



El giro subjetivo del nuevo  
documental mexicano

**INTIMIDADES**  
**DE SHAKESPEARE**  
**Y VICTOR HUGO**

Guergana V. Tzatchkova

GUERGANA VELITCHKOVA TZATCHKOVA

EL GIRO SUBJETIVO DEL NUEVO DOCUMENTAL MEXICANO.  
“*INTIMIDADES DE SHAKESPEARE Y VICTOR HUGO*” COMO  
METÁFORA DE LOS CAMBIOS ESTRUCTURALES DE LA  
SOCIEDAD MEXICANA CONTEMPORÁNEA

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona



# Índice de contenido

Justificación.....	5
Objetivos.....	8
Marco teórico.....	9
Breve repaso de la historia de las mujeres en el cine mexicano.....	9
Las mujeres del cine mudo.....	9
El cine sonoro y el cine clásico de la época de oro (finales de 1930s – 1950).....	10
El cine sonoro y el cine clásico de la época de oro (finales de 1930s – 1950).....	10
El feminismo en los sesentas y setentas y el colectivo Cine - Mujer.....	11
El feminismo en los sesentas y setentas y el colectivo Cine - Mujer.....	11
El cine popular de ficheras y la India María.....	15
El neoliberalismo salinista, el nuevo cine mexicano y las mujeres en los noventas .....	16
El cine documental en México.....	17
El cine documental en México.....	17
Grupos independientes de cine .....	26
Grupo nuevo cine .....	27
Otros grupos .....	27
Colectivo Cine Mujer.....	29
Mujeres en el cine y la televisión A.C.....	31
Grupos de finales de siglo.....	31
El cine documental realizado por mujeres en el contexto de la lucha feminista en México.....	34
Metodología.....	37
Los estudios culturales.....	37
Los estudios culturales y la perspectiva de género.....	40
La metodología cualitativa de investigación científica.....	44
El estudio de caso como método de investigación científica.....	46
Desarrollo.....	49
Análisis de la forma.....	49
La voz en el documental.....	50
Invención.....	51
Disposición.....	54
Estilo.....	57
Memoria.....	58
Presentación.....	59
¿De qué habla “Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo”?.....	60
Eventos concretos y conceptos abstractos.....	60
Los sub-géneros del documental.....	61
Análisis histórico – sociológico.....	64
El Manual de Urbanidades y Buenas Maneras, educador y elemento refinante de la nueva nación mexicana.....	65
La identidad de la mujer mexicana.....	68
La Malinche.....	70
La virgen de Guadalupe.....	71
Las divinidades aztecas Coatlicue y Cihuacóatl.....	73
La llorona.....	74

El círculo vicioso de la guerra de los sexos.....	75
La mujer en el México contemporáneo .....	77
Jorge Riosse, Jorge Rios, Jorge Rossemberg, Jorge Cariño.....	79
Chichifos y cuilonos. La homosexualidad en México desde la época prehispánica hasta la Independencia.....	80
La homosexualidad en el México moderno.....	82
La homosexualidad en el México moderno.....	82
El Estado mexicano y la crisis del macho.....	84
El macho frente al homosexual.....	86
Asesino de mujeres.....	87
¿De qué son culpables las mujeres?.....	89
La mujer: Ángel o Demonio, el conflicto amoroso-sexual de Jorge Riosse.....	90
El complejo edípico.....	91
Conclusiones.....	97
ANEXOS. ....	99
Bibliografía.....	110

## 1. Introducción

Mi interés por el análisis de este documental viene de la idea inicial de investigar la historia del cine hecho por mujeres en México y, a pesar de esperar encontrar poco acerca del tema debido a la poca representación que tienen las mujeres en los medios populares, descubrir que, si bien hubo épocas en las que políticas culturales sexistas no apoyaron las producciones de cineastas mujeres, existe una historia de mujeres cineastas mexicanas y una (corta) historia de la producción documental hecha por mujeres, sobre todo derivada del movimiento feminista. Elegí “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” de Yulene Olaizola porque es una producción reciente (2008) que ha tenido difusión en cines comerciales y festivales, a diferencia de películas anteriores centradas en temáticas femeninas. Esto evidencia el mayor acceso que tienen las mujeres actualmente a los circuitos comerciales, la apertura de distribuidores y exhibidores a apoyar la difusión de producciones documentales de interés social y el reconocimiento de la importancia de dar voz al sujeto mujer en el México actual.

En su análisis de la representación de las mujeres en el siglo de oro del cine mexicano, Julia Tuñón destaca la importancia del análisis del discurso cinematográfico para interpretar la ideología y la mentalidad del grupo social y la etapa histórica que se analiza. Aunque su análisis es sobre las películas de ficción, considero algunas de sus observaciones pertinentes a mi análisis, como por ejemplo, que mucha información implícita debe ser descifrada, ya que forma parte de los supuestos culturales de un grupo de personas determinado:

“Los filmes son una creación cultural y por lo tanto son históricos, insertos en un tiempo y un espacio, parte de un sistema social, producto humano; pero también son, por todo eso, historizables, inteligibles, vehículos para un conocimiento posible.”<sup>1</sup>

### ***Las Intimidades al descubierto***

Pierre Sorlin llama la atención sobre el hecho de que el cine

---

<sup>1</sup> Mujeres de Luz y Sombra... pág 37

pone en evidencia una manera de contemplar; permite distinguir lo visible de lo no visible y, al hacerlo, reconoce los límites ideológicos de una época determinada. En seguida, revela zonas sensibles [...] Por último propone diferentes interpretaciones de la sociedad y de las relaciones que en ella se desarrollan; bajo guisa de una analogía con el mundo sensible que a menudo le parece testigo fiel, construye una aproximación, puesta en paralelo, desarrollo, insistencia, elipse, un universo ficticio.”<sup>2</sup>

*Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*, en su búsqueda de mostrar “la realidad”, muestra lo que no se puede en sociedad, lo que va más allá de lo “visible” o “decible” que menciona Sorlin; devela los supuestos culturales mediante el relato. Paralelamente a Tuñón, la directora se da a la tarea de investigar la realidad que la rodea desde una perspectiva de género, en su caso, a través del uso del audiovisual.

Este trabajo incluye un repaso por las identidades de género en México a través de los textos de antropólogos y sociólogos mexicanos, porque, tal como explica Tuñón, los textos son producto y espejo de las sociedades que los producen, y por lo tanto, su análisis no se puede desligar de la historia de los sujetos a los que representa.

Aunque se refiere al cine de ficción, la justificación de Tuñón para su análisis del texto fílmico es pertinente a la presente investigación, porque, aceptada la naturaleza subjetiva del documental, es también aplicable al presente objeto de estudio:

“El cine, como cualquier otra fuente, no es la historia misma, debemos encontrar los mecanismos para develar su contenido, porque la historia requiere explicar una situación humana que no es obvia. Un primer riesgo es, entonces, establecer relaciones de homología entre las películas y el contexto en que se producen porque “un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social.”<sup>3</sup> La historia no destapa o produce objetos dados, sino que construye, en los territorios por los que transita, sus objetos de conocimiento. Por sí misma, la pieza no explica a la sociedad que la produce, pero sí ofrece algunos medios para intentarlo.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Pierre Sorlin. Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana. México. FCE. 1985. p. 206

<sup>3</sup> Pierre Sorlin. Op. Cit. Pág. 78

<sup>4</sup> Julia Tuñón. “Mujeres de Luz y Sombra...” pág 37.

Tuñón considera fundamental analizar las etapas que conllevan hacer una película: producción, distribución, exhibición y consumo, para tener una perspectiva completa del contexto en que se crea y consume. El presente análisis está enfocado al análisis simbólico del texto, aunque también se desarrollarán sucintamente estos puntos para medir el alcance del filme y justificar la importancia de la distribución comercial de documentales hechos por mujeres y con temas femeninos en el México contemporáneo, lo que demuestra un mayor acceso de las mujeres a los medios de producción y mayor interés y aceptación de la sociedad por la versión femenina de la historia.



## 2. Introducción

El presente texto se propone hacer un repaso de las identidades de género en México a partir del análisis del documental “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo”.

El texto está dividido en varias secciones, que incluyen un sucinto repaso de la participación de las mujeres en el cine mexicano para constatar si ha crecido y de qué forma con el paso del tiempo. Se incluye también un marco teórico contextual alrededor las temáticas del documental realizado por mujeres en México, la relación entre la lucha feminista y el boom del documental en los años setenta y la formación de grupos independientes de cine para ver cómo el documental analizado en el presente trabajo es significativo al representar los cambios sociales en la actualidad y las penetración de la producción audiovisual no proveniente de las instituciones oficiales. Se realiza además un modelo de análisis basado en los estudios culturales y los estudios de caso para justificar cómo el objeto de estudio, por el tema que trata y por ser una producción cultural realizada por una mujer es representativo de los cambios sociales en México en materia de género y para finalizar se hace un análisis de las formaciones identitarias de género - las percepciones sobre la feminidad, el machismo, la homosexualidad - y cómo se entremezclan para explicar la problemática de género en la sociedad mexicana actual. Para finalizar se anexa un listado con 100 producciones realizadas por mujeres en México desde 1995 para dar una idea al lector sobre la magnitud de la participación de las mujeres en ámbito audiovisual y las temáticas que abordan.

## 2.1 Breve repaso de la historia de las mujeres en el cine mexicano

El cine de mujeres surgió de la necesidad de dar voz a la mujer, sujeto silenciado en una industria dominada por varones. El abanico de los personajes asignados a las mujeres en el cine clásico oscilaba siempre entre dos polos: la madre y la prostituta. Además, su participación en producción, además de los eternos papeles de diva, anotadora o maquillista, era casi nula. El cine de la Época de Oro está lleno de madres abnegadas y de mujeres que perdían la dignidad por un hombre, y que al final se redimían por amor. Era muy raro encontrar mujeres obreras, artesanas o campesinas. La mujer que traspasaba los límites del hogar, de lo privado, se convertía en una perdida. El papel de las mujeres realizadoras en los albores del cine mexicano no puede ser separado de sus funciones como actrices, productoras o guionistas debido a que todavía no se consolidaba el modelo jerárquico típico de la producción cinematográfica clásica.

### 2.1.1 *Las mujeres del cine mudo*

El cine nació en México de la mano de Adriana y Dolores Elhers, que después de haber estudiado en Estados Unidos apoyadas económicamente por el presidente Venustiano Carranza, se dedicaron a la distribución de proyectores cinematográficos en México, dirigieron el Departamento de Censura Cinematográfica y el Departamento Cinematográfico, respectivamente, y fueron las realizadoras de los primeros noticieros cinematográficos (1922-1929), *Revistas Ehlers*, que eran proyectados al inicio de las funciones de cine.

La primera actriz verdaderamente popular que pudo aspirar al estatus de diva, fue Mimí Derba. Era la única mujer que figuraba entre los fundadores de las primeras productoras nacionales, Azteca Films, que produjo cinco películas, en 1917, en las que Mimí participó como productora y protagonista, y si, como se supone, dirigió una de ellas, *La tigresa*, entonces fue también la primera directora de cine en México.

### 2.1.2 *El cine sonoro y el cine clásico de la época de oro (finales de 1930s – 1950)*

Ya en 1931 se perfiló el destino de la mujer en la pantalla: *Santa* inspirada en la novela de Federico Gamboa y dirigida por Antonio Moreno, no fue solamente la primera película sonora, sino que estableció el modelo cinematográfico nacional de la prostituta, obligada a ejercer tal oficio por un infortunio del destino. La película anterior, junto a *La mujer del puerto*, dirigida por Arcady Boytler en 1933, crearon los arquetipos del género de cabareteras, tan reproducido en la Época de Oro del cine mexicano.

En el otro extremo, y como contraparte de la mala mujer, estaba la madrecita santa. Madres sufridas que redimían las faltas de sus hijos con torrentes de lágrimas inundaron las pantallas. Una lógica maniquea proveniente directamente de la secularización de la pasión religiosa se materializó en el melodrama - género con desenlace trágico que de la épica de las historias de la Revolución se convirtió en representación de lo cotidiano-, en la que los binarios buena/mala, fiel/infiel y el sufrimiento desbordado redentor satisfacían las demandas de guía moral de un público popular amante de la cursilería (Monsiváis, 1994).

En el año 1935 destacó otro nombre de mujer, Adela Sequeyro, que escribió y actuó en *Más allá de la muerte*. En 1937 fundó su propia compañía productora, Carola, y fue la primera mujer del cine sonoro que actuó, dirigió, escribió y dirigió una película, *La mujer de nadie*, en cuyo título se adivina una temprana intención de trasgresión al sistema patriarcal y en 1938 escribió y dirigió la película de intenciones neorrealistas *Diablillos del arrabal*. Su carácter y sus propuestas transgresoras en el contexto patriarcal hicieron que sólo pudiera dirigir otras dos películas. Su trabajo fue olvidado durante 40 años y fue reconocido después de su muerte en 1992.

Matilde Landeta fue la primera mujer en tener una postura abiertamente feminista en sus realizaciones. Su presencia muestra claramente las dificultades de ejercer el oficio cinematográfico en una sociedad fuertemente machista al serle negado por mucho tiempo el cargo de directora dentro de la industria. Las heroínas emancipadas de su

trilogía *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), reivindicaron el papel de la mujer en el cine de la época. Poco después de terminar la última de las películas mencionadas fue expulsada del gremio comercial, aunque nunca dejó de estar involucrada en el medio: dirigió el programa norteamericano *Howdy Doody*, coescribió *Siempre estaré contigo* y otros guiones que nunca llegaron a realizarse; trabajó como supervisora de filmaciones extranjeras en la Dirección de Cinematografía; desde 1945 impartió clases en la primera academia cinematográfica que dirigió Celestino Gorostiza; fue docente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y presidenta de la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Finalmente, logró dirigir su última película *Nocturno a Rosario* cuando se reconoció su importancia en el cine nacional, en 1991. Tenía 78 años.

### 2.1.3 *El feminismo en los sesentas y setentas y el colectivo Cine - Mujer*

La irrupción de la modernidad manifestada en la relajación de la moral católica, la destrucción del modelo de familia extensa basada en el modelo patriarcal y la creciente participación de las mujeres en la vida social del país, hacen ya obsoleta a la mujer sufrida que sólo sirve como vehículo de los deseos del género masculino. Explica Carlos Monsiváis en un ensayo sobre la evolución del melodrama en México que a partir de los años sesenta el impulso del cambio temático en el cine es producto de una revolución de las mentalidades: existe una nueva idea de la mujer, aunque no se diga explícitamente ni se considere como tal por la mayoría. En sus propias palabras:

¿Cómo insistir en la sujeción femenina, base del melodrama, si la economía se “feminiza” con el ingreso masivo de las mujeres a la industria, a los centros de enseñanza superior, a los puestos de responsabilidad? ¿Y quién soporta las andanadas del sometimiento lacrimógeno si en la frontera norte, por ejemplo, es altísimo el porcentaje de mujeres que sostienen sus hogares, o si al multiplicarse las demandas de divorcio se gasta la demonización del adulterio?

Esta democratización de la población femenina se da como resultado de los cambios propios de la modernidad que cambia lentamente el país: la reducción del analfabetismo femenino, anteriormente mucho mayor que el masculino, la desintegración o reacomodo de la gran familia en la familia nuclear o la familia sostenida por madres solteras, y la desaparición en los centros urbanos del culto a la virginidad, la educación sexual, la influencia de las culturas europea y norteamericana y la destrucción de la imagen del macho como figura máxima de la cultura nacional. (Monsiváis, 1994, 211-215)

El centro de la atención deja de ser la familia como centro de purgación moral de la sociedad. Ahora se realizan historias individuales, en medio de una sociedad en constante cambio, donde las bases morales unificadoras parecen han sido reemplazadas por la búsqueda individual de la felicidad. Particularmente notorios son los personajes de Jaime Humberto Hermosillo: hombres homosexuales, feminizados, rodeados de mujeres cómplices que viven un mundo donde los tabúes patriarcales no existen en el ámbito de lo privado, donde la experimentación sexual es el vehículo principal para la felicidad: *Doña Herlinda y su hijo*, *El lugar sin límites*, *La tarea*, *Amor libre*. En las películas de Hermosillo la mujer es sujeto sexual, desea, experimenta y cuestiona los límites de la moral sexual.

En 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC, primera escuela de cine del país, en el contexto de grandes cambios sociales. Las nuevas generaciones empiezan a exigir un nuevo proyecto para el cine mexicano, anclado en el éxito pasado de la "época de oro" y muy atrasado con respecto al avance de la cultura nacional. Estas nuevas generaciones, formadas por jóvenes en su mayoría de formación universitaria, ensayistas y escritores de revistas literarias y suplementos culturales, están marcadas por el cine de vanguardia europeo y muchos militan en agrupaciones de izquierda.

Con el fin de promover la divulgación de obras fílmicas realizadas fuera de los circuitos comerciales se organizan concursos de cine experimental, en 1965 el Sindicato de Técnicos de la Producción Cinematográfica convoca al Primer Concurso de Cine Experimental. Surge también el Grupo Nuevo Cine en 1961 que publica la revista del

mismo nombre desde 1961. Es el tiempo también de la Revolución Cubana y el horizonte teórico práctico que ello propicia. En México el Movimiento de Liberación Nacional (MLN) reúne a intelectuales de centro-izquierda que propugnan por el apoyo a Cuba y la democratización de México. Es el antecedente del movimiento estudiantil del 68. “Después de ese año la politización está muy presente en las relaciones de pareja, las libertades sexuales, y en la denuncia de la política represiva y antidemocrática del Estado Mexicano.” (Millán en Lamas, 2007, 408) En Latinoamérica se desarrolla el manifiesto del cine imperfecto y se da un auge de cine de denuncia. En 1969 escribe Julio García-Espinosa su manifiesto por un nuevo cine latinoamericano “Por un cine imperfecto”. Es también la época del “cinema novo” de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra.

Todas estas nuevas propuestas circulan en el CUEC. Se había generado un movimiento de cine independiente y crítico importante.

El colectivo cine-mujer de México fue parte de una ola de cine realizado por mujeres en Latinoamérica. Durante los años setenta, después de dos décadas de relativo silencio por parte de las mujeres realizadoras de cine, se comienzan a formar colectivos-femeninos que transformaron el discurso político en íntimo. El paso del movimiento feminista en el mundo se hizo sentir en el cine latinoamericano, ahora las mujeres buscaban nuevas narrativas, sobre todo para denunciar y combatir los abusos y la violencia cometidos contra las mujeres.

Particularmente en Cuba, Sarah Gómez, con su documental “De cierta manera” (1974-1977), que trata una relación conflictiva entre una maestra y un obrero mulato del barrio modelo de Miraflores. Este filme es significativo porque fue el primer largometraje dirigido por una mujer cubana, profundiza en las raíces ideológicas del machismo en el pasado colonial cubano, “sin posturas relativistas, sino haciendo uso de un lenguaje fílmico anticonvencional y sincero” y que cuestiona las limitaciones y contradicciones de la Revolución cubana.

En Colombia se fundó en 1978 el colectivo Cine Mujer por iniciativa de Sara Bright. Este colectivo desarrolló una vasta producción de cortometrajes y largometrajes con temáticas femeninas (como ejemplos significativos se pueden mencionar “¿Y su mamá

qué hace?”, 1980, de Eulalia Carrizosa y “Por la mañana”, 1979, de Patricia Restrepo) y también tuvo entre sus tareas promover la distribución y el financiamiento independiente.

En Venezuela, se creó en 1978 el grupo Miércoles con la finalidad de difundir “los derechos de la mujer” a través del uso de audiovisual. Sus integrantes fueron Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola. Esta asociación tuvo entre sus objetivos principales mostrar la opresión que sufrían las mujeres dentro de las capas sociales más marginadas (*Las alfareras de Lomas Bajas*, 1981).

En México, algunas mujeres de la séptima y octava generaciones del CUEC formaron durante los años setenta el colectivo *Cine Mujer*, comprometido con la denuncia de la condición de explotación de la mujer en el sistema capitalista y católico de la época. Desarrollaron temas tabú para aquella época: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamez). El grupo se disolvió a finales de los ochentas. Maricarmen de Lara es la que más ha continuado la labor militante como documentalista.

Marcela Fernández Violante (México, 1941) es la primera mujer egresada de esta escuela. Pertenece a la segunda generación del CUEC (1964-1968). Con 9 producciones realizadas, Marcela es la directora de que más ha producido en el circuito comercial en México. Su incorporación al cine industrial en 1975 con *De todos modos Juan te llamas* la convierte, después de Matilde Landeta en una realizadora pionera. Han pasado 20 años entonces desde que una producción realizada por una mujer es exhibida en los circuitos comerciales.

En 1984, y promovido por el Instituto Nacional Indigenista a partir de un proyecto propuesto por el realizador Luis Lupone, se ofreció un taller de cine a las artesanas textiles de la comunidad huave de San Mateo del Mar, en Oaxaca. El resultado de este taller fueron tres películas de las cuales sólo se conoce un: *La vida de la familia Ikoods* de Teófila Palafox. Sobre la experiencia del taller, Luis Lupone produjo un cortometraje

documental titulado *Tejiendo Mar y Viento*, una ficción reconstrucción documental a partir de las autobiografías de las participantes del taller. Este taller es digno de mención por ser Teófila Palafox la primera mujer indígena mexicana que ha realizado un documental con apoyo institucional, indicador de los esfuerzos por incorporar nuevas voces en el quehacer cinematográfico. [Del Colectivo Cine Mujer se volverá a hablar más adelante en el contexto de los Grupos Independientes de Cine].

