino en la narrativa cinematográfica devela sus mecanismos ideológicos y deja ver personajes más versátiles y contradictorios³¹.

La película *La Negra Angustias*, de Matilde Landeta, es una adaptación de la novela homónima de Francisco Rojas González en la que María Elena Marqués interpreta a una mujer que crece con la idea de que los machos matan a las hembras, motivo por el cual no le interesa casarse con ningún hombre, esto provoca el repudio por parte de la familia del joven que la pretende y de las mujeres del pueblo, quienes tildan a Angustias de “marimacho”, la acosan en su camino hasta arrojarle piedras. Angustias huye y se refugia con una bruja del pueblo, quien le hace una limpia. El pretendiente de Angustias la acosa constantemente, ella le roba un cuchillo a su padre para protegerse de aquel macho clavándole el puñal. Angustias se aleja de su hogar y es encontrada por unos bandoleros que la raptan con la intención de abusar de ella. La esposa del líder de la banda discrimina a Angustias por su color de piel, incluso al darse cuenta que su marido tiene intenciones de abusar sexualmente de ella. *Huitlacoche*, uno de los guerrilleros, ilusionado con Angustias, la ayuda a escapar; a partir de ese momento se volvera su más fiel servidor. La Negra Angustias, como Coronela, se une a la causa de Emiliano Zapata, también se encarga de hacer justicia para aquellas mujeres maltratadas por el líder de la banda que la raptó y del que pudo escapar. Angustias comprende que necesita aprender a leer para defenderse mejor de los ataques de la guerrilla, por lo que busca un maestro. Un hombre refinado y de piel blanca acude todos los días para alfabetizarla. Angustias se enamora de él, al grado de adornarse con monos exagerados simbolizando la sumisión total propia del amor romántico. El maestro la rechaza al sentirse superior por su condición de clase y raza, acto que quiebra a Angustias casi al punto de dejarse matar en una batalla; *Huitlacoche* decide permanecer a su lado y recibe un balazo, esto hace reaccionar a Angustias levantándose de la decepción amorosa para continuar luchando por su ideal, la Revolución.

³¹ *op.cit.* p.95.

Este argumento muestra, por una parte, una sociedad acostumbrada a humillar a las mujeres, hombres que las tratan como objetos que pueden adquirir en el momento que deseen y mujeres que presionan a otras a mantenerse dentro de las tradiciones de la época, como contraer matrimonio en el momento en que al hombre le conviene y etiquetando de marimachas a las que prefieran permanecer solteras. Por otro lado, vemos a un personaje femenino que al reponerse de los pesares, aunque en momentos se muestre débil, se vuelve más fuerte para perseguir sus metas e ideales. Rompe con los estereotipos de las mujeres que se dejan humillar, muy constantes en el cine mexicano desde sus inicios. *La Negra Angustias* nos muestra un imaginario muy distinto sobre la Revolución. En este filme no hay *adelitas* que persiguen a sus machos, la Coronela Angustias es una de las líderes que lucharon en batalla no en la casa.

Más de diez años después es la UNAM la institución que funda, en 1963, la primera escuela de cine en México: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Algunas mujeres ingresan al estudio formal del cine como carrera universitaria; entre ellas, M. Teresa Avilés y Arzate, Miguelina Espinoza Flavia, Guadalupe Mendoza Barrueto, Esther Morales Gálvez, conocida por el primer cortometraje de ficción del CUEC *Pulquería la Rosita* (1964) y Alice Reiner Goldring. El año siguiente ingresa Marcela Fernández Violante, quien también tuvo que superar las zancadillas de los divos del cine para poder dirigir sus películas, incluso ya perteneciendo al Sindicato de Cinematografía³².

Afortunadamente cada vez más mujeres emprenden el estudio y oficio cinematográfico, abriéndole las puertas a otras compañeras con cada logro, sea guionístico fotográfico o filmico. Será interesante abordar a profundidad el trabajo de cada una de estas mujeres, pero eso ya lo dejaremos a futuras investigaciones.

³² En el material extra del DVD de *Cananea* (1977), Marcela Fernández Violante habla en una entrevista sobre su experiencia al trabajar con el fotógrafo Gabriel Figueroa en la realización del filme.

Las teorías feministas aplicadas al cine

Las teorías feministas del cine analizan las formas de representación de los géneros femenino y masculino encontrando claras diferencias entre los significados en la mayor parte del cine comercial, hecho a medida de los intereses de quienes poseen el capital para producirlo con fines únicamente lucrativos sin la intención de promover nuevas representaciones de género que amplíen las posibilidades narrativas; y los que muestran las autorrepresentaciones femeninas, particularmente del cine independiente que buscan proyectar personajes más complejos y realistas.

Laura Mulvey analiza las distinciones simbólicas en el cine producido en Hollywood y el cambio evidente en las representaciones que otorgan otros valores a los géneros en películas hechas por mujeres. Menciona que la teoría psicoanalítica aporta elementos para comprender cómo el inconsciente estructura maneras de mirar a través de la ideología patriarcal que ha regido la cultura y la educación³³. En su análisis expone que el cine dominante hollywoodense ha normado a través del género masculino como activo y el femenino como pasivo; muestra personajes masculinos protagónicos que mantienen un deseo por el cual la figura femenina sea cosificada para el deleite de ellos. Siguiendo la teoría psicoanalítica Mulvey descifra que las narraciones de estos filmes suelen castigar al personaje femenino por representar el peligro de castración presente en el inconsciente de los varones. La propuesta de Mulvey ante el cine tradicional es el contracine, en el que se rompa la relación pasiva del espectador y que asuma que “no hay forma sin contenido”³⁴.

Las teorías feministas del cine analizan cómo la diferencia entre los sexos determinará la manera de ver la realidad, una diferencia de género que no es necesariamente asumida por un cuerpo, sino por la forma como cada persona se identifica en el mundo. Teresa de Lauretis apuesta por una política de la autorrepresentación³⁵, las mujeres no han sido representadas desde su propia visión, sólo desde el ojo y cerebro masculinos, es decir, con el *Modelo de Representación Institucional (MRI)*.

³³ *op.cit.* pp.48-56

³⁴ *ibídem.*

³⁵ *op.cit.* p.60.

El MRI para algunas autoras es el cine hollywoodense de los años cuarenta, ya que dejó patrones dominantes en la producción cinematográfica global; para otras es el cine comercial, hecho en serie con el objetivo de obtener ganancias a base de historias con lugares comunes y personajes estereotipados. Para Millán, “el MRI es un concepto generalizador que permite analizar *las tendencias culturales dominantes*, la relación entre sus contenidos y sus formas. Sin embargo, debe ser contextualizado en cada análisis”³⁶. En esta investigación se observa que el MRI gobierna al cine de ficheras, producido con el mismo molde narrativo e ideológico sobre el papel de subordinación sexual, económico y político de la mujer siendo éste el mayor atractivo de los filmes.

Por el contrario, al interior de las obras cinematográficas realizadas por mujeres, encontramos un mundo de posibilidades en la forma de representarlas. Cabe entender que mientras la mujer sea estereotipada se alejará de la realidad envolviendo al espectador en la idealización que retroalimenta la ideología patriarcal. En este sentido, el trabajo de Maricarmen de Lara es un ejemplo del cine que rechaza los estereotipos marcados por la ideología dominante. Le da espacio a lo tradicionalmente subordinado por el sistema simbólico patriarcal, en el documental *No es por gusto* (1981), donde muestra la realidad de mujeres que se dedican a la prostitución desde el punto de vista de ellas, son las víctimas de violencia quienes hablan de su situación de explotación sexual y del constante castigo social que las reprime sin cuestionar a los consumidores de sexo y en algunos casos, su condición de madres que las presiona para llevar el sustento a sus hijas e hijos a costa de vender su cuerpo, ya que además no existe la responsabilidad de los padres de sus crías, machos que únicamente estaban para explotarlas y agredirlas.

En *No es por gusto* vemos a mujeres reales que no son madres perfectas ni abnegadas, simplemente hacen lo que pueden, lo que está a su alcance, sin remordimientos ni culpas, sobrellevando las críticas duras e insultos de quienes las rodean, pero reconociendo que no tuvieron recursos de ningún tipo para dedicarse a otra cosa, replicando a quienes las juzgan desde la premisa de que “lo hacen por gusto”.

Es constante ver en películas como *Las golfas* (1969), de Fernando Cortés, que se redime a las prostitutas mediante la maternidad, con expresiones como “nos podrán acusar

³⁶ *op.cit.* pp. 37-38.

de lo que sea, menos de ser malas madres”. Comparando esta postura con la de la cinta de De Lara, podemos apreciar que la maternidad no es como nos la contaron en el cine taquillero. El de Maricarmen de Lara altera el MRI que rige al cine de ficheras. En *No es por gusto*, las mujeres se reúnen para compartir sus experiencias matrimoniales y expresan su dolor y coraje por haber sido maltratadas por sus ex parejas a quienes decidieron abandonar después de padecer sus abusos.

En *No les pedimos un viaje a la luna*, encontramos a costureras que a raíz de la trágica muerte de sus compañeras ocasionada por el sismo del 19 de septiembre de 1985 y consentida por la corrupción del gobierno y patronos de la industria textil al instalar talleres de costura en edificios diseñados para casa-habitación que sucumbieron al movimiento tectónico, luchan por hacer justicia, organizándose para exigir sus derechos laborales al Estado, llamando la atención de los medios de información.

No se trata de mujeres ensimismadas en el infortunio, conformadas con “lo que les tocó vivir”. En este documental vemos que se enfrentan a la posibilidad de aceptar la indemnización que les ofrecían a unas cuantas a costa de deshacer su recién formado sindicato. Prefirieron seguir luchando unidas, sin contar con un trabajo seguro y dejando a su familia en segundo plano para buscar mejores oportunidades para todo el colectivo de costureras.

Capítulo II

Contextualización

Los documentales de Maricarmen de Lara Rangel, objeto de este estudio, *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*, fueron realizados en los años ochenta. El primero, en 1981, casi al finalizar el sexenio de José López Portillo (1976-1982), cuando el pueblo mexicano pasaba por un conjunto de adversidades, producto de la mala administración de los altos funcionarios del gobierno que provocó una enorme deuda externa.

Otros factores, como la inflación, también golpearon duramente los bolsillos mexicanos. El segundo documental se realizó a raíz del terremoto del 19 de septiembre de 1985, ocurrido durante el mandato de Miguel de la Madrid (1982-1988). El sismo acrecentó la crisis socioeconómica que se arrastraba desde el sexenio anterior.

El objetivo de este capítulo es contextualizar sobre la situación económica y política que se vivía en México en los años ochenta y abrir un panorama general de lo que ocurría en aquellos años de crisis e incertidumbre para comprender el momento histórico en el que se realizaron los documentales aquí analizados.

En este capítulo se mencionan de manera muy breve las etapas del feminismo en el Distrito Federal, para esclarecer cuál era la lucha política de las mujeres en los ochentas, la que se vio reflejada en los documentales de María del Carmen de Lara.

El sexenio de José López Portillo. La fallida esperanza de prosperidad con el oro negro. La descarada corrupción oficial.

“Pensamos que nos íbamos a volver como Arabia Saudita. En vez de ello, nos volvimos como Nigeria”. - Hombre de negocios, *Time*, 1982³⁷

Nieto del escritor José López Portillo y Rojas, José López Portillo y Pacheco tomó posesión de la presidencia de la República 1976 a 1982, siendo el primer Secretario de Hacienda en llegar al poder ejecutivo.

Su campaña se realizó de manera sencilla, sin piedras en el camino. La “suerte” estaba de su lado, pues a pesar de que el candidato del Partido Comunista Mexicano, Valentín Campa, obtuvo casi un millón de votos, éstos quedaron anulados por no tener registro. Esto significó la falta de credibilidad ante el sistema de elección entre la población. Su lema de campaña era sencillo y parecía sustancial: “La solución somos todos”.

México enfrentaba una crisis con la acumulación de la deuda externa por 20,000 millones de dólares, desempleo y un importante déficit fiscal al terminar el sexenio de Luis Echeverría soportando la supervisión del FMI en las finanzas públicas, como así lo estipula una carta constitutiva del Fondo en el caso de una devaluación del 10%³⁸.

José López Portillo impresionó a algunos (sobre todo a los empresarios) en su discurso de toma de posesión haciéndoles creer que en su gobierno se daría un gran cambio: realizó la estrategia de hacer peticiones para corresponsabilizar al pueblo, con excepción a los marginados, a quienes se limitó a “pedirles perdón”.

La reforma política que implantó el presidente en 1977, con ayuda de su consejero político y secretario de Estado, Jesús Reyes Heróles, La Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales, (mejor conocida como “la LOPPE”), fue una forma más de controlar el sistema de elección por parte del partido oficial exigiendo cantidades

³⁷ En artículo publicado en el número 28 de la revista *Time* el 12 de julio de 1982, pp. 9-10, en De Mora, Juan Miguel, *Esto nos dio López Portillo*, México, Anaya Editores, 1982, pp. 27-29.

³⁸ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p.60.

mayores en afiliaciones, para el registro de nuevos partidos. Además, escrupulosos trámites burocráticos, atendidos por la Comisión Federal Electoral, en la que la mayoría de los integrantes eran colaboradores del PRI³⁹.

Al inicio de su sexenio, López Portillo mantuvo una política de austeridad: reducción de los salarios (los del pueblo, mas no de los funcionarios públicos) y el aumento de los costos de la canasta básica⁴⁰.

El plan de desarrollo económico no se llevó a cabo desde el momento en que Jorge Díaz Serrano, director de PEMEX, informó al gobierno la existencia de un yacimiento de petróleo en los estados de Tabasco y Chiapas. Fue entonces cuando el presidente inició un gran derroche económico gastando miles de millones de dólares en enormes proyectos de desarrollo.

López Portillo continuó con la segunda etapa de la siderúrgica Lázaro Cárdenas, la presa Chicoasén, la Cangrejera, Pajaritos y la puesta en marcha del Sistema Alimentario Mexicano (SAM). Era el gran plan para lograr la autosuficiencia en granos básicos e incrementar los ingresos de los campesinos, meta que se alcanzó sólo por un año. Esto a costa de negociar préstamos con el extranjero ideando pagar con las ganancias obtenidas de la venta de petróleo.

A pesar de las advertencias sobre los inconvenientes de vender el petróleo como combustible y de los consejos de expertos, especialmente los del ingeniero Heberto Castillo (reconocido internacionalmente por sus conocimientos en la materia), sobre guardar el petróleo mexicano para los tiempos de escasez, López Portillo los ignoró por completo. Pudo más la avaricia y el complejo de monarca sexenal que la sensatez de un estadista⁴¹.

López Portillo, además, demostró su filosofía sexista. Escribió entre sus memorias: “Fui muy macho, acepté el **prestigio** del machismo y lo viví intensamente respondiendo a

³⁹ De Mora, Juan Miguel, *op.cit.*, pp. 87-105.

⁴⁰ Serment, León, *México Siglo XX*, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁴¹ De Mora, Juan Miguel, *op.cit.* pp. 32-42.

todos los retos; y con la terquedad del niño, la arrogancia del joven y la necedad del viejo, **jamás** me rajaré. Palabra de macho”⁴².

Tan macho fue que no le importaron las recomendaciones de gente más capaz en asuntos políticos y económicos, se aferró a las grandes construcciones, los despilfarros y se negó a aceptar la devaluación. Dijo: “Defenderé el peso como un perro”. Según estimaciones del escritor Gabriel Zaid, en 1981 el presidente tomaba decisiones que representaban una inversión de casi 70,000,000 de dólares por hora⁴³.

Entre los años 1978 y 1981, la población en general se llenó de optimismo ante la idea de prosperidad nacional gracias al petróleo; los salarios aumentaron constantemente, la gente consumía más, viajaba más e invertía en inmuebles en el extranjero⁴⁴.

Para López Portillo era más importante la devoción que su madre sentía por la Iglesia católica, que hacer respetar la ley al romper la separación entre la Iglesia y el Estado: en enero de 1979 llevó a Karol Wojtyla, mejor conocido como el Papa Juan Pablo II, a los Pinos pretextando que México mantenía relaciones “políticas” con el Vaticano. Televisa orquestó una importante difusión de la llegada del Papa estimulando el fanatismo de las masas⁴⁵.

A finales de 1980, las tasas de interés internacionales subieron del 6% al 20% y automáticamente la deuda externa mexicana se elevó en más de 34,000 millones de dólares. El presidente aún se creía protegido por el petróleo, pero la prensa hacía duras críticas con sátira sobre la situación nacional y la postura derrochista y de nula administración por parte de López Portillo⁴⁶.

La suerte efímera nacional finalizó en 1981, cuando el valor internacional del crudo bajó; los países industrializados acordaron una política de ahorro de energía, había menor demanda. Fue entonces cuando Jorge Díaz Serrano decidió rebajar \$4 dólares en el precio del barril, acción que le pareció intolerable a José López Portillo, destituyéndolo del cargo

⁴²Serment, León, *México Siglo XX*, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁴³ *op.cit.*

⁴⁴ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI Editores, 1990, pp.61-62.

⁴⁵Serment, León, *México Siglo XX*, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁴⁶ *op.cit.*

y enviándolo como embajador a la Unión Soviética, para subir el precio del barril, lo que provocó que México dejara de recibir ingresos por el petróleo afectando aún más la economía nacional.

En contraste, López Portillo continuó gastando como si nada pasara e incrementó la deuda externa para contrarrestar la falta de ingresos obtenidos anteriormente por la venta de petróleo. Los inversionistas se dieron cuenta de la falta de medidas por parte del gobierno y los *sacadólares* fugaron alrededor de 20,000 millones de dólares del país⁴⁷.

Falta esclarecer el manejo de los recursos que principalmente eran obtenidos a través de préstamos en el exterior, en aquella época, López Portillo empoderó al Grupo Alfa⁴⁸ y compró empresas al por mayor. Los sectores público y privado obtuvieron deuda externa de un total de 51, 788. 5 millones de dólares entre 1977 y 1982.

En 1982 se vivió una gran crisis económica. Alfa quebró⁴⁹ y en febrero López Portillo tuvo que tragarse su promesa de macho defensor del peso y lo devaluó. Dicen que lo sentía como algo personal, como si se devaluara él mismo. El peso frente al dólar cambió de 27.06 a 47.25.

El colapso llegó en agosto de 1982. El gran optimismo de los años anteriores se transformó en depresión. Contrariamente a lo que se esperaba en los años prósperos, el 1º de agosto aumentó la gasolina, el pan y la tortilla haciendo tangible la crisis en los bolsillos de los mexicanos⁵⁰.

⁴⁷ Serment, León, *México Siglo XX*, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁴⁸ "La modernidad del grupo Alfa, su expansión, su pujanza, lo habían convertido para 1980 en el líder y prototipo económico y político de los empresarios... Su influencia sobre el sector privado puede contemplarse en las euforias bursátiles de 1981 ante las emisiones de acciones que el grupo colocaba en la Bolsa de Valores", en Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, Siglo XXI Editores, México, 1990, p.67.

⁴⁹ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, Siglo XXI Editores, México, 1990, p. 72.

⁵⁰ *op.cit.* p.75.

El gobierno de López Portillo fue uno de los más corruptos del sistema, empezando por el hecho de que entre 1977 y 1978 “desaparecieron” 317 millones de barriles de petróleo crudo, que representaba quince mil seiscientos treinta y dos millones de pesos⁵¹.

Aunque durante el sexenio fueron encarcelados algunos funcionarios corruptos que poseían fortunas de procedencia “inexplicable”, la mayoría fue liberada al regresar algo de lo robado. Los más grandes estafadores del país quedaron intactos⁵².

La corrupción también se hizo visible en forma de extorsiones por parte de la policía, a cargo de Arturo Durazo (nombrado “general” por López Portillo), a campesinos, obreros y ciudadanos, así como el robo generalizado a través del cobro de placas en un mil por ciento más. Fue muy sonado en la prensa, constantemente se publicaron las quejas ante el abuso de las autoridades, pero nadie tomó cartas en el asunto. La cantidad obtenida por la extorsión: un mil quinientos millones de pesos⁵³.

La mayor parte de la población resintió la mala economía nacional, excepto funcionarios como el jefe de la policía, quien poseía una mansión al estilo griego conocida como “El Partenón”, con jaguares y otras criaturas exóticas; resulta curioso la similitud en el gusto estrafalario y exorbitante de Durazo con el de los grandes narcotraficantes.

Otro caso muy difundido de desfachatez por parte de funcionarios fue el de los legisladores que regresaban de una reunión internacional México-Estados Unidos, entre los que se encontraban Joaquín Gamboa Pascoe, quien era presidente de la Gran Comisión del Senado de la República. No solamente hacían gastos innecesarios, como realizar el viaje alquilando un avión de Aeroméxico, elevando considerablemente los costos, sino que además invitaron amigos y familiares. Intentaron introducir contrabando por la suma de diez millones de pesos, aproximadamente, pero fueron detenidos en la aduana del aeropuerto internacional. Para entonces, la fortuna que acumulaba Gamboa Pascoe ya era de dudosa procedencia⁵⁴.

⁵¹ *op.cit.* p.43.

⁵² Serment, León, México Siglo XX, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁵³ De Mora, Juan Miguel, *Esto nos dio López Portillo*, Anaya, México, Editores, 1982, pp. 54-55.

⁵⁴ *op.cit.* pp. 56-61.

El nepotismo fue otra característica sustancial en el gobierno de López Portillo. Su esposa, Carmen Romano, tuvo en su poder el presupuesto del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), con el que, además de realizar eventos culturales, se llevó a cabo la gira de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México por Europa⁵⁵.

José Ramón López Portillo, hijo del mandatario, fue nombrado subsecretario de Programación y Presupuesto; el primo de José López Portillo, Guillermo, estuvo al mando del Instituto Nacional del Deporte, creado especialmente para él, hasta que la prensa cuestionó el puesto ocasionando la desaparición del Instituto.

La violencia y el crimen por parte de la fuerza policial estuvieron a la orden del día: asesinatos, torturas y desapariciones que no fueron investigadas ni castigadas; ataques a los campesinos con el pretexto de buscar plantíos de mariguana, que llevaron al asesinato de tres de ellos en Tuxtepec, Oaxaca, el 25 de junio de 1981 por la Policía Judicial Federal, además de violar a una joven de 15 años⁵⁶.

Muchos casos de represión injustificable ocurrieron durante el sexenio. Nada fue investigado, “todo sucedió bajo el cumplimiento de la ley”, según Gilberto Liévana Palma, procurador de Justicia del Estado, mientras López Portillo se jactaba de mantener un “régimen de derecho, el cual protegía a todos los mexicanos”⁵⁷.

La inconformidad de los campesinos se resumió con las palabras de Mateo Zapata, cuando el 9 de agosto de 1981, siendo el aniversario del natalicio de su padre, declaró: “El gobierno le ha fallado a los campesinos”. Ese año, el periodista Manuel Buendía publicó un resumen de la situación campesina⁵⁸.

Funcionarios encargados de la seguridad del pueblo mexicano fueron evidenciados en prensa por proporcionar información a la CIA para reprimir la lucha centroamericana. Fue el caso de Miguel Nassar Haro, quien además comandaba la Brigada Blanca, creada en 1976, que junto con la Dirección Federal de Seguridad, se encargaron de violentar a todo aquel que se opusiera a los intereses del sistema autoritario en México y sobre todo en

⁵⁵ Serment, León, México Siglo XX, Editorial Clío, <https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

⁵⁶ De Mora, Juan Miguel, *Esto nos dio López Portillo*, Anaya, México, Editores, 1982, pp.79.

⁵⁷ *op.cit.* pp.69-78.

⁵⁸ *op.cit.* p.84.

Estados Unidos. Nassar Haro, modesto policía, pagó la modesta cantidad de diez millones de pesos para su fianza. A pesar de varios testimonios que lo reconocieron como torturador, salió libre⁵⁹.

El sexenio lópezportillista se caracterizó por la avaricia de unos cuantos sobre la hambruna de un alto porcentaje de la población, la prioridad del presidente de la República, era construir grandes obras que enaltecieran su nombre a través de la historia, pero en aquel tiempo (como sigue ocurriendo), lo que la gente necesitaba era buena alimentación y educación.

Ni todas las obras públicas que mandó construir el señor López Portillo le permitieron ser recordado positivamente, fue un presidente más del PRI que dedicó su régimen a enriquecerse a costa de dejar una enorme deuda externa al país (después de la devaluación de 1982, la deuda externa total de México acumulaba los sesenta y cinco mil millones de dólares); a extorsionar por medio de la fuerza pública y a silenciar las represiones a través de la falta de investigación de los crímenes protegiendo a los culpables, es decir, a su gabinete.

En su último informe de gobierno, López Portillo, entre otras cosas, le echó la culpa de la crisis económica, a la inflación, al alza de del costo del petróleo y a los sacadores de divisas (como, por ejemplo, su primo Guillermo, quien contaba con propiedades en Estados Unidos); por otra parte, precisó que nada se ganaría con “cazar brujas oficiales” o con acudir al “esfuerzo estéril de identificar villanos”.

En su VI informe de gobierno, López Portillo anunció la nacionalización de la banca, medida que los sectores más progresistas venían solicitando desde muchos años atrás y que el Presidente utilizó como último recurso para salvar al país y sobre todo para intentar limpiar su nombre en la historia de México⁶⁰.

La abundancia de petróleo no terminó con la hambruna de México. Significó el crecimiento de la deuda externa y la desconfianza generalizada hacia el gobierno. Una vez

⁵⁹ *op.cit.* pp.81-84.

⁶⁰ *op.cit.* pp.167-181.

más, como al inicio de su sexenio, en la toma de posesión “pidió perdón” a los marginados, pero en esa última ocasión con lágrimas en los ojos.

El sexenio de Miguel de la Madrid. La farsa de la renovación moral

“El gobierno y las empresas públicas no se quedan con el dinero; son mecanismos redistributivos de los recursos”. Miguel de la Madrid

Miguel de la Madrid Hurtado fue presidente de México del 1° de diciembre de 1982 al 30 de noviembre de 1988. Desde su campaña política para la presidencia de la República hasta su discurso en la toma de posesión, De la Madrid puntualizó como estrategia la renovación moral de la sociedad, la que fue interpretada como un ataque directo a la corrupción manifestada brutalmente en el sexenio anterior.

Para combatir la corrupción se incorporaron al Código Penal una serie de medidas a los funcionarios públicos, como la obligación anual de presentar un registro de su patrimonio, la prohibición de recibir regalos ostentosos y el nepotismo en servidores de alto rango⁶¹.

Se creó la Secretaría de la Contraloría General de la Federación (Secogef), encargada de evaluar la administración pública federal, así como de atender las denuncias por el mal desarrollo de las labores de los servidores públicos y sancionar administrativamente.

En febrero de 1983 se presentó una denuncia ante la Procuraduría General de la República (PGR) en contra de José López Portillo por la mala administración de los recursos públicos en el sexenio anterior. La PGR lo deslindó de toda culpa argumentando que el poder legislativo había controlado todos sus manejos y que, por lo tanto, la denuncia no procedía⁶².

Otros funcionarios no lograron escapar de las autoridades judiciales, como el entonces senador Jorge Díaz Serrano, ex director de Pemex, acusado de fraude; el ex jefe

⁶¹ Lajaous, Alejandra. Cronista de la Presidencia de la República, *Las razones y las obras, gobierno de Miguel de la Madrid: Crónica del sexenio 1982-1988*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 95.

⁶² *op. cit.* p.97.

de la policía del Distrito Federal, Arturo Durazo Moreno, fue detenido por evasión fiscal, contrabando, acopio de armas, amenazas y extorsión⁶³.

En 1983 se implementó un programa para profesionalizar a la policía, siendo requisito egresar del Instituto Técnico de la Procuraduría General de la República a partir de 1985; se despidieron alrededor de 550 elementos de la Policía Judicial Federal (PJF) y fueron boletinados para impedir su contratación en otra policía del Estado⁶⁴.

Uno de los principales asuntos que debía enfrentar la administración de Miguel de la Madrid fue la deuda externa del país, acrecentada por los intereses bancarios; ésta alcanzaba, a finales del sexenio lópezportillista, 87, 588 millones de dólares, una de las más grandes a nivel internacional⁶⁵.

El Secretario de Hacienda, Jesús Silva Herzog, buscó renegociar la deuda y el FMI accedió a prestar a México 3, 900 millones de dólares, además de otorgar plazos más largos para los pagos.⁶⁶

Miguel de la Madrid comenzó su régimen con una política de contención económica con el Programa Inmediato de Recuperación Económica (PIRE); desde diciembre de 1982 hasta febrero de 1986, México se disciplinó en el cumplimiento de los pagos de la deuda externa negándose a pertenecer al “Club de los deudores”, además de una estrategia de ahorro en el uso público de divisas, reducción de importaciones y aumento de exportaciones (las no petroleras), favoreciendo la economía y recuperando la confianza del extranjero⁶⁷.

Una de las primeras medidas que tomó el gobierno en diciembre de 1982, fue elevar los costos de los bienes y servicios de las empresas estatales y aprobar la Ley de Ingresos de la Federación aumentando el IVA de 10 a 15% más, a partir del siguiente año⁶⁸.

⁶³ *ibídem.*

⁶⁴ *op. cit.* p.98.

⁶⁵ *op. cit.* p.32.

⁶⁶ *ibídem.*

⁶⁷ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI Editores, 1990, pp. 80-83.

⁶⁸ Lajaous, Alejandra, *op.cit.*, p. 22.

El sector popular y la izquierda en general externaron su inconformidad ante las medidas del PIRE: baja salarial, elevación de precios no solamente en la canasta básica, sino en la mayoría de los productos, reducción y eliminación de subsidios; en 1982, la discrepancia de los obreros se manifestó en huelgas, movilizaciones y el cuestionamiento del manejo de recursos por parte del gobierno⁶⁹.

Los campesinos también se movilaron para comunicar su inconformidad ante el aumento de costos en los bienes de consumo básico y transporte, la disminución en los subsidios a la producción agrícola, ineficiencia y corrupción de los funcionarios agrarios, además de la represión en el campo por medio de sindicatos y destitución de tierras⁷⁰.

Entre 1983 y 1987 abundaron los conflictos agrarios, principalmente en Hidalgo, Puebla, Chiapas, Veracruz, Oaxaca, Guanajuato, Sinaloa y el Estado de México, algunos campesinos tomaron tierras en señal de protesta, siendo desalojados al momento por la fuerza policial; otros se aliaron con partidos de oposición incluyendo entre sus demandas la liberación inmediata de los presos políticos. En ocasiones llegaron a acuerdos con el gobierno, pero la mayoría fueron sólo temporales⁷¹.

Los sindicatos independientes fueron los que más se movilaron para exigir al gobierno el cambio en la política de austeridad; situación similar en el caso del sindicato de costureras que se formó a raíz del sismo de 1985, tema de *No les pedimos un viaje a la luna*.

Algunos sindicatos, como el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), el de los trabajadores de Uranio Mexicano (Uramex), el Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN), el de la empresa automotriz Diesel Nacional (Dina) y sindicatos universitarios se declararon en huelga ante la baja salarial, con lo que obtuvieron el incremento del 25% del 115% que solicitó el SME⁷². La inconformidad de los obreros y

⁶⁹ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI Editores, 1990, pp. 85-86.

⁷⁰ *op. cit.* pp.87-88.

⁷¹ Lajaous Alejandra, *op.cit.*, p. 155.

⁷² *op. cit.* p.55.

trabajadores continuó, los maestros de la CNTE se unieron con movilizaciones en la Ciudad de México exigiendo el aumento salarial⁷³.

Miguel de la Madrid continuó con la tradicional política exterior de no intervención y respeto a la autodeterminación de las naciones. En 1983 creó el Grupo Contadora con la participación de Colombia, Panamá y Venezuela, con el objetivo de promover la paz en Centroamérica⁷⁴.

En diversas ocasiones se llevaron a cabo reuniones para firmar un tratado de paz entre Honduras y Nicaragua, pero el apoyo militar de Estados Unidos a Honduras y El Salvador, así como la invasión en puertos de Nicaragua, bajo la idea de una supuesta alianza con la Unión Soviética, impidieron el consenso entre aquellas naciones⁷⁵.

Las relaciones con América Latina se estrecharon al implementar políticas de cooperación económica con Argentina, Colombia, Venezuela, Panamá y sobre todo Brasil, a través de la exportación de petróleo mexicano. También se llegaron a mejores acuerdos comerciales con Europa Occidental, la India y Yugoslavia para propiciar condiciones que permitieran obtener divisas que aceleradamente redujeran la deuda externa⁷⁶.

A excepción de la mirada internacional, Estados Unidos veía con malos ojos la política exterior mexicana, especialmente su postura de no intervención por parte de otros países en Centroamérica, interpretándola como el camino de México hacia el comunismo, la Agencia Central de Inteligencia (CIA) temía una supuesta alianza entre México, la Unión Soviética y Cuba⁷⁷.

En mayo de 1984, México alentó la búsqueda de soluciones entre Nicaragua y Estados Unidos, sin obtener éxito; la guerra civil continuó con la reelección de Ronald Reagan⁷⁸.

⁷³ *ibídem.*

⁷⁴ *op. cit.* p.105.

⁷⁵ *op. cit.* p.106.

⁷⁶ *op. cit.* pp.130-136.

⁷⁷ Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI Editores, 1990, pp. 80-81.

⁷⁸ Lajaous Alejandra, *op.cit*, p.106.