#### 2.1.4 *El cine popular de ficheras y la India María*

Durante los ochentas, y estrechamente ligado a las políticas culturales de José López Portillo, surgió el Cine de Ficheras -calificada por muchos como la etapa más penosa del cine mexicano- En esta época, se exaltó enormemente el carácter de objeto sexual de la mujer con un tono picaresco y vulgar. El cine, alguna vez educador moral de la sociedad mexicana, se transforma en muestrario de las pasiones de las clases populares. Las mujeres se convierten en amazonas semidesnudas, montes de carne y pelo, sedientas de sexo, que se organizan en hordas para perseguir a hombres escuálidos y vulgares en casas de citas, cabarets y mansiones burguesas. Es el regreso del género cabaretil, esta vez sin la censura que disimulaba la moral sexual de las épocas anteriores. Las tramas sin sentido y los diálogos saturados de chistes picantes y frases con doble sentido – albures – abundan. En ésta época de “cine popular” sorprenden la aparición de dos actrices como directoras: María Elena Velasco, La India María, con *Ni Chana ni Juana* (1984) e Isela Vega, con su producción *Los amantes del señor de la noche* (1986).

Como directoras y actrices, ambas encarnan la polaridad de la mujer del cine mexicano de antaño: Isela Vega, asume el papel de la mujer objeto de deseo, mientras que la India María, mujer indígena, pobre y buena, va a la gran ciudad a probar su destino. A la discriminación, pobreza, delincuencia y corrupción opone sus cualidades de honradez, generosidad y trabajo.



### 2.1.5 *El neoliberalismo salinista, el nuevo cine mexicano y las mujeres en los noventas*

El advenimiento del neoliberalismo con la firma del Tratado de Libre Comercio en México y las políticas proactivas del Instituto Mexicano del Cine IMCINE bajo la dirección de Ignacio Durán, permitieron la aparición del Nuevo Cine Mexicano que comenzó a ganarse nuevamente las audiencias nacionales y a llamar la atención en el extranjero. Esto estuvo marcado principalmente por el éxito nacional e internacional de películas que reafirmaban el carácter nacional como *Danzón* (María Novaro, 1991) y *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), y por la aparición de nuevos directores, entre ellos varias mujeres.

Ahora las realizadoras basan sus guiones en temas diversos, sin un tema central “feminista” como del que se hablaba en la época del colectivo Cine-mujer. Muchas rechazan el término feminista y se reúsan a comentar parecidos entre sus obras y las de las demás. Una cita de María Novaro en entrevista Carlos Fabián Sarabia<sup>5</sup>, en *Women Filmmakers in Mexico* (Rashkin, 216) ilustra esta tendencia individualista de las nuevas realizadoras: “Porque somos mujeres creen que tenemos que hacer cosas parecidas. Me da mucho gusto que digan que no tenemos nada en común entre nosotras.”

En los últimos años, gracias a la creación de las escuelas nacionales CUEC y CCC, la producción femenina ha aumentado en gran escala: en los setentas había pocas estudiantes en el CUEC, y al comenzar los ochentas ya había 80. En el CCC, al principio de los noventas las alumnas eran mayoría. Las realizadoras más conocidas son María Novaro (*Lola*, 1989; *Danzón*, 1991), Busi Cortés (*Serpientes y Escaleras*, 1992; *Hijas de su madre: Las Buenrostro*, 2005), Maryse Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1992; *Perfume de violetas*, 1994; *La niña en la piedra*, 2006; *El brassiere de Emma*, 2007), Dana Rotberg (*Ángel de Fuego*, 1992, *Otilia Rauda*, 2001) y Guita Schyfter (*Novia que te vea*, 1994; *Sucesos distantes*, 1996; *Las caras de la Luna*, 2002). Digno de mención es también *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) dirigida por Sabina Berman e Isabelle Tardán. La temática gira en torno a personajes femeninos inmersos en la sociedad

---

<sup>5</sup> “El jardín del Edén” *Nitrato de Plata* 17 (1994): 22-26

patriarcal y se cuestionan los roles que les son asignados o que buscan su identidad en una sociedad donde los roles tradicionales de género han sido modificados.

A partir del año 2000 aparecen nuevas realizadoras en el ámbito comercial que llaman la atención: Gabriela Tagliavini (*Ladies' Night*, 2003), Teresa Suárez (*Así del Precipicio*, 2006) e Issa López (*Efectos Secundarios*, 2006 y *Casi divas*, 2008), quién también escribe guiones centrados en temáticas femeninas para otros directores (la ya mencionada *Ladies' Night* y *Niñas mal*, Fernando Sariñana, 2007).

La inclusión de la mujer como creadora de su propio discurso ha sido decisiva para la realización de un cine que interpela a su público de manera realista aunque las funciones técnicas y los cargos directivos siguen siendo realizados en su mayoría por hombres.

## 2.2 El cine documental en México

La historia del documental en México empieza durante el período de la Revolución Mexicana, en 1886, a través de Ignacio Aguirre y el Ingeniero Salvador Toscano, representantes de los hermanos Lumière. Ellos fueron los primeros en adquirir el aparato en México y además de distribuir las películas de los hermanos Lumière se dedicaron a filmar sus propias vistas, principalmente sobre el contexto político y social de la época, en la época del Porfiriato y la Revolución.

Las vistas consistían en situar la cámara en un punto fijo y filmar todo lo que sucediera frente a ella. Al hacer esto, los inexpertos camarógrafos estaban más ocupados en aprender el manejo técnico del nuevo aparato que en la narrativa de lo filmado, aunque sí tenían el objetivo de filmar "la verdad".

En 1906, Enrique Rosas realiza un film que sigue la gira de Porfirio Díaz por Mérida. Según Gustavo García este es el primer documental que trata los hechos cronológicamente.<sup>6</sup>

La revolución mexicana ayudó a situar el cinematógrafo como un documento histórico.

---

<sup>6</sup>Gustavo García. *El cine mudo mexicano*. Martín Casillas Editores. México, 1982, p. 28.

“(…) resultaba extraño que los cineastas nacionales filmaran los acontecimientos revolucionarios y casi no hicieron películas con argumento (…). Con posterioridad observamos que además, todas las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico.”<sup>7</sup>

Algunos de los camarógrafos que documentaron los hechos de la Revolución fueron Ignacio Aguirre, los hermanos Becerril, Julio Labadie, Jesús Abitia, los Hermanos Alva, Enrique Rosas y Salvador Toscano. Los grupos revolucionarios tenían gran interés en documentar lo que sucedía por ser una forma de propaganda y de difusión. Casi cada bando tenía un camarógrafo oficial: Abitia con Obregón, se dice que a Carranza lo seguía un camarógrafo inglés, y en *Con Villa en México*<sup>8</sup> Aurelio de los Reyes relata los tratos de Villa con la productora estadounidense Mutual Film Corporation para filmar todas sus batallas.

Se puede decir, entonces, que el periodo revolucionario, por su especificidad histórica de movimiento social de grande escala, aunado a la importación del cinematógrafo a México, sentó las bases del documental mexicano.

Los documentales realizados en los años 1920s muestran que el país estaba en transición de un periodo de inestabilidad social a uno de paz y estabilidad. La producción estatal ya no quería auspiciar más noticieros de hechos bélicos. García Riera<sup>9</sup> menciona algunos ejemplos de documentales con esta ideología: *Reconstrucción Nacional*, filmada en 1917; y *Patria Nueva* del mismo año a cargo de Jesús M. Garza y fotografiado por Ezequiel Carrasco.

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se realizan algunos documentales como parte de un plan de gobierno de hacer notorios sus logros a través de la propaganda. En este periodo de gobierno se decretó la exhibición obligatoria de por lo menos una película mexicana al mes, como un intento por contrarrestar la exhibición mayoritaria del cine de Hollywood en las salas. Respecto al documental, se apoyó la realización de los noticieros cinematográficos, coproducción de España, México y

---

<sup>7</sup>Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine en México*. FCE. México, 1984, pp. 22 – 23.

<sup>8</sup>Aurelio de los Reyes. *Con Villa en México. Testimonios de Camarógrafos Norteamericanos en la Revolución, (1911 – 1916)*. UNAM, México, 1985.

<sup>9</sup>Emilio García Riera. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1997, p. 34.

Argentina (EMA), cuyo objetivo fue informar y presentar, en pocos minutos, los acontecimientos de interés nacional. Esta iniciativa sentó las bases para el desarrollo de los primeros noticieros independientes que se realizaron en los años cincuenta.

También durante el cardenismo se creó el proyecto del nacionalismo mexicano, necesario para crear un sentimiento de pertenencia e identidad en una nación compuesta por grupos sociales sin un sentido de pertenencia y que había pasado por un periodo de gran inestabilidad. El proyecto nacionalista de Cárdenas exaltaba el folclor mexicano a través de las artes y medios de comunicación. Es el periodo del auge del muralismo. Previo al sexenio de Cárdenas, este ideal se vio enriquecido por la presencia de extranjeros en México. El caso más relevante es la visita del cineasta ruso Serguei Eisenstein a México en 1930 para realizar *¡Que viva México!*.

“(...) esa obra inconclusa tuvo gran influencia en una vertiente del cine nacional. Se encontraría en ella inspiración para el cultivo de un plasticismo que procuraba la significación trascendente con el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad.”<sup>10</sup>

Eisenstein formaba parte del “realismo soviético.” Según García Riera su influencia en México fue clave para la creación del nacionalismo mexicano y marcó un estilo particular para la creación audiovisual en México.

La influencia extranjera en las artes mexicanas durante el este periodo provino también en gran medida de los “muchos refugiados del bando republicano acogidos a la generosa política de asilo del gobierno de Cárdenas” que habían tenido que abandonar España por la guerra civil.

Entre los cineastas españoles refugiados en México destacan Luis Buñuel y Carlos Velo. Después de haber estado en Francia y Estados Unidos, Buñuel llega a México en 1946, y desarrolla gran parte de su carrera en México. Carlos Velo fue también una figura fundamental en el nacimiento del cine independiente en México. Otro personaje destacado en la historia del cine nacional es Emilio García Riera, quien ha realizado

---

<sup>10</sup>Emilio García Riera, *op.cit.*, p. 92.

gran parte de la investigación de la historia del cine mexicano<sup>11</sup>. Estos extranjeros y su aportación a la cinematografía nacional merecen un estudio aparte. Sin embargo, no se pueden dejar de mencionar por la fuerte influencia que han tenido en la historia del documental mexicano.

Las siguientes dos décadas, sesenta y setenta, significaron el nacimiento de un cine documental de denuncia y como arma revolucionaria. En este periodo además, surgen las dos primeras escuelas de cine (el CUEC y el CCC), hoy en día las más importantes de México.

Las escuelas se convirtieron en las principales productoras de cine, al concentrar la máxima realización cinematográfica. Además en ambas décadas se ubica la mayor cantidad producida hasta entonces de documentales, y también la mayor cifra de producciones realizadas por mujeres, tanto en el género documental como el de ficción, y que desarrollaron temáticas femeninas, tema que se tratará en el siguiente capítulo.

Los movimientos estudiantiles de los años sesenta y la conmoción social resultante crearon el ambiente propicio para la creación de un cine de autor y denuncia. La manera de representar al pueblo cambiaron: las imágenes del pueblo estoico que sufre se cambiarían por un pueblo que lucha.

Es una época de grandes cambios sociales en México: se crea el Movimiento de Liberación Nacional, formado por intelectuales de izquierda para apoyar a Cuba; se desarrollan el movimiento hippie y el movimiento feminista; y los ya mencionados movimientos estudiantiles, surgidos y reprimidos violentamente durante el sexenio Gustavo Díaz Ordaz. El cine y el documental funcionaron como arma en estas luchas. Por ello la producción de documentales aumentó, y el tema central fueron los movimientos sociales.

En esta década se desarrollaron temas étnicos, rurales, de crítica social, religiosa y política. Como ejemplo, se puede citar uno de los documentales producidos en los sesenta, representativo del espíritu de la época: *El Grito*, filmado por casi todos los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la época, dirigidos por Leobardo López Aretche; y Alfredo Joskowicz muestra las manifestaciones

---

<sup>11</sup>Su obra más conocida al respecto es Historia documental del cine mexicano, en 18 tomos.

en contra del gobierno por parte de estudiantes de la UNAM, del Instituto politécnico Nacional (IPN), obreros y campesinos. Este documental no tuvo estreno comercial, pero fue un emblema en los cine clubes y la bandera cinematográfica del movimiento estudiantil.

Asimismo, algunos de los cineastas que se iniciaron como documentalistas y marcaron la época con sus obras son: Oscar Menéndez con *Escuela de Odontología y Sociopolítica*, *Une tu pueblo*, *2 de octubre* y *Aquí México*, todos de 1968; la extensa producción documental de José Roviroa; Arturo Ripstein con *Palacio Negro*, documental de carácter oficial a propósito de los nuevos reclusorios y la desaparición de Lecumberri como penitenciaría; Paul Leduc y Rafael Castanedo con *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga de 1968*; Leduc además insistió en abordar temas indígenas, no tocados hasta entonces. Su obra que le dio el reconocimiento nacional e internacional fue *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*, producida por el Centro de Producción Cinematográfica (CPC) y la Oficina Nacional de Cine de Canadá.

La época de maduración del documental mexicano fue entre los sesenta y los setenta, esto se evidencia más que nada en una mayor producción y en el giro temático, ahora se trataban temas nuevos con un enfoque analítico más allá del modo expositivo clásico del documental que fueron clave para crear un cine de análisis, crítica y denuncia social.

Para hablar del desarrollo documental de los siguientes años se debe tomar en cuenta la aparición del video. El documental ahora puede ser realizado por el público y por los sectores populares, no es necesario una formación profesional para acceder a la producción de material audiovisual.

Al comienzo de los noventa la crisis económica de México y la aplicación del Tratado de Libre Comercio significaron también la crisis del cine. Si antes había un predominio de producciones de Hollywood, el panorama para la producción nacional y más aún para el documental era ahora desolador.

La disminución de las producciones documentales y las pocas oportunidades para el género hacen que se creen nuevos mecanismos para fomentar la producción y exhibición del documental. Entonces comenzaron a surgir coproducciones, festivales,

bienales, muestras. Así como en los sesentas y setentas lo más destacado en la historia del documental fue el giro temático, lo más notorio en los últimos años del documental mexicano han sido los nuevos mecanismos de difusión y producción.

Hoy en día el documental pretende mostrar los diferentes puntos de vista de las problemáticas sociales, políticas y culturales, y funciona como contrapeso a toda la información o “desinformación” divulgada por los mass media. Como ejemplo, los documentales más representativos:

En los ochenta, los largometrajes documentales de Nicolás Echevarría. *María Sabina, mujer espíritu*, (1978), *Teshuinada*, ganador del Ariel al mejor documental en 1980 y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo*, (1980). El trabajo conjunto de dos egresados del CUEC: Carlos Mendoza y Carlos Cruz, gira en torno a la situación política del país, y fue fundamental para el desarrollo nacional del género. En 1982 ganan el Ariel al mejor corto documental con *Chahuistle* (1980), galardón rechazado por ellos, en defensa de la libertad de expresión.

Eduardo Maldonado con *Laguna de dos tiempos* (1981-1982) lo haría merecedor del Ariel premio especial en 1983 y una mención de honor en el Primer Festival Internacional de Cine Etnográfico y Ecológico, Kranj, Yugoslavia, en 1984; *Xochimilco*, (1985-1986) documental de 87 minutos filmado en 16 mm., ganó el segundo lugar en el IV Festival Nacional de Cine y Video Científico en México, y una mención honorífica como mejor film en el V Festival Internacional de Films Turísticos, Montecatini, Italia, ambos en 1988.

*Así es Vietnam* de 1979, estrenado en 1982, documental de Jorge Fons, ganó el Ariel al mejor cortometraje documental de 1981 y el Premio Nacional de Arte (Loto de Oro) en Vietnam y el premio Coral de Plata en el III Festival de Cine Latinoamericano de la Habana, los tres en el mismo año. *La Tierra de los Tepehuas* (1982- 1985) de Alberto Cortes obtuvo una mención de honor en el Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen, Alemania Federal y el Ariel al mejor cortometraje documental o testimonial, ambos en 1983.

Salvador Díaz, ganador de Arieles al mejor documental por dos años consecutivos (1984-1985) con *Los encontraremos. Represión política en México* (1983), ganadora

además de una mención especial en el quinto Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba; y con *Juchitán, lugar de las flores* (1984), ganadora del premio especial del jurado al mejor documental en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana en 1985.

En 1987 la preseña en la misma categoría del Ariel fue para *Caracol púrpura* (1985-1986) de Luis Alejandro Vélez. Iván Trujillo Bolio, actual director de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM ganó el Ariel en 1988 por su documental *Monarca, adivinanzas para siempre* (1988).

Este documental sobre las mariposas monarcas obtiene además el segundo lugar en la rama de ciencias naturales en el IV Festival de Cine y Video Científico de Morelia.

Los medimetrajes documentales *Como una Pintura nos iremos borrando* (1987) de Alfredo Robert Díaz y *Casas Grandes: Una aproximación a la gran Chichimeca* (1985) de Rafael Montero G. reciben el Ariel en su categoría en 1988 y 1989 respectivamente.

Algunos trabajos de cineastas mujeres que también recibieron Arieles son:

*Elvira Luz Cruz, pena máxima* de Dana Rotberg y Ana Diez, por mejor documental en 1986; *La neta no hay futuro* de la autoría de Andrea Gentile en 1989; y *No les pedimos un viaje a la luna* de Mari Carmen de Lara y Maria Eugenia Tames que recibieron un premio al mejor medimetraje documental en 1987.

Ya en los noventa, y con el uso generalizado del video, surgen las bienales, que premian los documentales más significativos de la época.

Dentro del desarrollo del video documental en México resalta la participación de Sarah Minter. Junto a Gregorio Rocha, presentan un proyecto alternativo y original del uso del video, el documental y la forma de denunciar y presentar la realidad. Ambos son personajes claves en el desarrollo del video en México, formando grupos como Redes Cine Video, Imagia y la productora Gregorio Rocha & Sarah Minter. En 1982 y 1983 realizan dos trabajos ficcionales en video: *541-69-96* y *San Frenesi*. En 1986 Sarah Minter realiza *Nadie es Inocente*, video premiado en la Primera Muestra del Videofilme, realizada en 1986 por iniciativa del grupo Redes Cine Video. Esta producción es también un año después galardonada con el Trofeo Coral en La Habana, Cuba.



En 1987 junto a otro personaje importante para el video y el videoarte, Andrea Di Castro, realiza *Mex-Metr* donde que representa un recorrido por la Ciudad de México y un viaje en el metro. Después Sarah Minter y Gregorio Rocha vuelven a hacer equipo para dirigir tres documentales en video: *Tiempo de una Imagen, ¿Ilusión o Realidad?* (1989); *Memoria Mexicana* (1989); y *A pleno Sol. Sujeto y objeto de la fotografía* (1989). Estos dos últimos son sobre los orígenes y desarrollo de la fotografía en México.

Otro personaje destacado del video documental de la época es Carlos Mendoza y sus realizaciones para el grupo Canal 6 de julio. Su documental *1989: Modernidad Bárbara* (1990), forma parte de muchos otros realizados con la temática de las elecciones, con este video de 40 minutos obtiene el primer lugar en la categoría B (hasta 50 minutos) en la Primera Bienal. Un lustro después él y otros documentalistas organizarían la contrabienal, al estar en desacuerdo con las modalidades y con los criterios de selección de los videos ganadores de la Bienal. El singular trabajo, *Tomás* (1990) de Jorge Bolado relata la historia de un muchacho autista. Este documental experimental explora en la frágil línea que separa al documental de la ficción, usando la entrevista. Este trabajo obtiene el segundo lugar, también en la categoría B de la Primera Bienal. Como se ha visto las instituciones juegan un papel importante en la realización de documental. Así la Comisión de las Asambleas de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra producen *Danza Azteca*, el cual obtiene el segundo lugar en la categoría C (más de 50 min.) también en la primera Bienal de video, en 1990.

*Marcha de la vida* de Daniel Goldberg y Moisés Volcovich, realizado en 1992 trata del viaje que 200 jóvenes judíos mexicanos hacen a Polonia con el fin de participar en un evento internacional para recordar y rendir homenaje a las víctimas del holocausto. Este trabajo obtiene el primer premio en la categoría de documental en la Segunda Bienal.

En la Tercera Bienal de Video en México, 1994, el primer lugar de la categoría documental se le otorgó a *Pidiendo vida* de Guillermo Monteforte. El segundo y tercer lugar fue para *El caso Molinet* de Alejandra Islas y *Comiendo y bebiendo aunque salgamos debiendo* de Alejandra Mora, respectivamente.

Otros documentales que marcaron la década de los noventa son: *Bajo California el límite del tiempo*, documental sobre pinturas rupestres realizado por Carlos Bolado en 1995 y *¿Quién diablos es Juliette?*, del argentino Carlos Marcovich, egresado del CUEC, que empezó siendo un proyecto documental y terminó mezclando la ficción, pero abrió las posibilidades de exhibir documental en las salas del país.

El crítico y cineasta Aurelio de los Reyes ganó en 1991 el Ariel al mejor Mediometraje documental o testimonial con *Y el cine llegó 1900-1904*. En esta misma categoría estuvo nominado el trabajo Guita Schyfter con *Xochimilco, historia de un paisaje* (1989). *Perdón... investidura (1950-1954)* realizado en 1992 por José Rovirosa Macías, obtuvo el Ariel al mejor cortometraje documental. El mejor mediometraje documental fue dado a *Travesía de la obsesión (Expedición al Himalaya)* de Eduardo y Miguel Gleason Berumen, ambos en la ceremonia de 1992.

En la trigésima quinta entrega del Ariel el cortometraje documental ganador fue para: *El que manda... vive enfrente (1930-1934)* de Francisco Ohem Ochoa.

En 1994 el cortometraje documental premiado fue *Recordar es vivir (1955-1959)* de Alfredo Joskowicz, compartiendo nominación con *Déjalo ser (1970-1974)* de Busi Cortés. En el mismo año, 1994, fue nominada *La línea*, sobre los problemas fronterizos, de Ernesto Rimoch, para largometraje documental. Aunque la categoría se declaró desierta, este trabajo fue premiado en la VIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

En la entrega número 38 del Ariel celebrada en 1996 fueron premiadas: Cortometraje: *El abuelo Cheno y otras historias* de Juan Carlos Pérez Rulfo; Largometraje: *La línea paterna* de José Buil y Marisa Sistach, este compartió la nominación con el documental de Juan Francisco Urrusti: *El pueblo mexicano que camina*.

En 1998 el premio fue otorgado al cortometraje documental *José Barrientos* de Juan Carlos Carrasco, ganando la nominación con *El viaje de Juana* de Adele Schmidt y *¡Ojalá que te mueras!* de Karl Lenin González Davis.

*¿Quién Diablos Es Juliette?* de Carlos Marcovich, (1995-1996) citado anteriormente, fue premiado en esta misma edición del Ariel, 1998, en dos categorías: mejor ópera prima

y edición. Sin embargo, ese mismo año gana el Premio José Rovirosa al mejor documental, sin olvidar los múltiples premios del extranjero.

Hay lagunas en la entrega consecutiva de premios para el documental, de 1998 al 2001. Se reanuda en la edición número 44 del Ariel del 2002, donde se otorga el premio al mejor cortometraje documental a *Chenalhó, el corazón de los altos* de Isabel Cristina Fregoso.

Para el 2003 se premia el largometraje documental: *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, ganando la competencia entre los documentales nominados a: *Gabriel Orozco* de Juan Carlos Martín; *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* de Francisco Taboada Tabone; y *Niños de la calle* de Eva Aridjis. También en esta emisión del 2003 se premia al mejor cortometraje documental, los nominados fueron: *Descenso de Antonino Isordia*; *Five o'clock tea* de Manuel Cañibe; *Gertrudis Blues* de Patricia Carrillo Carrera y el ganador *Papá Iván* de María Inés Roque.

Los Arieles para el año 2004 en las categorías de documental fueron las siguientes: Largometraje documental fue premiado *Digna... hasta el último aliento* de Felipe Cazals, compitiendo por el premio con *Los niños de Morelia* de Juan Pablo Villaseñor y *Trópico de cáncer* de Eugenio Polgovsky. La mejor ópera prima documental se lo llevó *Trópico de cáncer* de Eugenio Polgovsky, compitiendo con *Milagros concedidos* de Andrea Álvarez y Luciana Kaplan y, *Relatos desde el encierro* de Guadalupe Miranda. El Mejor Cortometraje documental fue para *Soy* de Lucía Gajá, compitiendo con *El blues de Paganini* de David Villalvazo y Yordi Capó, *La vida no vale nada* de Eduardo González Ibarra, y *Tierra caliente... se mueren los que la mueven* de Francisco Vargas.

Al final de los noventa, llaman la atención la gran producción documental; la calidad de las producciones y la cantidad de mujeres realizadoras de documental.

### **2.3 Grupos independientes de cine**

Se ha establecido en las páginas anteriores, a la veintena conformada por los años sesenta y setenta, como un periodo en donde la cantidad de producción documental fue importante, por la necesidad de contrarrestar el discurso oficial.

Hasta ese entonces, algunos trabajos consultados la habían denominado como la época de oro de cine documental, y los setenta como un periodo importante para la mujer, por la aparición de documentales realizados por éstas.

Si bien, entrado el siglo XXI, se tiene una nueva cifra record, es importante y sustancial el trabajo documental de los años sesenta y setenta. Más aún el nacimiento de movimientos culturales y de grupos en torno al cine que, en esa época, ayudaron y fomentaron la realización del género. Estos grupos fueron innovadores y precursores en la organización cinematográfica en pro del documental, entre los más importantes, por ser el primero en su especie, está el Grupo Nuevo Cine.

### **2.3.1 Grupo nuevo cine**

La creación de una nueva cultura cinematográfica, creo el ambiente propicio para que algunos cineastas y críticos de esta disciplina formaran en abril de 1961 el grupo Nuevo Cine. Entre ellos destaca: Jomi García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Manuel González Casanova, Rafael Corkidi, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera, además de contar con la participación de algunos directores jóvenes.

Nuevo Cine, también manifestó la necesidad por replantear los papeles femeninos en el cine. Transformar temas tratados en el cine comercial de una manera mojigata y muy convencional, como la sexualidad, la política, la religión. El grupo entendía así la importancia del género documental, por lo que coprodujeron con otros grupos independientes como el Colectivo Cine – Mujer.

Se editó además una revista homónima que publicó sólo siete números. En ella, el grupo manifestó su inquietud por una distribución y exhibición independientes, necesarias para el desarrollo de una nueva cultura cinematográfica. La revista Nuevo Cine difundiría y analizaría las nuevas producciones alternativas del cine nacional y mundial. Este grupo de cine independiente fue el más importante de la década de los setenta.

### **2.3.2 Otros grupos**

Aparte del grupo Nuevo Cine, grupo independiente que marca la década de los sesenta, se encuentran los siguientes grupos independientes y departamentos gubernamentales que realizaron proyectos documentales.

Departamento de Difusión del Instituto Nacional de Bellas Artes: creado en 1965. Usaron el documental como una herramienta para darse a conocer como una promotora del arte y la cultura.

Cine Independiente de México. Creado en 1968.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada: originado en las vísperas de los juegos olímpicos de 1968. Tenía la meta de difundir las actividades y la historia de los juegos.

Cinematográfica Morelos: Creado a finales de los sesenta. Producía películas de ficción y documentales oficialistas. Demetrio Bilbatúa dirigió para esta productora.

Producciones Gustavo Alatríste S.A. Este director también hizo películas de ficción. La productora surgida a finales de los sesenta, realizó documentales de denuncia social.

Grupo Cine Testimonio. Creada a mediados de los sesenta por Eduardo Maldonado en colaboración de Francisco Bojórques y Raúl Zaragoza. Esta productora produce junto con el CUEC *Atenzingo, Cacicazgo y Corrupción* (1973), uno de los mejores documentales de la época sobre la lucha de pueblos cañeros del sur del país.

Grupo Canario Rojo. Creado en 1974 por Héctor Cervera y Eduardo Carrasco.

Cine Labor S.A. Creada a principios de los setenta y cuyas producciones son dedicadas a los problemas del campesinado, bajo la dirección de Epigmenio Ibarra y Scott Robinson.

Cine 70. Fue creado por Rafael Castanedo, el fotógrafo Alexis Grivas, Paul Leduc y su esposa Bertha Navarro.

Grupo Cine Independiente. Formado en 1969 por los directores Arturo Ripstein y Felipe Cazals, además de críticos y escritores de cine, como Emilio García Riera.

Taller de Cine Octubre. Surgió en el CUEC, coordinado por Armando Lazo y Trinidad Langarica.

Cooperativa de Cine Marginal. Surgido en el marco del concurso en Súper 8 de 1971. Usaban este formato, por ser muy accesible técnicamente.

Cine Testimonio. A cargo de Eduardo Maldonado, su objetivo era la producción documental, como su nombre lo indica.

Colectivo Cine-Mujer, creado por Rosa Martha Fernández, y que se analizará más adelante.

Los marginados, obreros, indígenas, trabajadores, campesinos, y las problemáticas de las mujeres fueron los temas desarrollados y analizados por estos colectivos y talleres, que usaron al cine como un instrumento para comunicar dichas luchas. Así, junto al cine universitario surge un cine de denuncia, con temáticas más realistas que las del cine populachero comercial.

“Las obras de los nuevos directores del cine independiente manifestaban preocupaciones morales, sociales y políticas nada comunes en el cine mexicano tradicional. Respondían a una efervescencia ideológica y crítica estimulada en gran medida por los sucesos de 1968.”<sup>12</sup>

### 2.3.3 Colectivo Cine Mujer

Desarrollado ya el cine independiente, algunos grupos independientes de mujeres surgieron de manera natural. Más aún cuando la cinematografía mexicana, (y en sí todos los medios), estaba llena de estereotipos femeninos provenientes de otras culturas y que no encajaban en el contexto mexicano.

“Las costumbres amorosas y eróticas estaban sufriendo grandes cambios en favor de la libertad femenina, pero en México sólo el cine independiente fue capaz de aludir con seriedad a tan importante fenómeno.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Emilio García Riera. *Breve historia del Cine Mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1997, p. 259.

<sup>13</sup>Emilio García Riera. *Breve historia del Cine Mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1997, p. 238.

Había una gran necesidad de llevar las consignas feministas y denunciar la “realidad” de la mujer a través del cine de ficción y del documental.

Aquí en México se desarrolló un grupo independiente, que se ha separado aquí deliberadamente, por ser un colectivo meramente femenino, temática fundamental en este estudio: el Colectivo Cine – Mujer.

Este grupo fue creado por Rosa Martha Fernández, psicóloga y en ese entonces, estudiante del CUEC. Estuvo compuesto básicamente por estudiantes de la séptima y octava generación de esta escuela como: Beatriz Mira, la estadounidense Ellen Camus, Guadalupe Sánchez, Ángeles Necochea y Sonia Fritz. También contó con personajes del movimiento feminista como Alaíde Foppa, Amalia Attolini, Pilar Calvo, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mae.

Su fundadora señalaba el objetivo del grupo:

“Queremos que sea una herramienta, un instrumento político de agitación y, en la medida de que se trata de un vehículo ideológico, utilizarlo como contra ideologización.”

El colectivo formó parte de las actividades del feminismo militante de la época, expresado a través de los medios de comunicación. Los temas que trataron tanto en la radio, en la prensa y en el cine eran novedosos en el sentido de que no se habían tratado antes, o quizás lo habían hecho de una manera mojigata y autoculpabilizante. La producción de estos trabajos estuvo ligada a las corrientes populares y culturales: escuelas (principalmente el CUEC), instituciones gubernamentales de salud, organizaciones políticas y obreras, contando además con la promoción de cine clubes y la compañía Zafra.

La aparición del Colectivo Cine-Mujer estuvo vinculada con el apogeo del feminismo a nivel mundial y del boom de realización documental, esto significó una puerta para la participación femenina en el cine y más específicamente en el documental. Este grupo muestra una preocupación por abordar problemáticas de las mujeres.

Algunos documentales realizados por el colectivo son: *Vicios en la cocina* (1978) de Beatriz Mira, *Cosas de Mujeres* (1978) y *Rompiendo el silencio* (1979) de Rosa Martha

Fernández; *La vida toda* (1979) de Carolina Fernández 1979; *¿Y si eres mujer?* (1977) de Guadalupe Sánchez; *Hay que empujar (Go to push)* (1973) de Ellen Calmus.

#### 2.3.4 Mujeres en el cine y la televisión A.C.

Este grupo es una asociación internacional llamada Women in Film and Television International (Mujeres en el cine y la Televisión Internacional). Es una red mundial que agrupa a las asociaciones nacionales de mujeres profesionales del cine, el vídeo y la televisión en más de treinta ciudades del mundo. Se creó en 1973. En julio de 2001, en el marco del Cuarto Festival Expresión en Corto, celebrado en la Ciudad de Guanajuato, un grupo de mujeres profesionales del cine y la televisión residentes en México tuvo el primer encuentro con la asociación Women in Film and Television International, por lo que el 18 de marzo de 2002, se celebró la Asamblea Constitutiva de Mujeres del Cine y la Televisión, A.C. en las instalaciones de la Cineteca Nacional, en la Ciudad de México.

Esta asociación tiene como objetivos apoyar y promover el desarrollo profesional y los logros de mujeres que trabajan en medios audiovisuales; estimular que la imagen de la mujer en la pantalla sea diversa y positiva; y reconocer, difundir y celebrar los logros de las mujeres en todas las ramas de la industria. El consejo directivo está formado por Ana Cruz Navarro, presidenta; Marina Stavenhagen, vicepresidenta; Andrea Gentile, tesorera; Carolina Rivera, secretaria ejecutiva, entre otras.

#### 2.3.5 Grupos de finales de siglo

El éxito de los grupos independientes precedentes, originó la creación de nuevos grupos, adecuados a la realidad de su época. Los grupos se tornaban fundamentales para la organización, exhibición y distribución cinematográfica documental y para sus realizaciones.



Es de notar la participación femenina, de manera constante, desde los setenta hasta la fecha. Algunos han encontrado en ellos la única salida a su trabajo. En ejemplo significativo es el trabajo desarrollado por el grupo Canal 6 de julio, nacido en los ochenta y cuyas cintas han sido importantes dentro del ámbito del documental político y social. A continuación grupos independientes de producción audiovisual que han destacado por su labor política y social:

- Sonia González es fundadora y continuadora del grupo Nuevo Cine, -el libro *El video en México*, lo menciona como Tiempo Nuevo-. Esta productora abordó, en un principio, los movimientos obreros y problemas sociales. Después implementó un programa de capacitación para que fueran los mismos personajes sociales quienes produjeran sus videos.
- Redes Cine Video fue creada en 1982 por Francis García y contó con la participación de Rafael Corkidi, Sarah Minter, Gregorio Rocha y otros. Este grupo empezó prestando servicios de edición y postproducción a empresas privadas o instituciones gubernamentales. Después interactuó con otros grupos de la década como el Canal 6 de julio. Rafael Corkidi, como parte de este grupo realizó en 1986 la Primera Muestra de Videofilme que fue el antecedente de las bienales de video que se hicieron en los noventa.
- Emulsión y Gelatina empezó usando la técnica cinematográfica. Poco después cambiaría su soporte a video realizando también materiales para la televisión. Creada por egresados del CUEC, como el actual director de la Dirección de Actividades Cinematográficas, el biólogo Iván Trujillo, Fernando Fuentes y Luis Kelly, este grupo elaboró documentales gubernamentales y videos de capacitación para empresas privadas.
- Pablo Gaytán organizó tres grupos enfocados a la utilización del video. El primero lo creó junto con Guadalupe Ochoa, Video Popular y Cultural A.C., cuyos trabajos tratan temas sobre jóvenes y cultura popular. El segundo es Komunidad Audiovisual, creado en 1988, trabajaría con grupos comunitarios y organizaciones populares. Y el último es Videar, que realizó producciones e investigaciones de video de 1990 a 1993. Estos tres grupos estaban enfocados a

- la cultura popular y a los jóvenes, creando además talleres para que estos sectores de la sociedad realizaran sus propios videos.
- Tres tristes Tigres, fue formado por Enrique Quintero Mármol, Jaime Bárcenas y Víctor Vallejo. Este colectivo juntó a diversos videoastas y se dedicó a la promoción musical de grupos de rock marginales.
  - Tripas y corazón fue creada por Miguel Ehrenberg y realizó documentales de corte informativo.
  - Canal 6 de julio fue creado por Carlos Mendoza en 1988. Intervinieron en él también cineastas como César Taboada, Fernando Montaña, Adriana García, Miguel y Jesús Salguero, Joaquín Palma, Pilar López, Gabriel Espinoza y José Alva. Se especializaron en la producción de videos de corte político: el nombre de este colectivo provino de las polémicas elecciones realizadas el 6 de julio de 1988. Pese a las dificultades burocráticas y de producción que ha enfrentado, esta agrupación produce hasta nuestros días documentales más o menos de una forma continua.
  - Del Centro Libre de Experimentación Teatral Artística, CLETA, surge el grupo Fuego Nuevo a mediados de 1988, proponiendo un concepto de ficción – documental.
  - A finales de los ochenta surge Proyección Humana formado por María Victoria Llamas, Henry Stone, Arturo Escajadillo y Laura Martínez. El colectivo desarrolló proyectos educativos, diferentes a los de la televisión.
  - En 1989 nace Imagia. Este colectivo formado por Gregorio Rocha, Andrea Di Castro y Sarah Minter, produjo principalmente en video, desarrollando un lenguaje propio y diferente, de corte experimental. Sarah Minter funda además, con su entonces esposo, la asociación Gregorio Rocha & Sarah Minter. Gregorio Rocha poco después organiza y preside la Asociación de Videoastas Independientes.
  - Sarah y Gregorio en muchos de sus videos usan la técnica teatral propuesta por Augusto Roal, en donde crean una situación determinada para provocar reacciones y opiniones espontáneas, y hasta cierto punto, reales.

- Otro colectivo enfocado a la producción de video fue Video 2. Formado por César Lizárraga, Alberto Robles y Carlos Salom, su objetivo principal era hacer videoarte, o lo que ellos llamaron poesía visual.
- La productora de cine y video Cine Delirio, fue fundado por Elías Jiménez y Adriana Baschuk. Aparte de realizar cintas de ficción le dieron su importancia a la realización de documentales.
- Zafra tuvo y tiene como actividades principales la distribución y exhibición para el video y el cine de autor. De ésta se formó un colectivo en 1985 para la producción, llamado Macondo Video.
- En 1994 la Dirección General de Culturas Populares y Video Cultural y Popular otorgó apoyo, económico y de especie, a colectivos populares. Algunos grupos de éstos son: Colectivo Caótico A.C.; Coordinadora Regional del Sur A.C.; Libertad A.C.; Cananea; Unión de Colonos de Santo Domingo A.C.; Nuevo Amanecer A.C.
- Otra organización fue el Colectivo Punk de la Ciudad de México. Este grupo utilizó el video para documentar la vida de los punks, recurriendo a entrevistas, testimonios y a la reconstrucción de los hechos sin la utilización de actores.
- Ya se ha mencionado los programas de videos realizados por indígenas que, instituciones como el antes llamado Instituto Nacional Indigenista (INI), organizó. Así nace el Centro Nacional de Video Indígena dirigido por Guillermo Mauricio Forte y el Proyecto de Transferencia de Medios a Organizaciones Comunitarias.

#### **2.4 El cine documental realizado por mujeres en el contexto de la lucha feminista en México**

Analizar cualquier sector de la sociedad implica en primera instancia contextualizarlo dentro de una realidad. No se puede definir un papel femenino en torno éste sin ver su

comportamiento en los medios audiovisuales y en la sociedad. Por supuesto tampoco se podía ignorar el desarrollo histórico del género en México y su evolución a partir de la aparición del video.

En este proceso se observó la participación de la mujer. La década de los setenta fue un punto clave para las realizadoras de documentales, proceso explicado en las secciones anteriores sobre el surgimiento y las prerrogativas del Colectivo Cine Mujer. En este periodo se puede ubicar una producción más constante. Uno de los motivos es que la década es considerada por varios estudios como la cúspide del género documental. Otra razón es el desarrollo de movimientos feministas en dicha década a nivel mundial, y donde el cine fue un instrumento privilegiado para manifestar y denunciar su lucha.

La investigadora Márgara Millán Moncayo nos da algunos ejemplos de los movimientos y colectivos surgidos en México en esta década: Mujeres en Acción Solidaria (MAS), el Grupo Nueva Cultura Feminista (*quienes editarían la revista Fem*), Movimiento de Liberación de la Mujer y el Movimiento Nacional de Mujeres.

El Instituto de las mujeres del D.F.<sup>94</sup> establece además, que en 1975 se realiza la primera Conferencia Mundial sobre la Mujer a cargo de las Naciones Unidas. En 1978 surge el Frente Nacional por los Derechos y la Liberación de las Mujeres, integrado por sindicatos y partidos políticos, y paralelamente por otros grupos como el Movimiento Nacional de Mujeres, el Colectivo La Revuelta y el Movimiento Feminista Mexicano.

Este movimiento tuvo como constante la preocupación por una adecuada educación sexual, permitir el acceso a los métodos anticonceptivos, el derecho al aborto libre y gratuito, a recuperar la importancia del trabajo doméstico, la situación de la mujer campesina, obrera, indígena, la perspectiva de la mujer en la política o en el arte, denunciar las formas de violencia, entre otros temas. Es la primera vez que se abordan estos temas en el documental.

“La realización de documentales feministas constituyó un fuerte movimiento dentro del cine de mujeres. Los primeros de ellos trataban temas como la salud, el aborto, la violación y otros tipos de violencia contra la mujer: problemas laborales, el peligro sexual, la soledad, el

envejecimiento, se ocuparon también de relatar el papel de las mujeres en acontecimientos históricos y culturales.”<sup>14</sup>

En esta década se desarrollan por primera vez de manera regular estudios antropológicos sobre el papel de la mujer en la sociedad, se convocan manifestaciones y se trata de llegar a la mayor cantidad de mujeres posible a través de la creación de diversas asociaciones alternativas o contraculturales, que se apoyan en el audiovisual para manifestarse y difundir sus objetivos. En esta época hubo una mayor participación de la mujer en el cine y en otros medios como la radio. En 1972, Radio Universidad comenzó las transmisiones del programa *Foro de la Mujer* a cargo Alaíde Foppa.