La relación entre la prensa escrita y el gobierno de Miguel de la Madrid fue hostil, desde que a inicio del sexenio se aprobó la iniciativa presidencial de reformas al Código Civil sobre el delito por “daño moral”, que ocasionó el rechazo de periodistas e intelectuales que veían amenazada la libertad de expresión⁷⁹.

El asesinato del periodista Manuel Buendía, el 30 de mayo de 1984, provocó gran indignación y el reclamo del esclarecimiento del crimen y el debido castigo a los culpables; el gobierno prometió comprometerse en las investigaciones⁸⁰.

La crisis impactó duramente a la juventud. En 1984, 1.9 millones de jóvenes entre 12 y 29 años en el Distrito Federal, se encontraban inactivos, es decir, ni trabajaban, ni estudiaban, según informe del Consejo Nacional de Recursos para la Atención a la Juventud (CREA); gran parte de la población que se encontraba subempleada no tenía garantizada las prestaciones propias del sector formal⁸¹.

Durante la marcha del 1º de mayo de 1984, la inconformidad ante la situación económica se manifestó como en los años anteriores, incluyendo dos bombas molotov que fueron arrojadas a Palacio Nacional por un contingente de estudiantes de la Preparatoria Popular.⁸²

A finales de 1984, el plan económico del gobierno no funcionó como se tenía previsto y la inflación no disminuyó lo suficiente para que la población notara un desahogo económico, a pesar de que el salario de los trabajadores había disminuido considerablemente⁸³.

Durante la lucha contra el narcotráfico en ese sexenio, varios agentes policiales mexicanos, así como un agente de la Drug Enforcement Agency (DEA), Enrique Camarena Salazar, fueron asesinados. Esto provocó que Estados Unidos impulsara un severo sistema

⁷⁹ *op. cit.* pp.75-76.

⁸⁰ *op. cit.* p.77.

⁸¹ *op. cit.* p.50

⁸² *op. cit.* p.57.

⁸³ *op. cit.* p.58.

de revisión en las aduanas en la frontera y difundió un panorama de inseguridad en México, que disminuyó considerablemente el turismo⁸⁴.

El 4 y 10 de abril de 1985 fueron detenidos, respectivamente, Rafael Caro Quintero y Ernesto Fonseca Carrillo, por liderar grupos narcotraficantes⁸⁵. Ese mismo año, la situación financiera de México volvió a agravarse; el precio del petróleo descendió, la inflación aumentó y la producción industrial disminuyó⁸⁶.

Jueves Negro: El sismo del 19 de Septiembre de 1985.

El 19 de septiembre de 1985 ocurrió uno de los siniestros que más han dañado al país. A las 7:19 horas con duración de 90 segundos, con una intensidad de 8.1 grados en la escala de Richter y 8 en la escala de Mercalli, la Ciudad de México resultó ser la más afectada en las colonias Tlatelolco, Centro, Dolores, Roma y Obrera, aunque en Estados como Jalisco, Michoacán y Guerrero también se resintió el siniestro⁸⁷.

La solidaridad del pueblo mexicano destacó al buscar con todos los cuidados disponibles entre los escombros con el fin de rescatar la mayor cantidad de vidas posibles, en contraste con la policía y el ejército que llegaron a la zona del desastre sólo para impedir el pillaje. Se calculan alrededor de 40,000 personas fallecidas, contrario a lo que notificó el gobierno: 7,000 aproximadamente⁸⁸.

El 20 de septiembre, una réplica de 7.3 grados en la escala de Richter, con la misma duración que el ocurrido el día anterior, volvió a atemorizar a la población, afectando gravemente las viviendas, en muchos casos sin posibilidad de reconstrucción⁸⁹.

El gobierno desarrolló el Programa de Renovación Habitacional Popular, que no fue suficiente para cubrir todas las necesidades, por lo que diversas manifestaciones llegaron a

⁸⁴ *op. cit.* p.100.

⁸⁵ *ibídem.*

⁸⁶ Basáñez, Miguel, *op.cit.*, p.83.

⁸⁷ Salcido Macías, Iván, *El terremoto de 1985, 25 años en nuestra memoria*, México, Edición de autor, 2010, pp.7-8.

⁸⁸ *op. cit.* pp.438-441.

⁸⁹ *op. cit.* p.27.

los Pinos. Las réplicas de entre 3.5 y 5.6 grados Richter continuaron hasta el 2 de octubre de ese año⁹⁰.

Uno de los motivos por el que, quizá, el gobierno de “la renovación moral” maquilló el número de muertes y no castigó a los ineptos y/o corruptos, encargados de autorizar la construcción de la mayoría de los edificios y las escuelas que se derrumbaron durante la catástrofe, es que fueron producto de la reciente administración, lo que demostró negligencia ocasionando miles de pérdidas humanas.

Ambiciosas construcciones ideadas por el arquitecto Mario Pani con el artista Carlos Mérida colapsaron atrozmente en el terremoto. Se trató del Multifamiliar Benito Juárez y de la Unidad Habitacional Nonoalco – Tlatelolco, que arrastraron miles de vidas⁹¹.

La causa de los derrumbes en estos edificios fue que no se realizaron los estudios de suelo pertinentes y que se utilizaron materiales más económicos que los que quizá pudieron soportar los movimientos del siniestro; además, los habitantes habían reportado con anterioridad la falta de mantenimiento de estas unidades, sin contar con la atención de las autoridades⁹².

Otras atrocidades también salieron a la luz a causa del derrumbe. Se encontraron cuerpos torturados en las “celdas especiales” en las oficinas de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal, seis de ellos eran colombianos detenidos arbitrariamente y declarados como desaparecidos⁹³.

Se supo que mucho de los víveres, ropa, medicinas y equipo de auxilio enviados por el extranjero no llegaron a las manos correctas: fueron acaparados por integrantes del gobierno para venderlos en tianguis; la moral corrompida no fue penada⁹⁴.

Debido a la falta de responsabilidad por parte del gobierno para hacer frente a la tragedia, grupos de personas de todas las clases sociales se organizaron para brindar la ayuda que se necesitaba de manera urgente. Una mezcla de todas las clases sociales, edades

⁹⁰ *ibídem.*

⁹¹ *op. cit.* pp.65-75 y 105-117.

⁹² *op. cit.* p.440.

⁹³ *op. cit.* p.441.

⁹⁴ *op. cit.* pp.438-439.

y géneros se solidarizaron; éste es el parteaguas que da origen a la formación de la sociedad civil en México⁹⁵.

El sismo del '85 le dio un nuevo sentido a muchos jóvenes que desinteresadamente se unieron a las brigadas de apoyo, emplearon sus cinco sentidos y toda la calma posible para rescatar vidas; conforme pasó el tiempo fueron nombrados como *Los Topos*. Posteriormente, algunos de ellos decidieron capacitarse para continuar dando sus servicios de rescatistas en otras partes del mundo, como fue el caso de la India, El Salvador, Irán y Nueva York⁹⁶.

El rescate de los “bebés milagro” reconfortó por un momento a la población; algunos recién nacidos fueron rescatados después de horas (algunos hasta cuarenta horas) de estar atrapados bajo los escombros. Sobrevivieron al frío, lluvia, calor y la falta de alimento y cariño⁹⁷.

El motivo principal que ocasionó los derrumbes de los edificios en el sismo fue la pésima calidad de los materiales empleados y la negligencia por parte de los encargados de las construcciones. Entre los principales culpables se encuentra Guillermo Carrillo Arena, quien dirigía la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUE) y daba luz verde a los proyectos de construcción⁹⁸.

El gobierno tuvo que solicitar plazos a la comunidad internacional para atender los pagos de la deuda externa, además de la ayuda brindada genuinamente por diversas naciones. Treinta y cuatro países brindaron apoyo a México⁹⁹.

⁹⁵ *op. cit.* pp.441-444.

⁹⁶ *op. cit.* pp.450-453.

⁹⁷ *op. cit.* pp.225-226.

⁹⁸ *op. cit.* p.440.

⁹⁹ Lajaous, Alejandra, *op.cit.*, p. 34.

Las costureras unidas y organizadas después del sismo.

Edificios de no más de cinco pisos en San Antonio Abad, fueron el sepulcro de muchas trabajadoras de la costura. No precisamente porque estuvieran mal hechos, sino porque los industriales del vestido ubicaron decenas de talleres clandestinos que dieron como resultado un excesivo peso en las construcciones pensadas para casas habitación.- Alejandra Lajaous¹⁰⁰.

Los patrones se negaron a brindarles el apoyo económico necesario para sobrellevar las pérdidas materiales y se deslindaron de entregarles la indemnización que les correspondía por años de trabajo. Más de 3,000 costureras quedaron desempleadas, muchas eran el sostén de sus familias¹⁰¹.

A partir de la actitud por parte de sus empleadores, las costureras se concientizaron de las precarias condiciones de trabajo al que eran sometidas; algunas solían trabajar en pequeños cuartos con escasa luz¹⁰² y sobrepasaban el límite de horas laborales estipuladas por la ley, a cambio de un sueldo bajísimo. Ellas no tenían percepción de ser explotadas hasta que los sismos removieron a los falsos dioses y distinguieron la luz.

El 25 de septiembre, las costureras marcharon hacia el Palacio Legislativo para solicitar el apoyo de los diputados, sin obtenerlo; cerraron la Calzada de Tlalpan en lo que devino un plantón de tres meses. Llamaron la atención de los medios masivos y fueron agredidas por las autoridades.

Diversos grupos feministas se organizaron para ayudar a los más dañados por los sismos y se formó el Comité y Grupo de Difusión, con la idea de colaborar en la causa desde sus profesiones.

Bertha Navarro ya había empezado a filmar material en Tlatelolco y en el Centro Médico. María del Carmen de Lara ofreció apoyarla con el sonido; les pidieron permiso a

¹⁰⁰Salcido Macías, Iván, *El terremoto de 1985, 25 años en nuestra memoria*, México, Edición de autor, 2010, pp. 235-243.

¹⁰¹*op. cit.* pp.236-238.

¹⁰²*op. cit.* p.252.

las costureras y a sus familias que se encontraban en los campamentos para filmar el proceso de lucha contra las autoridades¹⁰³.

Posteriormente, Bertha Navarro debía concluir un proyecto que tenía en Centroamérica y María del Carmen de Lara se quedó a cargo del documental sobre las costureras de San Antonio Abad. En ese tiempo, De Lara tenía a su hijo de siete meses; no obstante se dedicó a filmar continuamente en el campamento, según lograran obtener cámaras y película prestadas, o con retazos de otras cintas¹⁰⁴.

El último día de filmación fue el 18 de mayo, cuando ocurrió el Primer Congreso de Costureras. *No les pedimos un viaje a la luna* se estrenó el 19 de septiembre de 1986 en el campamento de San Antonio Abad, frente a tres mil costureras¹⁰⁵.

Además de enfrentarse a las autoridades, las costureras tuvieron altercados con la Confederación de Trabajadores de México (CTM), quienes las agredieron arrojándoles jitomatazos y las amenazaban¹⁰⁶. Esto es un ejemplo de que aquellos hombres que agitan la bandera de justicia social y conciencia de clase, muchas veces no tienen interés en apoyar la lucha para mejorar las condiciones de vida de las mujeres (sean o no obreras).

El fin del sexenio de la supuesta renovación moral.

Entre 1982 y 1986, únicamente las industrias alimentaria, imprenta y editorial, química y derivados de petróleo registraron niveles mayores de producción. A pesar de que se controló en cierta medida la inflación y se recuperó el crecimiento económico del país, los costos sociales fueron altos y existió un descontento generalizado.

El crecimiento demográfico se hizo presente en el sexenio de Miguel de la Madrid, entre los años de 1983 y 1985 aumentó en casi 5 millones de habitantes. Para el gobierno

¹⁰³ Anexo, *Entrevista II*.

¹⁰⁴ *ibídem*.

¹⁰⁵ *ibídem*.

¹⁰⁶ Salcido Macías, Iván, *op.cit.*, pp. 242-243.

era necesario un plan de descentralización, en el que el programa de educación debió renovarse para mejorar la calidad pedagógica y de contenido en las zonas rurales¹⁰⁷.

La población mexicana resintió la crisis de una manera violenta, pues fue a través la privación económica de la gran mayoría de las familias mexicanas que se llevó a cabo el PIRE; la situación era insostenible, por lo que el 21 de febrero de 1986, Miguel de la Madrid hizo un llamado a la comunidad internacional, para establecer nuevos acuerdos que permitan sacar al pueblo mexicano del desequilibrio económico¹⁰⁸.

Ante los múltiples reclamos de obreros, campesinos, la devaluación y el aumento en las tasas de interés, Miguel de la Madrid respondió con un programa financiero. Pacto de Solidaridad Económica, el cual involucraba a empresarios, obreros y campesinos, junto con las secretarías de Comercio, Trabajo y Hacienda con el objetivo principal de combatir la inflación, mediante el aumento salarial en un 15%, así como también el aumento al precio de la gasolina, gas, electricidad y teléfono.¹⁰⁹

El feminismo en México

En el movimiento estudiantil y popular del '68, como menciona Eric Zolov, significó una ruptura por parte de las clases medias urbanas con el sistema político mexicano, a lo que denominó la “crisis del Estado patriarcal”¹¹⁰.

En dicho movimiento participaron muchas mujeres de diferentes maneras: repartieron información en las calles sobre el movimiento, acudieron a las manifestaciones, escribieron en revistas y periódicos, se presentaron a los mítines y asambleas del Consejo Nacional de Huelga. La figura femenina estuvo presente de manera masiva, pero no dentro

¹⁰⁷ Lajaous, Alejandra, *op.cit.*, pp. 139-140.

¹⁰⁸ Basáñez, *op.cit.*, pp. 83-88.

¹⁰⁹ *op. cit.* p.95.

¹¹⁰ Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Norma, 2002, p.p. XIII-XIV en Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México (1970-1989)*, 1ª edición, UNAM, México, noviembre de 2012, pp. 25-26.

de la planeación orgánica del movimiento, ni mucho menos tuvieron cargos directivos en el CNH¹¹¹.

Las mujeres en el 68 no se organizaron separadamente de los hombres para plantearse sus propias carencias como universitarias, para concientizar los problemas concretos por su condición de mujer, sólo participaron defendiendo la lucha estudiantil de manera homogénea¹¹².

Fue en los años setenta cuando surge el movimiento feminista en México, resultado de la reflexión de un grupo de universitarias, estudiantes, profesoras e investigadoras. Se reunieron en grupos para discutir temáticas como la legalización del aborto, la defensa hacia las mujeres violentadas, buscaron el apoyo por parte de la Universidad e instituciones para la creación de las guarderías y la búsqueda de igualdad de derechos laborales, como el salario igualitario¹¹³.

A pesar de que fueron las mujeres de clase media, quienes primero se interesaron en el feminismo desde su reflexión personal y después se preocuparon por estudiar el feminismo europeo y norteamericano; no exime que estas mujeres, en su mayoría estudiantes, padecieran el machismo en la Universidad o dentro de su ámbito privado, ya que el machismo es la ideología dominante que infecta cada poro de la sociedad, sin importar la clase social a la que se pertenezca.

En los años setenta surge el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), grupo que, en palabras de Eli Bartra, “fue el más significativo porque tuvo más presencia, empuje, compromiso, cohesión y la mayoría de sus integrantes han estado en la lucha durante casi treinta años, en muy diversos espacios”¹¹⁴.

En los años ochenta, las feministas problematizaron y visibilizaron en diversos medios de comunicación, la opresión de las mujeres de la clase trabajadora; surge un feminismo popular, que se interesa por trabajar en conjunto con las obreras y

¹¹¹ Flores Madrid, María del Carmen, *Las mujeres en el movimiento estudiantil. De las necesidades sin urgencia*, en *Fem*, Año 11, No. 51, México, Marzo 1987, p. 18.

¹¹² *ibídem*.

¹¹³ *ibídem*.

¹¹⁴ Bartra, Eli, *Tres décadas de neofeminismo en México*, en *Feminismo en México, Ayer y hoy*, Segunda Edición, México, UAM, 2002, pp.65-66.

campesinas¹¹⁵; es el caso de la directora de cine María del Carmen de Lara en *No es por gusto* (1981), en el que las prostitutas hablan sobre su necesidad económica de mantenerse y en muchos casos, también a sus familiares; estas mujeres carecen de los estudios necesarios para poder dedicarse a otra cosa, más que como obreras en una fábrica, secretarias u otras actividades, por las que recibirían una raquítica cantidad remunerada a cambio de horas de explotación.

En el documental *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), De Lara da seguimiento a la organización de las costureras de San Antonio Abad, quienes a partir de la tragedia ocurrida por los sismos de 1985, principalmente en la Ciudad de México, aumentada por la ineficiencia de las autoridades para apoyar a los damnificados, concientizaron su opresión de clase y género, luchando para obtener justicia a sus derechos humanos.

¹¹⁵ *op. cit.* p.67.

Capítulo III.

Semblanza biofilmográfica de María del Carmen de Lara Rangel.

“Mi militancia política ha sido a través de mis materiales”.

María del Carmen de Lara Rangel

(Iglesias, 1998)

Infancia y juventud

María del Carmen de Lara Rangel nació el 5 de enero de 1957 en la Ciudad de México. Su madre practicó el parto psicoprofiláctico, poco común en aquella época; el primer encuentro madre e hija ocurrió con música¹¹⁶.

De Lara proviene de una familia liberal de clase media. Es la menor de cuatro hermanos. Su mamá se dedicaba al hogar; su papá estudió medicina. De niña, María del Carmen lo ayudaba haciendo curaciones. Jugaba a “la casita de muñecas” con su hermana mayor; el juguete fue hecho a escala por su abuelo. Le gustaba representar obras de teatro con sus primos. Cuando sus padres salían a alguna cena, veía películas de Pedro Infante por televisión con Olivia, quien trabajaba en su casa y era su acompañante de juegos¹¹⁷.

Desde muy joven, Maricarmen disfrutaba el placer de bailar; en la secundaria iba a fiestas con sus amigos. En la preparatoria acudía a retrospectivas de cineastas europeos, como Roman Polanski, en el Centro Activo Freire, una escuela particular con un proyecto de formación artística parecido al del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) de la UNAM¹¹⁸.

Al cumplir 18 años, impulsada por una ruptura familiar, Maricarmen decidió independizarse de su casa y ganarse la vida por cuenta propia; impartía clases de inglés y veía películas en la Cineteca Nacional, invitada por su cuñada, quien supervisaba filmes en la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Posteriormente, consiguió

¹¹⁶ Iglesias, Norma (coordinadora y editora), Fregoso, Rosa (editora), Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1998, p.228.

¹¹⁷ *ibíd.*

¹¹⁸ Ver anexo, Entrevista I.

trabajo realizando sinopsis y revisando el estado físico de las películas en la propia Cineteca. Ahí se encontraba con Guadalupe Dueñas, escritora que le gustaba mucho¹¹⁹.

El cine: su verdadera vocación.

A mí me interesa reivindicar la historia de las mujeres como sujetos y lo he hecho a lo largo de toda mi obra, tanto en ficción como en documental, aunque sea en una película comercial como en 'El país de no pasa nada', mis personajes femeninos, mantienen la acción sobre sus vidas, no reciben situaciones como víctimas.

María del Carmen de Lara, Entrevista I, 2016

María del Carmen de Lara inició la carrera de Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; un año le bastó para saber que realmente su interés era el cine. Se dedicó a trabajar como asistente en filmaciones del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Pensó estudiar cine en dicha escuela, pero en aquella época el ingreso era únicamente para mayores de 26 años con una carrera previa ya terminada. Maricarmen tenía entonces 18 años¹²⁰.

En 1978, De Lara aprobó el examen de selección del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM; era una generación de alrededor de 20 alumnos, había cuatro mujeres, de las cuales solamente concluyeron María del Carmen De Lara y María Eugenia Tamés¹²¹. Sus primeros ejercicios escolares fueron *Amor, pinche amor*, basado en un texto del escritor José Joaquín Blanco, con una canción de José José, y *La fuga*, una adaptación de Rilke; ambos realizados en formato Súper 8mm¹²².

¹¹⁹ Iglesias, Norma, *op.cit.*, p. 228.

¹²⁰ Ver anexo, Entrevista I.

¹²¹ Iglesias, Norma, *op.cit.*, p. 228.

¹²² Ver anexo, Entrevista II.

Maricarmen de Lara salía a bailar a distintos lugares con su grupo del CUEC, ahí encontró prostitutas. Fue entonces que le surgió el interés por investigar y registrar el tema desde la perspectiva de las prostitutas en *No es por gusto* (1980)¹²³.

De Lara y Tamés, correalizadoras del documental, hicieron entrevistas, buscaron bibliografía de teóricas feministas y acudieron a la cárcel de “La vaquita” cada ocho días para proyectar películas en 16 mm y así ganarse la confianza de las mujeres detenidas y maltratadas por la policía, para que contaran su testimonio frente a la cámara; algunas de ellas expresaron lo que estaban viviendo con la esperanza de frenar el hostigamiento de las autoridades. La investigación duró un año¹²⁴.

No es por gusto fue filmado con el formato de 16 mm; aborda el tema de la prostitución en la Ciudad de México desde el punto de vista de las mujeres que lo ejercen.

En aquella época, no se conocía el término de trabajo sexual, se realizó una investigación exhaustiva para la realización del documental, en gran medida empírica, acudiendo a la cárcel de La vaquita. Surgió un cuestionamiento a la represión y a la visión donde las mujeres eran representadas como víctimas en los filmes de ficheras y taloneras, populares en la década de los 70 producidas de manera comercial.

María del Carmen de Lara, Entrevista I, 2016.

Aunque la propuesta de Margarita López Portillo durante el mando de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), era la “recuperación” del cine familiar y la realización de un cine como el de la “época de oro”, se financiaron películas de ficheras, en las que se representaba a las mujeres como objeto sexual, visión machista similar a la de los años cuarenta, en la que eran humilladas, mostradas como tontas. “*No es por gusto* significó filmar una película independiente que contestara a esa visión patriarcal”¹²⁵.

No es por gusto está realizada siguiendo la línea del *Cinéma-Vérité*. Coincidió que un grupo de franceses llegó a México a dar cursos y talleres de este método a los

¹²³ Ver anexo, Entrevista I.

¹²⁴ Ver anexo, Entrevista II.

¹²⁵ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

estudiantes de cine¹²⁶. Otra influencia para De Lara y Tamés fue el surgimiento del movimiento feminista en México con Acevedo, Fernández y Lamas, quienes se dedicaron a trabajar por la despenalización del aborto, contra la violencia machista hacia las mujeres y la prostitución, entre otras problemáticas que afectan directamente al género femenino¹²⁷.

Este documental surgió por la necesidad de plasmar a mujeres con sus problemáticas reales, siendo sujetas de sus historias; de mostrar una visión del cuerpo femenino no sexista y clasista, a través de la gramática audiovisual, contrario a las formas utilizadas en la mayor parte de las obras cinematográficas de la época, producidas de manera comercial, donde las mujeres somos objeto, a lo largo de la historia del cine.

María del Carmen de Lara, Entrevista I, 2016

No es por gusto se proyectó en los CCH, circuitos alternativos, cine-clubs, Cineteca Nacional, Canal Once y en Muestras de Cine dirigidas por mujeres, entre ellas Busi Cortés y Maryse Sistach, a las que nombraron: *Cocina de Imágenes*. Con este documental, De Lara y Tamés recorrieron Estados Unidos y se reunieron en Holanda con otras cineastas, entre las que se encontraba Agnès Varda¹²⁸.

Mientras estudiaba en el CUEC, De Lara colaboraba en el Archivo Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), también dirigía programas para niños y niñas en Canal Once, con guiones de Bertha Hiriart. En estos trabajos, María del Carmen se enfrentó a un mundo inequitativo entre hombres y mujeres:

Los compañeros eran aparentemente liberales y revolucionarios, pero sentía su rechazo a que me desempeñara en esa área; habían los que creían que las mujeres les traeríamos mala suerte y no nos permitían acercarnos a la cámara, “para que no saliera todo velado.

María del Carmen de Lara en conversatorio en El Colegio de México, 2014.

De Lara se interesó a leer sobre feminismo; se aproximó a temáticas de relevancia para las mujeres a través del cine y participó en proyectos independientes de mujeres con el

¹²⁶ Ver anexo, Entrevista I.

¹²⁷ Iglesias, Norma, *op.cit.*, p. 230.

¹²⁸ Ver anexo, Entrevista I.

Colectivo Cine Mujer, proyecto de visibilización de las problemáticas femeninas a través de obras cinematográficas fundado por Rosa Martha Fernández en 1976, quien en ese tiempo estaba terminando el documental *Rompiendo el silencio* (1979) sobre la violencia sexual hacia las mujeres¹²⁹.

La primera colaboración de María del Carmen de Lara con el Colectivo Cine Mujer fue *Yalala* (1984), de Sonia Fritz, acerca de 300 mujeres indígenas; posteriormente participó en *Bordando la frontera* (1985), de Ángeles Necochea, sobre maquiladoras en Ciudad Juárez, época en la que De Lara estaba embarazada¹³⁰.

María del Carmen De Lara egresó del CUEC con el trabajo de ficción como tesis profesional *Desde el cristal donde se mire* (1984), un cortometraje con María Rojo y Emilio Echevarría¹³¹.

El siniestro que cambió la vida de las costureras de San Antonio Abad.

El 19 de septiembre de 1985 ocurrió uno de los sismos más intensos en la historia de la Ciudad de México, a las 7:19 horas, con una magnitud de 8.1 grados; al siguiente día, a las 19:38 horas, la réplica también resultó atroz, con magnitud de 7.3 grados en la escala de Richter. De Lara se reunió con varias mujeres dispuestas a ayudar como el Comité Feminista de Solidaridad, con la intención de ayudar a los damnificados recolectando ropa, mamilas y víveres¹³².

María del Carmen registró a las costureras de San Antonio Abad desde el momento en que se organizaron para protestar por la actitud irresponsable de sus patrones, quienes se mostraron indiferentes en rescatar a sus empleadas atrapadas entre los escombros; en cambio se preocuparon por recuperar máquinas de coser. Los patrones también se negaron

¹²⁹ Iglesias, Norma, *op.cit.*, p. 230.

¹³⁰ *op. cit.* p. 229.

¹³¹ Ver anexo, Entrevista II.

¹³² *ibid.*

a pagar la indemnización correspondiente. Cabe mencionar que la mayoría de las costureras eran las principales proveedoras de su hogar.

No les pedimos un viaje a la luna (1985) fue el primer trabajo documental independiente de María del Carmen de Lara al egresar del CUEC. Fue filmado en formato de 16 mm, gracias al apoyo de una Asociación de Mujeres de los Estados Unidos y al uso de cámaras prestadas con sobrantes de rollos de películas como *Frida*, de Paul Leduc¹³³. La realización duró un año. María del Carmen tenía a su hijo Gerónimo de ocho meses y producía programas de video para la ONU sobre los sismos¹³⁴.

El objetivo político de este documental fue filmar la situación de las costureras desde la perspectiva de las trabajadoras y la organización del “Sindicato Nacional de Costureras 19 de Septiembre”, el primero en México integrado por mujeres, para que les resultara útil en alguna coyuntura. La película se estrenó con tres mil costureras en San Antonio Abad, un año después del siniestro. Evangelina Corona contó a Maricarmen de Lara que el documental les ayudó a unirse en momentos duros¹³⁵.

Desde el momento de su exhibición, el filme ha resultado un documental incómodo, remueve heridas y señala a quienes mostraron falta de responsabilidad, ética y sensibilidad hacia los sectores más vulnerables. A pesar de haber obtenido el Ariel y la Diosa de Plata, ha sido poco exhibido en México.

En 1986, De Lara consiguió una beca para estudiar cine documental en Moscú, junto con su compañero Leopoldo Best. En aquel tiempo su hijo tenía año y medio. Permanecieron ocho meses con una temperatura menor a 30-40 grados, sin conocimiento del idioma, pero con mucho cine soviético documental por ver¹³⁶.

Intentaron filmar una película en la Unión Soviética, pero la censura era excesiva; regresaron a México luego de vender *No les pedimos un viaje a la luna* a un grupo de mujeres en Holanda para transmitirlo por televisión, y de presentarlo en el Festival

¹³³ *ibíd.*

¹³⁴ Iglesias, Norma, *op.cit.*, p. 229.

¹³⁵ *op. cit.* p. 230.

¹³⁶ *op. cit.* p. 229.

Internacional de Cine de Mujeres en Créteil, donde obtuvo una mención especial en la categoría de cine documental¹³⁷.

Al llegar a México, De Lara trabajó como asistente de producción en *Días difíciles* (1988), de Alejandro Pelayo, en corresponsalías extranjeras y organizaciones civiles de mujeres; así adquirió financiamiento para realizar algunos de sus siguientes proyectos¹³⁸.

En 1990, María del Carmen de Lara y Leopoldo Best fundaron la Productora Calacas y Palomas, por medio de la cual han realizado muchas de sus obras de cine y video; algunas de éstas han contado con la colaboración de otras organizaciones o fundaciones, como GIRE, o mediante el apoyo de becas.

Durante los noventas, De Lara realizó diversos documentales cuyo tema principal fue el género femenino, como la serie *Las que viven en Ciudad Bolero* (1993-1994), sobre las cantantes y compositoras Consuelo Velázquez, Amparo Montes, Emma Elena Valdelamar, las Hermanas Águila, conocidas como “El dueto de América”, y María Grever. Ellas desmitificaron la idea de que las mujeres únicamente pueden ser las musas de los artistas y mostraron que son capaces de expresar su sentir desde las letras y la música.

Gracias a dicha serie, De Lara obtuvo una beca de apoyo a la creación artística otorgada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y fue distinguida con el Premio al Mejor Documental en el Festival de Cine y Video de las Palmas de Gran Canaria, por el capítulo dedicado a *Consuelito Velázquez*.¹³⁹

Películas que abordan asuntos femeninos.

Las obras de María del Carmen de Lara se han distinguido por encarar temas de salud y derechos humanos, en los que las mujeres no estaban consideradas dentro de la problemática. Algunos de estos trabajos son:

¹³⁷ *ibíd.*

¹³⁸ Ver anexo, Entrevista I.

¹³⁹ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

Nosotras también (1994), un mediodocumental de ficción sobre un grupo de mujeres con SIDA que asisten a terapia; durante las sesiones cuentan sus experiencias sobre cómo fueron contagiadas del VIH, la mayoría siendo casadas. La terapeuta del grupo tiene que lidiar con su pareja, quien se niega a usar preservativo, hasta que logra convencerlo de la importancia de prevenir la enfermedad.

Decisiones difíciles (1995) es un documental basado en la polémica sobre el aborto en México; fue parte del trabajo que el Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE) realizó en ese momento. De Lara considera el documental de Rosa Martha Fernández, *Cosas de mujeres* (1978), pionero sobre el tema; pensaban que era necesario realizar un material audiovisual más actual. Por la cuestión de confidencialidad (todavía estaba penalizado el aborto), se decidió que fuera ficción con bases reales. Claudia Giacoman participó en el guión¹⁴⁰.

Para la filósofa Eli Bartra, *Decisiones difíciles* es un video de militancia para sensibilizar a la población sobre la necesidad urgente de legalizar el aborto. Fue hasta el 2007 que se despenalizó únicamente en la Ciudad de México¹⁴¹.

La vida sigue (1995) retrata a inmigrantes mexicanos que abandonan a su familia para buscar mejores condiciones de vida. “No había información sobre la pandemia del Sida y las mujeres no estaban contempladas en la problemática; no tenían acceso a la información, no sabían por qué padecían enfermedades ni que las transmitían en el embarazo o al amamantar”, expuso De Lara¹⁴².

Estamos rodeados de tentaciones (1996) es un mediodocumental en el que una serie de jóvenes habla sobre el amor, la fidelidad, el sexo, el SIDA y la forma en que instituciones como la familia y la Iglesia estigmatizan la vida sexual con ideas como la virginidad fomentando el machismo y la doble moral en la sociedad. A través de episodios animados,

¹⁴⁰ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

¹⁴¹ Bartra, Eli, “Genders and Feminism in the Films of María del Carmen de Lara” en *JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, 2010.

¹⁴² Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

se explica lúdicamente cómo actúa el virus de inmunodeficiencia humana dentro de las células sanguíneas debilitando el sistema inmunológico e informa sobre el uso correcto del preservativo. Para De Lara era importante que los protagonistas fueran jóvenes que habitaran en colonias populares, una parte fue realizada en la colonia Olivar de los Padres y otra en Ciudad Nezahualcóyotl¹⁴³.

Entre fragmentos de una fiesta de quince años, varios chicos expresan sus opiniones respecto al SIDA y comparten experiencias de su actividad sexual y la forma en que se relacionan con el género opuesto, contrastando el debate entre mujeres y hombres. Fue producido en colaboración con GIRE. De Lara obtuvo la Beca MacArthur de liderazgo¹⁴⁴.

Después de los sismos de 1985, muchos empleados de Televisa se contagiaron de VIH-SIDA por transmisión sanguínea, por lo que dicha empresa solicitaba pruebas como requisito para trabajar. Emilio Azcárraga Milmo hizo un programa sobre el tema, mismo que se llamó: “*SIDA: enfermedad de nuestro tiempo*”, para el que llamaron a María del Carmen de Lara por el antecedente de *No es por gusto*. Figuras muy populares de Televisa hablaban sobre la importancia del uso del condón. Era un tema tabú¹⁴⁵.