El *Foro de la Mujer* se había convertido en un escenario de denuncias, protestas e información sobre los movimientos de mujeres en México y en el mundo, además de documentar la lucha por la despenalización del aborto.

La misma Alaíde creó la Sociedad Civil Nueva Cultura Feminista, y junto a Margarita García Flores financió también la publicación de la revista *Fem*, cuyo primer ejemplar apareció en octubre de 1976. Al principio fue una revista casi artesanal (por la manera de adquirir subsidios para su publicación), contestataria, de oposición y de crítica. En *Fem* participaron otras feministas como Marta Lamas, Elena Urrutia, Carmen Lugo, Lourdes Arizpe, Marta Acevedo, Elena Poniatowska, entre otras. En su primera editorial se escribe:

“Fem pretende ir reconstruyendo una historia del feminismo para muchos desconocida e informar sobre lo que en este campo sucede hoy en el mundo, y particularmente sobre lo que pasa en México y en América Latina (...) Fem Considera que la lucha de las mujeres no puede concebirse como un hecho desvinculado de la lucha de los oprimidos por un mundo mejor.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>Márgara Millán. *Derivas de un cine en Femenino*. UNAM, PUEG, FCPyS, DGAC y CUEC, México, 1999, p. 41

<sup>15</sup>[www.revistafem.com.mx](http://www.revistafem.com.mx)

### 3. Metodología

#### 3.1 *Los estudios culturales y la perspectiva de género*

Los estudios de género ofrecen tres grandes perspectivas de análisis: políticas, económicas y simbólicas. Julia Tuñón, en la justificación metodológica de su tesis-libro *Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano*<sup>16</sup> hace referencia a la crítica de la teórica feminista Joan Scott a los modelos cerrados de análisis – las interpretaciones sobre el patriarcado convierten a la realidad en variaciones continuas de la desigualdad de género, la interpretación marxista interpreta la opresión femenina en razones de poder económico y el psicoanálisis mira la realidad como una realidad eterna y válida para todos los sujetos - y propone la búsqueda de una metodología propia sin dejar de tomar en cuenta que cada modelo es “una construcción teórica y no debe confundirse con la sociedad misma, pues es siempre más simple y esquemático que la realidad, pero la representa y permite precisar sus líneas generales para el análisis.”<sup>17</sup>

En este sentido, el tema del actual trabajo es la variable del género como determinante de los cambios estructurales de la sociedad mexicana, partiendo de un estudio de caso de un producto cultural realizado por una mujer.

El pensamiento feminista emerge como novedad en el campo académico e impone una tendencia teórica innovadora y de fuerte potencial crítico y político. Los estudios feministas, así como otro tipo de estudios étnicos y antiimperialistas, promueven una deslocalización radical de la perspectiva que se asume en los análisis considerando a los grupos marginalizados y dándole la voz a aquellos que normalmente estaban excluidos de los dominios políticos e intelectuales. Los años '70 son claves en este cambio de perspectiva. En la medida en que en esos años comienza a evidenciarse el debate en los medios políticos y académicos en torno a la cuestión de la “alteridad”. En los ámbitos políticos y sociales, esos debates ganan terreno a partir de los movimientos anticoloniales, étnicos, raciales, de las mujeres, de los homosexuales, que

---

<sup>16</sup> págs 24-25

<sup>17</sup> pág 25.

se instalan con fuerza, emergiendo como políticas que, también, acceden a ámbitos de poder y de saber.

En el plano académico, filósofos franceses postestructuralistas como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida y Kristeva intensificaron la discusión sobre la crisis y el descentramiento de la noción de sujeto, introduciendo, como temas centrales del debate académico, las ideas de marginalidad, alteridad y diferencia. Asimismo podemos decir, que, en los últimos años, es innegable el cuadro de reflexión teórica de las ciencias sociales y humanas y la evidencia de una progresiva y sistemática desconfianza en relación a cualquier discurso totalizante y de un cierto tipo de monopolio cultural de los valores e instituciones occidentales modernas.

El falogocentrismo, como dominación no sólo logocéntrica sino también sexual, abrió perspectivas de estudios interesantes en lo referente al planteamiento de otros posibles lenguajes, no articulados desde la visión masculina occidental. Semejante fue la influencia de Michel Foucault y sus análisis sobre el poder, la crisis de la representación, el anuncio de la muerte del Hombre, que implica no solamente la desaparición de un ser que ha dominado en el campo del pensamiento sino también en el ámbito de lo genérico masculino y los estudios sobre la sexualidad como discurso normalizador.

El pensamiento feminista realiza un abordaje teórico y metodológico en el cual la cuestión de la mujer, es de forma sistemática, particularizada y localizada históricamente, oponiéndose a cualquier perspectiva esencialista y ontológica.

La categoría de género ha sido una de las herramientas analíticas más importantes de la teoría feminista, que se ha desarrollado en todas las disciplinas sociales desde que, en un artículo ya clásico, Joan W. Scott interrogara la importancia de incluir la categoría de género como una herramienta para el análisis histórico y explorara sus múltiples enfoques, aplicaciones y consecuencias<sup>18</sup>. Los estudios fílmicos hicieron uso

---

<sup>18</sup> Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, recogido en Joan W. Scott, *Género e historia* (México: FCE, Universidad Autónoma de la Universidad de México, 2008), pp. 48-74. Este artículo fue escrito originalmente en 1985.

la categoría de género, a partir de que las primeras teóricas feministas, como Marjorie Rosen y Molly Haskell, desde una perspectiva sociológica, se centraran en la descripción de los estereotipos femeninos en el cine comercial y en denunciar cómo estos se distanciaban de las identidades y las experiencias reales de las mujeres<sup>19</sup>. Igualmente, a mediados de los setenta, y más directamente, resultó clave la intervención de Laura Mulvey con el artículo “Placer visual y cine narrativo”, donde analizaba el dispositivo cinematográfico y cómo éste estructuraba la experiencia espectral desde un punto de vista de género *generando* espectadores masculinos<sup>20</sup>.

Mulvey llama la atención sobre el cine como proyección de los valores y las fantasías de la sociedad en la que se produce y como tal ‘in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female’: el aparato fílmico reproduce las relaciones de poder existentes en la sociedad patriarcal. La acción es guiada por un hombre, poseedor la mirada, con la que es espectador se puede identificar, mientras que la mujer aparece siempre como objeto del deseo del hombre parte de la diéresis y el hombre espectador. Se plantea entonces la duda de la identificación de la mujer espectador con el filme. Siguiendo a Jackie Stacey, la teoría cinematográfica le ofrece entonces a la mujer las ‘tres igualmente frustrantes opciones de la masculinización, masoquismo o marginalidad: puede mirar ‘como un hombre’; puede obtener placer de, e identificarse con, su propia objetificación y alienación en la imagen; o ella puede – con ansiedad or placer, o ambas – su posición afuera de la sociedad patriarcal.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Londres: New English Library, 1975); Marjorie Rosen, *Popcorn Venus* (Nueva York: Avon, 1974).

<sup>20</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Eutopías. Documentos de trabajo*, 2ª época, vol. 1 (Valencia, 1988). Originalmente publicado en *Screen* (1975), vol. 16, nº 3, pp. 6-18. A pesar de su preeminencia, las aportaciones de Laura Mulvey y de otras autoras como Mary Ann Doane que, basándose también en el psicoanálisis, concebían a la espectadora femenina como un producto del texto fílmico cuyo placer o era negado o se leía en términos de mascarada o masoquismo, pronto fueron cuestionadas desde la propia teoría fílmica feminista. Teresa de Laurentis señaló que el psicoanálisis se revelaba una teoría insuficiente puesto que negaba a las mujeres el estatuto de sujetos y de productores de cultura. Teresa de Laurentis, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 19.

<sup>21</sup> Jackie Stacey. ‘Desperately Seeking Difference’ en *Screen* 28 (1), 48-61 citado en Lebeau 2001: 98. La traducción del inglés es mía.



El género se puede definir entonces como una categoría social impuesta a un cuerpo sexuado. De este modo, el género connota unas determinadas *construcciones* culturales en torno a los roles apropiados para las mujeres y para los hombres, y, al hacerlo, alcanza el estatus de categoría normativa. Es decir, no podemos contemplar el género como una categoría meramente descriptiva, sino que su aplicación da cuenta de una serie de representaciones sociales, prácticas, discursos, normas, valores y relaciones que confieren significado a la conducta de las personas en función de la diferencia sexual y de los que se pueden inferir también una jerarquía o relación desigual de poder. De hecho, Joan W. Scott, partiendo de usos críticos previos que enfatizaban el carácter construido del género, estableció una compleja definición de esta categoría analítica según la cuál “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder”<sup>22</sup>. Como elemento relacional, y siguiendo a esta misma autora, el género también implica el recurso a una serie de representaciones simbólicas y míticas que son fundamentales en el proceso de “formación del género”.

De esta forma, subrayando la importancia que tenían los símbolos en este proceso relacional, Scott también llamaba la atención sobre el destacado papel que las representaciones culturales desempeñan en la producción y consolidación de las relaciones de género. La teoría feminista ha hecho hincapié en el papel que, dentro del repertorio cultural, la retórica y el lenguaje de las imágenes, entre ellas las del cinematógrafo, ejercen como mecanismos de control social que refuerzan los modelos de género.

Las representaciones culturales son elementos decisivos, si bien no los únicos, a la hora de construir y mantener los roles de género y los valores culturales que se asocian a las nociones de feminidad y masculinidad” .

En este trabajo se analizan los elementos simbólicos que propone “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” y que muestran la construcción social del sujeto femenino

---

<sup>22</sup> Joan W. Scott, *op. cit.*, p. 65.

a través de la mirada femenina de Yulene Olaizola – no masculinizada - como parte de los cambios sociales del México actual.

## 4. Desarrollo

### 4.1 Análisis formal

Cada documental es un intento de dar sentido a la realidad, no una forma única de representarla. A pesar del realismo inherente a la representación de situaciones tomadas directamente de la realidad, el hecho de escoger un tema particular y organizarlo en una secuencia de escenas – sin tomar en cuenta la elección de los encuadres, los colores, el foco, presentes en la imagen fija – implica una decisión del realizador y, por lo tanto, filtrada, de la realidad que se representa (Nichols, 2001).

Las categorías para el análisis de un documental son muy variadas. Ya que se trata con personas “reales” que se representan a sí mismas – no a personas que están interpretando deliberadamente a un personaje ficticio creado por un guionista o director – surgen cuestiones éticas en cuanto a los límites en la privacidad de los actores sociales. (Nichols, 2001, 1 - 19).

La categoría “documental” no es fácilmente definible ya que no es una *reproducción* de la realidad, sino una *representación* - con una visión necesariamente subjetiva - del mundo que habitamos. Para intentar realizar una definición de la categoría documental, que abarca muy diversas producciones, se pueden escoger diferentes enfoques, en *Introduction to Documentary*, Bill Nichols propone cuatro: la institución que produce / financia el documental, el realizador(es), los textos (los videos y filmes mismos) y la audiencia.

El enfoque de este trabajo está dirigido a encontrar una intersección la instituciones que producen documentales alternativos, en los que las mujeres han podido presentar sus trabajos, las realizadoras de cine y documental en México, y un análisis del texto de un documental particular para demostrar la pertinencia de la participación femenina en la producción documental y la representación de su versión de la historia.

## 4.2 La voz en el documental

Siguiendo a Nichols, la voz en el documental, es, haciendo una analogía con la ficción, un “estilo plus,” ya que, a diferencia de las películas de ficción, en las que el estilo del director se puede interpretar como su adaptación visual de un trabajo escrito (una novela, un guión, una pieza teatral o una biografía), en el documental evidencia – muchas veces, involuntariamente - la postura social del realizador frente al mundo y frente a su objeto de estudio. (Nichols, 2001, 43-44).

En este caso, se intentará demostrar la postura de Yulene Olaizola como mujer realizadora de documental en México. Se incluye la historia de las mujeres realizadoras de cine en México y un panorama general de la historia de la sexualidad basado en análisis de antropólogos e historiadores mexicanos con el objetivo de localizar las motivaciones de la directora para realizar este documental.

La voz del documental es, entonces, más que lo que expresado verbalmente en el documental, ya sea la “voz de Dios” – la voz autoritaria típica de los documentales expositivos que hablan *por* el filme, lo explican - o de los actores sociales que dan sus propias opiniones – que hablan *en* el filme. La voz del documental habla con todos los medios disponibles al realizador. Esto va desde la elección de las imágenes y el sonido que acompañan la narración hasta la lógica que organiza todo el filme. La voz se puede distinguir por la toma de las siguientes decisiones: 1) el montaje y la composición de la imagen (la duración de las escenas grabadas, la elección de los planos, la luz, color); 2) la sonido (grabar sonido sincrónico en directo o agregar música y comentarios al momento de editar); 3) el orden de la narración (atenerse a un estricto orden cronológico o reorganizar los hechos para lograr un efecto determinado); 4) el uso de material de archivo o fotografías que contribuyan a explicar la narración o el uso solamente del material grabado en el lugar donde transcurren los hechos narrados y 5) el modo de narración que se usa para organizar el filme (expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo o performativo). (Nichols, 2001, 46).

En algunos filmes, la voz no nos habla directamente - como en el caso de la voz de Dios del documental expositivo - sino que se nos muestran evidencias de hechos uno tras otro. En estos casos la voz del documental se sirve de otros elementos, no del comentario explícito. A este tipo de voz, en contraste con la *voz del comentario*, se le llama la *voz de la perspectiva*. La intención comunicativa no es “Míralo de esta forma” sino “Míralo por ti mismo”. Aunque estamos invitados a mirar nosotros mismos, y el documental aparezca como objetivo e imparcial, la elección y orden de las escenas evidencian la perspectiva particular del realizador. (Nichols, 2001, 48).

En este documental, la voz de Olaizola es la voz de la perspectiva, se invita al espectador a *mirar por sí mismo* la relación íntima de Jorge Riosse con Rosa María Carvajal, a través de los recuerdos de ella y de su visión de mujer de clase media alta mexicana.

La oratoria es el arte de expresarse elocuentemente para convencernos de tomar partido por los argumentos del orador. Nichols propone seguir el modelo propuesto por Cicerón para practicar el arte de la oratoria para entender la forma en la que *la voz* del documental habla a su audiencia. Según este modelo, la oratoria se compone de cinco elementos principales - entre paréntesis las categorías de Nichols -: qué se dice (invención), en qué orden se dice y qué peso se pone en cada parte del discurso (disposición), el estilo que se usa (estilo), la capacidad de guardar este discurso en la memoria (memoria) y después ser capaz de expresarlo con efecto y encanto (presentación o acción<sup>23</sup>).

#### 4.3 Invención

La invención se refiere a la capacidad del orador de llamar la atención sobre argumentos novedosos para convencer a la audiencia. Según Aristóteles, existen dos tipos de evidencia, las pruebas no artísticas-no artificiales, basadas en datos provenientes de una verdad no cuestionable como datos que provienen normalmente del discurso científico, fechas, medidas, pruebas de ADN, y las pruebas artísticas-

---

<sup>23</sup> Del inglés “delivery.”

artificiales, en las que la habilidad del orador genera en la audiencia *la impresión* de objetividad.

La Retórica de Aristóteles, citada por Nichols, categoriza las pruebas artísticas-artificiales en tres tipos, todas con la intención de validar el argumento del orador:

- Éticas. Apela a cualidades morales y de credibilidad.
- Emocionales. Apela a los sentimientos o generando un estado de ánimo acorde al mensaje que se quiere transmitir a la audiencia.
- Demostrativas. Usa datos reales o ficticios para demostrar un argumento y da la impresión probar lo que se dice. (cuando no todos los datos se pueden sacar de la realidad tangible, se recurre a mezclar datos “duros” con los valores y creencias de la audiencia para hacer el argumento).

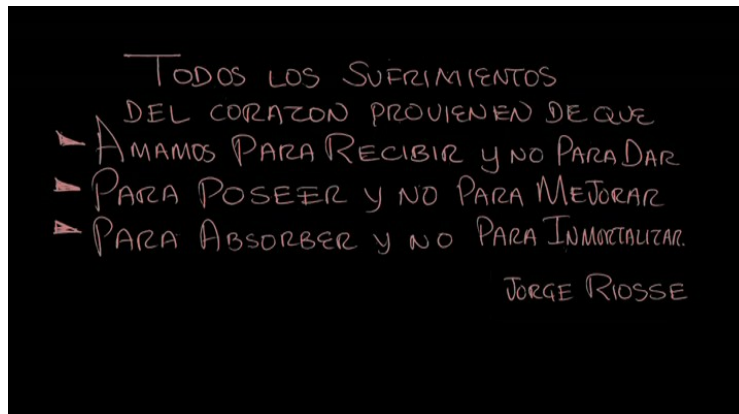
Olaizola, en “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” se centra en las cualidades expresivas emocionales, normalmente asociadas a la feminidad. Cuestiona las cualidades éticas convencionales, al representar el lado humano de “un asesino de mujeres”, y hace uso de las cualidades demostrativas, como los datos recogidos por el discurso oficial (la policía) al mostrar la ineficacia de las autoridades para resolver el caso que ella misma resuelve a lo largo del desenvolvimiento de la historia.

Tendencias recientes en el documental se alejan del documental distanciado que pretende mostrar una realidad objetiva, a favor de narraciones con una perspectiva íntima y familiar. De esta manera se logra ser creíble y convincente porque se apela a la sinceridad e intimidad cuando se habla desde la vivencia personal de cada realizador y cautivador en la medida en que se genera una identificación emocional con la audiencia. (Nichols 2001, 49-56).

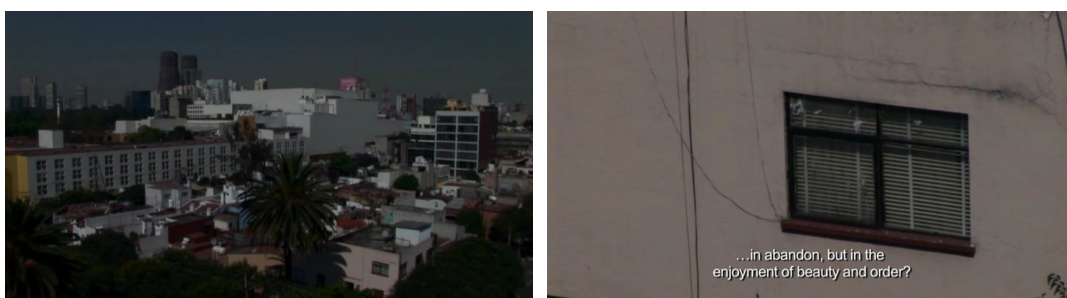
Esto es resuelto por Olaizola de manera especial en “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo”, donde toma provecho de su relación íntima con el personaje entrevistado – Rosa María Carvajal – para lograr un acercamiento íntimo de ella con la

audiencia. Esta intención es clara desde el título del filme, que anuncia que el relato será sobre temas íntimos y desde las primeras secuencias.

La nota introductoria muestra un mensaje escrito por Jorge Riosse, dos elementos remiten al tono que tendrá el documental. El tema de la nota es el sentimiento amoroso, y están escritas en color rosado, normalmente asociado con el amor.



La toma inicial sugiere que la historia transcurre en un ambiente urbano. El closeup hacia una ventana incluida en el plano remite a la idea de una historia entre muchas, que podría igualmente suceder en otro edificio situado en el mismo plano, o en cualquier otro plano de una escena urbana.



Existen formas no evidentes de generar asociaciones útiles para convencer sobre un argumento, como la metáfora y la metonimia. La metáfora se usa para sugerir similitud entre conceptos dispares. La metonimia usa un aspecto de una realidad para

representar el todo. Ambas son formas retóricas que dan una imagen más cautivadora y convincente a los argumentos, pero no son necesariamente ciertas.

En “Intimidades...” se hace uso de la metonimia, por ejemplo, en la secuencia mencionada del principio, para mostrar que la historia relatada viene de una casa de una colonia de la ciudad de México, en medio del ambiente urbano, que bien podría ser cualquier otra.

#### 4.4 Disposición

La disposición clásica de un discurso retórico es la estructura problema / solución. Los oradores clásicos proponen la siguiente disposición:

- una entrada que llame la atención del público.
- una aclaración de lo que ya ha sido resuelto y sobre lo que queda por resolver, o una afirmación o elaboración del tema en cuestión.
- un argumento directo en defensa del tema desde un punto de vista particular
- una refutación de las objeciones encontradas anteriormente sobre el tema
- un resumen del caso que llegue a la audiencia y los mueva a realizar un acto particular.

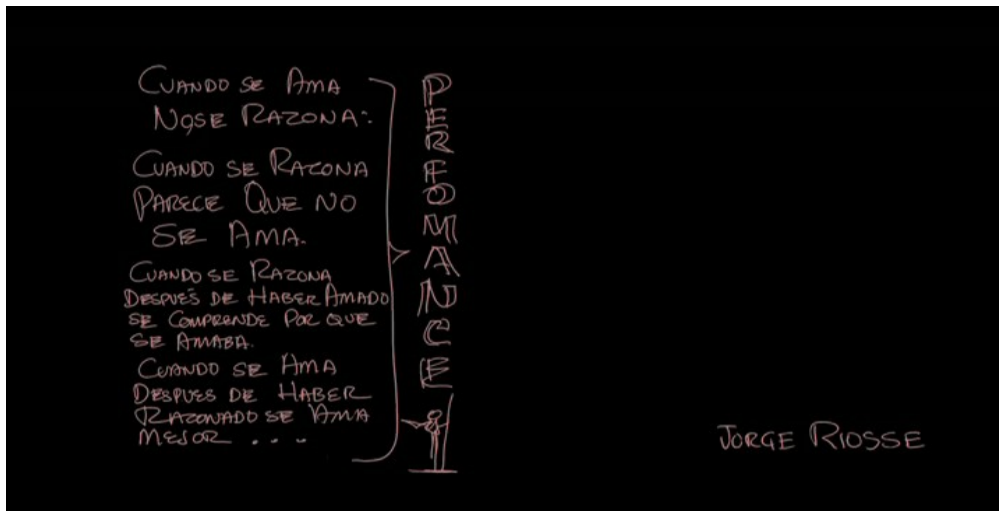
No todos los oradores clásicos proponen seguir estrictamente este modelo, unos proponen enfatizar sólo algunos puntos y otros crean subdivisiones, aunque todas tienen en común 1) el uso alternado de argumentos en pro y en contra de la cuestión, lo que tiende a proponer una realidad polarizada (todo es blanco o negro, bueno o malo). Muchos documentales realizados recientemente tienden a no seguir ésta estructura retórica clásica y tienen finales abiertos o muestran varias perspectivas sobre el mismo tema sin tomar partido por ninguno, y 2) la alternancia del uso de una subdivisión que apela a la razón y a los hechos factuales con otra que apela a los



sentimientos, valores y creencias de la audiencia. Esta última tiene sentido si se toma en cuenta que gran parte de la efectividad del discurso está en la capacidad de la audiencia de interpretar e integrar datos reales (o aparentemente reales) con su experiencia personal. (Nichols, 2001, 56-57).

“Intimidades...” hace uso de este modelo al presentar una entrada que llama la atención del público mexicano que conoce la ciudad de México, “El Manual de Urbanidad y Buenas Maneras de Antonio Carreño” y la situación de violencia de género que se vive en México actualmente, con estos tres elementos queda establecido el tema que tratará el documental. Esta misma entrada sirve de aclaración de lo ya ha sido resuelto – en este caso, el bagaje histórico cultural del que se parte con respecto a la educación de las mujeres en México en años anteriores – y lo que queda por resolver – la situación de violencia de género en la actualidad. El argumento que se sigue es que las relaciones de género y el problema de la violencia de género en México es un tema complejo, que está estrechamente ligado a la educación, a las relaciones afectivas entre víctima-victimario, a la historia de la relaciones de género en el país y que debe ser analizado desde múltiples perspectivas. La refutación que muestra el documental es el contraste entre el discurso oficial, la imagen aceptada del personaje de Jorge Riosse, de hombre trabajador, artista y amante y amigo de las mujeres, así como la imagen del “estrangulador de mujeres” ofrecida por los medios, contrarrestada con la imagen que no deja ver, que oculta detrás de una máscara, la de un hombre confundido acerca de su sexualidad y que se revela cuando es descubierto por la policía.

El resumen se plantea con la confesión del afecto que sienten Rosa María Carvajal y la señora del servicio por Jorge Riosse, después de esto la historia y Rosa María Carvajal duermen en paz.



El documental cierra un círculo con la frase del principio. Es un poema-frase de amor:

Performance

Cuando se Ama

No se Razona:

Cuando se Razona

Parece que no

se ama.

Cuando se razona

Después de haber amado

Se comprende por que

Se amaba

Cuando se ama

Después de haber

Razonado se ama

Mejor...

El epílogo cierra como un círculo la frase del principio para afirmar el tratamiento del tema, a través de los sentimientos.

#### 4.5 Estilo

El estilo en el documental está relacionado con la elección de manejo de cámara, iluminación, color, sonido, actuación propio de las películas de ficción combinados con las formas típicas del documental (diario, ensayo...) y los modos (expositivo, reflexivo). (Nichols 2001, 57-58).

El estilo del documental analizado es evidenciado por el título, “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo”, que prefigura la íntimo y secreto, discutido ya en las secciones anteriores; la falta de iluminación hace referencia a un home-movie, un documental hecho en casa y la cámara no fija, siguiendo los movimientos de los personajes proyectan una sensación de naturalidad y cercanía.

La sirvienta, preparando un jugo, y la abuela hablando de sus 15 días a dieta remiten a un ambiente femenino... la historia será contada por ambas mujeres.

Al referirse a los documentales donde el actor social que se confiesa no es el realizador, Renov (2004, 199-201) llama la atención sobre la importancia de distinguir entre el *sujeto hablante* y el *sujeto enunciante*. El *sujeto hablante* se confiesa frente al *sujeto enunciante*, que edita y decide cómo se presenta el producto final. En estos documentales del modo interactivo donde predomina el formato de la entrevista se habla *por* los sujetos, no son los sujetos quienes hablan: se mantiene el modelo jerárquico clásico de la confesión, sin embargo, al establecer una relación familiar y horizontal, donde el actor social interactúa de cerca con el realizador, se rompe este modelo clásico, normalmente usado por el discurso oficial y los documentales expositivos para crear una mirada más cercana a los actores representados y tratar de representar así más verídicamente su experiencia.

Por la intimidad de la escena en que la mujer aún duerme al principio se puede deducir una relación de confianza entre el realizador y el personaje. Esto se confirma más adelante cuando la persona detrás de la cámara pregunta:

- Abuela, ¿nos puedes empezar a platicar sobre Jorge?

Aquí no sólo queda evidenciada la relación familiar entre realizadora y actor social, sino que muestra el carácter performativo del documental.

El ambiente íntimo e informal de la entrevista se confirma con la respuesta:

- Pero qué... ¿poniéndome los zapatos?

Haciendo referencia a la crisis de etnografía, el modelo colonialista de observación occidental y la observación participante en la era posmoderna, en la que el antropólogo / investigador está simultáneamente “dentro” y “fuera” de los eventos que documenta [el antropólogo colonizador se sumerge en la vida de “el otro” y a la vez se distancia, lo investiga, lo convierte en objeto], Renov (2004, 216-219) hace referencia a una nueva categoría del documental que está proliferando en la actualidad: historias de familiares o personas con las que el realizador ha mantenido relaciones cercanas de mucho tiempo y que funcionan como un reflejo – aunque no directo – de la misma vida del realizador.

Esta forma elude el distanciamiento entre etnógrafo y sujeto etnográfico, ya que las historias de realizador y sujeto están mezcladas, haciendo difícil cualquier pretensión de objetividad y el posicionamiento “desde fuera”. Renov (2004, 218) afirma, incluso, que “la etnografía doméstica funciona como una práctica autobiográfica suplementaria, como un vehículo de auto-examinación, una forma de crear autoconocimiento mediante “el otro” familiar.<sup>24</sup>”

#### 4.6 Memoria

La función de la memoria cambia de la oratoria y en el documental, ya que el documental sirve como una memoria impresa de lo que ha sucedido, haciendo innecesario confiar en la capacidad de almacenar información en el cerebro para

---

<sup>24</sup> Del inglés. La traducción es mía.

mostrar un discurso a una audiencia, en este sentido puede verse como una memoria popular de lo que ha sucedido.

Dentro del texto del documental, la memoria sirve para interpretar alusiones que se hacen al principio y que son esenciales para entender todo el filme. Frecuentemente, los documentales tienen una estructura circular, y ser capaz de conectar lo que ha sucedido a lo largo del filme con el principio puede ser crucial para entender la coherencia general del discurso. (Nichols 2001, 58-60).

En “Intimidades...” se hace uso de este recurso, al cerrar el documental con el mismo tipo de mensaje del principio, el mensaje escrito por Riosse hablando del amor y Rosa María Carvajal durmiendo completando la imagen del principio cuando despierta y comienza la historia.

#### 4.7 Presentación

Originalmente, la presentación ponía énfasis en la voz y la gesticulación adecuadas al discurso. Al aplicarlo al documental, Nichols propone asociar la voz con el de *voz del comentario* en el documental - se vale del comentario explícito para guiar el discurso - y el de gesticulación con el de *voz de perspectiva* - por ser parte de la comunicación no verbal y no explícita - . En esta división también se habla de la *elocuencia* y el *decorum*. Elocuencia se refiere a la capacidad de persuadir, conmover o deleitar de modo eficaz.<sup>25</sup> Decorum se refiere a la compatibilidad que debe existir entre estilo y tema, aunque Nichols propone interpretarlo como la efectividad de la voz del documental sobre una audiencia o una situación particular. (Nichols 2001, 60).

Ya que el presente trabajo no se centra en un análisis de audiencia y no se realizan encuestas, no se cuentan con elementos para medir la elocuencia del relato. La compatibilidad entre estilo y tema llaman la atención sobre la relación entre la violencia, el amor y la intimidad en la cultura mexicana.

---

<sup>25</sup> “Elocuencia” en el Diccionario de la Real Academia.

#### 4.8 ¿De qué habla “Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo”?

El estudio del documental se puede abordar desde tres perspectivas, el realizador, el texto fílmico y la recepción del documental en la audiencia. Este caso se centra en el análisis del texto, mencionando el panorama del cine realizado por mujeres en México.

El afán biográfico puede llevar a abordar el documental a través del realizador: cómo un documental refuerza o contradice ideas presentes en realizaciones previas, cómo refleja sus propios valores y creencias, y cómo se interpreta su obra en el contexto social en el que vive. Este enfoque encierra el peligro de hacer interpretaciones que no estaban entre las intenciones del realizador. Se analiza lo que dice el documental y cómo se relaciona el realizador con el texto, y cómo se relaciona el texto con la realidad.

En este caso, al insertar el análisis de “Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo” en el panorama de cine realizado por mujeres en México se pretende demostrar la relación existente entre la apertura de los medios audiovisuales a la participación de las mujeres, las temáticas de género y la representación de la realidad a través de la mirada de las mujeres en México en la actualidad.

##### 4.8.1 Eventos concretos y conceptos abstractos

Lo que hace a un documental interesante es su capacidad de relacionar conceptos abstractos con eventos concretos del mundo que habitamos para convencernos sobre cierto punto o llamarnos a actuar en defensa de unos valores concretos. Los temas discutidos en el documental son normalmente temas polémicos que plantean una postura crítica frente al discurso dominante. La cultura dominante plantea una forma convencional de hacer las cosas, de vivir la vida; pero también hay grupos minoritarios que plantean formas alternativas. El debate se genera cuando hay más de una forma posible de entender la realidad, entonces los valores dominantes luchan por mantener

su hegemonía y los valores alternativos luchan por legitimarse. (Nichols 2001, 65-68). El objetivo de recalcar la importancia de la participación de las mujeres en la creación audiovisual y el desarrollo de grupos alternativos de cine y video en México es generar una pluralidad de voces que contrarresten los valores dominantes propuestos por los medios en México, en su mayoría desde una visión masculina que no representa a las mujeres y que cobra gran importancia en la actualidad debido a la violencia de género que se vive.

#### 4.8.2 Los sub-géneros del documental

La voz propia de cada documental le imprime un sello propio a cada documental. Una marcada voz individual se presta a su análisis como cine de autor, y las voces que se pueden agrupar fácilmente se prestan para la clasificación en géneros. Así como la ficción, el cine documental se puede clasificar en géneros atendiendo a convenciones en su manera de representar la realidad. Nichols (2001, 99) identifica seis grandes modos del documental: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo.

Por la manera en la que la realizadora interactúa con los actores sociales en “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” se puede decir que usa el modo participativo. El modo participativo resalta la interacción del realizador con los actores sociales, a diferencia de los modos poéticos, expositivo y observacional, donde la presencia del realizador no influye en los hechos que representa. La interacción entre realizador y actores sociales puede ser familiar y horizontal, o puede estar estructurada en forma de entrevista o vertical.

Este modo se divide en dos dependiendo de la forma en la que interactúa el realizador: 1) el realizador representa su encuentro directo con la realidad o 2) usa entrevistas y material de archivo.

Aquí es particularmente notoria la relación íntima entre realizadora y actores sociales, en especial con la protagonista, cuya cercanía y complicidad son parte de esencial del tono y el mensaje del documental.

Para comenzar el análisis de un documental, Nichols propone responder las siguientes preguntas (Nichols, 2001. Pg. xiv i xv).

- ¿Qué tipo de documental es?

Según la clasificación de Nichols “Intimidades...” es un documental en modo performativo. Esto es particularmente evidente en el tono personal intimista del documental, la forma en la que la realizadora se relaciona con sus actores sociales y el papel que juega la presencia de la cámara en el filme, los personajes tienen una relación íntima con la realizadora.

- ¿Cómo representa a las personas?

El título “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” sugiere un acercamiento personal, una historia familiar. Olaizola representa a su personaje Jorge Riosse de manera compleja, desde varios puntos de vista. Desecha las formas clásicas de representación de historias de delincuentes del modo expositivo y analiza la personalidad del personaje desde múltiples ángulos, para formar una imagen completa del personaje.

- ¿Cuál es la intención de la realizadora al representar la realidad de la forma en que lo hace (cuál es su retórica)?

La retórica del documental es un acercamiento subjetivo a la compleja realidad mexicana contemporánea, comenzando desde el interior de la casa y es tratado de una manera personal e intimista. Con el uso de referencias al discurso oficial sobre la violencia contra las mujeres al principio, propone la idea de que presenta una versión más real, desde adentro, de los hechos.



- ¿De qué forma es *Intimidades* un documental feminista?

Si bien no es un documental expositivo clásico que denuncia la violencia contra las mujeres de la misma forma que lo hacen otros documentales realizados recientemente<sup>26</sup> sobre la violencia de género en México, que exponen el problema en forma de denuncia, *Intimidades* toma el precepto feminista de “Lo personal es político” para mostrar (intentar mostrar) cómo funciona la violencia desde lo íntimo, lo privado, haciendo uso del modo participativo dentro de los modelos propuestos por Nichols. Las mujeres, confinadas hasta hace no mucho a lo íntimo sin acceso a lo público e incluso sin acceso a las herramientas del lenguaje que las describe, empiezan a escribir su historia. El discurso oficial patriarcal, excluye lo íntimo y los sentimientos, frente a lo cual exponer los problemas sociales desde una perspectiva personal representa una visión más completa de los problemas sociales.

La importancia de un cambio de punto de vista se hace evidente en México actualmente debido a la ineficacia de las autoridades y las limitaciones del discurso oficial para explicar la problemática con una perspectiva holística. Es evidente que el discurso oficial está elaborado desde un punto de vista machista que no solo minimiza la gravedad de la violencia que sufren las mujeres, sino que la justifica. En este sentido, el hecho de que cada vez más mujeres expongan los problemas sociales desde su punto de vista muestra que en México se está abriendo espacio para la pluralidad de voces, y con esto, generar un diálogo.

---

<sup>26</sup>Dos ejemplos representativos son: “Los demonios del Edén.” Alejandra Islas. 2007 y “Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas.” Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero. 2006.

#### 4.9 Análisis histórico – sociológico

De la simbología de los mensajes de la entrada referentes al amor ya se ha hablado en el inciso referente al estilo.

Al principio, mientras un personaje no identificado duerme en una cama, se escucha el una voz que proviene de una radio encendida. El sonido es parte del *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* de Manuel Antonio Carreño (1934). [Sobre el Manual de Urbanidad y Buenas Maneras y su importancia en la sociedad mexicana ver el siguiente inciso].

De todas las reglas del Manual de Urbanidad... se habla de cómo ser una buena anfitriona.

“Hoy como ayer tienes que observar una serie de reglas si quieres ser una anfitriona amable y bien educada. Y bien, amiga, de esta manera considero que tendrás bien conocido el arte de sentarte en la mesa ya que es como un espejo en el que se reflejan más que en los demás escenarios de la vida social los buenos modales. Y nunca olvides que comer groseramente es un insulto muy grande para los demás. Comer deprisa es perjudicial para tu salud y dentro de las faltas que se cometen en este terreno es la de desmenuzar el pan y hacerlo bolitas, pero esa conducta ¿no nos priva acaso de muchas satisfacciones y de la verdadera comodidad que no está precisamente en el abandono sino en el disfrute y la satisfacción de la belleza y el orden?”

El cambio de esta escena a otra en la que un despertador anuncia una noticia sobre la campaña política de Patricia Mercado, candidata del partido Alternativa, en la ciudad dolida por la situación “ominosa” de agresión a muchas mujeres, Ciudad Juárez, nos trae de vuelta a la realidad. En la habitación una mujer se mueve en la cama, sugiriendo que la escena anterior, donde se hace referencia a las reglas de etiqueta, ha sido sólo un sueño.

Estos dos elementos son claves para comenzar a desmenuzar “Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo”. Por un lado, la alusión al *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* de Carreño hace referencia a la normativa de género de la mujer mexicana perteneciente a la burguesía. El hecho de que se represente como un sueño sugiere

que este comportamiento es una fantasía, algo que no se vive en el mundo real, el mundo de afuera al que alude la voz en la radio al hablar de la violencia que sufren las mujeres en México. Sugiere también, por la edad de la mujer, unos usos pasados de moda y recreados solamente en la intimidad o en la fantasía. A continuación se hace un repaso por la historia de este manual de comportamiento y el contexto histórico en el que se genera.

Sobre la situación de violencia de género en México actualmente se profundizará más adelante.

#### 4.9.1 El Manual de Urbanidades y Buenas Maneras, educador y elemento refinante de la nueva nación mexicana



La ruptura con la “Madre Patria” que significaron los movimientos de Independencia de la América Latina hispana durante el siglo XIX, provocaron la ansiedad de las élites criollas de incorporarse al ritmo civilizado del mundo europeo. Como indica Norbert Elías en su estudio, *The Civilizing Process*, definir qué es “civilizado”, según el patrón europeo, abarcó aspectos tan disímiles como el desarrollo tecnológico, la separación de los roles sexuales, las formas del castigo social, las costumbres religiosas o las formas de preparación de la comida. Los hispanoamericanos, conscientes de que no contaban con un desarrollo tecnológico o científico propios, debido a la muy reciente

formación de sus naciones, podían, sin embargo, “mostrar cierto adelanto a través de la copia de los modales, maneras y reglas de urbanidad del otro lado del Atlántico.”<sup>27</sup>

En el afán de construir la identidad del ciudadano hispanoamericano siguiendo el modelo europeo, se elaboró un discurso que los habitantes de las ex-colonias debían seguir a manera de reglamento para ser merecedores del apelativo de “bien educados” o civilizados. Estos reglamentos se materializaron en la forma de los manuales de urbanidad que proliferaron durante los siglos XIX y entrado el s. XX en las clases medias y altas hispanoamericanas. El manual de urbanidad constituyó el manual de sociabilidad de los miembros de la comunidad.

Este tipo de texto tiene una larga tradición en la historia de la civilización occidental, de las que se pueden mencionar el tratado didáctico medieval, los ensayos filosóficos y los sermones religiosos, entre otros.

Como señala Maria Fernanda Lander,

“el modelo de ciudadano que promueven los manuales de urbanidad parte de la legitimación de los criollos pudientes como reguladores de las vidas y destinos de las naciones.” (Lander, 2002).

Esta legitimación dada por ser los descendientes directos de los libertadores, posición que les permitió sentirse con derechos adquiridos dentro de la nueva sociedad republicana. Como producto de la constante movilidad social ocasionada por el periodo post-independentista, “la moral, la virtud y las buenas costumbres” se convirtieron en los modelos autorregulatorios que se impuso la sociedad culta hispanoamericana.

Los criollos se definieron a sí mismos importando y traduciendo el término *honnêtes gens*, usado en las cortes de Luis XIV, para distinguir entre ricos y pobres, cultos e iletrados, civilizados y bárbaros.

“La 'gente decente', expresión que todavía se usa entre la media y la alta burguesía latinoamericana, trató de infundir en los “incultos” sus modos y costumbres a fin de que, al

---

<sup>27</sup>Lander, Maria Fernanda. “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: reglas para la construcción del ciudadano ideal”

adoptarlos, las naciones americanas alcanzaran los valores de ilustración y racionalidad propagados por Francia e Inglaterra". (Lander, 2002).

En su obsesivo intento de construir una fachada "civilizada", la élite cultural se aferra a un ideal de identidad que, construido bajo parámetros europeos, no tiene cabida dentro de su realidad política, social y cultural.

Ya que los rasgos de la cultura europea hacia el siglo XIX eran consecuencia natural de varios siglos de historia, se puede reconocer el carácter paradójico y extemporáneo del afán modernizador de la minoría culta criolla.

"Dentro del proceso de identificación y conocimiento de la identidad del sujeto americano, las ideas de la modernidad aparecen provocando que la pregunta sobre el *a dónde vamos* se adelante a la de *qué somos*." (Lander, 2002).

Por esto, concluye Lander, los americanos han asumido su carácter moderno de manera voluntarista, ya que,

"a diferencia de los países europeos, no ha podido responder a las preguntas sobre la identidad ya que, para mediados del siglo XIX, las lecciones y las experiencias de la Independencia todavía no habían culminado." (Lander, 2002).