Una trabajadora social oaxaqueña, quien había ayudado a María del Carmen en los videos sobre VIH, le pidió que conociera al grupo “*Guendanabani*” que en zapoteco significa “Ama la vida”. Dicho grupo quería realizar un video sobre su organización y el tema del SIDA¹⁴⁶.

La comunidad travesti y las mamás de la zona se unieron en la agrupación “*Guendanabani*” por el problema del VIH; ahí se vivía una supuesta sexualidad distinta, mucho más incluyente hacia la homosexualidad masculina. Se reunían dos mil travestis vestidos de tehuanas alrededor de una vela.

La revista *Marie Claire* anunciaba en la televisión: “Juchitán, el último matriarcado”. Cuando Maricarmen llegó a Juchitán con la cámara, las mujeres tenían resistencia de hablar, pensaban que la intención era dar un mensaje negativo sobre ellas. Le

¹⁴³ *ibíd.*

¹⁴⁴ *ibíd.*

¹⁴⁵ *ibíd.*

¹⁴⁶ *ibíd.*

informaron que había una antropóloga en la región, quien le abrió un panorama de temas por tratar: el VIH, el supuesto matriarcado y la vela travesti¹⁴⁷.

Maricarmen de Lara se vistió de tehuana para conocer a más gente de la región; cuando intentaba plantear el tema del lesbianismo, había cerrazón. En cuanto al presunto matriarcado, encontró que los hombres se encargaban de pescar en la madrugada, llevaban la mercancía a las mujeres para que la administraran y vendieran en los mercados, pero ellas no detentaban ningún papel relevante en la vida política¹⁴⁸.

También había violencia hacia las mujeres que deseaban utilizar el condón. Eran reprimidas por los hombres... como en cualquier sociedad machista, en la que no se permite a la mujer decidir sobre su cuerpo¹⁴⁹.

De Lara observó contradicciones en esa comunidad: si de las relaciones sexuales prematrimoniales resultaba un embarazo, no importaba si la pareja decidía casarse o no, el hombre debía pagar una dote para que la mujer afrontara las consecuencias. Debido a esto, los padres preferían que el inicio sexual de sus hijos fuera con un *muxe*¹⁵⁰, con la idea de que los hombres tienen un potencial sexual incontenible¹⁵¹.

Al principio, algunos padres humillaban a los hijos que decidían ser *muxes*. Más tarde se les daba reconocimiento por parte de la comunidad al participar en la vida económica y/o artística, además de tener derecho a puestos de poder político. De esto surge *La vela de las auténticas buscadoras de peligro en Juchitán* (1999), parte de una trilogía con *Gunaxi Guendanabani* (2002) sobre el uso del condón y *Mitos y mitotes del falso*

¹⁴⁷ *ibíd.*

¹⁴⁸ *ibíd.*

¹⁴⁹ *ibíd.*

¹⁵⁰ En el dialecto zapoteco, *Muxe* significa afeminado y miedo... En Oaxaca, México, comunidades indígenas aceptan un tercer género, además del femenino y masculino, al que denominan "*muxe*". Los *muxes* fusionan elementos de ambos géneros y tienen un papel especial en la comunidad. La aceptación de estas personas se remonta a las creencias de civilizaciones como los aztecas y mayas. Olita Iván, "*Muxes: El tercer género*", National Geographic en español, 23 de agosto, 2017, <http://www.ngenespanol.com/el-mundo/culturas/17/08/23/documental-los-muxes-en-oaxaca/>.

¹⁵¹ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

matriarcado juchiteco (2002), donde un grupo de mujeres organizadas y algunos hombres hablan de las contradicciones que viven en relación al supuesto matriarcado¹⁵².

En el año 2000, De Lara documentó el lamentable caso de Paulina. El 31 de julio de 1999, Paulina del Carmen Ramírez Jacinto, de trece años de edad, fue violada por un ex convicto que entró a su casa en Baja California. Las autoridades del Estado le negaron su derecho a abortar poniéndole una serie de trabas burocráticas y de índole religiosa. La chantajearon con excomulgar a su familia; le proyectaron videos de Provida con imágenes grotescas de restos de fetos y, finalmente, le infundieron el miedo de morir si le practicaban la operación, responsabilizando a su madre en caso de que así sucediera. La mamá de Paulina prefirió que su hija tuviera el producto a que perdiera la vida. *Paulina: en el nombre de la ley* fue una coproducción de GIRE y la Productora Calacas y Palomas.

No sólo es la sustancia (2002), documental en el que se entrevista a mujeres en proceso de rehabilitación por el consumo de drogas. En este trabajo se muestra que la familia y la comunidad son fundamentales para que las personas en tratamiento se sientan apoyadas y logren superar esta enfermedad, adicción socialmente estigmatizada.

No me digas que esto es fácil (2002), cortometraje de ficción sobre una adolescente que por circunstancias económicas emigra de su pueblo en Veracruz para trabajar en la Ciudad de México, donde no cuenta con el respaldo de ningún familiar. Una señora se aprovecha de eso y la lleva a su casa para explotarla; primero como trabajadora doméstica y luego, al quedar embarazada de uno de sus hijos, como prostituta. La señora comercializa a otra mujer, quien es violentada especialmente por su hijo y mediante promesas de amor, la convence de trabajar en la calle dando servicios sexuales, hasta obligarla con golpes e insultos. Al final, ambas mujeres muestran sororidad¹⁵³ entre ellas para enfrentar la difícil situación en la que se encuentran.

¹⁵² *ibíd.*

¹⁵³“La sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza...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

En este cortometraje ocurre una escena de violación, en la que sin ser explícita visualmente, Maricarmen transmite la visión misógina con la que son tratadas muchas mujeres en México, sobre todo aquéllas de bajos recursos; a pesar de esto, los personajes femeninos no son representados como víctimas, buscan la manera de resistir y persisten en cambiar sus vidas.

En 2011, De Lara retoma la temática del derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, suspendiendo un embarazo no deseado, obstaculizado en hospitales públicos en el estado de Oaxaca, así como en la mayor parte de la República. En su documental *Yo tomo la decisión*, un médico habla de cómo Provida aprovecha la situación vulnerable de las embarazadas, en muchos casos víctimas de violación, para mostrarles videos de abortos espeluznantes con el único fin de hacerlas sentir culpables por su deseo de no ser madres.

En este trabajo aparecen diversos testimonios de mujeres violentadas por miembros de instituciones de salud pública. Desde 2004, organizaciones feministas agrupadas en el Colectivo Huaxyacac denunciaron ante la Agencia del Ministerio Público Especializada en Delitos Sexuales el caso emblemático de María, una joven sordomuda de 19 años, violada por su tío, que resultó embarazada, para solicitar la interrupción legal del embarazo. La solicitud le fue negada.

Una diputada, acorde con la estrategia nacional del PAN, presentó la iniciativa para estipular el derecho a la vida desde el momento de la concepción. El 9 de septiembre de 2009, el PRI decidió aprobar la reforma mediante un mecanismo rápido; las feministas acudieron al Congreso Legislativo para protestar ante la falta de consulta a las oaxaqueñas y el debate previo. La respuesta fue amedrentarlas físicamente por más de 100 guaruras contratados por el presidente del congreso priísta.

cada mujer". En Lagarde, Marcela, *Aportes para el debate*, pp. 125-126. <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>

Experiencia dentro de la industria cinematográfica.

De Lara deseaba filmar un largometraje de ficción comercial; retomó el conocido caso de los pasaportes falsos de Raúl Salinas de Gortari, junto con la noticia de un banquero que había sido secuestrado. Quería que sus personajes femeninos fueran sujetos de sus historias, no objetos, como suelen representarse a las mujeres en buena parte del cine mexicano. Trabajó el guión con Laura Sosa.

Entre 1997 y 1998 el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) abrió un concurso. Por aquel tiempo, los recursos para el cine se asignaban “de dedazo”. Para fortuna de Maricarmen, estaba en el jurado la dramaturga Sabina Berman, a quien le gustó el guión, eso permitió que se le otorgara un financiamiento para el desarrollo del proyecto, el cual duró tres años¹⁵⁴.

De Lara tuvo que sobrellevar objeciones de técnicos y productores para que se desarrollara su largometraje *En el país de no pasa nada*, (2000). En ese momento, eran requeridos de 80 a 90 técnicos para filmar; a pesar de que De Lara tenía experiencia de dirigir en Canal Once a un amplio equipo técnico integrado por hombres y de contar con una vasta filmografía independiente, la seguían considerando primeriza para arriesgar el presupuesto de entre 8 y 9 millones de pesos¹⁵⁵.

La cineasta cuenta que durante el rodaje la experiencia resultó enriquecedora con los actores, pero muy desgastante con los productores: “*Yo traje un proyecto, lo que se cuenta ahí lo cuento yo*”, les decía. Tuvo que pelear hasta el corte. Este tipo de obstáculos se les presentaron continuamente a otras directoras como Dana Rotberg; por eso surgió la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, con la idea de comunicarse entre ellas y unir fuerzas como gremio¹⁵⁶.

El argumento de *En el país de no pasa nada* trata de la esposa de un político que, aburrida de su vida privilegiada, disfruta más un mundo alterno a través de un juego de

¹⁵⁴ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

¹⁵⁵ *ibíd.*

¹⁵⁶ *ibíd.*

realidad virtual; por error ve un video en el que su marido besa a otra mujer. El político trabaja en una compañía estatal de leche, tiene un pasaporte falso y es secuestrado. Al enterarse, ni la esposa, ni la amante y ni la secretaria, muestran interés por pagar el rescate.

En el país de no pasa nada, filmado en formato de 35 mm, muestra personajes femeninos que tienen un propósito propio, sus deseos no giran alrededor de la vida de un hombre; es interesante que, al final, esposa y amante no muestran la estereotípica rivalidad entre mujeres. Se estrenó en la XX Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara y recibió el premio a la mejor película de la OCIC¹⁵⁷.

Reivindicaciones femeninas

María del Carmen de Lara fue directora de producción en Univisión, donde le solicitaron entrevistar a mujeres destacadas, como la pintora Martha Chapa y la escritora Elena Poniatowska. Encontró una nota en el periódico sobre Laura Serrano y decidió entrevistarla. Así surgió *El difícil oficio de los puñetazos* (2000), documental sobre la boxeadora y campeona mundial, quien abrió las puertas a otras mujeres al pugilismo, a través de su lucha por el reconocimiento oficial del boxeo femenino, cuando los magnates del deporte no daban cabida a eventos de mujeres por considerar que no eran rentables. Esta percepción ha ido cambiando lentamente¹⁵⁸.

Serrano es licenciada en Derecho por la UNAM, donde vio por primera vez la posibilidad de practicar el boxeo. Disfruta la técnica por encima de noquear a sus contrincantes, pues le resulta más profesional: *“aplicar un gancho al hígado requiere poseer mayor habilidad en el caso de las mujeres, ya que no nos es permitido golpear el área de los senos, por lo que debe ser más certera la ejecución”*, afirma Serrano.

¹⁵⁷ Casas, Armando, “Conmover desde el documental y trabajar por su exhibición, una conversación con Maricarmen de Lara y Lucía Gajá”, *Estudios Cinematográficos* núm. 32, septiembre-diciembre 2008, pp. 20-34.

¹⁵⁸ *ibíd.*

Otra de las grandes pasiones de Laura Serrano es la poesía, motivo por el que De Lara la rebautizó como “*La poeta del ring*”. Al final del documental, Serrano comparte uno de sus poemas:

La geografía de tu cuerpo muestra un mapa elaborado,
de montañas majestuosas y de valles encantados.
La geografía de tu cuerpo tiene climas encontrados,
a veces son tropicales, otras, las más, son templados.
La geografía de tu cuerpo en su interior tiene mares,
océanos profundísimos, vorágine de titanes.
La geografía de tu cuerpo palpita con los volcanes,
que en su cráter llevan fuego de varias tonalidades.
La geografía de tu cuerpo es fértil como la tierra,
portentosa en el planeta, fructífera toda ella.

Julia, la hija de Maricarmen de Lara, era apasionada del fútbol y no la dejaban jugar en el Colegio Madrid por ser niña. Había una selección femenil de fútbol y, en honor a ella, De Lara inició el documental *¿Más vale maña que fuerza?* (2007). El filme refleja que el rechazo a que las mujeres se desempeñen en deportes considerados para hombres, es algo cultural, consecuencia de una ideología dominante. Boxeadoras y futbolistas hablan sobre la brecha salarial y relatan la forma sexista que prevalece en los medios de información. Muchas deportistas ocultaban su preferencia sexual, por temor a ser aún más discriminadas¹⁵⁹.

De Lara se propuso con *¿Más vale maña que fuerza?* reivindicar a las heroínas del deporte y difundir el documental en las escuelas públicas y privadas en México para que las instituciones educativas brinden más posibilidades de desarrollo para las mujeres. En una proyección de la *Muestra Otras Miradas: Cine feminista en el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México (INEHRM)*, en agosto de 2017, María del Carmen de Lara comentó ante la audiencia, la anécdota de que realizaron encuestas en

¹⁵⁹ *ibíd.*

las escuelas en donde fue presentado el documental, obteniendo respuestas positivas en la percepción de los jóvenes frente al desarrollo de las mujeres en el ámbito deportivo.

En 2008, De Lara realizó *Voces silenciadas, libertad amenazada*, a raíz del despido de Carmen Aristegui de W- Radio, debido a que durante la emisión tocaba temas como la censura, que incomodaban a ciertos funcionarios públicos. En este documental, el análisis fundamental versa sobre la libertad de expresión, con entrevistas a periodistas, historiadores y escritores como Miguel Ángel Granados Chapas, Lorenzo Meyer, Vicente Leñero y Carlos Monsiváis, además de la propia Aristegui.

Como feminista, María del Carmen de Lara ha tenido la entereza de rescatar la memoria histórica, política y cultural de mujeres que han contribuido al movimiento feminista en Latinoamérica. El caso más reciente es el documental *Alaide Foppa, La Sin Ventura* (2014), codirigido con Leopoldo Best. Ésta es la primera obra cinematográfica dedicada a la intelectual guatemalteca, quien dejó un legado poético y político trascendental.

Foppa fue cofundadora de la *Revista Fem* y la primera docente en impartir la cátedra de Sociología de la mujer en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM¹⁶⁰. Alaide Foppa fue desaparecida política el 19 de diciembre de 1980, durante el gobierno del General Fernando Lucas García, al igual que dos de sus hijos.

A lo largo de su carrera, De Lara ha obtenido muchos premios entre los que se encuentran el Premio Nacional de la Juventud, el Ariel, el Colón de Oro en Huelva, España, la Diosa de Plata, el Mayahuel en Guadalajara y el Premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Canarias; además recibió una distinción de las Periodistas de Créteil y el Premio OCIC. Sus documentales han sido proyectados en más de veinte países¹⁶¹.

¹⁶⁰ Bartra, Eli, "Historia y género en el documental de María del Carmen de Lara: Alaide Foppa, La Sin Ventura, México", UAM Xochimilco.

¹⁶¹ Colegio de México A.C. Conversatorio: *Maricarmen de Lara, cineasta y feminista*, publicado 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, https://www.youtube.com/watch?v=1ztp_vwxM5o.

Labor docente y Dirección del CUEC.

María del Carmen de Lara ha dedicado buena parte de su tiempo a la docencia en el CUEC y en la UAM-Xochimilco de 2001 a 2015. Durante un año (2014-2015) fue Presidenta de la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, que organiza una Muestra de Cine de Mujeres de varias partes del mundo¹⁶².

El 12 de mayo de 2015, a nuestra documentalista le fue asignada la dirección del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, por decisión unánime de profesores y alumnos convirtiéndose en la segunda directora en la historia de esta escuela de cine de la UNAM. La primera fue la también cineasta Marcela Fernández Violante 25 años atrás. Para De Lara este cargo significa un proyecto tan valioso como filmar una película: requiere tenacidad, compromiso y ética, valores que desea transmitir a sus estudiantes.

¹⁶² Ver anexo, Entrevista II.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS FÍLMICO. DOS ESTUDIOS DE CASO.

“Para mí, un cine de mujer es el que te hace reflexionar respecto a la problemática de la mujer desde una base real, sea documental o ficción.”

María del Carmen de Lara Rangel. (Iglesias, 1998).

En este capítulo se analiza *No es por gusto* (1981) y *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), documentales de la cineasta María del Carmen de Lara Rangel. El primero explora la prostitución en la Ciudad de México y el segundo documenta la lucha de las costureras por la defensa de sus derechos, a partir del sismo de 1985 que perjudicó gravemente a estas ciudadanas. Prostitutas y trabajadoras de las maquilas tienen características comunes: son intercambiables, flexibles y mal pagadas¹⁶³.

Ambos documentales son producto de una conciencia feminista por parte de la autora de las cintas, quien se considera militante feminista a través de sus películas. La pregunta es: ¿De qué manera podemos reconocer que un filme es feminista?

Si el objetivo del feminismo es romper con los niveles de alienación producto de la ideología dominante que tiraniza a las mujeres, a través de la concienciación de sus condiciones de vida, se podría esperar que estos documentales impulsen ese cambio en las participantes.

Como explica Teresa de Lauretis:

La teoría feminista constituye en sí una reflexión sobre la práctica y la experiencia: una experiencia para la que la sexualidad tiene un papel central, en cuanto determina a través de la identificación genérica, la dimensión social de la subjetividad femenina, la experiencia personal de la condición femenina; y una práctica destinada a confrontar esa experiencia y a cambiar la vida de las mujeres concreta y materialmente, mediante la concienciación¹⁶⁴.

¹⁶³ Cobo, Rosa, *La prostitución en el corazón del capitalismo*, Los Libros De La Catarata, Julio, 2017, Cap. 4, pp. 30-31.

¹⁶⁴ De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, España, Ediciones Cátedra, 1992, p. 291.

Otras interrogantes como ¿encontramos una estética feminista?, ¿visualizamos nuevos signos y/o significados o valores sociales diferentes a los que predominan en la cultura patriarcal? alientan este análisis. La intención no es identificar patrones de expresión feminista, sino localizar formas en las que las mujeres se construyen (se representan) a sí mismas mediante el lenguaje cinematográfico.

De acuerdo con la resolución de la socióloga y antropóloga social Márgara Millán:

*El feminismo como corpus teórico es un vector importante respecto de la crítica a la modernidad capitalista. Desde la experiencia del sujeto en femenino, de su condición de mayoría marginada y generalmente subordinada, el impulso crítico feminista tiende a desconstruir la univocidad de los universales-neutro-ilustrados: la historia, el progreso, la razón el hombre, la familia, la cultura. desujetándose para hacer hablar a contrapelo las ‘microhistorias’ de su constitución*¹⁶⁵.

En otras palabras, la moral dominante tiende a unificar las múltiples facetas del ser mujer, pretende homogeneizar la comprensión de los fenómenos sociales a través de versiones simplistas cargados de vestigios que rayan en la tradición patriarcal silenciando las subjetividades de cada microhistoria.

Es necesario aproximarse a los casos particulares para observar los detalles que conforman la experiencia vivencial de las mujeres inmersas en un sistema regido por una política sexual y neoliberal que dispone de los grupos minoritarios con un sesgo de discriminación dependiendo del género, etnia, clase social, edad, etc.

La propuesta es analizar la prostitución y explotación de las trabajadoras de la industria textil a través de los casos particulares que abordan los documentales *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*, respectivamente, con el fin de conocer subjetividades del género femenino, que impugnan los estereotipos que lo han representado especialmente en el cine mexicano.

Millán señala que uno de los intereses primordiales de la investigación feminista es la concepción de la subjetividad, refiriéndose con ello a “*la diferencia sexual como experiencia fundante del sujeto que produce una constitución desigual tanto psíquica como socialmente*”; la presencia de la subjetividad se conforma de múltiples contradicciones,

¹⁶⁵ Millán, Márgara, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, , abril de 1999, p. 22.

marcadas además, como ya se mencionó, por la clase, etnia, religión, edad, entre otras, por lo que Teresa de Lauretis resalta que “*en esas diferencias irreductibles radica la importancia de las políticas de autorrepresentación de las mujeres*”¹⁶⁶.

1. *No es por gusto* (1981)

a) Contexto del cine durante la presidencia de José López Portillo (1976-1982).

*La política cinematográfica de cada sexenio se arraiga en la misma realidad general de la política de comunicación social del Estado mexicano... En la industria cinematográfica se refleja lo que ocurre en el resto de la sociedad*¹⁶⁷.

Cine Industrial

No es por gusto (1981) se realizó casi al finalizar el sexenio de José López Portillo, cuando el pueblo mexicano pasaba por un conjunto de adversidades, producto de la mala administración del gobierno, que generó una enorme deuda externa.

López Portillo designó a su hermana Margarita a cargo de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, creado a principios de 1977 con el fin de operar, desde una sola institución, los medios masivos de comunicación. “*Margarita López Portillo desde RTC convalida el maridaje vergonzante del Estado con la burguesía económica*”¹⁶⁸.

Durante el primer año de su gestión, Margarita López Portillo no hizo grandes cambios sobre la política de estatización cinematográfica impulsada por el sexenio de

¹⁶⁶ Teresa de Lauretis en Millán, Mágina, *Derivas de un Cine en Femenino*, México, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, abril de 1999, p. 65.

¹⁶⁷ En *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, Dávalos Orozco, Federico, versión revisada de la Conferencia presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, en la Ciudad de Oaxaca, Oax. El 27 de mayo de 1987, p. 9.

¹⁶⁸ *op.cit.* p.11.

Echeverría; sin embargo, no hubo la suficiente exhibición y distribución de las películas, lo cual hace prácticamente en vano la producción cinematográfica¹⁶⁹.

A principios de ese sexenio predominaron las películas de ficheras, un cine que promovía la visión de las prostitutas desde una mirada misógina, con desnudos en los que se figuraba que las mujeres disfrutaban de su “oficio”, de la forma en que un funcionario público se regocija detrás de un escritorio; abundaban las groserías, los albures y la cosificación femenina; las historias de narcotraficantes y policías que optan por “hacer justicia” por su propia cuenta; abundaron los albures y chistes con doble sentido.

Cintas como *Las del talón* (1977), de Alejandro Galindo, *Noches de cabaret* (1977), de Rafael Portillo, *Picardía mexicana* (1977), de Abel Salazar, y *Las cariñosas* (1978), de Portillo, son algunas de las más de 30 que se filmaron con el modelo argumental de “ficheras”¹⁷⁰.

En 1977 se liquidó la empresa estatal Conacite I. En ese año se realizó *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein, basada en la novela del chileno José Donoso. Filme que muestra una de las realidades del macho: violento, testarudo y Don Juan, que al mismo tiempo tiene el deseo de mantener actos sexuales con otros hombres, pero siempre sometiéndolos al rol del género femenino y humillándolos como a cualquier otra prostituta. Obtuvo diversos premios nacionales y extranjeros, pero fue censurada durante el sexenio de López Portillo¹⁷¹.

En 1979, la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía acordó una alianza con la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, lo que llevó a una paulatina desestatización de la producción cinematográfica, que dio como resultado la decadencia en la calidad de los contenidos filmicos; las temáticas comunes eran la violencia, los luchadores y la representación de la mujer como objeto sexual.

Los productores privados optaron por continuar con películas como *Intrépidos punks* (1983), en la que además de promover la cosificación y violencia hacia las mujeres,

¹⁶⁹ Pelayo, Alejandro, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, México, CONACULTA, 2012, p. 63.

¹⁷⁰ García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 325.

¹⁷¹ *op.cit.* p. 324.

se tergiversa el significado del movimiento Punk, que nació con una ideología contestataria ante el sistema corrupto; en este filme se representa a un grupo de punks como simples delincuentes coludidos con traficantes de armas, droga y mujeres.

El 24 de marzo de 1982, un lamentable accidente, producto del descuido, la irresponsabilidad y, en palabras del investigador y crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco “la vanidad del entonces coordinador de la Cineteca Nacional, Fernando del Moral González, al secuestrar un lote de películas recién llegadas, algunas de ellas de nitrato (material altamente explosivo) percibiéndoles un alto valor, dentro de un clóset detrás de la pantalla de la sala Fernando de Fuentes. Él quería ser el primero en verlas, quería ser el gran investigador. Los rollos ya venían agitados al ser transportados por carretera; en el momento de mayor acción durante la proyección de la cinta *La tierra de la gran promesa* (1974) de Andrzej Wajda, estallaron de los rollos al darse las condiciones para la total aceleración de las moléculas de nitrato debido al ruido, provocando el incendio¹⁷²”. La Cineteca Nacional quedó completamente destruida. Se perdieron vidas humanas, películas y documentos de nuestra historia cinematográfica.

En este oscuro panorama filmico, el cine independiente toma fuerza reuniendo el esfuerzo de cineastas que en muchos casos trabajaron en cooperativas.

Cine independiente.

Dadas las condiciones en las que el cine estatal fue reprimido, los cineastas buscaron, por medio de cooperativas y otras alternativas como el apoyo de las escuelas de cine, filmar de manera independiente ante las muy escasas opciones que ofrecía el Estado.

En 1981, la Filmoteca de la UNAM organizó el Tercer Encuentro Nacional de Cine en Súper 8, donde se presentaron películas como *Que Dios se lo pague*, de Luis Lupone, en

¹⁷² Ayala Blanco da su hipótesis sobre el incendio de la Cineteca Nacional en el documental *Los rollos perdidos* de Gibrán Bazán, 2012.

la que hace una severa crítica a la extorsión que realiza la Iglesia católica al pedir limosnas y cobrar tarifas por bautizos, primeras comuniones, bodas, etc¹⁷³.

El rock fue un elemento importante en el cine independiente. Sergio García fue uno de los directores cuya obra fílmica presenta al rock como una característica principal dentro de la trama. *Una larga experiencia* (1982), documental sobre la banda Three Souls in My Mind, fue su primera película en la que el rock es un elemento contracultural¹⁷⁴.

Salvador Díaz Sánchez realizó en 1972 un documental con el testimonio de Rosario Ibarra de Piedra, llamado *¡Los encontraremos!*, como tesis recepcional para egresar de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM¹⁷⁵.

En 1982, Alejandro Pelayo debuta con *La Víspera*, quien la describe como un “valiente relato sobre las reglas no escritas en el sistema político mexicano”. Para esta cinta, el director contó con la colaboración en el guión de su hermana Beatriz Paredes. *La Víspera* representa la visión de aquellos políticos mexicanos nacionalistas, que fueron reemplazados por los políticos tecnócratas al ingreso el neoliberalismo en México en la mitad de los ochentas¹⁷⁶.

Cine del CUEC.

Entre 1976 y 1982 se filmaron 116 películas de argumento y 67 documentales¹⁷⁷. En 1978 surgieron los primeros documentales feministas como *Vicios de cocina*, de Beatriz Mira. “Historia sobre el trabajo doméstico femenino. Se muestra el tedio y la frustración de una mujer dedicada exclusivamente a las labores del hogar”. Ganó el Ariel de ese año en la categoría de cine documental y *Cosas de mujeres*, de Rosa Martha Fernández, fundadora del Colectivo Cine Mujer;

¹⁷³ Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México (1970-1989)*, México, UNAM, noviembre de 2012, p. 272.

¹⁷⁴ *op. cit.* pp. 292-295.

¹⁷⁵ García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 299.

¹⁷⁶ Pelayo, Alejandro, *op.cit.*, p. 231.

¹⁷⁷ Molina Carreño, María de la Paz, *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: Documentales de María del Carmen de Lara /Tesis de Maestría en Comunicación, FCPyS/ UNAM, mayo 2006, pp. 94-102.*

“filme que denuncia el problema del aborto clandestino en México. Una joven estudiante de Sociología tiene un embarazo no deseado, es sometida a la terrible humillación de un medicucho espantacigüeñas. La muchacha enferma por el aborto mal realizado, es llevada por su amiga al Hospital General. Incluye entrevistas a mujeres que se han practicado un aborto en dicho hospital e impactantes estadísticas sobre mujeres que han muerto por legrados realizados en condiciones precarias”¹⁷⁸.

Al siguiente año, Rosa Martha Fernández realiza *Rompiendo el silencio*, “a partir de testimonios de dos mujeres violadas y un violador, se analiza el problema de la violación en México. Se recogen las proposiciones ideológicas de la Iglesia, del aparato legal y de la opinión pública. Se destacan las causas y consecuencias sociales e individuales de la violación”¹⁷⁹.

b) Condiciones de producción.

María del Carmen de Lara narra cómo fue el proceso de realización de *No es por gusto*, durante un par de entrevistas realizadas el 3 de noviembre de 2016 y el 1º de junio 2017 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos:

En esa época yo salía mucho con un grupo del CUEC a bailar a distintos lugares y ahí pues vimos esta situación y de ahí nace, empezar a leer el libro de Fco. Gomezjara, se llama *La prostitución*, que es de lo poco que hay publicado; después hacemos otra investigación bibliográfica, sobre todo de feministas españolas, que estaban más avanzadas en cuanto a la propuesta de trabajo sexual; después hacemos una serie de análisis, de cada una de la situaciones, hicimos muchas entrevistas e investigaciones para tener una visión ética sobre la situación, y es así como después, empezamos a ir como parte de la investigación, cada ocho días, a la cárcel de *La vaquita*, so pretexto de armar un *cine-club* donde llevábamos películas Maru y yo, y un proyector de 16 mm, y nos sirvió mucho ese irse acostumbrando de la población, sobre todo de quienes se encargaban de la cárcel, porque las mujeres eran población flotante, entraban entre 36 horas a 15 días máximo; sin embargo, muchas veces volvíamos a encontrar alguna que otra que volvía a caer y de esa manera fuimos estableciendo vínculos para convencerlas de aparecer en pantalla. Ese trabajo lo

¹⁷⁸ *op. cit.* p. 97.

¹⁷⁹ *op. cit.* p. 98.

hicimos alrededor de, yo creo, unos 7 meses de investigación mínimo, 7-8 meses yendo cada sábado a proyectar, y eso nos valió como esta confianza con los celadores, luego conseguimos la autorización de meter la cámara, de entrevistar a la que era en ese momento la directora del penal, ver cuál era el trabajo que hacía una maestra que es muy clasista y hay una secuencia en el trabajo que muestra el desprecio de esta mujer hacia las trabajadoras sexuales, y además, pues obviamente poder ganarnos la confianza de parte de ellas también, sólo hay una mujer que acepta ser entrevistada en la cárcel, una mujer que ha golpeado la policía, pero es una situación frecuente que demuestra el maltrato que había hacia las trabajadoras sexuales; era la demanda de las chavas de que esto se supiera para detener una situación¹⁸⁰.

Su primer ejercicio documental escolar, duró 58 minutos; tardaron casi un año en hacerlo. Con una visión incluyente y una perspectiva de buscar desde el lenguaje cinematográfico, una gramática audiovisual para hablar del cuerpo femenino desde una visión no sexista y clasista como tiene la mayor parte de las obras cinematográficas de esa época que se manejan de manera comercial; era una respuesta contestataria a este tema.¹⁸¹

c) Sinopsis argumental

La Cenicienta es madre de una niña, tiene 33 años, comenzó a trabajar desde los 12; no tuvo la posibilidad de estudiar, prefiere ser prostituta a ser explotada en una fábrica. Ha sido golpeada constantemente por la policía; otras prostitutas también se quejan del abuso por parte de las autoridades.

La directora de la Vaquita, reclusorio al que son llevadas las mujeres que ejercen la prostitución, no tiene claro el criterio de sanciones y multas, las trabajadoras sociales no atienden las necesidades de las reclusas y la maestra encargada de alfabetizar considera que la cárcel es un “lugar de depósito”.

La religión católica es parte de la cultura de una mujer orgullosa de ser prostituta, quien bautiza a su hijo y lo celebra con una fiesta para niños.

¹⁸⁰ Ver Anexo, Entrevista II.

¹⁸¹ Ver Anexo, Entrevista I.

María Silvestre Miranda Ramos tiene tres hijas, las cuales atiende por las mañanas, además de encargarse de lavar ropa, por las noches asiste a centros nocturnos para bailar, beber y prostituirse. Tiene una credencial que avala no padecer enfermedades.

Un médico revisa a una mujer mientras le recomienda dejar la prostitución debido a todos los peligros tanto de salud como de seguridad a los que se expone.

Los prostituyentes son violentos y menosprecian a las mujeres, las cuales tienen que regatear el pago por tener actos sexuales con ellos.

En un conversatorio, las prostitutas narran sus experiencias con sus ex maridos, concluyendo que todos los hombres únicamente desean aprovecharse de ellas física y psicológicamente.

d) Análisis fílmico

La prostitución es un tema que inquieta al movimiento feminista. Es un fenómeno complejo no solamente por el exorbitante número de mujeres que se encuentran ahí involucradas, sino por las ambivalentes posturas que separan radicalmente a críticas, activistas e intelectuales feministas.

Interesa resaltar los motivos que comparten las mujeres de *No es por gusto*, mismos que las llevaron a seguir ese camino; considerarlos ayuda a contrarrestar los estigmas que tradicionalmente han etiquetado a las prostitutas, juzgándolas superficialmente para perpetuar un fenómeno social del que principalmente los hombre obtienen beneficios sexuales. De inicio resulta prácticamente irreal el que desde niñas anhelan convertirse en “trabajadoras sexuales”. Con esta expresión se refieren aquéllos que consideran la regulación del comercio sexual como una vía favorable para la sociedad. Rosa Cobo, feminista a favor del abolicionismo, apunta que el eufemismo “trabajadoras sexuales” es un

dispositivo de legitimación para esconder la lucha de los proxenetas por transformar la economía criminal en economía legal¹⁸².

Es necesario puntualizar la diferencia entre prostitución y trata de personas, a pesar de que, como bien concluye la periodista Lydia Cacho en *Esclavas del poder*, después de realizar una serie de investigaciones en los lugares donde más se ha manifestado la esclavitud sexual, disfrazada de otros oficios:

*Quienes argumentan o prefieren creer que la explotación sexual adulta, la adolescente y la infantil están quirúrgicamente separadas por la condescendencia de los tratantes y la libre voluntad de las prostitutas, se llevarán una verdadera sorpresa si llegan a realizar un trabajo de campo serio y extensivo*¹⁸³.

Del latín *prostituere*, prostitución significa “exhibir para la venta”. Es una actividad a la que se dedica quien mantiene relaciones sexuales con otras personas a cambio de dinero. Se trata de un negocio que otorga múltiples ganancias a un gran conjunto de intereses y forma parte de un mercado que incorpora todas las características de la explotación social, racista, étnica y sexista vigentes en nuestras sociedades¹⁸⁴.

La trata de personas es la captación, el transporte, el traslado y la recepción de personas, recurriendo a la amenaza, al rapto, al fraude, al engaño, al abuso de poder o a una situación de vulnerabilidad, al uso de la fuerza u otras formas de coacción, así como la concesión o la recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una persona que tenga autoridad sobre otra. Todo ello con propósito de explotación¹⁸⁵.

¹⁸² Cobo, Rosa, *op.cit.*, Capítulo 4, pp. 22-23.

¹⁸³ Cacho, Lydia, *Esclavas del poder*, México, 3ª ed. Penguin Random House, septiembre, 2015, p. 279.

¹⁸⁴ *op.cit.* pp.300-301.

¹⁸⁵ Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, Especialmente Mujeres y Niños, que complementa la Convención de las Naciones Unidas contra la Delincuencia Organizada Transnacional, en Cacho, Lydia, *op.cit.*, p. 303.

Causas de la Prostitución

“¿Pero es que hubo alguna vez una forma de dominio que no pareciera natural a quienes la poseían?”

John Stuart Mill, El sometimiento de la mujer.

Una vez teniendo clara la diferencia conceptual de dichos fenómenos sociales, cabe responder la interrogante sobre los motivos que llevan a las prostitutas a vender su cuerpo con finalidades sexuales. La explicación de María del Carmen de Lara ante el asunto fue:

Una parte tiene qué ver con la falta de acceso a ciertos círculos de educación que permitan que las mujeres puedan tener opciones laborales; en el caso de las mujeres, viéndolo desde su punto de vista, generalmente siempre han sido reprimidas únicamente ellas y en un trato de mercancía y objeto. No creo que la vía fuera precisamente la represión, creo que hay otros factores que hay que atender, sobre todo esta, digamos, naturalización de la cosificación de las mujeres, y que eso se introyecta en muchas personas; yo veo muy pocos casos de gente que está marginada económicamente donde ellas digan “*yo estoy aquí por gusto*”, lo hacen por necesidad.

Las prostitutas son estigmatizadas en los medios de difusión como mujeres que optan por la “vida fácil”, vemos que la peor ofensa que se le puede dar a una mujer es tildarla de puta, incluso en productos culturales como el rap que buscan la reivindicación de grupos históricamente marginados, es constante el uso de este vocablo apuntado comúnmente hacia la madre del contrincante para garantizar su derrota en una batalla de dimes y diretes.

Ciertas agrupaciones de mujeres buscan visibilizar sus propias condiciones de injusticia dentro de su colectividad derivadas del sistema opresor económico y patriarcal, haciéndose escuchar y contestando las ofensas desde el empoderamiento de cultivar una conciencia feminista plasmándola en sus creaciones culturales.

Desigualdad de oportunidades

El filósofo John Stuart Mill, en *El sometimiento de la mujer*, escrito a mediados del siglo XIX, con el apoyo de su esposa e hijastra, examina el origen de la condición femenina, en una época en la que la sociedad no consideraba a las mujeres capaces de elegir a sus gobernantes, menos de tener la posibilidad de desempeñar cargos públicos relevantes, por lo que no se reparaba en reconocer el derecho de las mujeres a decidir sobre su propio destino.

Mill advierte:

Todos los hombres, excepto los más brutos, desean tener en la mujer que está más estrechamente vinculada a ellos no una esclava forzosa, sino voluntaria; no una mera sierva, sino una favorita. Han puesto en práctica, por tanto, todos los medios para esclavizar las mentes de las mujeres.

Reconoce que si las mujeres pudieran elegir su destino como lo hacen los hombres, teniendo las mismas posibilidades de desarrollar su máximo potencial, seguramente se negarían a ser amas de casa o prostitutas. “*Se forza a las mujeres al matrimonio o a la prostitución, cerrándoles las demás puertas*”.¹⁸⁶

Colonización interior.

La filósofa Kate Millett retomó en 1969 las conjeturas de Mill en su obra *Política sexual*. Señala que “*el sexo es una categoría social impregnada de política*”¹⁸⁷. Para Millett, el grupo subordinado tiende a ser conservador, porque:

*Al igual que los esclavos, las mujeres identifican su propia supervivencia con la prosperidad de quienes la mantienen. La esperanza de encontrar alguna vía radical que las conduzca hacia la liberación resulta tan remota para la mayoría de ellas que ni siquiera se atreven a concebirla y no toman verdadera conciencia de su estado*¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Mill, John Stuart, *El sometimiento de la mujer*, Madrid, Alianza, 1861, reimpresión 2010, p.55.

¹⁸⁷ Millett, Kate, *Política Sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1969, p. 68.

¹⁸⁸ *op.cit.* p. 92.

Lo anterior explica que, a pesar de que algunas mujeres afirmen ejercer la prostitución con total libertad, la ideología patriarcal ya está asimilada, al punto en que no se percatan de la circunstancia de alienación en la que viven. Dice Millett:

*Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de 'colonización interior', más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, para cristalizar en ella el concepto más elemental del poder*¹⁸⁹.

María del Carmen de Lara explica que, persiste la tendencia de las mujeres a ejercer la prostitución para subsistir sin importar la clase social en la que se encuentren, debido a un sistema económico y político que sobrevalora al dinero por encima del bienestar personal secundado por la cosificación de las mujeres a través de los medios de información y la falta de oportunidades educativas y sin sesgo de género para ellas.¹⁹⁰

Carencias económicas

La falta de recursos económicos es un factor determinante para que las mujeres, al ser segregadas “*en una economía monetaria en la que tanto la autonomía como el prestigio dependen del dinero constante*”¹⁹¹, decidan sumergirse en el comercio sexual.

Es un hecho que no todas ellas pueden ejercer una profesión u oficio. De ser así, el sistema laboral con el fenómeno llamado “techo de cristal” no brinda las mismas oportunidades a hombres que a mujeres, ni retribuye los mismos salarios aun cuando las mujeres tengan un alto nivel de estudios. Una constante de la que hablaba Kate Millett:

*Las mujeres han trabajado en todas las épocas y, por lo general, han soportado jornadas más largas, recibido pagos más bajos y realizado tareas más desagradables que los varones*¹⁹².

Muchas son madres solteras, lo que implica una mayor presión para llevar dinero al hogar; además, está la necesidad de atender las dobles o triples jornadas no remuneradas

¹⁸⁹ *op.cit.* p. 70.

¹⁹⁰ Ver Anexo, Entrevista II.

¹⁹¹ *op.cit.* p.94.

¹⁹² *op.cit.* p.167.

que implica el trabajo doméstico para cumplir con el cuidado de sus familias. Como menciona Andrée Michel: “*la producción doméstica no mercantil es “invisible” para la sociedad mercantil, eliminándola de sus indicadores de rendimiento*”¹⁹³.

En *No es por gusto*, una prostituta da su testimonio:

A mí me dicen la Cenicienta, tengo 33 años, empecé a trabajar a los 12 años. Tengo una hija, yo trabajo para mi hija, porque tengo necesidad; yo nunca estudié, mis padres no me dieron una educación, me tiraron al abandono, entonces yo me vi obligada a ejercer la prostitución. Tampoco me gustaría trabajar en una fábrica, porque en las fábricas nada más estafan a uno, el sueldo que pagan no nos alcanza, económicamente todo está muy caro. En lo que yo trabajo, gano un poco más, más o menos ahí me sobrellevo.

En una escena en la que un médico realiza un chequeo a una prostituta de 21 años, le pregunta: ¿Por qué se ha dedicado a la prostitución? Ella responde: “*No es porque me guste, es por necesidad*”.

Violencia doméstica

Lydia Cacho menciona en su libro *Esclavas del poder* que algunas jóvenes prostitutas escaparon de situaciones insoportables de violencia doméstica:

*Como en México, Afganistán, Vietnam, Filipinas, Colombia y otros países, la violencia dentro del hogar expulsa a las adolescentes, quienes en una sociedad discriminatoria y desigual no encuentran más opciones que la prostitución como medio de subsistencia. Los tratantes los saben y confían en la fortaleza de la maquinaria machista que mueve el mundo*¹⁹⁴.

La violencia en casa predispone a las mujeres a un clima de maltrato. Una de las prostitutas, a quien constantemente se le observa fumar en el documental, afirma haber sido víctima de violencia doméstica durante 9 años hasta tomar la decisión de dejarlo en parte gracias al apoyo de sus compañeras, caso que demuestra que la solidaridad de otras mujeres es un factor determinante para el cambio de vida y un acto feminista, aún sin que ellas lo conciban de esa manera.

¹⁹³ Michel, Andrée, *La mujer en la sociedad mercantil*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1978, p. 14.

¹⁹⁴ Cacho, Lydia, *op.cit.*, pp. 55-56.

Los consumidores

“Los varones que no aceptan la igualdad encuentran en la prostitución su hábitat natural”.

Rosa Cobo, La prostitución en el corazón del capitalismo.

Otro factor evidente para que exista la prostitución es la demanda del sector masculino de cualquier clase social, ya sea un empresario o un obrero, el comercio sexual se encuentra al alcance de cualquier hombre que esté dispuesto a pagar por ello.

Respecto a lo anterior, Millett explica:

En un sistema en el que se prescribe la castidad de la mujer y se castiga severamente su adulterio, no puede haber suficientes mujeres para satisfacer la demanda masculina, a menos que un sector de la población femenina, perteneciente por lo general a la clase pobre, se halle exclusivamente destinado a la explotación sexual... Cualquiera que sea la actitud oficial de la sociedad, la prostitución constituye una necesidad en toda cultura basada en la supremacía masculina¹⁹⁵.

Aunque el comercio sexual involucra tanto a hombres como a mujeres, son ellas quienes afrontan las mayores consecuencias físicas, civiles y psicológicas.

Consecuencias físicas de la prostitución.

En *No es por gusto* se observa que una vez dentro del reclusorio, las detenidas son sometidas a quehaceres de la limpieza del lugar, sin contar con las medidas sanitarias mínimas para evitar enfermedades frecuentes como la gripe y otras como la sarna. Una presidiaria expone:

Nos paran a las 5 a.m. al patio con las cobijas, en el vil suelo mojado... todas salimos bien roñosas de aquí, porque no hay limpieza en las cobijas.

¹⁹⁵ Millett, Kate, *op.cit.*, pp. 228-229.

El riesgo de adquirir enfermedades de transmisión sexual es latente. Las prostitutas son cotidianamente obligadas a estudios médicos en condiciones insalubres, para obtener una credencial que “garantiza la salud de los consumidores”.

Una prostituta da su testimonio en el documental:

La riegan porque no saben la sangre de todas nosotras, porque las revuelven, entonces yo estoy bien de la sangre, vengo y pido mi resultado y salgo mala de la sangre. Yo nunca en mi vida me he dejado hacer aquí el Papanicolau, yo he mandado a todos los jefes a la chingada y hasta a los doctores, porque un solo pato, ya todo oxidado, todo puerco, se lo meten a todas y digo, caracho no todas estamos bien, unas vienen... olvídense.

Contrario a la idea de que las prostitutas trabajan por placer, Kate Millett advierte sobre el frecuente síndrome de Taylor un trastorno derivado a falta del orgasmo femenino...

Se trata de una congestión crónica y dolorosa de la región pélvica, resultado de la excitación sexual no acompañada de la descongestión vascular y de la relajación que produce el orgasmo¹⁹⁶.

En la cultura patriarcal no se considera el orgasmo femenino como una necesidad para el bienestar físico de las mujeres, debido a que la sociedad falocentrista únicamente da prioridad al goce masculino silenciando el de la mujer.

Consecuencias civiles de la prostitución

Desde el punto de vista de Federico Engels, retomado por Kate Millett, la prostitución:

Perpetúa la antigua libertad sexual en beneficio de los varones. Autorizada y practicada con regularidad por la clase dirigente, sólo se le condena en apariencia. Su denuncia no atañe en modo alguno a los hombres que se entregan a ella, sino a las mujeres. Éstas se ven excluidas y arrojadas de la sociedad, en un nuevo acto de

¹⁹⁶ *op.cit.* p. 219.

*la proclamación de esa ley fundamental que impone una preponderancia masculina incondicional sobre el sexo femenino*¹⁹⁷.

No es por gusto muestra que las prostitutas son frecuentemente castigadas por las autoridades de manera arbitraria. No importa si se encuentran trabajando o no: con el simple hecho de verlas en la calle, los policías las llevan al reclusorio en forma agresiva violando sus derechos humanos. Los consumidores no son penalizados. Esto confirma la existencia de una sociedad que con doble moral sanciona las actividades de las mujeres públicas y promueve la supremacía masculina. Los demandantes de sexo no reciben ninguna reprimenda.

En el documental, la directora del Establecimiento de Reclusión Número Tres de la Ciudad revisa el artículo 11, en el que está incluida la prostitución:

Son faltas contra la integridad moral del individuo y de la familia, se sancionarán con multa de 50 a 300 pesos o arresto hasta por 36 horas, usar drogas, sustancias o plantas, tomar bebidas en lugar público, salvo que éste se encuentre previamente autorizado.

Y agrega: Nuestra población es de alrededor de un 85% de prostitutas.

Al preguntarle a la directora sobre cuál es el criterio para determinar que a veces sean 36 horas, o 15 días, su respuesta fue contundente: *“Fíjese que es una cosa que no me he explicado nunca”*. La autoridad penitenciaria no supo explicar el criterio normativo para castigar a las mujeres y reconoció que dicha arbitrariedad desemboca en el inevitable hundimiento económico de éstas.

Una presa da su versión:

No tiene por qué detenernos, ¿por qué me dicen a mí ‘es que estás ejerciendo la prostitución en vía pública’, ¿me vieron con las nalgas arriba de las nalgas?

El simple hecho de identificarlas es suficiente para que los policías se adueñen de sus cuerpos y falta normas que avalen el acto, sean ellos quienes decidan el destino de las mujeres, en el mejor de los casos el arresto hasta las torturas físicas y violación.

¹⁹⁷ *op.cit.* p. 229.

Aunque al inicio las prostitutas aseguran ganar más en la calle, al hablar de las frecuentes sanciones relatan que deben pagar diversas tarifas a diferentes manos, es decir, son constantemente estafadas.

A lo largo del documental *No es por gusto*, tanto las prostitutas como la directora del reclusorio hablan de la arbitrariedad con que la policía opera sobre las mujeres en la calle: extorsiones y maltrato físico y verbal.

Una prostituta describe:

Llegan los policías y 'órale, hijas de la chingada' y a madrazos, y entonces nos empiezan a golpear, y nos dicen 'súbanse, hijas de la quién sabe qué, porque de todos modos van a subirse'. Pues sí, ya nos subimos, nos llevan a la Cuauhtémoc, ahí dejan salir a las de preferencia y a las que no, pues nos clavan.

La directora, quien también está al tanto de la situación, declara:

Es una cosa muy triste, porque hay chicas que, por ejemplo, pagan la multa en la mañana y en la tarde ya están aquí otra vez; es decir, no hay criterio, cuando las conoce un policía, pues con verlas las vuelve a detener, estén o no estén realmente prostituyéndose. Es una cosa que creo yo sí debería evitarse.

María del Carmen de Lara comenta sobre la extorsión y el maltrato de los policías:

Fue muy problemático lograr que aparecieran a cámara en primer lugar, pues tenían una especie de doble vida, pero se interesaron mucho a partir de que efectivamente eran víctimas de toda la represión de las diversas policías. Las detenía cualquiera desde el gendarme de la esquina, la patrulla, el policía judicial y les hacían lo que se conoce como "el carretazo", las desaparecían, en muchos casos abusaban de ellas, las dejaban desnudas en la carretera y hubo un momento en que inclusive las torturaron con vidrios en los pies; pero nosotros no logramos encontrar quién nos diera el testimonio directo, entonces de alguna manera lo que tratamos de hacer fue mencionar esta doble moral donde existe una cárcel que sólo las cuestiona a ellas, donde son víctimas de la extorsión policíaca, donde muchas veces, quienes viven de ellas, como lo seguimos viendo son terceras personas, lo vemos cada vez más grave con la trata de blancas"¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Ver Anexo, Entrevista I.

Consecuencias psicológicas de la prostitución

En cuanto a las consecuencias psicológicas, De Lara se cuestionó al respecto:

Yo decía... ¿cuál es el costo de esto a nivel personal? Y hay una disociación, que ellas hacen muy claramente, porque la prostitución no es la que vemos en las películas en las que llega la prostituta, se desnuda completamente; no, la prostitución es un acto donde hay 10 minutos, no se desnudan las chavas, y generalmente hay alguien que las observa¹⁹⁹.

La prostitución es el fenómeno más evidente de la subordinación de las mujeres dentro de una sociedad machista, dominada por los valores de la política sexual:

*Pese a hallarse vinculada a la economía y otros factores de la organización social, la política sexual es esencialmente igual que el racismo y la discriminación social, una ideología, un modo de vida que repercute sobre todas las facetas psicológicas y emocionales de la existencia*²⁰⁰.

Los costos en la psique de las prostitutas son variados, ya que cada ser humano tiene una manera distinta de enfrentarse al dolor; aunque a simple vista sean difíciles de percibir, eso no significa que no existan.

La disociación es un trastorno mental recurrente como mecanismo de defensa ante situaciones de estrés. La Organización Mundial de la Salud la define como:

*Una pérdida parcial o total de la integración normal entre la memoria del pasado, la conciencia de la identidad y las sensaciones inmediatas, y el control de los movimientos corporales*²⁰¹.

Pierre Janet describió este trastorno como “*un mecanismo psicológico crucial mediante el cual la persona enfrenta una experiencia traumática*”²⁰².

Los aspectos conductuales que caracterizan los trastornos disociativos son diversos: conducta agresiva, autolesiones o intentos de suicidio, una o más identidades o estados de personalidad, patrón conductual repetitivo de relaciones que involucran abuso físico y sexual, comportamiento mecánico, entre otros.

¹⁹⁹ Ver Anexo, Entrevista II.

²⁰⁰ *op.cit.* p. 303.

²⁰¹ World Health Organization, 1991, en Robles García, Trastornos Disociativos, Madrid, p. 26.

²⁰² Robles García, *op.cit.*, pp. 34-44.

Desde un análisis funcional,

Los pacientes que han sufrido tales traumas han condicionado una respuesta de disociación o compartimentación de la experiencia subjetiva en personalidades alternas a fin de afrontar el dolor y/o malestar emocional... Entre las variables psicosociales relacionadas con la presentación de trastornos disociativos destacan los eventos vitalmente estresantes como guerras o abuso físico o sexual... En cuanto al sexo se han planteado algunas diferencias en relación con una mayor frecuencia en mujeres que en hombres²⁰³.

En el documental *No es por gusto* observamos que las prostitutas en busca de clientes en la calle se muestran alegres y divertidas, bromean entre ellas y con los transeúntes; posteriormente, una mujer revela su hartazgo al tener que “rogarles” para que accedan a la oferta sexual.

La depresión no se expresa únicamente a través la tristeza o el enojo, para las prostitutas se hace necesario enfrentar la rutina con buena cara, el rostro maquillado y el cuerpo perfumado, su doble vida es síntoma de la profunda disociación como barrera emocional ante la violencia cotidiana.

Posibilidades altas de sufrir violencia por parte de los consumidores.

Kate Millett analizó los postulados de Freud sobre las relaciones entre los sexos, en los que él admite que:

Los hombres se sienten psicológicamente impulsados a rebajar a las mujeres, mediante la prostitución y la brutalidad sexual llegando así al concepto de la forma más difundida de degradación de la vida erótica²⁰⁴.

Generalmente, los consumidores sexuales son tipos con algún trastorno mental que no buscan sólo satisfacer su deseo sexual, sino abusar de las mujeres en diversos grados hasta llegar al feminicidio.

A pesar de conocer los peligros, las prostitutas se arriesgan ya sea en bares, cantinas, o en las calles nocturnas. En *No es por gusto*, una de ellas cuenta su experiencia:

²⁰³ *op.cit.*

²⁰⁴ Millett, *op.cit.*, p. 349.

Hay veces que desde adentro nos pueden contratar, si es adentro, pues se va una en un coche, pero ¿qué pasa en este coche, ustedes saben si es una persona decente o es cualquier ratero que le va bajar a una su dinero, a robar o hasta matar en su coche e ir a tirar a una a cualquier lado.

De Lara comenta con respecto a la violencia que sufren las prostitutas por parte de los demandantes:

Sabemos que muchas mujeres viven situaciones de golpes o maltrato por parte de alguna persona, que tiene esa visión (machista) de las mujeres²⁰⁵.

Discriminación

Debido al estigma que cargan las prostitutas, son constantemente malvistas y agredidas por la gente que las rodea. Ya explica Kate Millett, en su *Política Sexual*, la razón:

El papel de la prostituta no representa más que una exageración de las condiciones económicas patriarcales de la mayoría de las mujeres, que son mantenidas a cambio de su colaboración sexual. El desdén que inspira la prostituta tanto a los demás como a sí misma, y la actitud punitiva que la sociedad adopta frente a ella constituye, de hecho, el reflejo de una cultura que mantiene una postura negativa respecto a la sexualidad y castiga con dureza la promiscuidad de la mujer, sin reparar en la del varón²⁰⁶.

Una prostituta narra la constante discriminación a la que es sujeta, señoras que murmuran cuando camina por la calle, otras la insultan y la hipocresía latente de quienes la señalan como una mala mujer. Con este testimonio se critica la doble moral con la que se rige la sociedad, colocando a algunas mujeres como personas de bien a base de atacar a las congéneres que ocupan el rol aparentemente opuesto.

¿Por qué la prostitución no es un trabajo como cualquier otro?

Además de todos los riesgos que implica, la manera en que los consumidores se acercan a las prostitutas muestra su idea de superioridad sobre otro ser humano. En *No es por gusto*,

²⁰⁵ Ver Anexo, Entrevista II.

²⁰⁶ *op.cit.* p. 230.

vemos que una mujer tiene que regatear su “valor monetario” hasta el punto de aceptar lo que el hombre esté dispuesto a pagar, junto a expresiones como “*ni que estuvieras tan buena*”; además cuando otras mujeres buscan apoyarla, él les contesta “*a ver si se callan ustedes*”.

Es evidente la desigualdad de condiciones, el varón se siente con el derecho de menospreciar y sobajar, mientras ella tiene que renunciar a sus deseos sexuales para disponerlos al capricho de otros.

La prostitución es una de las formas más representativas de lo que significa la política sexual:

En la violación, la agresividad, el encono, el desprecio y el deseo de ultrajar o destruir la personalidad ajena adoptan un cariz claramente ilustrativo de lo que es la política sexual²⁰⁷.

¿Qué hacer con respecto a la prostitución?

La postura de María del Carmen de Lara ante la prostitución es dejar la doble moral y la opresión en todos los grados hacia las mujeres:

Creo que debería de desaparecer la represión, tiene que haber realmente alternativas y revisarse la situación de seguridad que viven estas mujeres, yo no estoy de acuerdo en que exista una zona roja. Creo que llevarlo a un ghetto también es peligroso, se vuelve como una parte de la sociedad que está aparentemente marginada y es una hipocresía social, pero creo que reprimirlas, cuestionarlas, no funciona y no creo que ésa sea la vía para mejorar la situación... Yo creo en el diálogo, creo en otras maneras de comunicarnos y habría que preguntarse ¿qué tipo de hombres y mujeres estamos educando? ¿Donde la sexualidad se vuelve como nada más parte de un convenio de compra-venta? ¿Qué estamos haciendo en ese sentido? ¿Cuándo hay una sexualidad consensuada, cuándo hay una sexualidad que tenga que ver con otras maneras de encontrarnos?²⁰⁸

De Lara va más allá de la pobreza feminizada y resalta el peso que la cultura tiene en la educación, es contundente el cambio en la manera de educar, cuestionarse el

²⁰⁷ *op.cit.* p. 102.

²⁰⁸ Ver Anexo, Entrevista II.

significado de lo femenino y lo masculino y dejar de transmitir creencias sin antes profundizar en la repercusión que tienen en la convivencia entre seres humanos, esto es resultado de alimentar una conciencia feminista.

***El feminismo: una vía esencial para la conciencia
sobre la situación social de las mujeres.***

El documental *No es por gusto* es una aproximación hacia las vivencias de las prostitutas. Es un discurso feminista en tanto que prioriza la voz de las mujeres dejando un sitio para reflexionar sobre un fenómeno controvertido para los sectores feministas y para los grupos conservadores.

Para Teresa de Lauretis, la conciencia feminista se da en el momento en que se reflexiona sobre el hecho de experimentar el mundo a través de un cuerpo femenino y por consecuencia recibir el adoctrinamiento de género con sus variantes de acuerdo a cada sociedad patriarcal, para después tomar acciones que cambien la vida de las mujeres, no por el azar sino de manera consciente y determinada.²⁰⁹

En las entrevistas realizadas por las directoras de *No es por gusto*, las prostitutas hacen un recuento de las vivencias pasadas, cómo se sentían en esos momentos, resultando un encuentro entre mujeres para reflexionar sobre sus experiencias y valorando lo que consiguieron cambiar, así como poniendo sobre la mesa la violencia persistente que las desborda.

e) Gramática audiovisual

En este apartado se emplean las categorías antropológicas que definen el estado de las mujeres en el mundo patriarcal²¹⁰, estudiadas minuciosamente en *Los cautiverios de las*

²⁰⁹ De Lauretis, Teresa, *op.cit.*, p. 291.

²¹⁰ Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, 5ª. ed., UNAM, 2011, p.151.

mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas. El objetivo es identificar las formas en que se expresan dichos cautiverios femeninos en *No es por gusto*.

Madresposas

*Las mujeres deben mantener una relación de sujeción a los hombres, en este caso a los cónyuges. Así, articuladas la maternidad y la conyugalidad, son los ejes socioculturales y políticos que definen la condición genérica de las mujeres; de ahí que todas las mujeres son madresposas*²¹¹.

En sus testimonios, las prostitutas relatan lo difícil que fue alejarse de sus maridos violentos, soportaron su maltrato hasta que llegaron al límite, abandonaron la conyugalidad, pero se quedaron con la maternidad asumiendo el deber de sacar adelante a sus vástagos, señalando la paternidad ausente de éstos.

Mi marido me salió de la chingada (se ríen); éramos casados, el día que me decidí a dejarlo, lo dejé porque ya no aguantaba, eso de que me pegara a cada rato y se iba con la otra; me dejaba a mí un mes, quince días, venía y me pegaba por el dinero, hasta que se acabó.

En las representaciones ideológicas son negados los problemas a los que se enfrentan las prostitutas como madresposas, pues confirman su similitud a otros grupos de mujeres socialmente bien vistos, es por esto que principalmente en el cine y en la literatura se narran a las prostitutas de manera velada.²¹²

En *No es por gusto*, vemos a las prostitutas asumir su papel de madres, negado en las películas de ficheras. Una de ellas da indicaciones a su hija: “*Ten cuidado, gorda, no te vayas a quemar*”, “*siéntate bien*”, “*cuando me vaya no quiero que metas a los chamacos aquí, hacen tiradero*”, y por supuesto, se muestra su disfuncionalidad “*me das un cigarro, por favor... ándale, hija, que se me hace tarde, me tengo que ir y te haces tonta*”. De ninguna manera son madres perfectas e idealizadas, antes que nada prevalece su aspecto humano. Esto es una característica de la conciencia feminista que define a la cineasta,

²¹¹ *op.cit.* p.365

²¹² *op.cit.* p. 563

mostrar los matices humanos de las mujeres, sin los estereotipos de género de la cultura dominante presentados en el cine.

Monjas

Como mujeres, las monjas son, de manera anticipada, el principio del mal, son esencia pecaminosa de los seres humanos. Eje de la cosmovisión católica. Las mujeres son la verdadera dimensión del pecado, y se debe a ellas la pérdida humana de la vida paradisíaca. La mujer-pecado es el fundamento de la obediencia femenina a la divinidad, sustentada en la culpa, en la responsabilidad lacerante que trasciende la historia y se constituye en la identidad femenina. En su afán por pagar esa culpa, las mujeres obedecen los principios de la razón y de la fuerza de quien no se equivoca, como ellas. El único que, en su bondad, les da la posibilidad de ser guiadas, como las conducen los hombres, por el sendero correcto²¹³.

En *No es por gusto*, una prostituta tiene la necesidad de redimir su culpa de ser “mujer-pecado” al llevar un velo blanco en el bautizo de su hijo y escuchar, bajando la mirada, las palabras del sacerdote: “*Que el alma de la madrecita de este niño se salve*”; la escena contrasta con la Cenicienta sentada en una de las bancas, quien mira a la cámara, se le nota incómoda, mientras las demás mujeres rezan hincadas portando velos.

Las monjas son la expresión contraria de las prostitutas; sin embargo, en el documental ellas no dejan de participar en los rituales religiosos, sea por su culpa interiorizada, sea por el compromiso materno de guiar por el buen camino, que para ellas representa la religión católica.

Prostituta

La prostituta concreta la escisión de la sexualidad femenina entre erotismo y procreación, entre erotismo y maternidad, fundamentos sociales y culturales de signo positivo al género femenino²¹⁴.

En el imaginario colectivo, las prostitutas son mujeres que viven para erotizar, porque les va bien, porque es la vida fácil y nada más; difícilmente se les percibe como las proveedoras responsables de un hogar. *No es por gusto* muestra ese lado materno ignorado por la sociedad, el cual la mayoría de las mujeres persisten en mantener: el deber ser para

²¹³ *op.cit.* p. 512

²¹⁴ *op.cit.* p. 563.

otros. María Silvestre Miranda Ramos, madre de tres niñas, cuenta su rutina antes de irse a ejercer la prostitución; se desempeña tal y como lo hace una trabajadora doméstica de tiempo completo, pues además debe lavar ajeno.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la relación a corto plazo y a conveniencia de los consumidores es el atractivo principal que éstos encuentran a diferencia de mantener relaciones estables con mujeres, deshumanizando el acto y sobajándolo a un vínculo de poder en el que ellos ponen las reglas.

*La violación y la prostitución tienen en común el placer implícito del hombre (violador o cliente), la relación de la dominación absoluta, la no-continuidad de la relación social o afectiva, después de la relación erótica*²¹⁵.

Así se muestran los consumidores de sexo en *No es por gusto*: exigentes, altaneros, con ínfulas de poder sobre las mujeres.

Lagarde define “la razzia” como el verdadero sentido de la violencia policiaca, la cual tiene la función de ritual tranquilizador para quienes satanizan moralmente a la prostitución, sin pretender erradicarla, ni sancionar a los verdaderos causantes de ésta: los consumidores sexuales. Es más bien un doble negocio del que el patriarcado obtiene beneficios.²¹⁶,”.

Las prostitutas en *No es por gusto* aluden de la misma manera a la vejación por parte de la policía represora y la violencia constante que ejercen sobre ellas en el reclusorio. Las mujeres no se explican qué sentido tiene que las encarcelen si de todas formas van a salir, porque “tanto los hombres tienen necesidad de uno, como uno de ganar dinero”, argumentan. De esta manera se comprueba que la finalidad del aparente castigo por parte de las autoridades a las prostitutas es únicamente simular la moral institucional y el respeto a la familia, ya que si de verdad les interesara acabar con la prostitución sancionarían a los hombres que la consumen; sin embargo, ellos permanecen intactos.

²¹⁵ *op.cit.* p. 573.

²¹⁶ *op.cit.* pp. 592-593.

Presas

*La prisión es una acción sobre el sujeto, a la vez que es un espacio de vida. La prisión es el ámbito creado por la sociedad para separar del resto a las malas mujeres, quienes genéricamente cautivas se encuentran presas*²¹⁷.

Es evidente la carga simbólica del reclusorio “*La vaquita*”, plasmada en *No es por gusto*: un sitio frío, desolado, que da la sensación de derrumbarse dado el descuido del inmueble.

*La prisión no agota el castigo, siempre es acompañada por otras penas, es un espacio vital opresivo. Además de segregar físicamente al sujeto de la sociedad, la prisión lo separa también jurídica y políticamente*²¹⁸.

En este sentido, las prostitutas se quejan de la falta de higiene en el reclusorio: “*Todas salimos roñosas de aquí, porque no hay limpieza en la cobijas*”, dice “*La Cenicienta*”, mientras observamos escenas del lugar.

*La cárcel es ámbito del odio social a las mujeres transgresoras. La violencia carcelaria es contenido reglamentado de la institucionalidad coercitiva... Las carceleras se comportan como cualquier mujer frente a otra mujer, es decir como enemigas, pero con el agravante de que su enemistad genérica está dotada de poder represivo institucional*²¹⁹.