Los americanos estaban aprendiendo los conceptos de libertad, estrechamente vinculado al de identidad, dentro del caos político, económico y social consecuencia de la emancipación de las colonias. Pero Hispanoamérica tenía que tener una imagen en el panorama internacional, e intuyó que el mejor modelo a seguir era el de la Europa moderna, aunque fuese de manera cosmética.

A continuación se realiza un análisis de las identidades de género en México, se realiza una caracterización de la mujer mexicana, del homosexual y del macho mexicano partiendo del trabajo de varios antropólogos y sociólogos. Esto es necesario para entender posteriormente los conflictos de identidad que se generan al combinar estas identidades de género.

#### 4.9.2 La identidad de la mujer mexicana

En América Latina, la subordinación de la mujer es agravada por un confinamiento rígido de las mujeres en el espacio privado. Los términos

masculino - móvil (activo)

femenino - inmóvil (pasivo)

son intercambiables con

masculino – público

femenino – privado

principalmente porque las mujeres estaban confinadas tradicionalmente al hogar, el convento o el burdel.<sup>28</sup>

#### *Los arquetipos y los estereotipos*

El arquetipo fundamental de la mujer es del la figura nutricia, reencarnada en una figura femenina que se representa con dos polos: Eva y María. Estos polos son representados en el cine nacional y en el imaginario de occidente como la madre y la prostituta, o en términos de nutricios como la mujer que nutre y la mujer que devora. Sin embargo, la especificidad histórica de México hace que la dualidad esté representada por la Malinche y la virgen de Guadalupe, ambas emblemas míticos del mestizaje: la primera asumida como responsable de la traición a su propia raza en favor de los europeos y la segunda como producto del sincretismo religioso del paganismo precolombino y el catolicismo español.<sup>29</sup>

Los arquetipos son modelos básicos o patrones ejemplares de los que los demás conceptos se derivan. Son las ideas en su estado más puro. El concepto fue popularizado en la antigüedad Platón, que creía en la universalidad de las cosas, y creía que se accedía a ella a través de la abstracción.

---

<sup>28</sup>Jean Franco, “Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. p. 507. en Ramírez Berg, 1992, 56. Original en inglés. La traducción es mía.

<sup>29</sup> Para más detalles ver “The Timeles Paradox. Mother and Whore” en Hershfield (1996, 13-34).

La primera persona que usó el término en psicología - y en el sentido en que aquí se utiliza- fue Carl Jung. Jung propone<sup>30</sup> la existencia de un mundo primitivo en la que los hombres poseían una consciencia colectiva. Con el desarrollo de la humanidad y la civilización surgieron el pensamiento y la consciencia individuales, que son las bases fundantes de las culturas actuales.

Los arquetipos forman, entonces, el inconsciente colectivo, entendido como un lenguaje común a todos los seres humanos de todas las culturas y en todas las etapas históricas, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de psiquis que está más allá de la razón, vinculado con los instintos.

El término arquetipo se usó durante mucho tiempo como una categoría que implica eternidad y/o naturaleza, aunque recientemente esta postura ha sido criticada y se usa para referirse a estructuras de larga duración en la historia.

El catolicismo español introdujo en México conceptos distintos de feminidad, donde la mujer queda representada por los polos de Eva y María. A raíz de la conquista se creó una cultura híbrida o sincrética que adaptaría los conceptos opuestos de feminidad a su especificidad histórica.

La historia y la mitología proveen modelos únicos para la mujer, conceptos que los mexicanos han internalizado. El psicólogo mexicano Rogelio Díaz-Guerrero<sup>31</sup> describe cómo el hombre mexicano, durante su adolescencia, busca dos tipos de mujeres. Una es la mujer ideal que será su esposa. La otra es la mujer sexualizada, el objeto de seducción que será su amante. En México la dualidad está representada por la Malinche y la virgen de Guadalupe, ambas emblemas míticos del mestizaje: la primera asumida como responsable de la traición a su propia raza en favor de los europeos y la segunda como producto del sincretismo religioso del paganismo precolombino y el catolicismo español.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup>Bibliografía en Español:

*Jung Carl G. (1992). Formaciones de lo Inconsciente. Barcelona: Ediciones Paidós.*

*Jung Carl G. (1992). Psicología y Simbólica del Arquetipo. Barcelona: Ediciones Paidós.*

*Jung, Carl G. (1991). Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Barcelona: Editorial Paidós.*

*Jung, Carl G. (2002). Psicología y Alquimia. Obra Completa. Vol. 10. Madrid: Editorial Trotta.*

<sup>31</sup>Referenciado en --- Ramírez Berg, 1992, 56.

<sup>32</sup> Para más detalles ver "The Timeles Paradox. Mother and Whore" en Hershfield (1996, 13-34).

#### 4.9.3 La Malinche

Durante la conquista muchas mujeres indígenas fueron tomadas por los españoles para cocinar, limpiar y prestar servicios sexuales. La más famosa de ellas fue Malinalli o La Malinche, una mujer no Mexica que fue vendida a los españoles por su propia gente y que se convirtió eventualmente en la amante e intérprete del conquistador español Hernán Cortés. Según la leyenda, La Malinche se ofreció voluntariamente a Cortés, por lo que en el imaginario popular es vista como la mujer que traicionó a México. El paradigma de La Malinche se repite a lo largo de toda la historia mexicana, - según cita Joanne Hershfield a Sandra Messenger Cypess - ayudando a situar a la mujer como “la raíz de todos los problemas, a pesar de su falta de poder real en la sociedad patriarcal<sup>33</sup>.” El mito de La Malinche funciona como el de Eva, primera madre/puta de la historia y primera manifestación de la alteridad u otredad del hombre. Aunque fue creada por Dios para asegurar la reproducción de la especie, Eva también es la responsable de la expulsión del paraíso y la muerte de los seres humanos. Mientras México heredó la concepción cristiana católica de la culpabilidad de las mujeres por el exilio del hombre, La Malinche, primera madre y traidora de México, sirvió como una manifestación local del discurso nacionalista patriarcal (Hershfield, 1996, 18-20). Como ha escrito Octavio Paz en su conocido ensayo sobre la identidad del mexicano, La Malinche “se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” (Paz, 1950, 35). El conflicto de identidad de los mexicanos que tanto ha preocupado a los pensadores y escritores mexicanos tiene su origen en la leyenda de la Malinche, la madre del México mestizo y el símbolo de la mexicanidad traicionada (mexicanidad entendida como indigenismo, la herencia cultural pura sin influencia europea). Si los mexicanos son *hijos de la chingada*, frase de uso cotidiano en México y analizada por Paz en “El Laberinto de la Soledad”, esto se relaciona con la Malinche de dos maneras: En primer lugar, ella es *la chingada*, la violada. En segundo

<sup>33</sup> Traducción del inglés “the root of all trouble, despite their real lack of power in patriarchal society.” En Messenger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican literature. From History to Myth*. University of Texas Press. 1991. pág. 156.



lugar, ella es la que *chingó*, traicionó a su gente, la primera que corrompió la pureza racial y unidad del pueblo indígena. (Ramírez Berg, 1992, 57).

Como nota Ramírez Berg el discurso intelectual en México es casi exclusivamente de autoría masculina, haciendo este mito de formación de la nación a raíz de la traición femenina también producto masculino. La historia mexicana interpretada por los hombres tiende a ser unidireccional, injusta y auto angrandecedora (Ramírez Berg, 57). Justo o no, el mito de la Malinche existe y persiste en la conciencia popular como la traidora de la nación. Un perfecto ejemplo de como la noción de la traición de La Malinche se ha permeado en el inconsciente colectivo nacional es el uso del término peyorativo *malinchista*, usado para referirse al que ha sido corrompido por alguna cultura extranjera, especialmente a la de los Estados Unidos.

#### 4.9.4 La virgen de Guadalupe

De acuerdo con la leyenda, en 1531, diez años después de la destrucción de la ciudad de Tenochtitlán por los españoles, una virgen morena se le apareció a un indio de nombre Juan Diego en una montaña donde anteriormente se rendía culto a la virgen azteca Tonantzin, diosa del maíz representada normalmente cargando un hijo a cuestas. Aunque la iglesia católica reconoció la visión de Juan Diego, su culto no fue aprobado oficialmente sino hasta un siglo después, cuando un obispo español inició un programa para atraer a los indígenas que se alejaban del culto católico.

Citando a Cypess, Hershfield (1996, 22) hace referencia al concepto del palimpsesto - manuscrito en el que se conservan huellas de manuscritos anteriores, que han sido borrados para reusar la superficie de escritura - para aclarar el sincretismo religioso mexicano. De acuerdo con Cypess, el palimpsesto es una estructura arquitectónica que se repite en la historia de México: “la [forma] en la que las tribus amerindias construían una pirámide sobre otra o cómo la iglesia católica construía sus emplazamientos religiosos en los mismos lugares usados por las tribus indígenas. También describe la manera en que un grupo aprovecha los significados culturales

formados por grupos anteriores, aumentando, alterando, pero sin destruir las suposiciones previas.” (1991, 171).

Al construir la imagen de la virgen de Guadalupe a partir de la estructura de Tonantzin, los grupos indígenas fueron capaces de incorporar la idea del universo cristiano dentro del universo religioso preexistente. De la misma forma, al permitir a los indios construir su propia imagen de la virgen, permitió a la iglesia católica llevar a cabo más efectivamente sus intenciones coloniales.

El culto a la virgen de Guadalupe comenzó una nueva fase en la creación de la conciencia nacional al validar la relación con el mundo no hispánico y el paganismo precolombino. La religión azteca era validada por la intervención de Dios. De acuerdo con Henry C. Schmidt<sup>34</sup> –citado por Hershfield (1996, 23) – el mito de la creación de México pudo ser, entonces, reescrito. La vergüenza de la violación política y espiritual se escondió tras la imagen de la herencia indígena pura y el nacimiento virginal. Según Roger Bartra<sup>35</sup>, citado por Hershfield, la virgen de Guadalupe fue usada “para crear un paralelo secular al culto católico” expresamente con el propósito de reafirmar el creciente sentimiento nacionalista (Hershfield, 1996, 23).

Carlos Fuentes ha escrito que la Virgen de Guadalupe es La Malinche purificada, el rescate que ha encontrado el pueblo mexicano a su orfandad. Y, como Eric Wolf señaló en su artículo sobre la Virgen, ella es el máximo símbolo de México

“important to Mexicans not only because she is a supernatural mother, but also because she embodies their major political and religious aspirations.”

La Virgen de Guadalupe es contraparte positiva de la violación a la maternidad representada por La Malinche y sirve para equilibrar la herencia maternal de los mexicanos. El mito sirvió de consuelo “al gran grupo de desheredados que surgió en la Nueva España como descendencia ilegítima de padres españoles y madres indígenas y a aquellos que habían quedado empobrecidos o perdido su estatus en el grupo

---

<sup>34</sup> *The Roots of Lo Mexicano*. College Station, Texas: Texas A&M University Press, 1978. pág. 15.

<sup>35</sup> Bartra, 1992, 156-158.

español o indígena.”<sup>36</sup> Con el paso del tiempo, el mito de la virgen de Guadalupe le aseguró al creciente número de mestizos un lugar en el más allá así como un “lugar en la sociedad aquí y ahora.”<sup>37</sup>

#### 4.9.5 Las divinidades aztecas Coatlicue y Cihuacóatl

El arquetipo de la madre nutricia se puede rastrear en la cultura mexicana hasta la época prehispánica, en las diosas Cihuacóatl y Coatlicue.

De esta compleja dualidad – la virgen de Guadalupe como madre espiritual de México y La Malinche como la Eva mestiza – nace otro rol arquetípico femenino: la madre mexicana. El rol de la madre como creadora de vida y mujer violada, aunque renovada en La Malinche y purificada de su asociación con la dominación masculina por la Virgen de Guadalupe, tiene su origen más antiguo en el mito de las diosas Coatlicue y Cihuacóatl. Coatlicue es la primera diosa de la mitología azteca, creadora y destructora de la forma y la materia. Coatlicue quedó embarazada por una bola de plumas que cayó del espacio. De este embarazo nació Huitzilopochtli, el dios sol y máxima divinidad azteca. La de la falda de serpientes. También llamada Tonantzin (nuestra venerada madre) o Teteoinan (madre de los dioses). Divinidad azteca, madre de Huiztilopochtli<sup>38</sup>. Como virgen, alumbró a Quetzalcóatl y a Xolotl. Es la parte femenina de la dualidad universal: Quetzalcoatl/Cihuacoatl, o mujer serpiente. Diosa de la tierra y la fertilidad, también muestra un lado más sombrío, en diversas representaciones la mitad de su rostro es de mujer y la otra mitad muestra un cráneo descarnado, pensando en la descomposición y degradación que hace de la tierra fértil en primer lugar. Coatlicue, diosa madre, es un claro ejemplo de la dualidad en la cual la cosmogonía precolombina parece basarse, la intrínseca relación vida y muerte, dos caras del mismo concepto.

---

<sup>36</sup>Carlos Fuentes, “Epígrafe”, en “Evolución del personaje femenino en la novela mexicana”, por Samuel G. Saldívar en Ramírez Berg, 1992, 57

<sup>37</sup>Erick Wolf, “The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol” *Journal of American Folklore* 71 (1958): 37 en Ramírez Berg, 1992, 57

<sup>38</sup>El dios supremo de Tenochtitlán, patrono de la guerra, el fuego y el sol. Guía, protector y patrono de los aztecas (A quienes ordenó llamarse Mexicas a partir de aquel momento) desde su salida de Aztlán.

Cihuacóatl es una de las divinidades asociadas a la maternidad y la fertilidad. Fue la primera mujer en dar a luz. Ayudó a Quetzalcóatl<sup>39</sup> a construir la presente era de la humanidad moliendo huesos de las eras previas y mezclándolos con sangre. Es también la madre de Mixcóatl, al que abandonó en un cruce de caminos. La leyenda cuenta que vuelve siempre a buscar a su hijo pero encuentra en el lugar un cuchillo de sacrificios, esta historia ha sido el origen del mito de “La Llorona”, tratado brevemente en el siguiente inciso.

El mito de la Virgen de Guadalupe, entonces, sintetiza el mito cristiano de la concepción sin pecado de la virgen con el mito azteca de Coatlicue. Y el mito de La Malinche parece estar entremezclado con la diosa Cihuacóatl, dadora de vida pero también madre que abandona a su hijo. Cuando La Malinche se convirtió al catolicismo fue renombrada Doña Marina por los españoles, entonces su traición fue triple: física, política y espiritual. A través de ella se transmite entonces la idea de dadora de vida biológica pero traidora espiritual; la Virgen de Guadalupe ofrece una imagen más reconfortante, es una madre dadora de amor y dispensadora de cuidados. De ahí el origen de las identidades contradictorias de la imagen femenina en México: la sufrida madre mexicana, que da vida al someterse al poder del padre, que provee protección eternamente, lo hace por amor a la Virgen de Guadalupe, y tal vez, como La Malinche, para expiar su culpa por traicionar sus raíces y por permitir ser físicamente violada y degradada espiritualmente. (Ramirez Berg, 1992, 58).

#### 4.9.6 La Llorona

La leyenda de “La Llorona”, que parece ser una síntesis de elementos aztecas y europeos, no tiene una versión definitiva. José Limón, en su estudio sobre “La Llorona”<sup>40</sup> hace un sumario de los elementos principales de la leyenda. La narrativa es sobre una mujer que camina por las noches, buscando a sus hijos perdidos o muertos con el grito de “¡Ay, mis hijos!”. Las versiones indígenas la representan como una

---

<sup>39</sup>*Serpiente de plumas preciosas*, dios creador y patrono del gobierno, los sacerdotes y los mercaderes. Una de las deidades principales de la cultura azteca.

<sup>40</sup>Jose E. Limón, "La Llorona, the Third Legend of Greater Mexico: Cultural Symbols, Women, and the Political Unconscious." Citado en Ramirez Berg, 1992, 78.

mujer indígena con un vestido blanco. La versión europea agrega el dato de que la mujer, traicionada por un amante adúltero, se venga asesinando a sus hijos y por las noches, llorando, los busca.

Siguiendo a Limón<sup>41</sup>, lo que la imagen de la Llorona representa es la entendible reacción, aunque extremada y moralmente correcta, de una persona real, en este caso una mujer, hacia la traición de los hombres en el contexto mexicano. La Llorona mata porque ella también vive la extrema articulación de las contradicciones sociales y psicológicas creadas para las mujeres mexicanas. Es aquí donde es más peligrosa para el hombre, ya que con este acto violento “destruye simbólicamente la base familiar del patriarcado.” (Ramírez Berg, 1992, 78).

#### 4.9.7 El círculo vicioso de la guerra de los sexos

Numerosos estudios sobre las características del mexicano aluden al mito de *La Malinche* como origen del machismo debido al carácter vejatorio de la Conquista sobre las mujeres indígenas. El más conocido de ellos es *El Laberinto de la Soledad*, escrito por Octavio Paz y publicado en 1950 en el que se examina la formación del carácter del mexicano a partir de su devenir histórico y analiza algunas frases de uso cotidiano – alrededor del concepto de chingar, para demostrar poder de destrucción, de la madre, para ofender “Hijo de la Chingada” y del padre denotando poder “Yo soy tu padre”- para demostrar la penetración y vigencia de estos mitos en la actualidad.

Para Michael Maccoby<sup>42</sup> (Bartra, 2005, 243-256), quien critica a muchos de los analistas por interesarse excesivamente en la patología “hasta el punto de la propia denigración”, el origen del carácter del mexicano debe ser analizado tomando en cuenta los factores socioeconómicos resultado de las fuerzas productivas del México actual y no usar sacar conclusiones simplistas derivadas del mito del mestizaje derivados de la ya lejana Conquista. Citando estudios de Aniceto Aramoni, Francisco González Pineda y Santiago Ramírez<sup>43</sup>, llama la atención sobre el conflicto intenso de

<sup>41</sup>Ídem

<sup>42</sup> “El carácter nacional mexicano” en Roger Bartra. Anatomía del Mexicano.

<sup>43</sup> Aniceto Aramoni “Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo”. UNAM, México, 1961. Francisco González Pineda, “El mexicano, psicología de su destructividad”. Editorial Pax-México, México, 1961. Santiago Ramírez, “El mexicano, psicología de sus motivaciones.” Editorial Pax-México, México. 1959.

los sexos como causa que ejerce un gran efecto sobre el carácter del mexicano. Según estos, la mayoría de las familias mexicanas carecen de padres, y los hijos son criados por mujeres que han sido abandonadas por sus esposos o los han echado de la casa por no poder sostener económicamente a la familia y / o por tratar de afirmar su masculinidad por medio de la fuerza bruta. En otras familias, los hombres conservan el dominio sobre las mujeres por medio de la fuerza económica, pero existe poco amor o afecto entre ellos. Muy frecuentemente los hombres son infieles a sus esposas, llegando al punto de establecer casas suplementarias. La poligamia masculina es tolerada en incluso aceptada, pero la fidelidad de la mujer se asume como natural. Muchas mujeres, entonces, toman venganza socavando las relaciones de los padres con sus hijos, “convirtiéndolos en agentes suyos en la guerra entre los sexos, criando niños a los que les falta una firme sensación de virilidad y que se sienten traidores a su sexo, y niñas que desconfían de los hombres.”

Maccoby (Bartra, 2005, 250) concluye, entonces, partiendo de los ensayos estudiados de Aramoni, González Pineda y Santiago Ramírez acerca de las hipótesis del origen de la “maldad” de las mujeres - de manera bastante apasionada – que la experiencia de la mujer en la sociedad patriarcal de formar parte de una clase explotada, de ser tratada como una propiedad a la vez que se espera de ella que se conduzca de manera amorosa ha provocado en ella sentimientos de venganza. La respuesta de las mujeres ha sido la de rebelarse pasivamente, socavar la autoridad del padre y exigir que el hombre “o bien viva a la altura de su imagen de macho o bien padezca un sentimiento ridículo por castración” [*sic*]. También comenta que Aramoni, concluye que la ideología patriarcal mexicana encuentra el desafío constante de una estructura subyacente de fuerza femenina, representada no solamente por el fuerte dominio de la madre dentro de la familia, sino por el predominio moral de la virgen de Guadalupe en el panteón religioso y por la importancia casi religiosa del Día de las Madres en México.

Esta dinámica de interacción genera la guerra de sexos, que condiciona en gran parte el carácter nacional, según Aramoni, González y Ramírez, citados por Maccoby, que concluye que la mujer mexicana es sumisa y masoquista en el exterior, pero también

es cerrada, se reserva su amor y se rebela pasivamente contra la dominación y la falta de amor del hombre. Como respuesta, el sadismo del hombre, según Octavio Paz “se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible”.<sup>44</sup> El mexicano teme a la mujer, y “en su aislamiento, encuentra en ella un enigma incontestable y un poder peligroso. No tiene manera alguna de relacionarse con ella, salvo la fuerza, y vuelve el círculo vicioso.” (Maccoby, 2005, 250).

#### 4.9.8 La mujer en el México contemporáneo

En *La identidad nacional frente al espejo*, texto que se presentó en 1990 en Tijuana, publicado en la antología *Decadencia y auge de las identidades*<sup>45</sup>, Carlos Monsiváis reconoce que el proyecto de identidad nacional en el ambiente urbano de la capital ofrece opciones muy diferentes para hombres y mujeres. En él explica que si bien la 'identidad nacional' varía según las clases sociales, también y muy profundamente, según los sexos. La nación propuesta a los hombres es muy distinta de aquella propuesta a las mujeres. Esto explica la invisibilidad social de las mujeres y fundamenta el poder del clero sobre el sector femenino, para el que el proyecto mexicano de feminidad “consistió en adherir sus Virtudes Públicas y Privadas [sic] (abnegación, entrega, sacrificio, resignación, pasividad, lealtad extrema) a las exigencias de sus hombres o sus ‘padres espirituales’” de manera subordinada. (Bartra, 2005, 299).

Los roles de las mujeres en México cambiaron drásticamente durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Las mujeres, si bien ganaron espacios de participación pública en los negocios y la política nacionales, también han sido grandes víctimas de los cambios sociales. El primero de estos cambios fue el cambio constitucional en 1953 que otorgaba a las mujeres el derecho legal de votar. En 1955 ya había algunas mujeres sirviendo en la legislatura, como embajadoras, magistradas y burócratas de alto nivel. En los años 70s una mujer fue electa gobernadora del estado

<sup>44</sup> Nota del autor. [Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*.] Fondo de Cultura Económica. México. 1959. p. 60.

<sup>45</sup> Coordinado por J. M. Valenzuela Ponce (1992).

de Colima y otra fue comisionada para servir en la cámara del Presidente Echeverría como secretaria de turismo. En 1974 Echeverría inició un proyecto para otorgar a las mujeres igualdad de derechos en el espacio de trabajo y bajo la ley.

Al mismo tiempo, los cambios sociales cambiaron la familia mexicana en todos los niveles. La inmigración rural en la ciudad, aunado al crecimiento exponencial de la población comenzó a causar una seria sobrepoblación en las ciudades, aumentó el desempleo y el aumento del número de barriadas.

El proyecto nacional ha sido muy diferente para las mujeres de clases más bajas. Sus necesidades y peticiones siempre tomadas en cuenta desde un segundo o tercer plano. Desde la década de los años 50s, - época del “Milagro Mexicano”, cuando se crearon las instituciones políticas y sociales más importantes del país y se desarrolló el modelo económico conocido como el Desarrollo Estabilizador, los movimientos estudiantiles del 68 y su represión gubernamental, el auge económico que representó la entrada en el liberalismo impulsada por Carlos Salinas de Gortari desde el comienzo de su gobierno en 1988, y la gran devaluación económica ocasionada por la crisis económica conocida como “el error de diciembre” al comienzo de la presidencia de Ernesto Zedillo en 1994 - , la cultura urbana ha sido expuesta a emociones contradictorias frente a la creciente opresión industrial, la falta de fe en el futuro como resultado de los grandes cambios sociales durante la modernización del país, las transformaciones tecnológicas y su impacto en la vida diaria. Y en medio de estos cambios las mujeres han debido adaptarse a los cambios ocasionados por las decisiones masculinas, “avenirse con la industrialización y la tecnología, percibir a distancias todavía mayores el impacto del cambio. En las mujeres las connotaciones de represión y violencia de lo urbano se intensifican y lo nacional es más injusto y discriminatorio.” (Bartra, 2005, 299). Las mujeres de las clases más bajas en muchas ocasiones se volvían a la prostitución en busca de dinero. Otros hogares se sostenían con la mendicidad de las madres. La emigración de muchos hombres a Estados Unidos en busca de trabajo dejó atrás a muchas madres solteras con los problemas de criar solas a la familia. Económicamente, el salario real de la clase trabajadora mexicana bajó con los años, motivando a las mujeres de clase media a dejar las labores hogareñas y buscar trabajos



que sirvieran como suplemento a la economía familiar. Sumado a esto, México pasó por una revolución sexual. El acceso fácil a métodos anticonceptivos en los 70s separó el sexo de las procreación y contribuyó a alejar a las mujeres de la dependencia masculina. Esto, junto a la progresiva americanización de México, tuvo un efecto liberalizante de la moral sexual, contribuyendo a la mayor aceptación social del divorcio y la libertad sexual.

Todos estos cambios propiciaron una re-evaluación de la feminidad en México, los cambios más notorios se dieron en los grandes centros urbanos.

#### 4.9.9 Jorge Riosse, Jorge Rios, Jorge Rosseberg, Jorge Cariño

Las referencias a la homosexualidad de Jorge Riosse se dan varias veces a lo largo del relato de Rosa María Carvajal:

“Era homosexual. Se le veía en la calle vestido de mujer. Se le vio salir un día vestido de mujer con los labios pintados.”

“Cuando se supo que se casó... porque yo vi el vestido.”



Para comenzar a entender la complejidad de la sexualidad de Jorge Riosse, es necesario hacer un breve repaso de la historia de la homosexualidad en México, las referencias a su homosexualidad son varias. Ya que la cultura mexicana asimiló de

manera sincrética la cultura católica europea conservando mucho de la propia cultura, no se puede pasar por alto la actitud de los Aztecas hacia la homosexualidad <sup>46</sup>.

#### 4.9.9.1 Chichifos y cuilones. La homosexualidad en México desde la época prehispánica hasta la Independencia

Aunque el mundo europeo y el mesoamericano se consideran diametralmente opuestos (civilización – barbarie, politeísmo – monoteísmo), ambas culturas habían llegado a la misma conclusión acerca de la naturaleza aborrecible de la homosexualidad, y como consecuencia, ambas perseguían y castigaban a quienes incurrieran en el « pecado nefando » o sodomía. Aunque los Mexicas condenaban a los homosexuales afeminados a la evisceración, la extracción de los órganos vitales por el ano, los españoles se escandalizaron al encontrar que la sodomía era común en la región de la Costa del Golfo a su llegada a la Nueva España en 1519<sup>47</sup>.

Para entender la actitud pre-Hispánica referente a la homosexualidad, no sólo desde la mirada reprobatoria de los españoles, se debe mirar un poco más atrás en el tiempo, al menos hasta los poemas de Nezahualcóyotl, el príncipe poeta de Texcoco. Gracias a las investigaciones de Salvador Novo<sup>48</sup>, cronista mexicano de renombre - y abiertamente gay – sabemos que Netzahualcóyotl encontraba las relaciones homosexuales tan repulsivas que en su treceava ordenanza recomienda que si un hombre está determinado a ser sodomita, debe morir por ello. El hecho de que el castigo al homosexual masculino activo era menos terrible y humillante que la evisceración (este era enterrado vivo), parece engendrar, o al menos explicar, la distinción todavía válida en el México contemporáneo entre el *macho* (activo) y la *hembra* (pasivo) en la relación sexual. (Schuessler, 2005, 135). Octavio Paz retomó este tema en su muy conocido ensayo *El laberinto de la Soledad*<sup>49</sup> al sugerir que en México, el único desviado en una relación sexual homosexual es el varón pasivo, en contraste con el *macho* o varón activo, que se considera más *macho* por haber dominado a otro varón.

<sup>46</sup>Fray Sahagún y Bernal Díaz del Castillo “La verdadera historia de la Conquista de la Nueva España” condenan en sus crónicas los actos homosexuales en el nuevo continente.

<sup>47</sup>Según Bernal Díaz del Castillo.

<sup>48</sup>En el ensayo “Las locas, el sexo y los burdeles” (1979). Citado por Schessler.

<sup>49</sup>Octavio Paz. “El laberinto de la Soledad” Fondo de Cultura Económica. México. 1950.

Como ya se mencionó, Bernal Díaz del Castillo, que luchó junto a Hernán Cortés en las guerras de Conquista, cuenta en *La verdadera historia de la conquista de la nueva España* que los distintos pueblos mexicanos eran todos sodomitas, especialmente aquellos que vivían en las regiones de la costa y en los climas cálidos. Tanto, que incluso comenta que iban por las calles vestidos de mujeres.<sup>50</sup> Por su parte, los Mexicas despreciaban tanto a los homosexuales afeminados que, de acuerdo con Salvador Novo, durante La Noche Triste (la noche cuando los españoles tuvieron que huir de la capital por el ataque de un grupo de nativos inconformes), que arremetieron contra los conquistadores usando las peores agresiones verbales posibles, pero repitiendo la peor de todas « ¡Cuiloni ! ¡Cuiloni » [Putos, putos]<sup>51</sup>.

Después de la caída de Moctezuma la Inquisición Española prosiguió donde se quedaron los Mexicas. Se puede asumir que había muchos casos de sodomía en el Virreinato de la Nueva a España ya que toda la Plaza de San Lázaro estaba reservada exclusivamente para la ejecución de homosexuales, que eran normalmente quemados en la hoguera.

Durante los cinco siglos de dominación española que siguieron la información encontrada acerca de la homosexualidad en México es escasa y apunta hacia un patrón claro de caracterización. Desde los tiempos de Nezahualcóyolt se ha desarrollado una visión estereotipada, polarizadora y esencialmente desdeñosa que enfrenta al *macho* (*chichifo*, *mayate*), o varón activo al *puto* afeminado (*cuilón*, *pasivos*, *jotos*). Esta imagen provino en su mayoría de los cronistas Bernardino de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo y más adelante de los escritos medievales que mantenían informada a las cortes de España acerca de los acontecimientos y curiosidades de la Nueva España. Al inicio del siglo XX, una imagen idéntica fue reproducida en artículos, cartas, y grabados que aparecieron en los periódicos después del escándalo de los « Famosos 41 » y más tarde, también, en el cine, que llegó a México en 1896 con el invento de los hermanos Lumiere.

---

<sup>50</sup>En la actualidad se pueden encontrar vestigios de esta tradición en el Istmo de Tehuantepec, donde los Muxe's (hombres homosexuales que se visten con el traje típico de tehuana) son aceptados y respetados en la comunidad.

<sup>51</sup>De acuerdo con el Diccionario de mexicanismos, el sustantivo “cuilón” significa “pusilánime, pendejo, maricón y hasta puto” 334.

#### 4.9.9.2 La homosexualidad en el México moderno

México toma su primera concepción moderna de la homosexualidad del dandy Europeo, similar a la *loca* mexicana: afeminado y amanerado: tiene un monóculo, guantes, un bastón y un anillo vistoso en cada dedo. Las noticias de Oscar Wilde publicadas en los periódicos mexicanos dieron mucho de qué hablar sobre “the love that dare not speak its name<sup>52</sup>” (el amor que no se atreve a pronunciar su nombre), pero pronto un escándalo en la ciudad de México trajo la decadencia europea más cerca de casa. El primer referente de la cultura homosexual mexicana moderna tuvo lugar en una reunión *queer* celebrada en Noviembre de 1901, en la que 42 hombres fueron arrestados por la policía de la Ciudad de México por participar en una fiesta de disfraces donde la mitad de los asistentes iban vestidos de hombres y la otra mitad, de mujeres. Cuando los gendarmes de Porfirio Díaz interrumpieron la fiesta e identificaron a los asistentes, se sorprendieron al descubrir que el participante 42 era el yerno del dictador, Ignacio Torre y Mier. “Nachita” fue inmediatamente separado del grupo, dejando a los otros 41 en la cárcel, desde donde fueron enviados después a Yucatán a la Guerra de Castas que sostenía el gobierno contra los mayas desde 1847. El escándalo fue inmediatamente documentado, circuló verbal y gráficamente por la prensa y quedó inscrito en el imaginario de los mexicanos de la época, ávidos de noticias interesantes durante el lánguido periodo histórico conocido como “La Pax Porfiriana” donde “el Orden y el Progreso” estaban a la orden del día.

Este hecho quedó inscrito en la memoria nacional y dio origen a la primera novela mexicana que trata de la homosexualidad como tema central *Los 41, novela crítico social*, publicada en 1906 por Eduardo E. Castrejón y evaluada por el editor como:

“a novel that has left in the flame of satire a memory that will last for many years, [while] flagellating in a terrible way a repulsive vice, upon which society itself has spat, as the corruptor of generations”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup>Schuessler, 2005, 137

<sup>53</sup>Eduardo E. Castrejón. *Los 41: Novela crítico social* (México, Tipografía de la Calle Guerrero no. 8 1906) citado en Schuessler, 2006, 138.

indicando el corte moralista de la narración.

A pesar de que en la segunda mitad del siglo XX en la Europa y Norteamérica se hayan hecho esfuerzos para recuperar la historia de la homosexualidad, en la historia mexicana hay aun un gran vacío en cuanto a documentación y análisis de esta realidad social. Este ostracismo cultural se debe a razones políticas, históricas y religiosas, arraigadas en el México antiguo y el colonial y codificado por la Revolución de 1910 y la subsecuente masculinización de la cultura nacional. Esto se puede ver claramente en las obras épicas y didácticas de los muralistas mexicanos (Rivera, Orozco y Siqueiros), los escritores de la Revolución (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Juan Rulfo) y otras figuras de la nueva cultura revolucionaria mexicana.

Este inherente machismo cultural volvió sus armas contra un grupo particular de poetas conocido como los “Contemporáneos” que incluía a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, José Gorostiza y Enrique González Rojo. La mayoría, sino todos, eran conocidos homosexuales y como tal eran representados por los muralistas y escritores de la Revolución como desviados decadentes que llevarían a su fin al proyecto mexicano y al de la Revolución.

La situación ha cambiado mucho desde que José Clemente Orozco realizó este grabado en 1924. Como en muchos casos de la historia cultural de las sociedades marginadas en los albores del siglo XXI, las aportaciones de la experiencia homosexual ya forman parte de las artes plásticas (de Saturnino Herrán a Nahum Zenil y Julio Galán), la poesía (Salvador Novo, Luis González de Alba, Juan Carlos Bautista), el teatro (Hugo Argüelles, José Dimayuga), la novela (José Joaquín Blanco, Luis Zapata, José Rafael Calva), el cine (Jaime Humberto Hermsillo, Roberto Cobo) y la cultura popular (el cantante Juan Gabriel, la estrella de cabaret Tito Vasconcelos, el diseñador La Mitzi, el drag-queen Xóchitl). La inclusión de estos personajes en la cultura demuestra que México ha comenzado la construcción de una identidad y cultura gay modernas, elemento invaluable para la creación de una cultura completa y plural.

#### 4.9.10 El Estado mexicano y la crisis del macho

Los hombres no han sido menos afectados que las mujeres por la revolución sexual y su rol en la sociedad también ha cambiado. El monolito del macho tal vez no fue nunca más que una estructura débil. La representación de los hombres en el cine demuestra que el machismo, como sistema sociopolítico, está fallando. Para los hombres, los cambios sociales asociados a la modernidad fueron radicalmente diferentes que para las mujeres. Mientras las mujeres comenzaron a tener más poder, los hombres comenzaron a tener menos. Y, a diferencia de las mujeres, cuyos modelos opuestos provienen de la historia y el folclor, los machos no han tenido una tradición alternativa en la que pudieran apoyarse que tomara el lugar del machismo.

Así como las mujeres, los hombres han tenido que vivir con su propia versión de una identidad contradictoria. Para las mujeres ha sido la virgen / prostituta, para el hombre ha sido el héroe / bandido. Esta dualidad no es propia de la cultura mexicana. El dilema es cíclico y eterno: un hombre, para ser un verdadero hombre, debe ser respetado, y para ser respetado debe ser exitoso. Pero para lograr el éxito, el hombre debe romper las reglas tarde o temprano. La impiedad lleva al éxito y como consecuencia, a la respetabilidad. En México, la dualidad héroe / macho era parte de la pose cultural del machismo, este arreglo hecho por el hombre es la base del patriarcado mexicano. En la cultura popular se representó mayormente con la imagen del charro.

Como contraparte a su análisis de la representación de la mujer en el cine mexicano, Ramirez Berg, repasa la crisis de la imagen del macho mexicano (1992, 97-136) como consecuencia de los cambios socioeconómicos del país durante la segunda mitad del siglo XX. Partiendo de una cita de Althusser, Ramirez Berg<sup>54</sup> sostiene que la ideología es un sistema vivo de comportamientos y principios sociales compartidos,

“un sistema (con su propia lógica y rigor) de representaciones (imágenes, mitos, ideas y conceptos, dependiendo del caso), cargado de existencia y roles históricos dentro de una sociedad dada.”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup>(1992, 106-107)

<sup>55</sup>La cita original en inglés. La traducción es mía.

Siguiendo al Althusser, entonces, nota que los ciudadanos en la sociedad modernas utilizan al estado para definirse a sí mismos, y como el estado, a su vez, necesita a los ciudadanos para definirse a sí mismo. La ideología, entonces, es un intercambio mutuamente beneficioso entre el individuo y el Estado en el que uno respalda al otro y usan este pacto para establecer una identidad. En México este proceso es construido principalmente mediante el sistema social del *machismo*.

Siguiendo a Ramírez Berg<sup>56</sup>, el *machismo* es un acuerdo mutuo entre el estado patriarcal y el ciudadano masculino en México. A través de él, el individuo actúa un rol implícito y socialmente aceptado – el del macho – que es apoyado por el Estado. El Estado, en cambio, se fortalece con la identificación y la lealtad del ciudadano hacia él. De esta manera la nación y el individuo construyen su identidad con el molde del machismo. Más que una tradición cultural, el machismo es, entonces, el impulso ideológico de la sociedad mexicana. De la misma manera que el machismo refleja el patriarcado, hablar de una imagen masculina de México es hablar de la auto representación de la nación y de los valores que promueve el Estado.

El Estado mexicano sufrió cambios dramáticos entre 1968 a 1982, que fueron desde un crecimiento económico acelerado a la quiebra. En la primera mitad de los años 70, debido a las políticas de la liberalización política del presidente Luis Echeverría y la promesa de riqueza presagiada por el descubrimiento de grandes cantidades de petróleo, los sueños de México de libertad democrática y prosperidad económica parecían estar a punto de realizarse. Pero al final de la década esos sueños estaban lejos de haberse realizado: la situación económica era mucho peor en 1982 que cuando se descubrieron las reservas de petróleo.

Cuando se anunció, a principios de los 70s que se había descubierto suficiente petróleo no sólo para abastecer a la nación, sino incluso para convertir a México en un proveedor mundial, el gobierno comenzó un plan de desarrollo con el propósito de permitir que el nuevo recurso estimulara la tasa de crecimiento del país. En vez de un milagro económico como el boom postrevolucionario del periodo de 1930-1950, una combinación de factores condujo al desastre. Entre ellos el manejo incompetente y corrupto de Petróleos Mexicanos, o Pemex, la empresa productora de petróleo del

---

<sup>56</sup>(1992, 107-108)

Estado; el hecho de que antes de beneficiarse del petróleo eran necesarias la expansión económica y la modernización tecnológica para extraerlo en una industria de capital intensivo; y la baja del precio de petróleo en los 80s. Hacia el comienzo del los 80s era entonces evidente que el petróleo, en vez de estimular la economía de la nación, la estaba amenazando. Esto condujo a la depresión económica: en 1982, la deuda externa de México se había convertido en la más grande del Tercer Mundo<sup>57</sup> y el valor del peso había bajado a 45 pesos frente al dólar norteamericano, y continuaba bajando, cuando hasta 1976 la tasa de cambio se había mantenido estable en 12.50. En medio de la depresión económica, el cambio del rol de la mujer en la sociedad mexicana acrecentó la crisis de la estructura de poder del macho. Las mujeres se despojaban de las convenciones sociales limitantes del pasado, y al hacerlo atacaban la normativa patriarcal que las reprimía. El Estado mexicano, el patriarcado y el macho estaban fuertemente amenazados.

#### 4.9.11 El macho frente al homosexual

Con la terminación del *machismo*, y a falta de nuevos modelos de identificación, el macho sopesa la opción de la homosexualidad (“Un hombre tiene que ser capaz de probar todo”<sup>58</sup>). Pero en vez de que el macho considere lo considere como el acceso a una manera más humana y abierta de vivir, su coqueteo con la homosexualidad es considerada una amenaza. Para el macho, los homosexuales son negaciones encarnadas de su sexo, su identidad y poder. La homosexualidad se opone a todos los principios que soportan el machismo, cuestiona las premisas patriarcales básicas y descubre el miedo como parte fundamental de la base psicológica del machismo. Para el machismo, la homosexualidad es antinatural, porque su abdicación de la supremacía masculina. El hombre homosexual podría definirse también, entonces, como un *anti-macho*, un hombre que no necesita basar su hombría en la opresión de las mujeres. Lo que es ideológicamente antinatural sobre la homosexualidad masculina para el Estado mexicano y el machismo son las maneras en que debilita el patriarcado mexicano

---

<sup>57</sup>Fue superada en 1983 por la crisis económica de Brasil. Para más información al respecto ver: Judith Adler Hellmann, “Mexico in Crisis”, Holmes & Meier Pub, 1983, pp. 68-84

<sup>58</sup>Manuela (Roberto Cobo) en “El lugar sin límites” (1978).



escindiendo la solidaridad del *macho*, rompiendo la cadena de la explotación de las mujeres, el mecanismo psicosexual del que deriva la mayor parte del poder y la autoidentificación masculinos y consecuentemente apoyando el empoderamiento de las mujeres, que amenaza aún más las bases del machismo.