En “*La vaquita*” se percibe antipatía entre las prostitutas y la maestra, quien aunque tiene la función de adoctrinar, parece dedicarse más a cuestionarlas y juzgarlas por su estilo de vida desde su percepción clasista y patriarcal, pues para ella es inconcebible que se dediquen a la prostitución al ser madres.

Locas

Basaglia compara la cárcel y el manicomio:

*La cárcel no sirve para la rehabilitación del encarcelado, así como tampoco el manicomio sirve para la rehabilitación del enfermo mental. Ambos responden a una exigencia del sistema social... que tiene como fin último la marginación de quien rompe con el juego social. La marginación de quien no acepta la violencia institucionalizada que gobierna a la sociedad*²²⁰.

Lagarde explica:

²¹⁷ *op.cit.* p. 674.

²¹⁸ *op.cit.* p. 677.

²¹⁹ *op.cit.* pp.680-681.

²²⁰ *op.cit.* p. 697.

La feminidad significa para las mujeres tener como contenido de vida y como identidad, ser de y para los otros, en condiciones de servidumbre voluntaria, dependencia vital y sujeción subordinada al poder; significa vivir marcadas por la irracionalidad, la ignorancia; significa también vivir en la inferiorización, bajo diversas formas de discriminación, maltrato y violencia, ejercidas por los otros, y por las instituciones en todas las relaciones sociales²²¹.

Al respecto no queda duda que el camino de la prostitución es el camino de la locura, como cada acto en que la mujer se mantiene bajo el yugo de cualquier voluntad que se oponga a su plena realización, liberación y felicidad. La locura es naturalizar la inferiorización humana por no pertenecer al género dominante y aceptar el trato opresivo.

La estética de *No es por gusto*.

La directora María del Carmen de Lara cuenta la influencia estilística de *No es por gusto*:

En esa época coincidió que vino a México un grupo a explorar que la gente hiciera un tipo de método que hacía Jean Rouch, que se llama cine directo o Cinéma-Vérité, que hiciéramos documentales con esa escuela y No es por gusto así está realizado, eso enriqueció mucho la visión y nos permitió un método de trabajo, pero a la vez también creo que nosotras tuvimos por un lado la influencia de lo que se acababa de generar del movimiento feminista... Nosotras nos planteamos una manera de ver a las mujeres distinta al cine comercial, básicamente fue una película que respondía a una necesidad de ver a las mujeres en sus problemáticas reales y siendo sujetos de sus historias; no como se hacían en esa época las ficheras, las taloneras, todo este tipo de películas donde las mujeres somos objeto, que perduran a lo largo de la historia del cine. Nosotros desde un punto de vista propio, porque tampoco es la realidad lo que hace el documental, sino es nada más un registro, desde un punto de vista de esa realidad que vive la gente²²².

Es evidente la diferencia de representación de las mujeres en *No es por gusto* en contraste con las películas de ficheras del cine mexicano en los años setenta y ochenta. En *No es por gusto* predominan los encuadres hacia los rostros de las mujeres, se percibe el interés por entablar un diálogo con ellas sin buscar destacar su cuerpo.

²²¹ *op.cit.* p. 767.

²²² Ver Anexo, Entrevista I.

El teórico cinematográfico Bill Nichols retoma la distinción que hace Barnouw entre cine directo y *cinéma-vérité*:

El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch de cinéma-vérité intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista de cinéma-vérité de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista de cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del cinéma-vérité adoptaba el de provocador²²³.

Nichols explica que las modalidades documentales de representación son formas de organizar textos destacando cuatro categorías: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva²²⁴:

- Expositiva: Se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto; el montaje suele mantener la continuidad retórica²²⁵.
- De observación: Hace hincapié en la no intervención del realizador. Esta modalidad cede el “control” más que cualquier otra. Se caracteriza por el trato indirecto, los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas largas son comunes²²⁶.
- Interactiva: Predominan las imágenes de testimonio o intercambio verbal y las imágenes de demostración (validan o confrontan las argumentaciones de los testigos). El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. Es común el encuadre inusual, en especial durante una entrevista al alejarse de la “cabeza del parlante” para explorar otro aspecto de la escena o la persona.
- Reflexiva: Hace hincapié en la intervención del aparato cinematográfico en el proceso de representación. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta en forma y estilo, sino también en la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos²²⁷. La reflexividad no tiene por qué ser puramente formal; también puede ser acusadamente política.²²⁸ La reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan un orden social

²²³ Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, PAIDÓS, 1991, p. 73.

²²⁴ *op.cit.* p. 65.

²²⁵ *op.cit.* p. 68.

²²⁶ *op.cit.* pp. 72-73.

²²⁷ *op.cit.* p. 93.

²²⁸ *op.cit.* p. 101.

determinado, en particular aquellas prácticas experimentadas en la vida cotidiana, que giran en torno al significado discursivo²²⁹.

Nichols reconoce que:

*El feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental. Instigó una reconceptualización radical de la subjetividad y la política que alcanzó a través de la programática de la concienciación un efecto comparable al de la reflexividad (sic)*²³⁰.

En *No es por gusto* vemos a las prostitutas en su ámbito público y privado. Cuando las mujeres se encuentran en la calle buscando consumidores sexuales, la cámara parece esconderse entre la gente limitándose a registrar el entorno de las prostitutas; en cambio, por ejemplo, cuando una mujer relata su rutina previa a salir a trabajar, el seguimiento visual ocurre en algunas de sus faenas como tender camas y bañar a las niñas.

A lo largo del documental, las realizadoras interactúan con las prostitutas a través de “entrevistas encubiertas”, es decir, manteniéndose fuera de la pantalla y de la banda de sonido²³¹.

De las diversas modalidades de recrear la realidad en el género documental, destaca en *No es por gusto* la **reflexiva**, en tanto que enfatiza la experiencia de las mujeres para representarlas y abre un espacio para que las prostitutas se encuentren para hablar de sus problemas e identifiquen las similitudes y diferencias de sus condiciones de vida.

No es por gusto inicia con una serie de fotografías que ilustra situaciones y espacios de prostitutas a través del tiempo, exponen sus lugares de operación: la cantina, la habitación (cama) y la calle, lugar en donde esperan y reciben al consumidor sexual; también vemos la imagen de un grupo de mujeres que indica la identificación colectiva entre ellas, en la última fotografía se observa una cantidad considerable de hombres viendo una especie de espectáculo dentro de un búnker o esperando su turno para vivir cierta experiencia sexual.

En la siguiente secuencia La Cenicienta argumenta que el motivo de dedicarse a la prostitución se centra en que debe mantener a su hija y que gana más de ésta manera que,

²²⁹ *op.cit.* p. 104.

²³⁰ *op.cit.* p. 102.

²³¹ *op.cit.* p. 87.

por ejemplo, siendo explotada en una fábrica; al tiempo la vemos fumar. Dos prostitutas comparten cigarrillos.

Mientras La Cenicienta cumple con su deber ser femenino, atender a su pequeña y maquillarse para salir, la cámara la observa. La niña mira fijamente en dirección al lente lo que ocasiona el acto reflexivo de la producción documental. De la misma forma, la reflexividad ocurre cuando al observar a distancia el reclusorio dos presas salen haciendo señas ofensivas al lugar y miran a la cámara sonrientes.

La directora del reclusorio expone la moral conservadora que rige al lugar mientras la cámara hace un recorrido de puertas, celdas, pasillos oscuros, patios y ventanas altas.

La cámara contempla un día normal de las prostitutas en la calle, entre risas y cigarrillos; “La Cenicienta”, quien se sabe observada, voltea por unos instantes hacia la cámara recordando al espectador la puesta en escena.

En una serie de secuencias, las documentalistas interactúan con la directora del reclusorio, las trabajadoras sociales y las prostitutas quienes se quejan del trato que reciben por parte de las anteriores. Las empleadas de la institución represiva aseguran desempeñar adecuadamente sus funciones administrativas, mientras que las prostitutas manifiestan el maltrato e indiferencia cuando necesitan del apoyo de las trabajadoras sociales al dejar a sus crías solas y enfermas.

Las prostitutas dan su versión sobre la maestra: “*Dice que va a dar clases pero en sí no da clases de nada*”; mientras tanto se observa a la maestra dando clases de matemáticas y de reproducción sexual. La maestra por su parte afirma interesarse por alfabetizar a las reclusas. Al preguntarle cómo funciona la cárcel realmente, responde: “*como un lugar de depósito, eso es lo que es.*”. Esta interacción pone en jaque la aparente función filantrópica de la maestra.

Mientras las prostitutas manifiestan en *voz en off* el riesgo continuo de enfermarse al lavar el patio del reclusorio descalzas y con la ropa mojada, varias mujeres realizan esa labor enfatizando la imagen de sus pies desnudos, confirmando así la veracidad de sus testimonios.

En una escena la cámara se oculta entre la oscuridad de la noche para constatar la actitud engreída de un consumidor que exige los servicios sexuales de una mujer que acepta el regateo del hombre.

Finalmente, se aprecian una serie de fotografías de niños y niñas, mientras la *voz en off* de una mujer relata haber dejado su relación con un hombre quien le daba mala vida; ella compró su *terrenito* y se siente orgullosa de haber sacado a sus hijos adelante, llevarlos a la escuela y saber que ahora son hombres y mujeres casadas.

2. No les pedimos un viaje a la luna (1986).

En los años ochenta, la costura representaba la segunda fuente de mano de obra femenina en México; la primera era el trabajo doméstico. Desde entonces muchas mujeres han laborado en pésimas condiciones y con sueldos inequitativos. El presente análisis busca rescatar parte de la memoria histórica de las trabajadoras y su lucha por la vida y el respeto a sus derechos humanos, a través de la lectura de *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), de la cineasta María del Carmen de Lara Rangel, actual directora del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

Los factores económicos y naturales que intervinieron en los años ochenta en México, acrecentaron los niveles de pobreza dando como resultando una crisis que afectó principalmente a las comunidades indígenas y de manera más significativa a las mujeres que vivían en las periferias urbanas y acudían a la zona centro en busca de empleo.

Las nuevas condiciones de vida obligaron a las mujeres a tomar otras alternativas para la sobrevivencia familiar laborando dobles o triples jornadas, incluyendo al trabajo doméstico no remunerado, modificando los papeles de la estructura familiar tradicional, convirtiéndose en jefas de familia al no contar con el apoyo de su pareja masculina.

Debido al siniestro del 19 de septiembre de 1985, las trabajadoras de la industria textil fueron conscientes del abuso laboral al que eran sometidas por parte de sus patrones: bajos salarios, largas jornadas y condiciones insalubres de trabajo.

Al derrumbarse la fábrica de ropa de San Antonio Abad, en el centro de la Ciudad de México, los dueños de los talleres negaron el apoyo a sus trabajadoras para rescatarlas de los escombros; se preocuparon más por recuperar sus máquinas, cajas fuertes y otras pertenencias abandonando a sus empleadas y dando por muertas a las que continuaban atrapadas entre los escombros²³².

Los patrones negaron el respaldo económico necesario a las costureras para sobrellevar la falta de ingresos debido a la imposibilidad de laborar en edificios en zonas de riesgo. Se rehusaron a pagar la indemnización correspondiente por los años de trabajo. Más de 3,000 costureras quedaron desempleadas; la mayoría, jefas de familia²³³.

A raíz del siniestro y de la falta de apoyo por parte de sus empleadores y del Estado, las costureras se organizaron, primero, haciendo un “plantón” para reclamar sus derechos e impedir que los dueños continuaran apropiándose de la mercancía. Luego formaron un sindicato independiente para luchar por sus derechos laborales y así obtener mejores condiciones a largo plazo.

El 25 de septiembre, las costureras marcharon hacia el Palacio Legislativo para solicitar la defensa de los diputados, sin obtenerlo. Cerraron la calzada de Tlalpan durante tres meses. Llamaron la atención de los medios masivos de información y fueron agredidas por las autoridades²³⁴.

El Sindicato 19 de Septiembre fue el primer sindicato independiente de mujeres en México. Después de una larga contienda por sus derechos, las costureras lograron establecer una colectiva de costura en la que podían trabajar en condiciones espaciales más justas y con mejores sueldos.

a) Contexto del cine durante la Presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988).

El deber de un Estado nacional sería fomentar una fuerte industria cinematográfica, por razones culturales, artísticas, económicas y, por sobre todas

²³² Salcido, Iván, *El terremoto de 1985, 25 años de nuestra memoria*. México, Edición Martín Adame López, 2010, p. 236.

²³³ *op.cit.* p. 240.

²³⁴ *op.cit.* pp. 238-240.

*las cosas, por la urgencia de que a través de ella se levante un dique que contenga la penetración cultural*²³⁵.

Cine Industrial

En la conferencia *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, impartida por Federico Dávalos Orozco, se recalca:

En los años del mandato presidencial de Miguel de la Madrid no varió el estilo vertical y autoritario. El Sistema Nacional de Comunicación Social se fraguó en las soledades del poder y se da a conocer sin mediar consulta alguna con los sectores interesados. Al limitarse a racionalizar el funcionamiento de los medios audiovisuales a su disposición, el Estado sancionó los privilegios que disfrutaban los concesionarios y productores privados y consagró la inaccesibilidad de grupos representativos de la sociedad civil a los foros electrónicos para expresar sus discrepancias respecto a las perspectivas de la crisis que se proponen desde los modelos de comunicación dominantes²³⁶.

El 27 de enero de 1984 se inauguran las nuevas instalaciones de la Cineteca Nacional en lo que era la Plaza de los Compositores²³⁷. Ese mismo año, RTC convoca al Primer Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos. El guión ganador, *Astucia*, de Xavier Robles, al quedar en manos del actor y cantante Tony Aguilar y de su director de cabecera, Mario Hernández, se comprueba que una buena película parte de un buen guión, pero que un buen guión no hace necesariamente una buena película²³⁸.

El 29 de octubre de 1985, el IMCINE, a cargo de Alberto Isaac, convoca al III Concurso de Cine Experimental, reedición de los celebrados en 1965 y 1967. Hubo 10 finalistas que mostraron su enorme entusiasmo al lograr juntar cada uno 20, 30, 40 millones de pesos para la producción... resultó un concurso más de habilidades para obtener financiamiento, que de talento cinematográfico²³⁹.

En 1987 se filmó *La venganza de los punks*, secuela de *Intrépidos punks (1983)* realizada en el sexenio anterior.

²³⁵ Dávalos Orozco, Federico, *op.cit.*, p.21.

²³⁶ *op.cit.* p. 8.

²³⁷ *op.cit.* p. 15.

²³⁸ *ibídem*.

²³⁹ Dávalos Orozco, Federico, *op.cit.*, p. 17.

Cine independiente

Varias películas independientes de los ochentas realizadas en la Ciudad de México, documentan los cambios que transformaron a la metrópoli debido a la explosión demográfica, el hacinamiento en las urbes y el terremoto de 1985.

Paul Leduc dirigió *Frida, naturaleza viva* en 1983. Retrata la personalidad de la pintora sin caer en los típicos sensacionalismos alrededor de su vida amorosa. Leduc donó algunos sobrantes de película para la realización de *No les pedimos un viaje a la luna*²⁴⁰.

En 1983, Gerardo Pardo filmó *Deveras me atrapaste*, trama en la que la hija de un político escapa de su hogar para vivir su independencia en la Ciudad de México; un fantasma rockero se le aparece por un tiempo hasta que le revela como muere.

Luis Lupone formó el Colectivo Minibruto, filmó en 16mm *Tengo una duda* (1984), en la que cuenta la historia de una chica de barrio ubicado en la periferia de la ciudad, con sueños y aspiraciones²⁴¹.

Sergio García dirigió en 1985 *Un toke de rock*, filme que le llevó tres años terminarlo, donde realizó una crónica de la ciudad de México con la cultura del rock, con la participación de Rodrigo González, Jaime López, Botellita de Jerez y Chac Mool²⁴². Algunas secuencias muestran la catástrofe ocasionada por los sismos del 85, las cuales otorgan significado a la vida de los personajes y a la caída de la ilusión progresista que vendió Miguel de la Madrid al inicio de su campaña presidencial.

En 1985, Lupone filmó *Tejiendo mar y viento*, en formato de 16mm, para el Instituto Nacional Indigenista (INI), sobre un grupo de tejedoras huaves del Istmo de Tehuantepec. Con antropólogos organizó un taller de cine en San Mateo del Mar Oaxaca con el objetivo de enseñar a las tejedoras el lenguaje audiovisual para que dieran sus testimonios sin intermediarios. Las mujeres documentaron su vida cotidiana, las actividades que realizan para sobrevivir desde buscar leña hasta preparar alimentos. De los trabajos que

²⁴⁰ Ver Anexo, Entrevista II.

²⁴¹ Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México (1970-1989)*, 1ª edición, UNAM, México, noviembre de 2012, p. 282.

²⁴² *op.cit.* pp.295-300.

se realizaron se dio a conocer el de Teófila Palafox *Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods, 1987)*²⁴³.

Cine del CUEC.

El costo de la película convencional era de 30 millones de pesos a principios del sexenio; en los primeros meses de 1987, ya rondaba los 150 millones de pesos y en las postrimerías del sexenio ya superaba los 500 millones...Esto dificulta cada vez más la realización de cine independiente, por ejemplo. El CUEC restringió drásticamente la longitud de los ejercicios escolares de sus alumnos. Ni los trabajos finales podrán superar los treinta minutos²⁴⁴

Entre 1983 y 1988, estudiantes del CUEC realizaron 199 ficciones, 19 documentales y 1 docuficción. Por su parte, los profesores filmaron dentro del Programa de Superación del Personal Académico de la UNAM, 9 películas²⁴⁵.

María Eugenia Tamés realizó *Mi vida no termina aquí* (1983), “documental que gira en torno a la vida y a las actividades de la vedette Fuensanta Zertuche²⁴⁶”.

b) Condiciones de producción.

La documentalista De Lara Rangel registró la unión de las costureras hasta la formación del Sindicato 19 de Septiembre, plasmado en *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). Los testimonios presentados en dicho documental son fuente fundamental para ampliar la comprensión de una realidad concreta acerca de las mujeres en el subdesarrollo, observando los matices de un fenómeno que se encontraba difuso, incluso para las mismas costureras y que pudo observarse con mayor claridad a consecuencia del siniestro del 85.

²⁴³ Vázquez Mantecón, Álvaro, *op.cit.*, pp.282-285.

²⁴⁴ Dávalos Orozco, Federico, *op.cit.*, p. 12.

²⁴⁵ Molina Carreño, María de la Paz, *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: Documentales de María del Carmen de Lara* /Tesis de Maestría en Comunicación, FCPyS, UNAM, mayo 2006. pp. 102-105.

²⁴⁶ *op.cit.* p. 102.

En un par de entrevistas realizadas en septiembre de 2017 a la cineasta María del Carmen de Lara Rangel, ella mencionó el arduo trabajo que significó realizar *No les pedimos un viaje a la luna*, documental sobre la lucha por los derechos civiles y laborales de las costureras de San Antonio Abad. El filme logró concluirse gracias al apoyo desinteresado de colectivos y colegas. Sobre cómo inició la filmación, De Lara narró:

Yo estaba en la Ciudad de México, me tocó la primera sacudida en la mañana a las 7:19 a.m. La siguiente noche hubo un segundo temblor y a partir de eso, nos reunimos varias mujeres que hacíamos cine con la intención de ayudar más en términos de juntar mamilas y ropa, y de ahí surgió la idea de filmar lo que estaba pasando, originalmente pensaba que alguien más lo liderara, yo quería hacer el sonido; acababa de salir de la escuela de cine, pero realmente no hubo una definición de nadie en ese momento y decidí abarcar el tema únicamente de las costureras, entonces varias de las que nos habíamos reunido se integraron y de ahí nació *No les pedimos un viaje a la luna*²⁴⁷.

Realizar cine independiente, es decir, fuera de los marcos industriales y estatales, no es tarea sencilla. Se requiere buscar apoyo a través de financiamientos y consolidar un equipo fuerte que muestre interés por el proyecto. El trabajo de nuestra entrevistada en *No les pedimos un viaje a la luna* es aún más significativo debido a las condiciones que enfrentó alrededor de la tragedia nacional provocado por los sismos de 1985. Al respecto, De Lara expuso cómo fue el proceso de producción:

Fue una pesadilla, porque obviamente nosotros no estábamos preparados. Es una situación eventual y de emergencia y, por lo mismo, lo que hicimos fue pedir cámaras prestadas que en esa época eran muy poco accesibles porque eran muy caras las de 16 mm; entonces nos prestaron distintos compañeros diversos tipos de cámaras. Trabajé con gente que estaba dispuesta a colaborar sin cobrarme; luego ya que llevábamos unos 10 días filmando, se incorporó Maripí Sáenz. Trabajamos con 'shorts', que es como llamamos los cineastas a las películas sobrantes.

En esa época estaba filmando Paul Leduc Frida y nos regalaba sobrantes; otros nos mandaron de Estados Unidos una Asociación de Mujeres que nos apoyó. De rodaje fueron 52 días, no seguidos porque no teníamos las condiciones. Hasta que encontramos un primer financiamiento empezamos a revelar 6 meses después.

²⁴⁷ Ver Anexo, Entrevista II.

Iniciamos a filmar unos dos días después del terremoto, todavía en diciembre trabajamos con ellas y el primero de mayo de 1986 fue el último día de filmación. En ese momento ya teníamos semi-armado el documental, ya nada más estábamos esperando a ver qué pasaba para integrar esa secuencia.

Terminamos el 19 de septiembre de 1986 en el campamento de las costureras. Un año se llevó el proyecto; la verdad es que con muchísimas horas de trabajo de muchas personas que generosamente aportaron, así es como se armó Costureras; no hay corrección de color, no hay postproducción, nada de esas cosas, no teníamos dinero para hacerlo²⁴⁸.

c) Sinopsis argumental

“El sismo vino a sacudir esas conciencias”.

Evangelina Corona

Las trabajadoras de la costura parecen haber asumido sus condiciones laborales como parte de la norma, sin cuestionar posibles arbitrariedades. De pronto, un sismo de 8.1 grados en la escala de Richter lo cambia todo.

Al ver que los patrones se preocuparon por sacar las cajas fuertes y la mercancía antes que a las mujeres atrapadas entre los escombros y les retiraron el apoyo económico para sobrellevar la tragedia, las costureras tomaron conciencia de su situación de explotación y se organizaron para formar el Sindicato Independiente 19 de Septiembre, uniéndose para exigir justicia.

La policía y el ejército se encargaron de amedrentar a la sociedad civil y frustraron constantemente las labores de rescate. El gobierno de Miguel de La Madrid ignoró las protestas de las trabajadoras y, por medio de la fuerza pública, violentó el derecho a manifestarse el 1º de Mayo de 1986 en el desfile del Día Internacional de los Trabajadores.

²⁴⁸ *ibídem.*

Evangelina Corona alienta a las costureras a perder el miedo y defender sus derechos a través del sindicato. Las trabajadoras logran establecer cooperativas que les permiten laborar en mejores condiciones.

d) Análisis fílmico.

- *Tratamiento de la muerte.*

Muchas costureras quedaron atrapadas entre los escombros. Familiares y compañeras hablan del trato inhumano que recibieron por parte de sus patrones. Frente al edificio destruido, algunas mujeres expresaron su situación:

Yo le dije que yo no estaba aquí para cuidar garras, que yo estaba para ayudar a las compañeras de trabajo, porque a mí me dolieron compañeras, con las que trabajamos 9 años, y se dicen fácil, pero es toda una vida para nosotras.

Cuando tembló todas corrimos hacia atrás, logramos salvarnos como 53, las demás quedaron en las escaleras, porque les cerraron la puerta y ya no pudieron entrar. Por eso es que estamos en lucha para que nos hagan justicia, porque ahí están enterradas todavía muchas, hay dos que acaban de sacar.

La documentalista pregunta: *A las que llegaban tarde, ¿qué les pasaba?*, la costurera responde: *“Las regresaban o las dejaban entrar más tarde y les descontaban”*; su compañera le susurra: *“dile que las castigaban”*.

Muchas costureras eran madres de familia, por lo que muchos niños y niñas quedaron huérfanos y desprotegidos; la hermana de una costurera mantiene la esperanza de rescatar su cuerpo:

Ahora lo que queremos es que nos ayuden con lo del cadáver, que realmente es por lo que yo estoy aquí, ese es mi objetivo único, esperar el cadáver de mi hermana, que nos ayuden a recuperarlo porque aquí no hay a quién pedirle ayuda. Sola vine y sola estoy, yo no tengo quien me acompañe desde el principio y al último, las cosas son así.

Una costurera destacó la actitud de uno de los patrones, quien únicamente se limitó a dar el pésame a los familiares de las trabajadoras sabiendo que existía la posibilidad de rescatarlas:

Él sabía que estaban vivas, puesto que había hablado con ellas, les habían pasado suero; él sabía que estaban vivas, pero no movió siquiera un dedo para rescatarlas. Ellas murieron por falta de auxilio.

Afuera del Metro San Antonio Abad, debajo de una lona, se muestran los ataúdes y las ofrendas de algunas de las víctimas.

No les pedimos un viaje a la luna, es un documental feminista en tanto que muestra la parte vulnerable de las costureras ante la pérdida de sus compañeras y familiares, contrario a la visión deshumanizada de las mujeres como máquinas y elementos fácilmente sustituibles del sistema industrial.

Evangelina Corona: ¿heroína, o sujeto?

Evangelina Corona Cadena nació en un pueblo de Tlaxcala en 1938. Hija de Felicitas Cadena, una mujer que se dedicó a labrar la tierra junto a su familia, donde sembraban frijol, haba, maíz y cebada.

Evangelina tenía ocho hermanos. Estudió hasta tercero de Primaria. Trabajó como empleada doméstica en una casa en Apizaco, de la que salió huyendo debido al acoso sexual por parte de su patrón.

Emigró a la Ciudad de México, donde continuó trabajando en servicios domésticos hasta que aprendió el oficio de la costura y dominó la *Overlock*, “una máquina bonita que hace remates, cierra bien las costuras y las clausura”²⁴⁹. También aprendió a manejar la dobladilladora, la ojaladora y la botonadora”.

Madre soltera con dos hijas. Su vida no le atormenta, la comprende como un proceso de cambios, nunca se consideró víctima o mártir; decidió no vivir esclavizada bajo el yugo de un hombre.

²⁴⁹ Salcido Macías, Iván, *op.cit.*, p. 251.

Evangelina, una mujer de convicciones firmes, representó a sus compañeras costureras ante Miguel de la Madrid, contradiciéndolo frente a su gabinete: “*No, señor presidente; así como Usted dice, así no fueron las cosas*”. Fue la primera secretaria general del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre. En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari fue legisladora en la Cámara de diputados.

El sismo del 85 despertó la conciencia de las costureras, quienes trabajaban 10 horas diarias sin alcanzar el sueldo mínimo; además, continuaban la jornada en casa llevando ropa a destajo y realizaban las labores domésticas, tareas llamadas “femeninas”, es decir, indignas de recibir remuneración absoluta. Evangelina reflexionó sobre la nueva perspectiva que tenían sus compañeras acerca de la vida, la salud y sus derechos laborales:

Este sismo vino a sacudir esas conciencias y vino a sacudirnos para abrir los ojos, para valorar realmente lo que es el trabajo, lo que es un salario, lo que es la vida cotidiana. Nadie valora su vida tal cual es, sino que seguimos creyendo que el percibir un salario es suficiente lo que nos están pagando, sin tener conciencia clara de que es nuestra vida la que vamos dejando ahí, nuestra juventud, nuestra fuerza, nuestra salud se va acumulando en las riquezas del patrón y que nosotras solamente lo que vamos obteniendo es hambre, miseria, vejez y enfermedades.

Evangelina se interesó por los derechos de las mujeres, fundó guarderías para los hijos de esas mujeres; le parecía injusto que los hombres no fueran responsables y en cambio gastaran el dinero en bares, cantinas y prostíbulos, mientras la mujer se queda en casa, “*es una forma de minimizar a la mujer*”²⁵⁰.

Evangelina Corona protagonizó el documental *No les pedimos un viaje a la luna*, en el que narró cómo sintió empatía hacia sus compañeras:

Posteriormente a esto, empezamos a identificarnos mutuamente, puesto que todas habíamos sufrido los mismos percances; después de esto, afloró en esta condición, ver que no solamente nosotras en nuestra empresa éramos explotadas y maltratadas. Por esto es que surgió este campamento, en el cual hemos empezado a luchar, nos hemos identificado en nuestro dolor y en nuestros problemas, hemos visto que no solamente nosotros éramos objeto de oprobio, sino que las demás compañeras tenían más problemas: trabajaban más tiempo, su sueldo era menos; de tal manera que fue un desastre que apareció en este momento.

²⁵⁰ *op.cit.* p. 253.

Las costureras adquieren una conciencia feminista al reconocerse como iguales, entendiendo que su lucha es la misma y al decidir unirse para tener objetivos comunes: pelear por sus derechos humanos y laborales, pero sobre todo se les cayó la venda que obstaculizaba ver el papel de amo que ejercían sobre ellas sus patrones y no les permitía actuar en consecuencia.

Así como el feminismo radical, con teóricas como Kate Millett, sostiene que “lo personal es político”, Evangelina Corona compartió en *No les pedimos un viaje a la luna* su experiencia relacionándose con el género masculino; muestra no solamente su papel como líder del movimiento de las costureras, sino también parte de su sensibilidad femenina:

Yo tengo prejuicios con el sexo opuesto, porque desafortunadamente una de mujer busca en ellos el apoyo, el cariño, la protección, pero no siempre recibe eso... a veces a cambio de esa caricia recibes golpes, a veces rechazan nuestra cercanía, aun sobre el deseo femenino, sobre el deseo de mujer. Tuve que superar la razón para la protección de mi hija en aquel tiempo; esto me hacía encerrarme más en el trabajo y ver de lejos a los hombres. Posiblemente yo hubiera sido una mujer muy mimosa si me hubiera casado, porque hay momentos en los que se siente la ansiedad de prodigar ese cariño, esa caricia, que nosotras añoramos también, pero muchas veces hemos tenido que reprimir esos impulsos, esos deseos porque sabemos que no responde con respeto el sexo opuesto.

Toma de conciencia del colectivo femenino.

¡Costureras unidas, jamás serán vencidas! ¡Se ve, se siente, la mujer está presente!

El 18 de octubre de 1985, las costureras marcharon a Los Pinos; para ese momento entendían la importancia de mantenerse unidas para exigir los derechos que anteriormente no consideraban merecer. Una manifestante explicó la trascendencia de formar un sindicato independiente que luchara por el bienestar de las trabajadoras:

Mi idea es que a todas las compañeras las liquidaran, que todas las empresas terminaran su relación laboral; que todas siempre estemos unidas, si se va a hacer un sindicato sería maravilloso para todas, porque sería uno para todas las empresas, un solo movimiento que nos va a dirigir, no va a ser un sindicato como muchos que sólo ven la conveniencia de los patrones.

Es importante resaltar el cambio de mentalidad que surgió en las costureras después de enfrentarse a la crisis, se identificaron como género, se organizaron para formar un sindicato autónomo y buscaron la estabilidad de todas. Con conciencia colectiva actuaron desde una política feminista, a favor de ellas. Se trató del primer sindicato de mujeres que luchó contra el machismo imperante en la sociedad mexicana. A pesar de las trabas ellas continuaron.

20 de octubre: Registro del Sindicato Nacional de Trabajadoras de la Costura, Confección, Vestido, Similares y Conexos, 19 de Septiembre.

En su nombramiento como secretaria general, Evangelina Corona se dirigió a las costureras con las siguientes palabras:

Compañeras, para mí es un honor contar con su nombramiento. Mi propósito será anteponer la verdad, la justicia y, si es posible, la vida. Compañeras, hay momentos de la vida que nos hacen temblar las piernas, hay momentos y cosas en la vida que nos hacen titubear y que nos hacen voltear la espalda; queremos entonces, los representantes, contar siempre con la ayuda de ustedes, siempre poner al conocimiento de este ejecutivo los problemas para resolverlos. No queremos, compañeras, que al rato digan 'pues siempre no estoy aquí con ustedes'. Acaban de decir uno de los estatutos, es no traicionarnos. Por lo tanto sea un lema de este sindicato: "Justicia y verdad para todos los trabajadores.

Las costureras protestaron a favor de la unión del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre. En el documental vemos a las mujeres alzando la mano simbolizando la aceptación del vínculo al que se comprometieron.

Los patrones indiferentes, gobierno ineficiente.

Varios empresarios obligaron a las trabajadoras a regresar a laborar, en condiciones inseguras, en los edificios del Centro de la Ciudad de México. De no hacerlo les hacían firmar su renuncia. Con miedo y ante la necesidad de obtener recursos, muchas acataron las órdenes de los patrones; algunos se negaron a pagar a sus empleadas la indemnización

correspondiente. La ayuda del gobierno fue insuficiente, lo que originó el descontento de las trabajadoras y las subsecuentes manifestaciones.

Hubo patrones sinvergüenzas que ostentaron ante las trabajadoras su influyentismo ante las autoridades gubernamentales a las que les correspondía exigir el cumplimiento de su deber como empleadores y la manera descarada en que ejercen la corrupción. Una costurera manifestó:

Los patrones decían que nosotras podíamos hacerle como quisiéramos, nosotras no teníamos nada, ellos tenían el dinero, el poder para pagarle a Conciliación y a los del gobierno, entonces le hicimos como quisimos.

Se llevaron a cabo tres huelgas, 16 “plantones” y 14 marchas.

Fidel Velázquez, líder oficial de la CTM, declaró que se tenía conocimiento de la explotación a la que eran sometidas las costureras, pero no sabía dónde ni quiénes las llevaban a cabo. Velázquez exhibió su cinismo machista al declarar: *“Yo no tengo nada que ver con las costureras, porque en mi casa me cosen la ropa.”*

Respecto a la CTM, la cineasta María del Carmen de Lara expuso:

Se estaban oponiendo a que ellas se crearan como sindicato, porque todavía ni siquiera se independizaban; ellos estaban acostumbrados a tener el poder en la industria maquiladora de costura, era la segunda fuente de mano de obra femenina en la Ciudad de México, la primera siempre ha sido el trabajo doméstico y por lo tanto el control de la CTM era mantenerles la situación tranquila a los patrones que estaban en ese momento salvando sus máquinas en vez de salvarle la vida a las trabajadoras, por lo que no les dieron ninguna liquidación; cerraron muchos de los negocios, estaban procediendo y ellos iban como siempre a vender y a negociar para tranzar a los trabajadores, que es lo que hizo mucho tiempo la CTM, y aquí estas chavas, pues no estaban de acuerdo con meterse en esa línea y por lo tanto las combatieron lo más que pudieron²⁵¹.

Ante la negativa de los patrones de liquidar a sus empleadas, las costureras optaron por separar la mercancía en buenas condiciones para venderla y así obtener algo de dinero para sobrellevar sus problemas económicos.

²⁵¹ Ver Anexo, Entrevista II.

Policía represora.

Niños y adultos declararon haber sido amedrentados por la fuerza pública, obligados a decir que eran ladrones o, de lo contrario, los golpeaban. Esto sucedía frecuentemente ante la rebelión de los jóvenes, como declararon algunos ante la cámara:

Me dijeron chilla y como no chillé, me estaban golpeando más y como no chillé, me estuvieron golpeando más y de ahí me patearon, me dieron dos rodillazos aquí abajo.

Un niño muestra el maltrato que recibió de los policías pretextando acusarlo de ladrón. Una mujer y su marido esperaban en la zona del desastre para tener noticias de su hermana. Fueron extorsionados, golpeados y amenazados por los policías: *“Lo poco que uno tiene todavía se lo llegan a uno a robar. Eso no es justo”*.

Durante el tradicional desfile del Día del Trabajo, el primero de mayo de 1986, la fuerza pública no solamente violó el derecho ciudadano a la libre manifestación, además agredió a las costureras que intentaron llegar al zócalo capitalino. Mientras tanto, el entonces presidente de México, Miguel de la Madrid, caminaba tranquilamente del brazo de Fidel Velázquez enarbolando la bandera del PRI.

Los policías se enfrentaron a los manifestantes, quienes en la defensa de sus derechos gritaron consignas tales como: *“El policía tiene dos caminos: estar con el pueblo, o ser asesino”*.

Una costurera relató la conmoción que vivió aquel primero de mayo:

Jamás imaginé que Gobernación nos iba a estar custodiando y asediando; nunca imaginé haber sido golpeada el primero de mayo, decía ‘cómo son desgraciados y el pueblo cómo es espectador de su propio pueblo’; nunca pensé llegar a un hospital por la golpiza que me dieron. Hace 10 años no se daba registro de un sindicato independiente, menos de mujeres.

Lupe Conde: 23 años de experiencia en la industria textil.

Lupe Conde, una mexicana como muchas, tiene la responsabilidad de alimentar, vestir y educar a sus hijas sin el apoyo de una pareja. Relató lo difícil que fue conseguir trabajo, debido a que ya conocían su carácter rebelde ante la injusticia laboral. A pesar de su humilde condición económica, vive feliz y orgullosa de ella misma, porque todo se lo ha ganado con su propio esfuerzo.

Al hacer un recuento de su experiencia como costurera, agradece las veces en que fue castigada cuando la obligaban a cambiar de máquina de coser. Gracias a eso aprendió a manejar 36 máquinas diferentes.

Observamos que doña Lupe trabaja en la elaboración de un patrón de costura con otras mujeres en su casa. En un momento de estrés, al confundir las indicaciones, doña Lupe exclama: “*¡Me van a volver loca!*” a lo que la mujer reflejada en el espejo contesta: “*nos vamos a volver locas las dos aquí*”. La cámara nuevamente enfatiza la importancia del trabajo de las costureras.

Vemos en un mitin del Sindicato de Costureras, las manos de una mujer que cose mientras escucha el discurso de Conchita Guerrero, costurera con 20 años de experiencia, quien las alienta a pensar en su futuro y no abandonar el Sindicato a pesar de la adversidad del presente.

Cooperativa Mexicana de la Confección: “La lucha es larga, pero la victoria gorda”.

La Fundación de Apoyo para la Comunidad financió algunas de las siete cooperativas que se formaron a un año del sismo. Se organizaron de manera distinta de como acostumbraban en las fábricas textiles; su dinámica de pago se denominó “anticipo” a cuenta de rendimiento laboral, pagándoles los salarios mínimos profesionales y mínimo general.

Alegres muñecas de trapo adornaban el taller de costura de la Cooperativa Mexicana de la Confección. Una trabajadora contó su experiencia, un año después de la lucha del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre, al mismo tiempo que zurcía una prenda:

Sí hay diferencia. Antes trabajábamos para el patrón y ahora trabajamos para nosotros; aquí en la Cooperativa se trabajan menos horas y pues, hemos sufrido un poco desde que empezamos, pero ahora creo que estamos viendo los frutos de nuestro esfuerzo y más que todo, trabajamos tranquilas sin presión de nada, dijo concluyendo con una sonrisa.

Evangelina Corona hizo un recuento de las batallas ganadas por el Sindicato; llena de orgullo afirmó: “*Haciendo memoria de un 19 trágico, ahora hacemos un 19 glorioso*”.

No les pedimos un viaje a la luna termina con un emotivo mensaje de la señora Corona a las costureras:

En esta tarde cuando hemos venido a recordar a nuestras compañeras caídas, al recordar que muchas veces en este lugar, entraba y salía durante 13 años... cumpliendo con su responsabilidad, no pudieron salvar la vida y quedaron bajo los escombros de este edificio. Que así como los edificios han caído, que así como nuestras compañeras perecieron, así debe también perecer nuestro miedo, nuestro temor, nuestra humillación; que así también nosotros ahora recordemos que somos un pueblo, que somos un agente, que necesitamos reivindicación y que necesitamos también una unión fuerte, una unión que defienda los derechos. Esa unión que hemos formado ahora, compañeros, se llama Sindicato 19 de Septiembre, será una lucha que perdure para siempre.

e) Gramática audiovisual.

De igual manera, en *No les pedimos un viaje a la luna* se identificaron las categorías de los cautiverios de las mujeres con el fin de revisar las distintas opresiones que atraviesan las costureras desde sus circunstancias precisas.

Madresposas

*El cuerpo de la mujer por otra parte, no se agota en sus límites materiales, se extiende simbólicamente a las cazuelas, a los alimentos, a la cocina, a la casa. Es un espacio siempre dispuesto en cargar y recibir al otro*²⁵².

Lupe Conde es costurera activa del sindicato y jefa de familia. Valora cada uno de los objetos que conforman su hogar, espacio que le permite desarrollar su maternidad: “*En esta casa yo visto, yo calzo, yo doy de comer, yo doy escuela, yo doy todo... lo que hay aquí a mí me ha costado, son telebrejos pero a mí me sirven*”.

Malas madres

La ideología con la que son juzgadas las mujeres que trabajan las fracciona. La madre es mala madre porque sale a trabajar y “abandona” a los hijos e hijas, porque no se ocupa únicamente de la casa, también es proveedora, lugar destinado a los hombres.

*Las mismas mujeres se autovaloran con incomprensión y dureza con el mismo esquema ideológico y refuerzan el conflicto en que desde luego, resultan culpables por incapaces, ineficientes, descuidadas, desobligadas*²⁵³.

Claro ejemplo de este sentimiento de culpa por dejar a los hijos e hijas es recalcado cuando Conchita Guerrero exhorta a sus compañeras a continuar militando dentro del sindicato a pesar de la evidente necesidad de cumplir con sus obligaciones maternas, les pide pensar en los beneficios a largo plazo al mantenerse unidas.

Niñas-madres

*Las niñas-madres forman parte de la institución de la maternidad colectiva, una de cuyas relaciones básicas es el parentesco. Las hijas son, antes que nadie, las potenciales colaboradoras de la madre en las actividades de la reproducción, ya que son las mujeres más cercanas, presentes de manera permanente en la vida cotidiana. Por la dependencia y la sujeción opresivas que las ata a sus madres, deben obedecer a sus órdenes y cumplir con esa obligación*²⁵⁴.

²⁵² *op.cit.* p. 382.

²⁵³ *op.cit.* p. 145.

²⁵⁴ *op.cit.* pp. 402-403.

Una excosturera agradece a su hija, quien también siguió el oficio de la costura, haberla ayudado a criar a sus hermanos:

Tú sabes lo importante que eres para nosotros, hija, son seis tus hermanos y ellos te agradecen demasiadas cosas bonitas que tú nos has dado, me ayudaste a levantarlos, a guiarlos por el buen camino, has sido un buen ejemplo para tus hermanos y quiero que sigas siendo esa gran mujer a la que nosotros queremos.

Este fragmento del documental destaca el valor que se les da a las hijas por cumplir con el rol reproductivo, merecen el amor y el reconocimiento siempre y cuando ayuden a la madre por encima de cubrir sus propias necesidades y objetivos, son ejemplo para sus hermanos por el hecho de ser otras madres

Monjas

En la religiosidad, las mujeres destacan en los cuidados sacramentales de los otros: en el Bautismo o en la aplicación de los Santos Óleos, en los matrimonios y primeras comuniones, pero también en las festividades del panteón²⁵⁵.

Una mujer expresa su mortificación por encontrar el cadáver de su hermana para darle “cristiana sepultura”: “*Es una persona, no es un animal que quedó ahí*”. Las costureras no se sienten tranquilas hasta cumplir con las tradiciones de la religión católica, difícilmente pueden vivir alejadas de las creencias religiosas; son las encargadas de mantener la costumbre hasta la muerte.

Prostituta

El que la inmensa mayoría de prostitutas sean mujeres radica en que todas las mujeres son putas, es decir, mujeres objeto sexuales antes que nada. La prostitución no encuentra su causa en cada mujer, en su especificidad, sino en la esencia social de las mujeres: como seres para y de otros, definidos en torno a la sexualidad erótica o procreadora, las mujeres todas son objeto²⁵⁶.

Las costureras representan para el patriarcado capitalista fuerza de trabajo fácilmente intercambiable, al igual que las prostitutas y todas las mujeres. No son

²⁵⁵ *op.cit.* p. 548.

²⁵⁶ *op.cit.* p. 600.

respetadas como sujetos de derecho, simplemente las mantienen reproduciendo ropa estándar para beneficio único de los dueños de los talleres. No son vistas como seres humanos dignas de respeto.

Presas

Aun quienes cumplen la norma positiva viven en prisión, real y simbólica, como una de las formas de compulsión para lograr su cotidiana obediencia. En general estas prisiones de la vida cotidiana no son concebidas en la ideología dominante, como tales, sino como espacios de vida y resguardo²⁵⁷.

Las costureras trabajan con pies y manos, atadas frente a la máquina de coser, para ellas es un día normal, no conciben la vida de otro modo; reciben un sueldo, laboran una jornada en el taller... al llegar a su casa realizarán más jornadas, ésa es su rutina.

Como todas las mujeres, las presas esperan... La espera ubica a las mujeres y a las presas en una dimensión futura. El presente se anula y se desliza hacia lo que va a ocurrir²⁵⁸.

Locas

Todas las mujeres están locas y su feminidad es sinónimo no sólo de subhumanidad, sino de locura. El proceso individual y social de asunción de la feminidad es una locura ya que es un fenómeno contradictorio: tiene una carga idealizada positiva.²⁵⁹”.

Un grupo de costureras prefirió laborar en un edificio en dudosas condiciones, poniendo en riesgo su vida, con tal de no perder el trabajo, ya que el dueño hizo firmar la renuncia a aquéllas que se negaron. Además, fueron obligadas a trabajar horas extras por el préstamo que el patrón les otorgó en vez de pagarles el sueldo por los días perdidos por el temblor, justificando que él perdía millones.

²⁵⁷ *op.cit.* p. 642.

²⁵⁸ *op.cit.* p. 684.

²⁵⁹ *op.cit.* p. 767.

Otras costureras murieron por falta de auxilio al encontrarse entre los derrumbes. Algunos testimonios advierten que el patrón no movilizó el rescate y las dio por muertas ante sus familiares, cuando existía posibilidad de salvarlas.

La locura es el producto y la evidencia de la destrucción de las mujeres debida a la obligación genérica que, para ellas, pasa de consensual a coercitiva. La locura se origina para unas, como el resultado del enfrentamiento de impedimentos para la realización de intereses para la satisfacción de necesidades para el género y para el grupo, del deseo para cada una²⁶⁰.

Una vez que el sismo despertó la conciencia del estado de opresión en que vivían, las costureras unieron fuerza y voluntad para impedir que se llevaran la ropa que por trabajo les pertenecía. Fue entonces cuando de la pasividad saltaron a la locura. “Nos quieren lavar el coco, no estamos locas. No vamos a dejar que saquen nada”, afirmó una costurera.

Pero las más locas de todas las mujeres son las que se proponen conscientemente como acción política, cambiar el contenido del ser mujer y del mundo. Ésas sí están rechifladas, no se miden²⁶¹.

Las costureras llegaron a la máxima expresión de locura cuando decidieron formar el Sindicato 19 de Septiembre con el fin de velar por sus intereses laborales, dada la certeza de que los patrones no irían a responsabilizarse de las necesidades de sus empleadas vulneradas en mayor medida por los sismos.

Las vivencias de soledad conyugal son demoledoras para algunas de ellas, por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo... Su problema consiste en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo pueden ser con el otro, y la que es el otro²⁶².

Es el caso de Evangelina Corona, quien declara sentirse decepcionada cuando el sexo opuesto responde con violencia ante la compañía femenina. Prefirió alejarse de su ex pareja por seguridad de ella y de su hija; sin embargo, en ocasiones persiste el anhelo de darse al otro.

Son verdaderamente locas para la cultura patriarcal aquellas mujeres que por su desobediencia o rebeldía, transgreden las cualidades de la feminidad... quienes

²⁶⁰ *op.cit.* p. 775.

²⁶¹ *op.cit.* p.771.

²⁶² *op.cit.* p. 703.

*reivindican como trabajo su trabajo, y quienes se construyen un espacio, un tiempo, y un territorio en el mundo. Son reconocidas como locas las mujeres al cambiar la relación de propiedad y el sentido de sus vidas: por ser para ellas mismas.*²⁶³.

Las costureras abandonaron la posición de víctimas para emprender acciones que las beneficiaran como colectivo, mostraron valentía y perseverancia para luchar por sus derechos laborales. Los patrones y el gobierno las ignoraron, incluso hicieron uso de la fuerza pública para violentarlas e intentar silenciarlas, pero no lo lograron, se fortalecieron y disfrutaron el fruto de su esfuerzo.

La estética de *No les pedimos un viaje a la luna*.

Bill Nichols en *La representación de la realidad* menciona lo que significa el estilo en la creación del documental:

El estilo hace referencia al modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también el modo común de hacer una exposición compartida por un colectivo.

De las cuatro modalidades de representación (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva), ya explicadas de acuerdo a los conceptos de Nichols, en *No les pedimos un viaje a la luna* destacan la interactiva por los múltiples testimonios que brindan alto valor periodístico y la reflexiva por el resultado de la información recabada que sensibiliza a los espectadores respecto a las realidades abordadas lejos del dramatismo mediático.

No les pedimos un viaje a la luna inicia con una mano que checa la hora de entrada, el reloj marca las 7 en punto. Observamos a las costureras trabajando en silencio, el único ruido es el de las máquinas. Emplean sus pies y manos para manejarlas.

Un edificio se desploma en cámara lenta hundiéndose en una nube gigantesca de polvo. A continuación se exponen algunas de las consecuencias visibles de los sismos del 19 y 20 de septiembre de 1985, edificios derrumbados, ambulancias avanzando a máxima

²⁶³ *op.cit.* p. 770.

velocidad; personas ayudan a localizar gente atrapada y otros más sacan pertenencias por medio de grúas. Dos *voces en off* indican a qué lugares urge enviar ayuda.

En una toma se observa la discusión entre un grupo de costureras y un hombre al que impiden que saque la ropa de los edificios donde trabajaban. Una mujer se dirige a la cámara para dar a conocer la insensibilidad de los patrones: “*Dijeron que la gente les valía madre, ellos querían rescatar su caja fuerte, su dinero*”.

Varios testimonios aluden a la irresponsabilidad de los patrones, la ineficiencia del Estado para accionar los posibles rescates humanos y atender las zonas afectadas, además de la violencia militar hacia los voluntarios en favor de resguardar el capital de los dueños de los talleres.

Una señora mayor de edad interactúa con la documentalista. -“*Estoy esperando a mi hija*” -¿y a quién más? – *A mi nieta.*

La cámara hace acto de presencia en la toma de protesta de las integrantes del sindicato y las palabras de Evangelina Corona en agradecimiento por su nombramiento como secretaria general y la reiteración de compromiso como dirigente. Se observan a las costureras entusiasmadas por el inicio de una nueva etapa laboral.

Aunque la manera frecuente de interacción, como menciona Nichols, entre el realizador y los actores sociales es por medio de las entrevistas, en *No les pedimos un viaje a la luna* existe una secuencia en la que la cámara participa de manera que modifica la realidad: las costureras realizan un plantón afuera de la Secretaría del Trabajo y al darse cuenta de la presencia de la cámara enérgicamente exclaman *¡Queremos entrar!*.

Con la modalidad interactiva, las costureras dan a conocer los diversos momentos de su situación, desde el objetivo de formar un sindicato hasta la conformación de las cooperativas en las que laboran en condiciones más justas, donde se aprecia mayor espacio e iluminación, así como la sonrisa de una costurera al expresar que trabajan tranquilamente con la nueva organización.

Evangelina Corona comparte el primer recuento sindical a tres meses del sismo. “*Ahora hacemos un 19 glorioso*”. La cámara sigue sus pasos hasta la entrada de su casa, al

mismo tiempo que en *voz en off* cuenta las múltiples actividades que realizaba su madre, Felicitas Cadena, para sostener a su familia, entre ellas, labrar el campo.

Una costurera expone los actos de represión policiaca contra ella y sus compañeras al manifestarse el 1º de Mayo, al mismo tiempo se intercalan imágenes del desfile oficial donde aparece Miguel de la Madrid y escenas de integrantes del Sindicato 19 de Septiembre siendo interceptadas por la policía al intentar ingresar al zócalo capitalino para manifestarse. La mujer narra que nunca imaginó terminar en un hospital por la golpiza de la policía.

No les pedimos un viaje a la luna concluye con las emotivas palabras de Evangelina Corona dirigidas a sus compañeras de lucha, animándolas a derribar el miedo y a recordar que deben permanecer unidas para defender sus derechos. Corona marcha junto a las costureras con febril entusiasmo y la permanente sonrisa que la caracteriza.

Conclusiones

Maricarmen de Lara realiza un cine documental en el que representa a mujeres sujeto de sus historias, alejadas del papel de víctimas aun en condiciones naturales y sociales difíciles, tales como la prostitución en *No es por gusto* (1981) y la supervivencia después del sismo de 1985 en la Ciudad de México en *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). En ambos documentales, se priorizan los testimonios tradicionalmente marginados por el sistema económico y político, es decir, se escucha la voz de las prostitutas y las mujeres de la clase trabajadora.

Fenómenos sociales como la prostitución y la feminización de la pobreza suelen percibirse de manera uniforme ignorando la experiencia de cada microhistoria. Debido a esto es fundamental observar los casos presentados en *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*, en los que las mujeres se autorrepresentan para dar testimonio de sus vivencias sin la influencia de la ideología dominante.

De Lara resalta su postura política feminista a lo largo de su obra cinematográfica, en su mayoría documental, género en el que se ha aproximado a la realidad de mujeres de diversas edades, creencias y tradiciones que comparten la opresión machista al género femenino dentro de una sociedad patriarcal que señala la sexualidad de las mujeres como algo obscuro, reprochable y al mismo tiempo tabú.

Los años ochenta representaron para el país una etapa de crisis económica y política, pero también simbolizaron la oportunidad de “despertar” para muchas mujeres que sobrevivían día a día sin cuestionar su realidad y comenzaron a hacerlo en gran medida gracias al feminismo que ya desde los setentas abría espacios para debatir sobre temas como la legalización del aborto y el respeto al cuerpo femenino. Influídas por estos debates que se extendieron a México, María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara se acercaron a prostitutas para visibilizar su situación desde el punto de vista de éstas sin la sexualización acostumbrada en las películas de ficheras.

De Lara y Tamés realizaron su primer documental *No es por gusto* (1981), empleando la gramática visual desde una óptica no sexista ni clasista, convocando a las prostitutas a exponer su sentir frente a las cámaras. Esto permite que los espectadores

conozcan esa esfera privada femenina como madres solteras al mostrar las peripecias que deben resistir entre consumidores sexuales y autoridades públicas.

Las prostitutas que participaron en *No es por gusto* (1981) no tuvieron escolaridad ni el apoyo de sus familias; son madres solteras y sufrieron violencia doméstica. Consideran que la prostitución es la opción que les queda ante una sociedad que mal paga a obreras, secretarias y trabajadoras domésticas. Son reprimidas constantemente por la policía y maltratadas por los consumidores de sexo; las autoridades se deslindan de la arbitrariedad en multas y arrestos. La sociedad las discrimina y estigmatiza a través de la doble moral católica y la “honorabilidad” de la familia tradicional.

Cuando ocurrió el siniestro de 1985, María del Carmen de Lara era recién egresada del CUEC. Realizó *No les pedimos un viaje a la luna* con la solidaridad de quienes donaron material filmico, prestaron sus cámaras y colaboraron en el filme sin cobro alguno. Al año siguiente presentó el documental ante 3,000 costureras; tiempo después sirvió para unir las en ocasiones difíciles.

Evangelina Corona Cadena fue un caso ejemplar de quien encuentra en la tragedia un regalo para tomar conciencia de lo que necesita cambiar en su vida para mejorarla; alentó a sus compañeras a organizarse para formar el Sindicato 19 de Septiembre, luchar por sus derechos laborales y no desistir ante las amenazas de los patrones y agresiones de la fuerza pública. Unidas vencieron el miedo que en ocasiones las inmovilizó, integrando una cooperativa que les permitió trabajar de manera más humanitaria.

No les pedimos un viaje a la luna fue proyectado después del sismo del 19 de septiembre de 2017, frente a uno de los edificios derrumbados en San Antonio Abad en el que también laboraban costureras, en su mayoría provenientes del extranjero. Muchas fallecieron. La causa de la tragedia fue la misma que en el sismo del 85: el inmueble se encontraba saturado de talleres de maquila con respecto a la capacidad y el peso que podía soportar.

Una vez más se comprueba que las mujeres representan para el sistema económico-patriarcal una mano de obra fácilmente sustituible que necesita emplearse en oficios que no

requieren escolaridad superior, ellas aceptan condiciones laborales desfavorables poniendo en riesgo su vida.

Como muchas mujeres, prostitutas y costureras no cuentan con el apoyo institucional, pues al sistema le favorece mantenerlas en un estado de subordinación política y económica para así, satisfacer los deseos y procurar las ganancias de sectores altamente activos como el comercio sexual y la industria textil.

Con la producción de estos materiales filmicos, es posible reflexionar profundamente sobre la situación de la mujer a través del tiempo, la cual prácticamente no ha cambiado, más bien se ha buscado modificar el discurso para naturalizar aun más la desigualdad social nombrando a las prostitutas “trabajadoras sexuales” y “sexo-servidoras” para incrementar los beneficios de los tratantes, siendo ellas las primeras en defender ese eufemismo convencidas de que “es un trabajo como cualquier otro”.

Después de la muerte de las costureras en el sismo de 2017, se comprueba que es indispensable que documentales como *No les pedimos un viaje a la luna* sean difundidos a las trabajadoras para que prevengan una tragedia y realicen un diagnóstico de su calidad de vida.

Uno de los objetivos de esta investigación fue explorar cómo las teorías feministas abren panoramas de representación femenina en los productos audiovisuales contrarios a las narrativas tradicionales del cine mexicano de argumento. Es a partir del feminismo que empiezan a cuestionarse estas representaciones, principalmente a través de los documentales se filman testigos y testimonios de otras realidades; las cineastas enfocan a mujeres como sujetos de sus historias en vez de mostrarlas como objetos para satisfacer el voyeurismo de los espectadores masculinos.

En ambos estudios de caso, se observa una contundente transformación personal y grupal de las mujeres al polemizar que su situación no es personal sino política, descifrando que la causa es de corte sistémico económico-patriarcal. La conciencia feminista se refleja a lo largo de los documentales de María del Carmen de Lara Rangel al priorizar la representación femenina y su libre expresión, mostrando la gama que configura a los

individuos sin idealizarlos o estereotiparlos. La cineasta asume que la postura feminista es el eje de su trabajo y esto se revela en la mirada que filtra la realidad de las mujeres.

Fuentes de consulta

- Agra Romero, María José, *Ecología y Feminismo*, Editorial Comares, Granada, 1998.
- Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1986.
- Bartra, Eli, *Tres décadas de neofeminismo en México*, en *Feminismo en México, Ayer y hoy*, Segunda Edición, UAM, México, 2002.
- Bartra, Eli, "Genders and Feminism in the Films of María del Carmen de Lara" en *JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, 2010.
- Bartra, Eli, *Historia y género en el documental de María del Carmen de Lara*, *JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, 2014.
- Basáñez, Miguel, *El pulso de los sexenios, 20 años de crisis en México*, Siglo XXI Editores, México, 1990.
- Beiza Patiño, José, *Historia Nacional*, 2ª edición, Cengage Learning Editores. Distrito Federal, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, CNCA-Grijalbo, 1999.
- Cabañas Osorio, J. Alberto, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales 1931-1954*, Universidad Iberoamericana, México, 2014.
- Cacho, Lydia, *Esclavas del poder*, 3ª ed. Penguin Random House, México, septiembre, 2015.
- Casas, Armando, *Conmover desde el documental y trabajar por su exhibición, una conversación con Maricarmen de Lara y Lucía Gajá*, Estudios Cinematográficos núm. 32, septiembre-diciembre 2008.
- Casetti, Francesco, Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores, 530 realizadores, biografías testimonios y fotografías*, México, CONACULTA, 2000.
- Cobo, Rosa, *La prostitución en el corazón del capitalismo*, España, Los Libros De La Catarata, julio, 2017.
- Dávalos Orozco, Federico, *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, De la versión revisada de la Conferencia presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, en la Ciudad de Oaxaca, Oax. El 27 de mayo de 1987.

- Declaración y Plataforma de Acción de Beijing, ONU Mujeres, 1995.
- De Lara Maricarmen, cineasta y feminista, conversatorio en El Colegio de México A.C., 22 de julio de 2014, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos.
- De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Ediciones Cátedra, España, 1992.
- De Mora, Juan Miguel, *Esto nos dio López Portillo*, Anaya Editores, México, 1982.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Argentina, Gedisa Editorial, 1997.
- Flores Madrid, María del Carmen, *Las mujeres en el movimiento estudiantil. De las necesidades sin urgencia*, en *Fem*, año 11, no. 51, México, Marzo 1987.
- Fromm, Erich, *El Arte de Amar*, Paidós, México, 1983.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, SEP, México, 1986.
- Gómezjara, Francisco, *Sociología de la prostitución*, Ediciones Nueva Sociología, 1978.
- Iglesias, Norma (coordinadora y editora), Fregoso, Rosa (editora), Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas, El Colegio de la Frontera Norte, México, 1998.
- Krippendorff, Klaus, *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Lagarde, Marcela, *Aportes para el debate*, <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Lagarde, Marcela, *Género y Feminismo, Desarrollo Humano y Democracia*, 3ª ed. Horas y HORAS, España, 2001.
- Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*, quinta edición, 2011, UNAM, México.
- Lajaous, Alejandra. Cronista de la Presidencia de la República, *Las razones y las obras, Gobierno de Miguel de la Madrid, Crónica del sexenio 1982-1988*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Lamas, Marta, *Cuerpo, Sexo y Política*, Editorial Océano de México, Distrito Federal, 2014.
- Lebel, Jean-Patrick, *Cine e ideología*, Argentina, Granica editor, 1975.

Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 1999.

Magdaleno, María de los Ángeles, *La libertad de investigar*, Estudios Cinematográficos, Documental a debate, núm. 36, México, CUEC, UNAM, Noviembre 2014- Febrero 2015.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol.I, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación, 2002.

Michel, Andrée, *La mujer en la sociedad mercantil*, Siglo XXI Editores, México, 1978.

Mill, John Stuart, *El sometimiento de la mujer*, Alianza, Madrid, 1861, reimpresión 2010.

Millán, Mátgara, *Derivas de un Cine en Femenino*, PUEG. Miguel Ángel Porrúa, México, abril de 1999.

Millett, Kate, *Política Sexual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1969.

Molina Carreño, María de la Paz, *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: Documentales de María del Carmen de Lara* /Tesis de Maestría en Comunicación, FCPyS/ UNAM, mayo 2006.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, PAIDÓS, Barcelona, 1991.

Pelayo, Alejandro, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, CONACULTA, México, 2012.

Olita Iván, “*Muxes: El tercer género*”, 23 de agosto, 2017.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la Interpretación, Discurso y excedente de sentido*, 6ª reimpresión, México, 1995.

Robles García, *Trastornos Disociativos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

Rojas Soriano, Raúl, *Teoría e investigación militante*, 3ª ed. México, Plaza y Valdés, 1999.

Rovirosa, José, *La posición ideológica del documentalista* en Documental, Estudios Cinematográficos 8, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2011.

Salcido Macías, Iván, *El terremoto de 1985, 25 años en nuestra memoria*, Edición de autor, México, 2010.

Serment, León, *México Siglo XX*, Editorial Clío,<https://www.youtube.com/watch?v=nO2S8L42zd8>.

Silva, Ludovico, *Teoría y Práctica de la Ideología*, octava edición, Editorial Nuestro Tiempo, S.A. México, 1979.

Stam Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939-1952)*, IMCINE, México, 1998.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México (1970-1989)*, UNAM, México, noviembre de 2012.

Woolf, Virginia, *Tres Guineas*, Ediciones Godot, Buenos Aires, enero, 2015.

Zecchi, Bárbara, *La pantalla sexuada*, FEMINISMOS, España, Ediciones Cátedra, 2014.

Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Norma, 2002, p.p. XIII-XIV en Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México (1970-1989)*, 1ª edición, UNAM, México, noviembre de 2012.

Anexo.

Entrevista 1

CUEC. 3 de noviembre de 2016.

Damos inicio a la primera entrevista con la Directora del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Maricarmen de Lara Rangel. Esta información será empleada para la elaboración de mi tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, sobre su vida y documentales *No es por gusto* y *No les pedimos un viaje a la luna*. Muchas gracias por este espacio.

¿Cómo ha sido su experiencia de realizar cine?

Bueno, yo estudié aquí en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y digamos que en el segundo año de la carrera, que en esa época era de 5 años, una compañera María Eugenia Tamés y yo interesadas por el tema de la cosificación de las mujeres, decidimos hacer una película que se llamó *No es por gusto*. Es una película en torno a lo que ahora se conoce como trabajo sexual, en esa época no era así y es un cuestionamiento a la represión, y a la visión donde siempre las mujeres ocupaban este lugar de víctimas y de represión y no los clientes; por otro lado es un trabajo que se hace aquí durante un curso de cine documental y es un trabajo en el que hicimos una investigación muy larga. Fue un equipo de dos grupos: un equipo de investigación donde participaban Alfonso Morales, Javier Hinojosa... en algún momento estuvo un ratito Laura Rosetti, Maru Tamés y yo, éramos esos cinco; luego una parte de investigación de campo que hicimos Maru y yo que era yendo a la cárcel.

¿Este trabajo fue para egresar de la carrera?