#### 4.9.12 Asesino de mujeres

Se sospecha que hay un asesino en serie en la ciudad de México porque se comienzan a encontrar cadáveres de mujeres debajo de las camas de hoteles tapadas con una sábana. La patología era similar en todas. Mujeres estranguladas, a las que no se les robaba, que había sido abusadas sexualmente y después estranguladas.



“Es impredecible la reacción del ser humano porque este sujeto tenía que estrangularlas y matarlas porque a lo mejor no podía llegar a tener un clímax en su relación sexual.”

El hombre sin rostro (1950)

Una película de la Época de Oro del cine mexicano destaca por el parecido de su trama con la historia del documental tema del presente análisis: *El hombre sin rostro*, de 1950, dirigida por Juan Bustillo Oro. Es un drama psicológico en el que Juan Carlos, detective, investiga el caso de un asesino que mata a prostitutas con un bisturí.



Juan Carlos, atormentado, comienza un tratamiento con un psicoanalista, que realiza autopsias para la policía. A lo largo de la trama se descubre que Juan Carlos mismo es el asesino, y que sufre de un trastorno de personalidad dividida “consecuencia de su profundo rechazo a la sexualidad y un odio feroz hacia las mujeres.”<sup>59</sup>

Las sesiones rebelan que el problema se debe a una madre posesiva y manipuladora que reprime la sexualidad de Juan Carlos y que enferma cuando descubre que él tiene un romance con una muchacha que ella había recogido y que vivía con ellos en Guadalajara. Cuando él cancela el matrimonio, la madre se recupera de la enfermedad. Aún así, cuando la madre muere, él interioriza los mensajes que la madre le había transmitido y los actúa “fuera de toda proporción”.<sup>60</sup>

Las manifestaciones patológicas de Juan Carlos son sueños en los que perseguía al asesino que cuando se volvía de frente, resultaba no tener rostro. En sus sueños también había niebla, escaleras, esculturas en venta con una vaga forma humana a las que atribuye sexualidad femenina.

Comenta Tuñón que la excepcionalidad de este filme radica en mostrar la figura materna como amenazante y enloquecedora, representando el arquetipo de la “mujer dadora de muerte” o mujer castradora que menciona Jung, “que desemboca en la exacerbación de un complejo edípico y en la misoginia.”<sup>61</sup> Este enorme poder aparece en este filme como un problema de locura, cuando el cine mexicano de la época plantean la manipulación y el chantaje como actos de amor.<sup>62</sup> En la prensa de la época,

<sup>59</sup> Julia Tuñón. “Mujeres de Luz y Sombra...” pág 224.

<sup>60</sup> Ídem.

<sup>61</sup> Ídem.

<sup>62</sup> Ídem.

el poder y la bondad de las madres por lo general no se cuestiona. “Ellas siempre serán exaltadas.”<sup>63</sup>

Se puede aventurar que el paralelismo de esta historia ficcional con la del personaje Jorge Riosse - ambos casos excepcionales, muestra que ambas son producto de la misma sociedad: se resaltan los temas de la personalidad dividida como resultado de la represión sexual, la necesidad de matar a las prostitutas, transgresoras del sistema patriarcal y malas mujeres como resultado de una relación conflictiva madre-hijo. Esto se analizará en las siguientes secciones, en especial en la dedicada al complejo edípico en México.

#### 4.9.13 ¿De qué son culpables las mujeres?

Más arriba ya se ha esbozado el tema de los arquetipos femeninos en el imaginario judeo-cristiano de Occidente, donde la sociedad organiza la realidad en pares opuestos: bueno – malo, fuerte – débil, etc. El sistema de género no está excluido de esta separación: “separa las cualidades humanas en dos únicos bandos posibles: hombres y mujeres.”<sup>64</sup> Bajo este modelo, características diferentes se convierten en opuestos, así “lo femenino se deposita en la mujer (así, en abstracto), se construye un modelo para las mujeres concretas y se espera que actúen en la discreción, la pasividad, la sumisión y la obediencia. Su ámbito se supone el privado, donde se genera la reproducción.”<sup>65</sup> En el cine clásico, la mujer que escapa de las funciones su rol “natural” son castigadas.

Jorge Riosse, tomando el papel de instaurador del orden, participa de esta mentalidad, adorando a la señora de la casa, modelo de virtud femenina, y limpiando las sociedad de las mujeres de la mala vida, las perdidas, mujeres desviadas de su rol divino.

Si bien Jorge Riosse, por una parte se ha hecho una doble imagen del arquetipo femenino (la mujer nutricia, a la que ama o la devoradora, de la que se defiende, matándola), la directora muestra a un personaje complejo, no un estereotipo del

---

<sup>63</sup> Ídem.

<sup>64</sup> Julia Tuñón. “Mujeres de Luz y Sombra...” pág. 71.

<sup>65</sup> Julia Tuñón. “Mujeres de Luz y Sombra...” pág. 71.

asesino en serie que es siempre malo. El documental destruye la imagen del hombre-función, típica del cine clásico mexicano y de la percepción de los medios de comunicación y la sociedad, que tiende a satanizar a los delincuentes, para mostrar una personalidad compleja.

Para entender la complejidad de la personalidad de Jorge Riosse se ha recurrido al análisis de las identidades y el papel de la mujer, el homosexual y el macho en la sociedad mexicana.

#### 4.9.14 La mujer: Ángel o Demonio, el conflicto amoroso-sexual de Jorge Riosse

Al avanzar el filme se descubren testimonios sobre la homosexualidad de Jorge Riosse. Los rasgos femeninos ya se anticipaban (la pasión por el arte y la música, actividades consideradas típicas del sexo femenino)... Riosse prueba que la dicotomía femenino – masculino no está necesariamente asignada a las categorías biológicas mujer – hombre, respectivamente, y esta confusión fue la que lo llevó, tal vez, a cometer los asesinatos.

Si “el principio femenino (...) es magia y misterio, es [...] la vida inmanente, la naturaleza multiforme y cambiante, es la luna que aparece caprichosa por todas partes, y a todas horas y de todas formas, tamaños y colores; es Venus que lo mismo es estrella de la mañana que lucero de la tarde”, Jorge Riosse, es un hombre con características femeninas.

Tuñón, al hablar sobre la representación del sentimiento amoroso en el cine clásico mexicano<sup>66</sup>, menciona la separación entre el amor carnal o pasional y el amor espiritual derivado de la visión dual del mundo de la tradición judeo-cristiana, el primero corresponde a Eva y el amor sublimado a María.

Eso es una clave importante para entender el conflicto de Riosse, la fragmentación en su mente de la idea del amor y la imposibilidad de lograr la realización amorosa mediante el amor sublimado hacia Rosa Elena Carvajal. Como bien advierte Tuñón:

---

<sup>66</sup> Op. Cit. 102

“no debe confundirse el modelo con la práctica social, pero parece claro que el primero incide, en forma variable pero incide, sobre la segunda.”<sup>67</sup>

Como explica Tuñón<sup>68</sup>, en el cine, el amor heterosexual en la sociedad mexicana aparece pautado por principios éticos basados en la idea del amor abstracto, que carecen de contacto con la realidad y las posibilidades de ser encarnado, más que nada porque omite el aspecto sexual, que es el que abre al amor la ruta para ser realizado. La sexualidad en Occidente ha sido un proceso ligado al sentimiento amoroso y a la vez separado de él. Una vez más el conflicto de la moral cristiana que separa a Eva y María, y si bien es cuestionable que el pecado de María fuera la sexualidad (más bien parecen ser la curiosidad, el ansia de conocimiento y la escasa obediencia), el sentido común en México así lo indica. El pecado de Eva es el sexo, en deseo carnal, separado del espíritu, “lo que minimiza, incluso, su papel de madre que habrá, en cambio, de caracterizar a María, pura alma.” (Tuñón, 1998, 102).

Tuñón también señala cómo la romantización del amor agudizó la separación entre amor carnal y espiritual a partir del siglo XVIII y

“el ser humano quedó aún más fragmentado, dividido y jaloneado por modelos difíciles de cumplir, los que, entre otras cosas, no resolvían el conflicto de la sexualidad y el amor, separados en compartimentos. La sexualidad pasa a ser comentada en susurros y el amor a asociarse con la suavidad y la melcocha.” (Tuñón, 1998, 102-103).

Jorge Riosse, entonces, incapaz de expresar su amor por Rosa Elena de manera sexual, busca la satisfacción de sus necesidades sexuales con ‘malas mujeres’, ya que el amor carnal es ominoso y luego las castiga por su mal comportamiento asesinándolas. La relación de Jorge Riosse con las mujeres está estrechamente ligada al complejo edípico, sobre todo partiendo de la relación con su madre, y su origen ilegítimo.

#### 4.9.15 El complejo edípico

---

<sup>67</sup> Op. Cit. pág 102.

<sup>68</sup> Op. cit. Págs 102-103

En los capítulos<sup>69</sup> de su análisis del cine mexicano dedicados a la representación del arquetipo del macho en la cultura mexicana, Ramírez Berg<sup>70</sup> llama la atención sobre el hecho de que los hombres de todas las culturas deben llegar a buenos términos con sus padres mientras maduran, pero que en el contexto específico mexicano, este proceso se combina con símbolos, mitos, leyendas y creencias muy antiguas.

La teoría de Ramírez Berg, aunque un tanto extravagante, nos puede servir en el intento de explicar el complejo proceso de identificación, atracción y repulsión que sienten los hombres mexicanos por las mujeres.

Para la mayoría de los mexicanos la madre juega un papel fundamental por su presencia y el padre un papel igualmente significativo por su ausencia. En México, el complejo de Edipo está mezclado con la historia particular del país o, al menos, con su mitología histórica. La teoría es que el hombre mexicano se identifica con el elemento indio (en oposición con el español) de su pasado, esto es, con su madre ancestral conquistada, La Malinche, en vez de con Hernán Cortés, el padre conquistador. Pero al hacerlo, el mexicano asume el rol pasivo, femenino, en vez de el masculino, en la “gran tragedia nacional de la conquista” (104). “Cualquier acción femenina por su parte”, según Salvador Reyes Nevares, “lo hace partícipe del consentimiento pasivo de la conquista una vez más. Esto es algo en lo que ningún mexicano quiere tomar parte.”<sup>71</sup> El hombre debe tener poder, y para ello debe actuar de manera masculina.

Esto expone a los hombres mexicanos a una gran contradicción: al decidir identificarse con su herencia indígena en vez de con su herencia española, tienen la necesidad de identificarse con una mujer. De ahí deriva una segunda contradicción: no es cualquier mujer con la que se identifican, sino con un ancestro que traicionó a la nación mexicana: La Malinche. Ya que La Malinche es un símbolo muy complejo, a la vez madre nacional y prostituta arquetípica, el intento masculino de identificarse con ella lo coloca en una posición contradictoria. Esta situación crea disonancias sexuales e históricas que alimentan el machismo. Entonces, por razones psicológicas, históricas y sexuales, cada acto del hombre mexicano es de gran importancia.

---

<sup>69</sup>The Male Image. Part I. El Macho and the State, y The Male Image, Part II. Macho in Extremis.

<sup>70</sup>1992, 97-136

<sup>71</sup>Salvador Reyes Nevares, “El machismo en México” Mundo Nuevo. no. 46 (Apr. 1970): 15-16 en Ramírez Berg, 1992, 104.

Reyes Nevares imagina incluso en su análisis<sup>72</sup> el diálogo interior de un mexicano promedio:

“Mi conducta ... es siempre muy de macho. Está dirigida a reafirmar mi hombría. Por ello voy a gritar más alto que los demás, voy a reírme más alto que los demás. Seré insolente y provocaré cualquier pelea para que los demás ven que estoy aquí y, sobre todo, mantendré a mi mujer subyugada por una meticulosa disciplina que la proteja y que me reafirme a mi como jefe del hogar.”<sup>73</sup>

La lectura psicológica de Santiago Ramírez de la conducta del macho mexicano, adivina la reconstrucción de la vergonzosa historia de la Conquista una y otra vez en la manera en la que el muchacho mestizo ha sido criado en la familia mexicana al paso de los siglos. De acuerdo con Ramírez, ya que el chico mestizo en la pubertad ha tenido poco contacto con su casi siempre ausente padre (que estaba lejos del núcleo familiar probando su machismo), su necesidad de identificarse con alguna figura estaba dividida, deseando por una parte ser fuerte como el padre, pero a la vez resentido por la violación de la madre y el subsecuente abandono y por renegar de él, parte de su descendencia. Con esta educación, no es sorprendente que el hombre mexicano actúe como lo hace, ni que confiera tanta importancia a los símbolos masculinos: “El sombrero, la pistola, el caballo o el automóvil son su orgullo y alegría; es cuestión de recurrir a las manifestaciones externas para afirmar su falta de vigor externo.”<sup>74</sup>

Esto explica el conflicto de personalidad de Riosse, que a pesar de ser homosexual y amar a las mujeres no puede reconocerse como tal y esto le genera un conflicto de identidad.

En su capítulo sobre la representación de la sexualidad en el cine clásico mexicano, Julia Tuñón revela el sentimiento de culpa que manifiestan la mayoría de las protagonistas en el modelo cristiano del mundo, donde Eva y María son los polos arquetípicos que representan a las mujeres. Como ya se mencionó en la Introducción, en el cine clásico Eva es representada por la prostituta y María por la madre, guardián

---

<sup>72</sup>Citado por Ramírez Berg, 1992, 105.

<sup>73</sup>Salvador Reyes Nevares, op. Cit. 17.

<sup>74</sup>Santiago Ramírez, “El mexicano, psicología de sus motivaciones” pp. 60-62.

del hogar. En el imaginario fílmico, el pecado de ambas mujeres (ejercer la genitalidad) es pagado con sufrimiento. La prostituta es maltratada por los hombres (y la vida), y cuando no se redime porque encuentra a un hombre que perdona sus faltas, muere sola y arrepentida. La madre sufre por los hijos y el comportamiento del marido, es la imagen de la espera y el sacrificio por el bien de los demás.

Aunque ambas mujeres quedan redimidas con el sufrimiento, explica Tuñón, ninguna es verdaderamente peligrosa, ya que ninguna ejerce el erotismo: la prostituta y la madre ejercen su genitalidad en pos del placer masculino, o el mantenimiento de la institución de la familia, respectivamente. El mensaje que se filtra en el discurso fílmico sobre quién es la mujer verdaderamente peligrosa es la mujer que ejerce el erotismo, y que usa el deseo que despierta en los hombres para conseguir sus propósitos o tiene una postura agresiva:

“El temor lo suscita un tercer arquetipo: Lilith, la rebelde, la primera mujer de Adán.”

“En el folclor judío se considera a Lilith la primera mujer de Adán, en una relación sin hijos. Fue creada de la tierra al igual que Adán, y al mismo tiempo que él, y por ello insistía en ser su igual. Al no lograrlo, abandona a Adán y se convierte en una especie de demonio o fantasma nocturno que hace daño a los niños.<sup>75</sup>

En *Las asesinadas de Juárez. Un análisis del feminicidio sexual serial de 1993 a 2001*, Monárrez Fragoso (Lamas, 2007, 237-278); define el término feminicidio como “el asesinato misógino de mujeres por hombres” y está estrechamente relacionado con la violencia sexual en la vida cotidiana que deriva del desequilibrio de poder entre los sexos en las esferas económica, política y social y del grado de tolerancia que manifieste la colectividad hacia ella.

El asesinato de mujeres, continúa Monárrez Fregoso, es normal en el patriarcado, sin embargo, en el siglo XX se han hecho comunes otras formas de violencia contra las mujeres, como la tortura, la mutilación, la violación y el asesinato de mujeres y niñas.<sup>76</sup> La frecuencia de estos actos ha llevado a Caputti a denominar estos tiempos como

---

<sup>75</sup>Véase Victoria San, *Un diccionario feminista*, Barcelona, Icaria, 1981, pp. 144-146” Nota al pie en op. cit. Pág 258.

<sup>76</sup>op. cit. 242.



la “era del crimen sexual”.<sup>77</sup> Esta era comenzó con “Jack el destripador”, el asesino de Londres que en 1888 asesinó y mutiló a cinco prostitutas.

El asesinato sexual se da en la sociedad patriarcal como un acto ritual del patriarcado contemporáneo que mezcla el sexo y la violencia y “en el que se establece una íntima relación entre hombría y placer”<sup>78</sup> ya que todas las formas de violencia y, en última instancia, los asesinatos de mujeres y niños y niñas “no son una maldad inexplicable o el dominio de 'monstruos' solamente, (...) es la expresión última de la sexualidad como una forma de poder.” (Caputti, 1989, p.39).

En una sociedad donde un determinado grupo social sufre más violencia que los demás, las causas no recaen entonces en el estado patológico de los ofensores, sino en el estatus social de las víctimas. Entonces vale la pena preguntarse “¿por qué los miembros de un grupo en particular matan a los miembros de otro grupo?” Entonces es necesario analizar las relaciones de poder en la jerarquía del poder sexual.

En *The Lust to Kill*, sin embargo, se explica la relación entre sexo y violencia, y el por qué algunos hombres encuentran sexualmente estimulante el acto de matar a sus objetos de deseo, ya sean hombres o mujeres. El libro concluye que las causas de este fenómeno son la misoginia y la sexualidad sádica, pero sobre todo “la construcción de la masculinidad como una especie de trascendencia sobre otros/as, porque si bien las víctimas pueden ser hombres y mujeres, lo que es constante es el género del victimario: masculino”<sup>79</sup>.

Como causas de violación y feminicidio hay que considerar los factores de socialización de los hombres, las experiencias de abuso sexual en la niñez y en la juventud de los hombres, y la facilidad para comprar armas, aunque, señala Monárrez Fragoso, la mayoría de los abusos sexuales son cometidos contra mujeres y niñas y esto no las convierte en asesinas sexuales.

Monárrez Fragoso explica la relación directa del sistema patriarcal con el feminicidio, ya que predispone en cierta medida a las mujeres para que sean asesinadas, sea por el sólo hecho de serlo o por no serlo de una manera adecuada. Su comportamiento fuera

---

<sup>77</sup>Jane Caputti “The Sexual Politics of Murder”. *Gender and Society*, vol. 3, núm 4, dic 1989, pp. 437-456.

<sup>78</sup>Monárrez Fragoso en Lamas, 2007, 244.

<sup>79</sup>Monárrez Fragoso en Lamas, 2007, 245.

lo de socialmente aceptable para su sexo presupone que ha traspasado los límites de lo establecido o se ha “salido de la raya” y por lo tanto merece ser castigada, así las autoridades de Chihuahua, al referirse a las víctimas, declaran<sup>80</sup>:

“Es importante hacer notar que la conducta de algunas de las víctimas no concuerda con esos lineamientos del orden moral toda vez que se ha abordado una frecuencia de asistir a altas horas de la noche a centros de diversión no aptos para su edad en algunos casos, así como la falta de atención y descuido por el núcleo familiar en que han convivido.”<sup>81</sup>

De esta manera se justifica y en parte se culpa a las mujeres de los asesinatos.

Destaca Monárrez Fragoso que la sexualidad se construye mediante la subjetividad y la sociedad y la importancia de tomar en cuenta la clase social de las víctimas. El hecho de que exista un grupo de mujeres vulnerables, sirve como control para todas las demás, que junto con las campañas de prevención, “pone límites a las mujeres, a su movilidad y a su conducta en las esferas pública y privada.”<sup>82</sup>

También destaca la importancia de notar que, si bien gran parte de la teoría sobre las causas del asesinato de mujeres parten del género como categoría privilegiada de análisis, no se deben de dejar de tomar en cuenta la clase social y otras estructuras de poder. Menciona a Mónica McWilliams, al notar que “las sociedades en estrés desempeñan un papel importante en la violencia contra la mujer.”<sup>83</sup> Definiendo sociedades en estrés como las que “pasan por un proceso de transformación, llámese este de modernización, desórdenes civiles, guerra o terrorismo”<sup>84</sup>. Aunque, señala también que también es necesario tomar en cuenta los sistemas religiosos e ideológicos preexistentes como contribuyentes al incremento de la violencia.

Para ejercer la violencia es necesaria la existencia de un objeto con el que se pueda ejercer el contraste de valores inferioridad vs. superioridad. Así, se deshumaniza a la persona y se justifica la agresión al objeto basado en su inferioridad económica o social. “Es un tipo de violencia en que la causa de la agresión no es una discrepancia

---

<sup>80</sup>Monárrez Fragoso en Lamas, 2007, 246

<sup>81</sup>Subprocuraduría de Justicia Zona Norte, Informe de homicidios en perjuicio de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, 1993-1998.

<sup>82</sup>Monárrez Fragoso, 2007, 246.

<sup>83</sup>Idem. 246

<sup>84</sup>Idem.

ideológica, la posesión de un bien – sea éste un lugar de poder o un producto material concreto -, sino la mujer misma: su cuerpo y su vida.”<sup>85</sup>

El cuerpo, según Foucault, es territorio de la historia, de la biología, del estudio fisiológico, pero también de la sociedad, de los procesos reproductivos y de las ideologías. El cuerpo es un campo político, tensionado entre las relaciones de poder que actúan sobre él y lo marcan, lo limitan, lo someten a suplicios, a castigos, a rituales. La violencia es uno de los mecanismos mediante los cuales se somete a los cuerpos con menos poder al suplicio del escarmiento de los que tienen mayor poder.”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>-Victoria Sau, “Ser mujer. El fin de una imagen tradicional” 1998, p.169. en