No, esto fue en el segundo año apenas, de alguna manera aquí lo que pasó es que en esa época coincidió que vino a México un grupo a explorar que la gente hiciera un tipo de método que hacía Jean Rouch, que se llama cine directo o Cinéma-Vérité, que hiciéramos documentales con esa escuela y *No es por gusto* así está realizado, de hecho tiene tanta influencia que Blanchet, además de Alejandro Gamboa que hizo cámara, también en

momentos hizo Vicente Blanchet, que era parte de este grupo de franceses que vinieron a dar talleres y cursos sobre lo que es el cine directo y entonces, bueno, eso enriqueció mucho la visión y nos permitió un método de trabajo, pero a la vez también creo que nosotras tuvimos por un lado la influencia de lo que se acababa de generar del movimiento feminista, de los textos, de la investigación bibliográfica, había muy poco de lo que se había escrito en México todavía; había un libro de un sociólogo, Gómezjara, sobre prostitución y básicamente nosotros lo que encontramos fue mucha bibliografía de teóricas españolas sobre este tema de la prostitución, ahora hay todo un *dossier*, hay muchas cosas publicadas por Marta Lamas, hay una investigación posterior; inclusive hay otra película que recién salió del tema y que no conoce ésta, que es la de Maya Goded, pero la idea es que nosotras si nos planteamos una manera de ver a las mujeres distinta a como se planteaba el cine comercial, básicamente fue una película que respondía a una necesidad de ver a las mujeres en sus problemáticas reales y siendo sujetos de sus historias y no como se hacían en esa época las ficheras, las taloneras, todo este tipo de películas donde las mujeres somos objeto, que perduran a lo largo de la historia del cine obviamente, era lo que se conocía de este trabajo aparentemente pues desde un punto de vista comercial y fuera de una realidad absolutamente. Nosotros desde un punto de vista propio, porque tampoco es la realidad lo que hace el documental, sino es nada más un registro, desde un punto de vista de esa realidad de gente que vive esa situación, logramos que nos compartieran sus historias varias mujeres. Fue muy problemático lograr que aparecieran a cámara; en primer lugar, porque por el tipo de trabajo que hacían pues tenían una especie de doble vida, pero se interesaron mucho a partir de que efectivamente eran víctimas de toda la represión de las diversas policías, existía en ese momento una cárcel que se llamaba “*La vaquita*”, ahora perdura “*El torito*”, pero “*La vaquita*” era una cárcel. También porque esto no entraba dentro del código penal sino del código civil, entonces las detenían de 24 a 72 horas, alteraban toda su vida porque muchas de ellas pues tenían hijos chicos, en fin, y siempre la represión iba dedicada a ellas. Hubo también en ese momento un movimiento, nosotras no logramos entrar en contacto con las distintas dirigentes del movimiento, que precisamente lo que demandaba era que se decidiera con qué cuerpo policiaco iban a tratar porque las detenían, cualquiera desde el gendarme de la esquina, la patrulla, el policía judicial y les hacían lo que se conoce como “el carreterazo”, las desaparecían, en muchos casos abusaban

de ellas, las dejaban desnudas en la carretera y hubo un momento en que inclusive las torturaron con vidrios en los pies, pero nosotros no logramos encontrar quien nos diera el testimonio directo, entonces de alguna manera lo que tratamos de hacer fue mencionar esta doble moral donde existe una cárcel que las cuestiona a ellas y no al cliente, que las detiene a ellas, donde son víctimas de la extorsión policiaca, donde muchas veces, digamos, quienes viven de ellas como lo seguimos viendo son terceras personas, lo vemos cada vez más grave con la trata de blancas. Yo regresé 20 años después a hacer otra película sobre este tema en la zona, pero decidí hacerla ficción por el riesgo para ellas, pero en esa época digamos que éste era nuestro primer ejercicio documental escolar y fue un documental que duró 58 minutos, nos tardamos casi un año en hacerlo, la visión era incluyente, más horizontal y era también una visión que nos ponía en una perspectiva de tratar de buscar desde la gramática audiovisual, desde el lenguaje cinematográfico, hablar del cuerpo femenino que no tuviera una visión sexista y clasista como tiene la mayor parte de las obras cinematográficas de esa época que se manejan de manera comercial, entonces era una respuesta contestataria a este tema. Sí nos llevó a muchas reflexiones el haberlo hecho y, sobre todo, haber estado en las exhibiciones; de pronto nos tocaron exhibiciones en Chapingo con 2,000 estudiantes en general hombres y para muchos era “pues yo, que generalmente acudo a una prostituta y la contrato, nunca las había visto como personas”, entonces eso te dice mucho de cómo se construye esta situación en términos de lo masculino y lo femenino y cómo, en un momento dado ni siquiera es que sea consciente el cliente de lo que significa esta situación en relación a ellas, o sea no las ven como personas y eso te habla de toda una visión muy machista, de una sociedad, que considera que el cuerpo femenino es parte de sus objetos.

¿El cine de Maricarmen de Lara es feminista?

Sí. Para mí a partir de ese momento, con esta influencia, decidí tratar toda una serie de temas que tenían qué ver con el derecho al cuerpo y digamos que por un lado hice en ese momento *No es por gusto*, justo al terminar la carrera vino la problemática del sismo y decidí hacer esta visión pero desde la perspectiva también de las costureras y las mujeres que estaban teniendo toda una serie de problemas de tipo laboral. La película no habla precisamente de la situación laboral de las costureras, sino de cómo este proceso las

impulsó y las concientizó para organizarse, pero digamos que a partir de eso también seguí trabajando mucho los temas que tenían que ver desde las historias de mujeres cantantes y compositoras de boleros, digamos que era una historia que quería reivindicar, como también muchas cosas que hice en torno a la despenalización del aborto, que mucha gente de pronto podía decir “ ay, es que siguen en los mismos temas” pues sí, seguía la misma lucha por el derecho a decidir de las mujeres y mientras esa lucha siguiera y siga en este país, yo creo que debe haber materiales audiovisuales que acompañen e informen desde otra perspectiva, porque generalmente pues no se entera la gente, más que de una visión televisiva y a veces estereotipada de las mujeres, a mí me interesa reivindicar la historia de las mujeres como sujetos y lo he hecho a lo largo de toda mi obra; todo el tiempo, tanto en ficción como en documental, aunque sea en una película comercial, como en *El país de no pasa nada*, pues siempre mis personajes femeninos tienen acción sobre sus vidas, no son personajes que reciben situaciones como víctimas, como madres y que no actúan sobre su situación porque sabemos que en las mujeres mexicanas pues no hay tal.

Entonces, ¿es a partir de *No es por gusto* que se asume como feminista

Pues, creo que yo traía esa influencia del movimiento porque de alguna manera en esa época no era usual que las mujeres nos independizáramos de la casa materna sin pasar a ser la pertenencia de alguien, es decir, que estuviéramos casadas; en mi caso no lo fue, yo decidí precisamente romper con esa tradición junto con muchas compañeras de la época. Ahora ya se ve como algo que no se conoce entre muchas mujeres jóvenes, pero para nosotras sí hubo un abrir puertas, de toda esta situación de lo privado, de hablar del trabajo doméstico, de empezar a vivir solas, de entender a Virginia Woolf, de leer a Simone de Beauvoir, de leer a toda una serie de teóricas, sobre todo europeas y norteamericanas, al mismo tiempo crecer junto con la teoría feminista que fue surgiendo aquí, que básicamente está retratada en esa época en la revista *Fem* y después en todo lo que hizo Marta Lamas con *Debate feminista* y en las aportaciones que he tenido en todo el tema teórico. Entonces en ese sentido sí, mi formación política y mi visión política es de feminismo y en ese sentido creo que hay mucha desinformación hasta la fecha; hay toda esa visión que se encargó de construir la derecha, precisamente esa visión de que las feministas somos malas, feas y odiamos a los hombres y esa es una visión que pegó muy bien en medio de un

cuestionamiento muy profundo a un sistema donde efectivamente la inequidad afecta y de alguna manera muy profunda no permite que avancen una serie de temas de inclusión, de diversidad sexual, de todos los temas que el feminismo ha retomado inclusive las masculinidades como un punto de vista donde debemos de modificar una sociedad que cada vez está expresando más su violencia en hombres y mujeres.

¿En qué momento decide estudiar cine, entrar a la escuela?

Bueno, yo trabajaba en la Cineteca Nacional y en esta idea de que yo ya me había independizado de la casa materna, estaba estudiando en la Facultad de Filosofía y Letras en Pedagogía, pero cada vez más mi interés se inclinaba hacia hacer cine y entonces empecé a investigar y empecé a trabajar en Cineteca Nacional en cuestiones de cine haciendo una comparación del guión en pantalla, de películas clásicas mexicanas y del guión escrito, hacía análisis y trabajaba también en el archivo de Cineteca y eso me llevó a trabajar en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Empecé a integrarme en los ejercicios de algunas personas que estaban ahí, porque los conocía y entonces era asistente del asistente del asistente y de ahí me nació la idea de estudiar y, bueno, me incliné por la UNAM, además en esa época también el ingreso al Centro de Capacitación Cinematográfica era después de los 26 años y yo tenía 18 años, entonces decidí ya que estaba en la UNAM, presentarme al examen del CUEC, que seguía siendo un examen como hasta ahora, un examen con mucha demanda, pero que en esa época éramos muy pocas mujeres; en realidad entramos a la carrera tres mujeres. Ahora es casi un cincuenta por ciento.

¿Y cómo era el ambiente tanto en la Academia estudiando cine y después laborando como cineasta? ¿Había un ambiente misógino?

Machista, sí había, yo creo que costó trabajo construir, digamos, desde Matilde Landeta que es mucho antes, que es una de las pioneras del cine mexicano, entender que una mujer podía estar al mando de ciertas áreas y al mando sobre todo de la dirección, siempre fue un proceso muy complicado en el cine mexicano; la propia Matilde en carne propia sufrió muchos problemas, pero además estaba todo este problema de lo sindical, creo que eso se resolvió a partir de las escuelas de cine, donde de alguna manera sí había una cuestión de la técnica, había como un prejuicio de que nosotras no podíamos acceder a la técnica, a la

parte técnica de la cámara, del sonido, etcétera, pero por ejemplo había maestros muy incluyentes con una visión muy de futuro como Mario Luna, quien es actualmente profesor del CUEC, que es uno de los profesores de fotografía más sólidos que hay en este país y digamos que a partir de todo ese trabajo que era mucho más incluyente, donde Mario siempre decía “ustedes pueden” y nos enfrentaba al reto, pues logramos muchas crecer también técnicamente y eso nos llevó a poder encabezar proyectos. Yo en esa época, como también tenía que pagarme mi carrera para poder sobrevivir, trabajaba en el Canal Once y me tocó trabajar como directora y sí fue difícil porque eran demasiados técnicos y yo era muy chica, tenía como 20 años; entonces, no nada más era un problema de edad sino también de género, lo que les costaba trabajo aceptar, pero bueno, fue un problema que de alguna manera se va superando con información, con determinación, con la claridad de que tú quieres hacer eso y creo que actualmente, pues el hecho de que existan cada vez diversos trabajos de mujeres en pantalla y cada vez más mujeres se integren a la dirección cinematográfica revela mucho de estos cambios. Cuando dirigí en *El país de no pasa nada*, que eran casi los 100 años del cine, pues realmente el debut de mujeres era como de 13 a lo largo de la historia del cine, ahora ha crecido muchísimo, era muy bajo todavía cuantas mujeres lograban hacer cine y de qué manera, cine industrial. Yo opté más por un cine independiente por la libertad de expresión, por la posibilidad que me daba tomar ciertos temas políticos, pero, claro, eso siempre afectó la distribución de mis proyectos.

¿En qué año ingresó al Colectivo Cine Mujer?

Nosotras estuvimos en el '80 terminado *No es por gusto* y, más o menos, no me acuerdo si en el '81, '82, el Colectivo tuvo varios cambios y estaba Ángeles Necochea, Sonia Fritz, entramos a trabajar un proyecto de Sonia donde fuimos como ocho mujeres a la sierra de Oaxaca iba Laura Ruiz, Lupita Sánchez, Maripi Sáenz, no me acuerdo del sonido creo que era Penélope Simpson, pero bueno, ahí es cuando decidimos técnicamente retomar proyectos dirigidos por mujeres donde todos los roles fueran de mujeres y entonces el Colectivo tiene esta segunda etapa; lo forma Rosa Martha Fernández, hace *Cosas de mujeres* y *Rompiendo el silencio*, de hecho nos pide integrarnos cuando estamos haciendo *No es por gusto*, pero Maru y yo teníamos un trabajo muy avanzado y consideramos que era mejor integrarnos una vez que hubiéramos terminado la película, después como

estábamos en la escuela nos tardamos un poquito en incorporarnos y en esa época el Colectivo tuvo cambios, estaba Beatriz Mira desde el principio y creo que Rosa Martha viajó, entonces ahí se integró, bueno también Ángeles que estaba desde el principio y ahí fuimos a hacer esto de Sonia, luego fuimos a hacer otro trabajo que se llamó *Bordando la frontera*, sobre las mujeres maquiladoras en Ciudad Juárez y empezamos a hacer trabajos de distintos temas más o menos a partir del '81 hasta el '84.

¿Y cómo fue la experiencia en el Colectivo, todas se asumían como feministas?

Sí, todas. En ese momento las que estábamos en el Colectivo sí teníamos una visión similar; además, yo creo hay varios feminismos y en el caso nuestro era un feminismo incluyente, entonces fue una experiencia interesante, te digo, trabajamos grupos de puras mujeres, pero de pronto trabajamos grupos mixtos también para esta película *Bordando la frontera* y creo que en el Colectivo estuve como hasta el '85, porque a finales del 84 yo iba embarazada a esa película y cuando regresé *No les pedimos un viaje a la luna*, ya no fue una película directamente del Colectivo, se estaba ya desintegrando; en el 86 yo terminé *No les pedimos un viaje a la luna*, el terremoto es en el 85 y yo la estreno exactamente el 19 de septiembre del 86 en el Sindicato de Costureras, que era mi acuerdo con las costureras; de ahí me voy a la Unión Soviética a una beca, entonces ahí es que dejo de participar en el Colectivo y se va desintegrando poco a poco, generalmente se reunían por proyecto, quien conseguía un financiamiento y podía impulsarlo.

¿Por qué se desintegra el Colectivo, había problemas?

Sí, había problemas de poder. Por un lado, hay dos momentos del Colectivo, su fundadora es Rosa Martha junto con Beatriz Mira; participan varias mujeres, no me acuerdo ahorita los nombres, porque nosotras no entramos en ese momento; creo que Ángeles está también en ese momento en el Colectivo, porque está en el CCC y después de eso nos integramos algunas. Lupita también estuvo en el Colectivo y llega un momento en que hay diferencias de visión y de cómo se encabezan los proyectos, pero lo real es que hay quienes consiguen el financiamiento y eso pasa mucho también actualmente en el cine. Tú consigues el financiamiento y tú decides con quién trabajas, entonces eso pasó también con el Colectivo,

quienes consiguieron ciertos financiamientos decidieron con quien trabajaban y entonces eso empezó a generar muchas diferencias internas.

¿Se llegaron a asociar con alguna productora, o era personal ese financiamiento?

No, eran financiamientos de fundaciones generalmente, como la Fundación Ford; creo que Ángeles Necochea consiguió un financiamiento para esto y para otra cosa que después le llamó Colectiva Hilván y que yo también participé con ella en una serie sobre lo que hacían las mujeres en las colonias populares para organizarse en la Ciudad de México. Yo todavía participé con ella, como Colectiva Hilván, y poco a poco se fue desintegrando porque cada quien se fue metiendo en distintas cosas; yo empecé a trabajar mucho con los organismos civiles de las mujeres, pero eso fue más cuando ya regresé de la Unión Soviética. Por un lado, trabajé proyectos personales, también llegué a integrarme a la parte laboral, trabajé mucho en noticias y a partir de eso ya fue cuando logré empezar a hacer mis propios proyectos con mis propios financiamientos.

¿Qué considera que aporta el feminismo al cine?

Muchísimo. Creo que aporta un cuestionamiento sobre el imaginario de los personajes femeninos, pero también una manera de cuestionar y de motivar al imaginario de los personajes masculinos, porque no todos los personajes masculinos son Pedro Infante, ¿verdad?; entonces, en ese sentido, creo que la aportación del feminismo y la de muchos otros proyectos influenciados consciente o inconscientemente por el feminismo, porque hay proyectos dirigidos por hombres que yo considero son feministas, digamos es lo que se ha aportado en relación al tema de los derechos. Yo creo que esta generación básicamente ha aportado en cuanto a las propuestas de los derechos que deberíamos tener los y las ciudadanas para una convivencia más equitativa, entonces en ese sentido, creo que el cine feminista pues ha aportado parte para este debate, ha dejado ver y ha influenciado actualmente considérense o no a muchas de las mujeres y hombres cineastas.

¿Se podría decir que hay una estética feminista?

Pues yo creo que hay una serie de influencias, sí de la manera de mirar el cuerpo, de la manera sobre todo en que no tenemos tanto esta visión de la genitalidad como el objetivo

en una película para hacerla comercial o no, sino que al contrario, consideramos que la valoración de lo que hacen nuestros sujetos, de las acciones de los sujetos en las películas, son precisamente parte de la gramática, como de pronto decidimos tener una cámara en picada o en contrapicada o a nivel, precisamente a partir del tipo de diálogo que establezcamos con los personajes que vamos a tratar y de esto te quiero decir porque hubo mucha polémica con una imagen de *No es por gusto*, por ejemplo, que Maru y yo hicimos muy conscientemente, porque nosotras hicimos casi todo en cámara en mano de acuerdo a esta versión de tener una investigación participativa, mucho más directa, ahora se llama alternidad, después Spivack escribió sobre esto, pero nosotros lo ejercimos desde el cine, cuestionándonos cómo debía ser nuestra gramática visual y cada película nos llevó a eso; ahora ¿qué sucede de pronto con los fondos, con los financiamientos? bueno que el hecho de querer poner en escena o poner en cámara ciertas cosas de manera más compleja te limita si tienes recursos o no, entonces en ese sentido, trabajamos de una manera muy limitada en cuanto recursos económicos y eso influyó también parte de nuestros proyectos, pero eso no quiere decir que no hayamos buscado que la voz de muchas mujeres que considero que nos participaron sus demandas esté expresada en nuestras películas, no es porque les hayamos dado la voz a nadie, no creo en eso, pero sí creo que mucha de la visión que tienen muchas mujeres y por eso hasta la fecha se siguen utilizando nuestros materiales por los organismos civiles, como parte de una manera de vernos desde otro punto de vista y de una estética que nos plantea otro punto de vista que no tiene qué ver con el cine cosificado, con el cine en donde las mujeres tienen nada más que exhibir el cuerpo para poder ser o no actrices.

¿Cómo fue el acercamiento con estas mujeres que se dedican a la prostitución, para que ellas abrieran su espacio tanto público como privado para expresarse?

Bueno, *No es por gusto* fue un trabajo casi de un año, estuvimos yendo mucho a la cárcel de “*La vaquita*”, ahí las entrevistamos de distintos temas, de hecho teníamos un acervo muy fuerte de todas sus reflexiones de las mujeres y ahí era todavía tener más claro lo que significaba moverse en un espacio público, que es como se mueven las trabajadoras sexuales y todos los riesgos que esto implicaba y a partir de ese convencimiento de nuestra parte de decirles que esta película podía expresar muchas de sus demandas, es que hubo un

interés de parte de ellas de participar. Siempre que haces una película de este tipo generas una relación y una conversación, creo yo, y en ese sentido durante muchos años posteriores tuve una conversación, sobre todo con Rebeca, una de las protagonistas que me llamó en varias ocasiones cuando el tema del VIH, preocupada por lo que estaban viviendo y luego pues, fue un proceso primero decidiendo que no íbamos a hacer la película sobre todas las trabajadoras sexuales, sino con una visión de las diferentes clases sociales dentro de la prostitución que existe dentro del mundo; sabemos que vivimos en un sistema prostituto de principio, el hecho de que algunas mujeres ejerzan esto como un trabajo pues tiene qué ver con otra visión de lo que es la relación amorosa. No es una relación amorosa, es una relación contractual, no es una mujer que está ahí por placer, está ahí por trabajo; entonces toda esta serie de definiciones, nos llevaron a ver cuáles eran sus situaciones y en ese momento al conversar con ellas, a hacer que sintieran empatía por quererse expresar en la película, pero sí fue complicado que aceptaran salir en pantalla. Nosotros trabajamos desde una perspectiva ética teniendo mucho cuidado en cómo resolver la película, cómo mostrárselas antes de salir a la luz, no a los cines, porque nunca salió a los cines, porque en general los documentales que hemos hecho no han salido a los cines, ahora pues salen a través de algún festival de Ambulante o de Morelia, pero en general el documental tiene muy mala exhibición en este país.

¿En ese tiempo en dónde se proyectó *No es por gusto*?

No es por gusto se proyectó, por un lado, en todos los CCH, en todos los circuitos alternativos, en todo lo que era el movimiento de los cine-clubs. Luego hicimos varias muestras en lo que era la Cineteca, porque hicimos muestras de cine dirigido por mujeres, donde nos reuníamos mujeres del CUEC y del CCC; estaban Marisa, Busi, etcétera, y mostrábamos nuestras películas en ciclos que les llamábamos *Cocina de imágenes*, por ejemplo y luego tuvo muchos recorridos, se vio mucho en Estados Unidos. Fuimos de hecho a una gira donde era el primer encuentro de cine mundial de mujeres, era la primera vez que se reunían, estaba Agnès Varda, distintas cineastas europeas que también tenían una perspectiva feminista. Nos reunimos en Holanda a principios del 81, creo, hicimos una gira Tamés y yo, y también iba Lupita con *¿Y si eres mujer?*, una animación que tenía Lupita, iba Beatriz Mira con *Vicios en la cocina*, entonces hicimos esta gira, donde

pasamos la película en Holanda; tuvo mucha repercusión en este encuentro feminista, porque en primer lugar nos llamaban “las mujeres del Tercer mundo”, nosotras les decíamos, “bueno, bajo esa perspectiva les queremos informar que hay mujeres del tercero, cuarto y quinto mundo en nuestro país, o sea ¿cuál es la perspectiva de una mujer del tercer mundo desde su punto de vista colonialista?”. Fíjate, en esa época, ahora actualmente hay escritos sobre esto, encuentros y disertaciones, pero en esa época no era tan usual y empezaba a haber algunas voces europeas que venían a México, pero todavía tenían una visión muy externa, después nosotros, inclusive trabajamos mucho un tipo de idea para hacer que las mujeres de distintas comunidades registraran sus propias historias, de intercambio de medios; entonces lo que sucedió con las películas en esa época fue abrir caminos alternativos. Creo que en algún momento se exhibió en Canal Once *No es por gusto*, a partir de algo que el CUEC promovía, porque recuerdo que nosotros enseñamos la película a las trabajadoras sexuales o por lo menos nos hicieron una entrevista con fragmentos, recuerdo que una de ellas me habló un poco preocupada porque había salido en Canal Once y nosotros ahí aprendimos que teníamos que medir también las salidas de los públicos y explicarles, a quienes colaboraban con nosotros, cuáles podían ser las repercusiones; hubo muy buen entendimiento con ellas, se les explicó porqué se había decidido hacer esa entrevista, pero a partir de eso opté porque siempre que empezara una película, empezaba explicando de alguna manera cuáles podían ser las repercusiones hasta la fecha.

Entrevista 2

CUEC. 1º de junio de 2017.

¿Alguna vez utilizó el formato Súper 8 mm para sus primeros filmes?

Sí, súper 8 lo usábamos aquí en el CUEC. De hecho, hay un ejercicio colectivo, que la verdad es bastante malo, que se llama *Amor, pinche, amor*, que está basado en un texto de José Joaquín Blanco y tiene una canción de José José de la época y es Súper 8. Hay otro que se llama *La fuga*, que es una adaptación de Rilke y también es Súper 8. Muchos años después, ya cuando entra el video, uso Hi8, para la película sobre María Grever, que hacemos en Nueva York, un programa sobre la vida de esta compositora mexicana, precisamente por cuestiones de costos, logramos tener una cámara Hi8, porque tenía bastante buen sonido, dos entradas de sonido profesional y así es como hacemos ese otro corto.

¿Era más accesible en cuanto a costos el Súper 8 mm?

Claro, porque son dos épocas totalmente distintas. El súper 8 tenía muchos problemas al ser editado, porque además era un material, lo que llamamos reversible, un material que no tenía negativo, era más bien como ejercicio escolar, pero era muy artesanal, en realidad se usaba en el CUEC en el primero y segundo semestres, después ya saltabas al 16mm, donde tenías muchas más posibilidades y en 16mm ya había un celuloide, que tenía un negativo, no era este material reversible, como se usaba por ejemplo en los noticieros que usaban también material reversible, era como de transparencia, no pasaban por el proceso de hacer negativo por tiempo y por costos.

¿Entonces su primera película fue hecha en Súper 8?

Sí, los primeros ejercicios escolares; la primera *Amor, pinche, amor*, como un ejercicio colectivo, participan ahí Javier Hinojosa, ahora fotógrafo muy conocido, haciendo cámara; Alfonso Morales, con quien después hago *Las que viven en Ciudad Bolero*, y que fue también de mi generación, participa Maru Tamés, Roberto Sosa; y después hacemos ese mismo equipo una ficción pequeña que es *La fuga*.

¿Cómo se formó la producción de *No es por gusto*?

No es por gusto es un ejercicio escolar del CUEC, de segundo año. En esa época tenías todo un año para hacer un documental, y sigo pensando que actualmente el programa de estudios del CUEC debe de recuperar el poder tener un año de investigación; pero además, o sea, cuando nos lo planteamos hacer, nosotras juntamos nuestro material, Maru Tamés y yo. En esa época yo salía mucho con un grupo del CUEC a bailar a distintos lugares y ahí pues vimos esta situación y de ahí nace, empezar a leer el libro de Gómezjara, se llama *La prostitución*, que es de lo poco que hay publicado; después hacemos otra investigación bibliográfica, sobre todo de mujeres feministas españolas, que estaban más avanzadas en cuanto a la propuesta de trabajo sexual; después hacemos una serie de análisis, de cada una de la situaciones, hicimos muchas entrevistas e investigaciones para tener una visión ética sobre la situación, y es así como después, empezamos a ir como parte de la investigación, cada ocho días, a la cárcel de *La vaquita*, so pretexto de armar un cine-club donde llevábamos películas Maru y yo, y un proyector de 16 mm, y nos sirvió mucho ese irse acostumbrando de la población, sobre todo de quienes se encargaban de la cárcel, porque las mujeres eran población flotante, entraban entre 36 horas a 15 días máximo; sin embargo, muchas veces volvíamos a encontrar alguna que otra que volvía a caer y de esa manera fuimos estableciendo vínculos para convencerlas de aparecer en pantalla. Ese trabajo lo hicimos alrededor de, yo creo, unos 7 meses de investigación mínimo, 7-8 meses yendo cada sábado a proyectar, y eso nos valió como esta confianza con los celadores, luego conseguimos la autorización de meter la cámara, de entrevistar a la que era en ese momento la Directora del penal, ver cuál era el trabajo que hacía una Maestra que es muy clasista y hay una secuencia en el trabajo que muestra el desprecio de esta mujer hacia las trabajadoras sexuales, y además, pues obviamente poder ganarnos la confianza de parte de ellas también, sólo hay una mujer que acepta ser entrevistada en la cárcel, una mujer que ha golpeado la policía, pero es una situación frecuente que demuestra el maltrato que había hacia las trabajadoras sexuales; era la demanda de las chavas de que esto se supiera para detener una situación. Pienso que *No es por gusto*, como pasa mucho en el país, de pronto se les olvida que existe este documental, que es de los ochentas, y pareciera que apenas se está descubriendo una temática. No dudo que tenga diversas visiones, eso es enriquecedor, simple y sencillamente pues sí es una película muy pionera en el tema y sobre todo muy

pionera en la manera en que nos aproximamos al tema y esa película la trabajamos Maru Tamés y yo.

¿Considera que los factores principales que orillan a las mujeres a caer a la prostitución son la maternidad y el haber sufrido algún tipo de violencia sexual?

No. Son distintos factores, pero una parte tiene que ver con la falta de acceso a ciertos círculos de educación que permitan que las mujeres puedan tener opciones laborales; entonces, frente a la poca preparación en un nivel, porque hay distintos niveles, nosotros vivimos en un sistema prostituto, en donde hasta las cónyuges de algunos políticos están utilizando esa situación para tener un bienestar económico; en el caso de las mujeres más marginadas, que ingresan al trabajo sexual, uno de los factores es que no hay muchas opciones laborales, otro es la falta de oportunidades en cuanto a estudios, otro es la trata. Frente a esa situación, vimos mucho. Hice después un trabajo que se llama *No me digas que esto es fácil (2002)*, que lo hago medio ficcionado por la problemática que hay de violencia en ese momento, pero es el fenómeno del enganchamiento que hacían de chicas que venían de poblaciones de afuera a trabajar como trabajadoras domésticas y las engañaban y precisamente por esa ingenuidad, por esa falta de formación, por esa falta de protección del Estado a situaciones de este tipo, pues se ponían en una situación vulnerable, y acababan siendo explotadas a partir de que una “madrota” las enganchaba y las metía a prostituirse más adelante, entonces, pues es multifactorial en ese sentido, pero tiene que ver con la idea de que las mujeres somos objetos sexuales y que, además, somos en la categoría de la visión patriarcal, alguien que es inferior, en relación a la mirada masculina patriarcal, porque no todos los hombres piensan así, pero sí que tienen una visión en donde las mujeres no importan, ahora vemos inclusive procuradores dicen que las victimas como salían en la noche o porque iban a una fiesta, pues por eso las matan, es una justificación.

Y ahora vemos que hay distintas versiones del trabajo sexual. Hay gente, hasta estudiantes, que se incorpora al trabajo sexual, a partir del trabajo de las *web cams*, o de este tipo de trabajo que ya no las expone tal vez tanto, personalmente e individualmente porque es el problema del trabajo sexual, hay una naturaleza individual del trabajo, es ella frente al cliente, y esa vulnerabilidad en una situación de violencia, sabemos que hace que muchas

mujeres vivan situaciones de golpes o maltrato por parte de alguna persona, que tiene esa visión de las mujeres y la contrata.

Si se está viendo a la mujer como objeto sexual, es decir, como una mercancía, ¿se puede ser mercancía y trabajadora al mismo tiempo?

Yo creo que en el caso de las mujeres, viéndolo desde su punto de vista, generalmente siempre han sido reprimidas únicamente ellas y en un trato de mercancía y objeto. Son dos, el que compra y el que vende. Es a la que vende a la que atosigan, a la que persiguen y el que compra, que es el cliente, como es hombre generalmente pues no le sucede nada, no creo que la vía fuera precisamente la represión, creo que hay otros factores que hay que atender, sobre todo esta, digamos, naturalización de la cosificación de las mujeres, es decir, que ya se vea desde los puestos de periódicos, desde la infancia, una educación donde las niñas son bonitas, son objeto, son cosa y que eso se introyecta en muchas personas; yo veo muy pocos casos de gente que está marginada económicamente donde ellas digan “yo estoy aquí por gusto”, lo hacen por necesidad. Entonces, ¿qué pasa? Que es un trabajo, ellas en esa época lo decían y yo creo que sigue sucediendo así, ellas decían “pues podría ser secretaria, podría ser la amante de alguien, podría ser una vendedora de zapatos, pero resulta que en este trabajo, yo puedo ejercerlo unas 5 horas, en vez de 8 o 12, puedo ganar más y puedo entonces organizar mi vida para ver a mi hija, etc.” Yo decía, ¿cuál es el costo de esto a nivel personal? Y hay una disociación, que ellas hacen muy claramente, porque la prostitución no es la que vemos en las películas, en las que llega la prostituta, se desnuda completamente. No, la prostitución es un acto donde hay 10 minutos, no se desnudan las chavas, depende del nivel, pueden entrar a una vecindad hasta un hotel y generalmente hay alguien que las observa, que las cuida, por eso es que hay una naturaleza laboral distinta, eso es lo que defiende Marta Lamas, que más vale volverlo a la luz y autorizarlo, que andar nada más persiguiendo a las mujeres, el trabajo tiene que ir en otro sentido, en el de revalorizar, reeducar en términos de lo que significa la aproximación y el deseo sexual para que no se convierta en una situación de compra-venta, por ahí va la idea de Marta, yo coincido en muchas cosas, no en todas.

Mi duda es si la prostitución sigue promoviendo la cosificación de las mujeres.

Pues lo que pasa es que quien la promueve en este caso no son las mujeres, si no son los medios (de información), es la estructura económica, es toda una serie de elementos, en todo el mundo vemos que hay una situación donde se desarrolla esto, en Ámsterdam se toman como un trabajo y pueden estar atrás de una vitrina, pagan impuestos, tal vez, pero es un trabajo como cualquier otro donde en vez de desgastar tus ojos y tu fuerza de trabajo, tu fuerza de trabajo son tus genitales. Yo creo que efectivamente, tampoco tenemos que verlo desde un punto de vista moralista, sino que tenemos que verlo desde un punto de vista de cómo el sistema nos coloca como individuos en situaciones en donde en vez de tener acceso a la educación, porque yo sí creo que alguien que tiene mayor acceso a la educación, se aproxima de distinta manera, no digo que no sea una sociedad que nos enseña a creer que el dinero es lo que vale y que haya chicas de muy buen nivel social, que deciden que esa es su vía para subsistir y si sabemos de estudiantes de universidades caras o de cierto nivel de vida muy alto que también ejercen la prostitución, entonces es el tipo de educación del que estamos hablando, el tipo de educación donde tú consideras tu cuerpo un objeto de intercambio económico y eso es bastante complejo, creo yo, de entender sobre todo porque tiene que ver con fenómenos que no necesariamente están conscientes todas las mujeres que lo ejercen, sino que más bien, hay una serie de circunstancias que es lo que de alguna manera nosotras vimos en ese momento, para ellas es un trabajo como cualquier otro.

Entonces su postura como feminista ante la prostitución, ¿cuál sería? Porque hay muchas que piensan en la abolición...

Pues yo creo que debería desaparecer la represión, tiene que haber realmente alternativas y seguridad, y revisarse la situación de seguridad que viven estas mujeres. Yo no estoy de acuerdo en que exista una zona, porque aquí hay estados que tienen zonas rojas y hay estados que no las tienen en el país, creo que llevarlo a un gueto también es peligroso, se vuelve como una parte de la sociedad que está aparentemente marginada y es una hipocresía social, pero creo que reprimirlas, cuestionarlas, no funciona y no creo que esa sea la vía para mejorar las situaciones.

¿Y la abolición llevaría necesariamente a reprimirlas?

Generalmente sí. Y si reprimen al cliente y a ellas, ¿ése sería el ideal? No creo tampoco, lo que me parece injusto es que las repriman nada más a ellas. Eso sí me parece injusto, porque es una transacción de dos y no es que esté a favor de que los repriman a ellos, eso no me hace estar a favor de que repriman a nadie. Creo que la represión no es la vía, en ningún sentido y en ninguna manera, yo creo en el diálogo, creo en otras maneras de comunicarnos y habría que preguntarse ¿qué tipo de hombres estamos educando, qué tipo de mujeres estamos educando donde la sexualidad se vuelve como nada más parte de un convenio de compra-venta? ¿qué estamos haciendo en ese sentido? ¿Cuándo hay una sexualidad consensuada, cuándo hay una sexualidad que tenga que ver con otras maneras de encontrarnos, no?

Ahora, pasemos a *No les pedimos un viaje a la luna*. ¿Por qué medio se enteró de la situación de las costureras de San Antonio Abad?

No es que hubiera un medio en específico, sino que viví el terremoto. Yo estaba en la Ciudad de México, a mí me tocó la primera sacudida en la mañana a las 7:19, al siguiente día en la noche hubo un segundo temblor y a partir de eso, nos reunimos varias mujeres, con la intención de ayudar más en términos de juntar mamilas, ropa, varias mujeres que hacíamos cine y de ahí surgió la idea de filmar algo de lo que estaba pasando, originalmente yo pensaba que alguien más lo liderara, yo quería hacer el sonido, acababa de salir de la escuela de cine, pero realmente no hubo una definición de nadie en ese momento y yo decidí abarcar el tema únicamente de las costureras, entonces varias de las que nos habíamos reunido se integraron, otras no y a partir de eso nace la película *No les pedimos un viaje a la luna*.

Entonces ya había egresado en ese momento...

Acababa de egresar del CUEC. Es mi primera película independiente.

¿Y la producción de esta película?

Fue una pesadilla, porque obviamente nosotros no estábamos preparados, es una situación eventual y de emergencia y por lo mismo, lo que empezamos a hacer fue pedir cámaras

prestadas que en esa época eran muy poco accesibles porque eran muy caras las cámaras de 16 mm, entonces nos prestaron distintos compañeros distintos tipos de cámaras, empezamos con distintos fotógrafos, yo empecé a trabajar con gente que estaba dispuesta a echarme la mano sin cobrarme, luego ya que llevábamos como unos 10 días filmando se incorporó Maripí que regresó de viaje y ya fue que seguimos todo el trabajo, pero trabajamos con *shorts*, que llamamos los cineastas a las películas sobrantes, en esa época estaba filmando Paul Leduc, *Frida* y nos daba unas colitas, otros nos mandaron de Estados Unidos una Asociación de Mujeres que nos empezó a apoyar y empezamos a buscar financiamiento para poder lograr revelar, entonces si fue un trabajo digamos de rodaje fueron 52 días, no seguidos porque no teníamos las condiciones, ya hasta que encontramos un primer financiamiento pudimos empezar a revelar 6 meses después.

Entonces ¿cuánto tiempo fue el seguimiento de las costureras?

Nosotros empezamos unos dos días después del terremoto, hasta, todavía en diciembre filmamos algo y el 1° de mayo fue el último día de filmación de 1986, ya teníamos semi-armado el documental cuando filmamos lo del 1° de mayo, ya nada más estábamos esperando a ver qué pasaba para integrar esa secuencia y entonces terminamos el 19 de septiembre de 1986 terminamos la película en el campamento de costureras, un año se llevó el proyecto, la verdad es que con muchísimas horas de trabajo de muchas personas que generosamente aportaron, porque es como se armó *Costureras*; no hay corrección de color, no hay postproducción, nada de esas cosas, no teníamos dinero para hacerlo.

¿El sindicato se formó sólo por mujeres, o había uno que otro hombre por ahí?

Había uno que otro costurero, como tres, pero básicamente lo formaron mujeres.

¿Fue el primer sindicato independiente de mujeres?

Sí, aquí en México.

¿Por qué ocurrieron las riñas entre el sindicato y algunos integrantes de la Confederación de Trabajadores de México?

¿Tú dices esa secuencia que se enfrentan? Que en realidad no se enfrentan con los trabajadores, ellas se enfrentan con la policía, es la policía que les está impidiendo llegar al desfile oficial, el desfile oficial era esa, la que le aplaudían al presidente, que no cuestionaban y los sindicatos independientes se pronunciaban en otros lados y aquí las chavas tratan de pronunciarse frente al presidente, llevando pancartas, diciendo la injusticia que se ha cometido, porque pues la CTM, era pues eso, una organización muy charra.

Lo que pasa es que encontré en un libro que está dedicado al sismo del 85, donde dice que sí hubo una riña entre el sindicato 19 de septiembre e integrantes de la CTM, que incluso hasta jitomatazos se arrojaron, yo lo interpreté como que ellos se estaban oponiendo a que ellas se independizaran como sindicato.

Sí, en realidad se estaban oponiendo a que ellas se crearan como sindicato, porque todavía ni siquiera se independizaban; ellos estaban acostumbrados a tener el control en la industria maquiladora de costurera muy fuerte, era la segunda fuente de mano de obra femenina en la Ciudad de México, la primera siempre ha sido el trabajo doméstico y por lo tanto el control de la CTM era mantenerles la situación tranquila a los patrones que estaban en ese momento salvando sus máquinas en vez de salvarle la vida a las trabajadoras, que no les dieron ninguna liquidación, que cerraron muchos de los negocios, estaban procediendo y ellos iban como siempre a vender y a negociar para tranzarse a los trabajadores, que es lo que hizo mucho tiempo la CTM y aquí estas chavas, pues no estaban de acuerdo con meterse en esa línea y por lo tanto las combatieron lo más que pudieron.

¿Cuál fue su tesis filmica para egresar del CUEC?

Yo hago una película que se llama *Desde el cristal donde se mira*, es un cortometraje con María Rojo y Emilio Echeverría, básicamente es María la actriz y ese es mi trabajo de ficción de tesis, dura como unos 15 o 20 minutos, porque en esa época recortan todo el presupuesto del CUEC para poder filmar algo más largo.

¿Cómo fue su experiencia como Presidenta de la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión y cuánto tiempo ejerció la presidencia?

Muchos años atrás se había formado este grupo, a mí me parecía importante como gremio tener una representación, porque siempre había sido muy complejo el caso de ser alguien que manejara la dirección o la cámara o la fotografía de largometrajes siendo mujeres, siempre había habido una actitud muy misógina, y entonces me parecía que era una alternativa que podía ser organizada, contestataria, con fortaleza, etc., y de hecho nació así, la organización nació muchos años antes, la presidieron, no me acuerdo si Busi, Magdalena Acosta, pero llegó un momento en que empezó a haber como rupturas internas, muchas, diversas, a mí me insisten en entrar a participar muchos años después, y cuando me involucro en eso, me doy cuenta que la Asociación ha perdido mucha representación, son muy pocas las que están inscritas, que la mayoría no son cineastas, que había una serie de problemas, por cómo se han manejado de alguna manera las decisiones, no han sido democráticas, no es una organización que sea clara en muchas cosas de su proyecto y entonces yo la tomo con la idea de hacer un proyecto, trabajo mucho ese año; la Asociación siempre ha tenido una Muestra, que para nosotras era interesante porque era ver filmografías de diversas mujeres en el mundo y me dedico a trabajar, sin remuneración porque yo seguía trabajando como profesora tanto aquí como en la UAM Xochimilco y llega un momento en que creo que le falta a la organización un proyecto y que además no le veo el vínculo con el feminismo por ejemplo, entonces pues no me interesa ya seguirlas, estuve un año a cargo de 2014 a 2015, yo dejé a finales de abril la presidencia porque ya me venía al CUEC y no puedes tener las dos cosas.

¿Entonces no era feminista la Asociación?

No, la Asociación no tiene para nada claro ni que es el feminismo, algunas de sus socias pueden tener algunas ideas, pero no para nada, ni se consideran feministas, ni saben de feminismo; hay gente que aclara dentro de la Asociación que ella no es feminista, seguramente porque no conoce la historia.

O por miedo al rechazo, ¿no?

Pues por su ignorancia, porque si tú has leído a Simone de Beauvoir, si tú sabes que el voto se consiguió por feministas, que el acceso (poco) a la educación mixta y gratuita se consiguió por feministas, si vas entendiendo ciertas cuestiones que las feministas han llevado a cabo pues no puedes hacer un comentario tan ignorante, pero si pasa, si pasa y mucho y entre mujeres. Entonces yo no juzgo a toda la Asociación, son mujeres diversas algunas con información otras sin, pero digamos en términos de proyecto, pues no es un proyecto en el que yo me sienta identificada.

Pero el Colectivo Cine-Mujer ¿si era feminista?

Sí, el Colectivo nace como un proyecto feminista de visibilización, lo impulsa Rosa Martha Fernández y ella se dedica a hacer materiales críticos a la sociedad en relación a los papeles de las mujeres.

¿Cómo fue su asignación a la dirección del CUEC?

Generalmente, se forma una terna, aquí se formó una dupla, pero digamos que normalmente los maestros proponen a alguien, los alumnos proponen a otra persona, en mi caso, a mí me propusieron tanto maestros como alumnos, fui el único caso de esa terna que tenía consenso de ambos para dirigir la escuela; yo entro en un momento de crisis, hay un periodo de discusiones, yo veo que hay un proyecto educativo viable, interesante y bueno, cuando ya decido participar hacia la terna, pues si me queda claro que hay que hacer un tipo de labor muy minuciosa con lo que ha sido anteriormente el Centro y lo que es ahora y entonces se presenta este periodo donde varios van, se pronuncian con la Directora de Difusión Cultural, varios fueron a pronunciarse a favor de mi candidatura, tanto alumnos como maestros, además de aquí haber votado porque yo estuviera en la terna y después de eso, se le pasa toda la información al Rector y el me llama para entrevistas y a partir de ahí se decide, así es como se decide un Centro de Extensión en la UNAM, pero, en el caso de la escuela, esa situación cambia, es la junta de gobierno quien decide.

Filmografía y videografía de María del Carmen de Lara Rangel

realizada por Eli Bartra.

Filmes

Año	Producción	María del Carmen de Lara	Crew	Datos Técnicos
1979	CUEC México	Dirección, fotografía y guión colectivos. AMOR PINCHE AMOR Basado en el texto del escritor José Joaquín Blanco	Codirección: Javier Hinojosa y Alfonso Morales	Súper 8mm. 16 mm. B/W.
	CUEC México	LA FUGA Una adaptación de Rilke.		Súper 8mm.
1980	CUEC México	Co-investigación, guión y co-dirección. NO ES POR GUSTO Acerca de la prostitución en la Ciudad de México.	Codirección : María Eugenia Tamés Fotografía: Alejandro Gamboa.	16 mm. B/W Documental.
1982	CUEC México	Guión y Dirección. PRELUDIO Sobre la maternidad y vida profesional.	Fotografía: Maripi Saenz Sonido: Penélope Simpson.	16 mm. B/W, Ficción con Janet Macari.
1984	CUEC México	Guión y Dirección DESDE EL CRISTAL CON QUE SE MIRA Sobre las fantasías y fantasmas de la ama de casa. Tesis profesional para egresar del CUEC.	Fotografía: Jaime Carrasco	20 min. 16 mm. Color Ficción con María Rojo y Emilio Echeverría. "Premio Nacional de la Juventud"
1986	Filme independiente México	Dirección, Edición, Co-producción NO LES PEDIMOS UN VIAJE A LA LUNA Las costureras fueron uno de los sectores más afectados por el sismo de 1985 en la Ciudad de México. Las trabajadoras perdieron sus empleos y en algunos casos, sus vidas. Esto eventualmente permitió descubrir las condiciones arbitrarias en las que trabajaban. Este documental fue hecho poco después del sismo, y muestra la lucha de las costureras para denunciar su situación y formar una unión.	Fotografía: Maripi Sáenz. Sonido: Penélope Simpson. Edición: Cristina Gómez Montaje: Leopoldo Best	58 min. Formato 16 mm. Documental. Premios nacionales: Ariel y Diosa de Plata. Premios Internacionales: Premios por mejor documental.
1994	MEXFAM- México.	Dirección y Guión QUIZÁS... EL SABER MÁS Mujeres promotoras de la salud en una comunidad donde no hay un doctor.	Fotografía: Maripi Saenz. Sonido: Susana Gonzalez.	45min. 16mm. Color Documental
1994	Fundación MacArthur, Calacas y Palomas S.A. Filmoteca UNAM; SNCA-FONCA México	Dirección y Guión NOSOTRAS TAMBIÉN Basada en hechos reales, este video, este video recrea la historia de un psicóloga quién trabaja con mujeres infectadas de VIH-SIDA. La producción intercala testimonios con algunas puestas en escena.	Co-guion: A. Liguori. Fotografía: Maripi Saenz. Sonido: Sybille	40 min. Formato: 16 mm y Postproducción: Betacam Color Ficción

			Hayen. Edición: Maricarmen de Lara y Ximena Cuevas.	Actores: Dolores Heredia. Norma Del Rivero. Daniel Giménez Cacho. Jesusa Rodríguez. Zaide Silvia Gutiérrez. Adriana Olivera Nominada para el Premio Ariel: Mejor película científica.
1997	Ópera Prima. Financiamiento Para guión: Fundación Hubard Bals México	Co-guión. EN EL PAÍS DE NO PASA NADA	Codirección: Laura Sosa.	90 min. Hubard Bals, Amsterdam Comedia.
1999-2000	Ópera Prima. IMCINE, Filmanía & Ibermedia México	Dirección y Guión. EN EL PAÍS DE NO PASA NADA Una comedia que contiene personajes de diferentes clases sociales; es una crítica a la corrupción y doble vida de los políticos. Elena está casada con Enrique, un político corrupto. Ella no tiene que preocuparse por el dinero, pero se siente insatisfecha con su vida, así que vive un mundo imaginario en el cuál es una heroína. Un día descubre que Enrique la engaña. Él es secuestrado por una ingenua pareja; mientras que sus empleados buscan vengarse por su pernicioso conducta.	Fotografía: Arturo de la Rosa. Edición: Sigfrido Barjau y Jorge García.	90 min. 35 mm. Premio mayor película OCIC Mayahuel Mejor Actor y Actriz, Festival Internacional Guadalajara.

Video y trabajos digitales.

Año	Producción	María del Carmen de Lara	Crew	Datos Técnicos
1984	TV Series, Canal 11 México Trece programas México	Dirección y Producción. VIAJE POR TU CUERPO	Canal 11	27 min. 1 Pulgada, Color; 4 cámaras.
1986	UNICEF.-ONU. México	Dirección, Edición y Producción. BUSCANDO UN NUEVO EQUILIBRIO	ILCE	30 min. 3/4", Color. Documental.
1986	Programa de Capacitación, Instituto Latino-Americano de Capacitación Educativa México	Dirección, Edición y Producción. TÉCNICAS Y TERAPIAS	ILCE	30 min. 3/4" Color. Documental.
1986	Programa especial para Canal 11 México	Dirección y Producción. LA FLOR DE NOCHEBUENA	Canal 11.	27 min. 1 Pulgada, Color.
1986	Programa especial para Canal 11 México	Dirección y Producción. LA CALACA BAILARINA	Canal 11.	27 min. 1 Pulgada Color.

1992	Transmisión en 19 países.	Co-guión, Producción SIDA, ENFERMEDAD DE NUESTRO TIEMPO. CADENA DE LAS AMERICAS.	Co-dirección, Co-dirección: Leopoldo Best.	4 horas. Betacam y Digital. Documental
1992-93	Calacas y Palomas S.A. México	Co-Guión, Producción EL MEJOR DUETO DE AMERICA, HERMANAS AGUILA. CHAP. 4. SERIES: Las que viven en ciudad bolero	Co-dirección: Leopoldo Best. Co-guión: Alfonso Morales Fotografía y edición: Leopoldo Best.	27 min. Betacam. Documental.
1993	FONCA (Fondo de Co-inversiones y Proyectos Culturales) y Calacas y Palomas, S.A. México	Co-Guión, Producción TRILOGIA DE LA INSPIRACIÓN, CAPÍTULO 2 CONSUELO VELAZQUEZ. SERIES: Las que viven en la ciudad bolero	Co-dirección: Leopoldo Best. Co-guión: Alfonso Morales Fotografía y edición: Leopoldo Best.	27 min. Betacam. Documental. Premio Gran Canaria Mejor Documental.
1993	Calacas y Palomas para el Fideicomiso Rockefeller Bancomer FONCA New York	Co-guión, Producción TRILOGIA DE LA INSPIRACIÓN. CAPÍTULO. 1. MARÍA GREVER. SERIES: Las que viven en la ciudad bolero.	Co-dirección: Leopoldo Best. Co-guión: Alfonso Morales Fotografía y edición: Leopoldo Best.	27 min. Betacam. Documental.
1993	Calacas y Palomas S.A. IMCINE CNCA. México	Co-guión, Producción HOMENAJE NACIONAL A CANTINFLAS.	Co-dirección: Leopoldo Best. Co-guión: Alfonso Morales Fotografía: Leopoldo Best. Edición: Leopoldo Best.	60min. Digital-Betacam. Documental.
1994	SNCA-FONCA; UPA , Calacas y Palomas, S.A. México	Co-Guión, Producción. TRILOGÍA DE LA INSPIRACIÓN. CAP. 3 EMMA ELENA VALDELAMAR SERIES: Las que viven en la ciudad bolero.	Co-dirección: Leopoldo Best. Fotografía y Co-Guión: Alfonso Morales Edición: Leopoldo Best.	27 min. Betacam. Documental.
1994-95	SNCA-FONCA; UPA , Calacas y Palomas, S.A.	Co-Guión, Producción con Leopoldo Best. LA VOZ PASIONAL, AMPARO MONTES.	Fotografía y Edición: Leopoldo Best. Co-Guión: Alfonso	27 min. Betacam. Documental.

		SERIES: Las que viven en la ciudad bolero.	Morales	
1995	Calacas y Palomas S.A. para GIRE. México	Dirección y Guión. DECISIONES DIFÍCILES. Esta producción presenta cuatro historias acerca de mujeres quienes quieren interrumpir sus embarazos no deseados. Basada en hechos y testimonios reales.	Fotografía: Cristian Calónico. Edición: Leopoldo Best.	30 min. Betacam. Ficción.
1995	Calacas y Palomas, S.A. México	Dirección TRES HISTORIAS DE LA MISMA HISTORIA Programa de formación de salud sexual para jóvenes.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	30 min. Betacam. Documental.
1995	Calacas y Palomas, MEXFAM México	Co-Dirección, Co-Guión. DE AQUI NO SALE Video de capacitación sobre educación sanitaria y SIDA.	Co: Leopoldo Best. Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	20min. Betacam
1995	Calacas y Palomas, Fundación MacArthur FONCA México	Dirección y Guión. LA VIDA SIGUE Un video basado en testimonios de mujeres quienes han tenido que lidiar con los problemas causados por sus maridos migrantes a Estados Unidos, quienes han regresado infectados de VIH-SIDA.	Fotografía: Ximena Cuevas. Edición: Leopoldo Best.	30 min. Hi8-Betacam.
1996	Calacas y Palomas, Fundación FORD México.	Dirección y Producción. TRANSFORMANDO NUESTRAS VIDAS. Un video de salud, basado en entrevistas con especialistas en salud sexual y reproductiva, y con indígenas de Chiapas.	Fotografía: Luis Lupone. Edición: Leopoldo Best.	30 min.
1996	Fundación MacArthur SNCA FONCA México	Dirección y guión. ESTAMOS RODEADOS DE TENTACIONES Un video de entrevistas con jóvenes que viven en vecindarios marginados de la Ciudad de México; discuten sobre sexualidad, sus padres, machismo y el uso del condón.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Enrique Ojeda y Leopoldo Best.	40min. Documental Betacam. Premio para los jóvenes, creatividad y la ciencia.
1996	Calacas y Palomas para GIRE Red	Dirección. MEMORIA DEL TRIBUNAL DERECHOS REPRODUCTIVOS	Fotografía: Videomega.	5 horas. Betacam.

	por la Salud de las Mujeres México		Edición: Leopoldo Best.	
1997	Calacas y Palomas para GIRE - Red por la Salud de las Mujeres México	Dirección y Producción. TRIBUNAL DE DERECHOS REPRODUCTIVOS.	Fotografía: Videomega. Edición: Leopoldo Best.	26 min. Betacam
1997	Calacas y Palomas, S.A. CORIAC México	Dirección y Producción. ¿QUÉ ONDA CON SEXUNAM?	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best	30 min. Betacam
2001	GIRE, Calacas y Palomas S.A. México	Dirección, guión y producción. PAULINA EN EL NOMBRE DE LA LEY. La historia de una niña de 13 años quien fue violada y resultó embarazada. El gobierno derechista no le permitió abortar, aunque era legal.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	20 min. Video Color digital.
1999	Calacas y Palomas, S.A. / Co-inversión FONCA / Artistas Reconocidos. Rockefeller-MacArthur. (Piloto, 1999) México	Dirección, guión y producción. Serie GÉNEROS E IDENTIDADES EN EL NUEVO MILENIO: LA VELA DE LAS AUTÉNTICAS INTRÉPIDAS BUSCADORAS DEL PELIGRO Un video acerca de una fiesta ("Vela") organizado en Juchitán, Oaxaca por un grupo de travestis, el cual permite reflexionar sobre la diversidad sexual y el travestismo en Juchitán. En esta ciudad, los <i>muxes</i> y gays son parte fundamental de la comunidad.	Fotografía: Jack Lach y Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best	30 min. Documental.
2002	Calacas y Palomas, S.A. / Co-inversión FONCA / Artistas Reconocidos. Rockefeller MacArthur. México	Dirección, guión y producción. MITOS Y MITOTES DEL FALSO MATRIARCADO JUCHITECO. Se piensa que la cultura de Juchitán es matriarcal. Sin embargo, entrevistas con sus habitantes muestran lo contrario, hablan sobre la inequidad y violencia de género en las relaciones.	Fotografía: Jack Lach y Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	29 min. DV y Betacam Documental.
2002	Calacas y Palomas, S.A. / Co-inversión FONCA / Artistas Reconocidos. Rockefeller-MacArthur México	Dirección, guión y producción. GUNAXHII GUENDANABANI (AMA LA VIDA) Un testimonio de la organización "Gunaxhii Guendanabani (AMA LA VIDA), el cual se dedica a prevenir el SIDA en la Ciudad de Juchitán, Oaxaca. Algunos	Fotografía: Jack Lach y Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best	29 min. DV y Betacam Documental.

		miembros de la comunidad en Zapoteco sobre la necesidad de usar condones.		
2002	Calacas y Palomas, S.A. SNCA-FONCA. Fundación MacArthur México	Dirección, guión y producción. DEL DIFÍCIL OFICIO DE LOS PUÑETAZOS. SERIES SOBRE MUJERES BOXEADORAS MEXICANAS.	Fotografía: Ricardo Flores y Leopoldo Best. Edición: Leopoldo Best.	30 min. Betacam.
2002	DIVERSA, A.C. México	Dirección y Producción. INCIDENCIA PARA EL CAMBIO	Fotografía: Jorge Suárez. Edición: Leopoldo Best.	30 min. Video. Documental.
2002	INMUJER; Andén Calacas y Palomas S.A. México.	Dirección, guión y producción. NO ME DIGAS QUE ESTO ES FÁCIL.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	27 min. Video. Ficción.
2002	Calacas y Palomas S.A. México	Dirección y Producción. LA RONDA EN BICICLETA	Fotografía: Jorge Suárez. Edición: Leopoldo Best.	5 min. Videoclip. Digital
2002	Calacas y Palomas S.A. INMUJERES D.F. México	Dirección y guión MENOPAUSIA Y CLIMATERIO Expertos hablan acerca de la menopausia y climaterio, mientras que mujeres quienes las han experimentado comparten sus opiniones.	Edición: Fernando Perezgasga. Fotografía: Antonio Uruñuela.	27 Min. DV y Betacam Documental.
2002	Calacas y Palomas S.A. INMUJERES D.F. México	Dirección y guión NO SÓLO ES LA SUSTANCIA Este video es acerca de las adicciones en la adolescencia. Se conforma alrededor de las opiniones de miembros de organizaciones dedicadas a ayudar a jóvenes en su batalla contra las adicciones.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Fernando Perezgasga	29 min. DV y Betacam Documental.
2006	GIRE, Calacas y Palomas S.A. México	Dirección y guión. PAULINA CUATRO AÑOS DESPUÉS Seguimiento del caso de Paulina.	Fotografía: Antonio Uruñuela. Edición: Leopoldo Best.	20 min. Digital Video Documental.
2007	FOPROCINE Calacas y Palomas S.A. México.	Dirección y guión. ¿MÁS VALE MAÑA QUE FUERZA? Mujeres y deportes en México: fútbol y boxeo.	Fotografía: Jorge Suárez y Fernando Acuña. Edición: Leopoldo Best.	70 min HD Documental.

2008	Andén Calacas y Palomas, UNAM, México.	<p>Dirección y guión. VOCES SILENCIADAS. LIBERTAD AMENAZADA. Sobre la censura y la libertad de expresión en los medios de comunicación e información en México, resaltando el caso de Carmen Aristegui. Cuando el contrato de Aristegui en W Radio fue cancelado y su programa salió del aire, un hecho perturbador se hizo evidente: La transición política de México en el año 2000 no inauguró una nueva era de pluralidad en los medios. Este documental explora la manera en que los grandes conglomerados de medios han replicado la veta autoritaria que se pensaba había terminado con la era del PRI. Por un lado, periodistas continuaban sufriendo la persecución; por otro lado, el gobierno aprobaba leyes que fortalecían el monopolio de la información y contribuían al desequilibrio del poder entre políticos y los medios que persiste actualmente. <i>Voces silenciadas</i>, brinda varias entrevistas con periodistas destacados, escritores y académicos quienes intentan reconstruir la historia de los movimientos por los derechos civiles en México y la lucha por la libertad de expresión. Al mismo tiempo, brinda espacio a las voces de quienes luchan para asegurar que los medios se vuelvan más democráticos.</p>	<p>Fotografía: Jorge Suárez. Edición: Leopoldo Best.</p>	<p>90 min. Video Documental.</p>
2009	Anden - GDF	<p>Dirección y guión. REFLEXIONES CIUDADANAS: I. DE LA PROTESTA A LA PROPUESTA Una historia del movimiento de liberación de las mujeres en México. II. DEL CABILDO A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA Una historia del progreso legislativo en la Ciudad de México, a través del análisis de Carlos Martínez Assad, Emilio Álvarez Icaza y Leticia Bonifaz. III. DE LA INQUISICIÓN AL MÉXICO DESNUDO. Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska son entrevistados acerca de las transformaciones ideológicas en la Ciudad de México que permitieron la existencia de movimiento progresistas tales como</p>	<p>Fotografía: Jorge Suárez. Edición: Leopoldo Best.</p>	<p>50 minutos cada capítulo. Video Documental.</p>

		el llamado “diversidad sexual”, así como la respuesta masiva a la llamada del artista Spencer Tunick para participar en sus fotografías nudistas en el Zócalo capitalino.		
2011 México.	Andén A.C. Calacas y palomas S.A. de C.V. FONCA CONACULTA ONU Mujeres	Dirección y producción. EXPEDIENTES: DISTRITO FEDERAL II. ESO LO DECIDO YO. La lucha de las feministas por la despenalización del aborto resultó triunfadora en abril del 2007. A partir de ese momento todas las mujeres gozan del derecho a recibir el servicio médico de interrupción del embarazo en el sector público. “La maternidad es un derecho no un castigo”.	Fotografía: José Antonio Uruñuela. Montaje y edición: Leopoldo Best y Alberto Arnaut. Sonido: Enrique Ojeda y Alberto Arnaut.	30 minutos. Documental. Video.
2011 México	Andén AC Calacas y palomas S.A. de C.V. FONCA CONACULTA ONU Mujeres	Dirección y Producción. EXPEDIENTES: OAXACA. YO TOMO LA DECISIÓN De Lara retoma la temática del derecho genuino de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, suspendiendo un embarazo no deseado, obstaculizado en hospitales públicos en el estado de Oaxaca, así como en la mayor parte de la República. En este trabajo aparecen diversos testimonios a contraluz, que han sido violentadas por miembros de instituciones de salud pública.	Fotografía: José Antonio Uruñuela. Montaje y edición: Leopoldo Best y Alberto Arnaut. Sonido: Alberto Arnaut.	30 minutos. Video. Documental.
2011 México	Andén AC Calacas y palomas S.A. de C.V. FONCA CONACULTA ONU Mujeres UAM Xochimilco Fundación Ford.	Dirección y producción EXPEDIENTES: POR QUERER AYUDAR. En el 2000, José Antonio Rea fue acusado injustamente de homicidio, por el simple hecho de acompañar a su ex pareja a realizarse un aborto clandestino, al estar penado en el Distrito Federal. Lo sentenciaron a 16 años de prisión, gracias al apoyo de periodistas y del abogado de GIRE, logró recuperar su libertad tres años después.	Fotografía: José Antonio Uruñuela. Fotografía adicional: Jorge Suárez y Heriberto Rodríguez. Montaje y edición: Leopoldo Best y Alberto Arnaut. Sonido: Enrique Ojeda y David Aragón.	32 minutos. Documental. Video.
2011 México	Andén AC. Calacas y palomas S.A. de C.V. FONCA	Dirección y producción EXPEDIENTES: SAN LUIS POTOSÍ. SI ALGUIEN ME HUBIERA DICHO... Mujeres víctimas de abuso sexual quedan embarazadas y el Estado atropella su derecho a decidir, instruido por la moral religiosa. Algunas víctimas relatan su experiencia de manera anónima, en	Fotografía: Jorge Suárez. Montaje y edición: Leopoldo Best. Sonido: Alberto Arnaut.	20 minutos. Documental. Video.

	<p>CONACULTA</p> <p>ONU Mujeres.</p> <p>Instituto de Mujeres de S.L.P</p> <p>Centro de las Artes de S.L.P.</p> <p>Fundación Ford.</p>	<p>la que tuvieron que lidiar con el trauma psicológico y la responsabilidad de la maternidad no deseada sin el apoyo de su familia.</p>		
2011 México.	<p>Andén A.C.</p> <p>Calacas y palomas. S.A. de C.V.</p> <p>Fundación Ford.</p> <p>ONU Mujeres.</p> <p>FONCA.</p> <p>CONACULTA.</p>	<p>Dirección y producción</p> <p>EXPEDIENTES: GUANAJUATO. MI CUERPO ES MÍO.</p> <p>Mujeres y adolescentes que deciden abortar son criminalizadas en el estado de Guanajuato, sentenciadas a años de prisión. Las Libres, una asociación civil feminista aboga por la libertad de seis mujeres, hasta conseguirlo.</p>	<p>Fotografía: José Antonio Uruñuela.</p> <p>Fotografía adicional: Jorge Suárez, Alberto Arnaut y Carlo Olmos.</p> <p>Montaje y edición: Leopoldo Best y Alberto Arnaut.</p> <p>Sonido: Alberto Arnaut.</p>	<p>30 minutos.</p> <p>Documental.</p> <p>Video.</p>
2011 México	<p>Andén A.C.</p> <p>Calacas y palomas. S.A. de C.V.</p> <p>Fundación Ford.</p> <p>ONU Mujeres.</p> <p>FONCA.</p> <p>CONACULTA.</p>	<p>Dirección y producción</p> <p>EXPEDIENTES: VERACRUZ. EL DERECHO DE ELEGIR.</p> <p>El estado de Veracruz es uno de los más violentos hacia la vida de las mujeres a nivel nacional, en cuanto que no garantiza la salud de embarazadas ni respeta su derecho a decidir sobre su cuerpo en caso de optar por el aborto aún en caso de violación, así como en mantener impune acciones feminicidas. Diversas organizaciones feministas trabajan en la visibilización de estos actos para obtener justicia por parte de las autoridades hacia los derechos humanos.</p>	<p>Fotografía: Leopoldo Best y Javier Xequé.</p> <p>Montaje y edición: Leopoldo Best y Alberto Arnaut.</p> <p>Sonido: Alberto Arnaut.</p>	<p>23 minutos.</p> <p>Documental.</p> <p>Video.</p>
2014 México	<p>Anden AC</p> <p>Calacas y Palomas</p> <p>CONACULTA</p> <p>FONCA</p> <p>Universidad Autónoma Metropolitana</p>	<p>Co-dirección, guión, producción</p> <p>ALAIDE FOPPA FALLA, LA SIN VENTURA</p> <p>Primera obra cinematográfica dedicada a la intelectual guatemalteca, quien dejó un legado poético y político trascendental.</p>	<p>Codirección: Leopoldo Best</p> <p>Fotografía: Antonio Uruñuela</p> <p>Sonido: Alberto Arnaut y Leopoldo Best.</p> <p>Montaje y edición: Leopoldo Best.</p>	<p>92 minutos.</p> <p>Documental</p>

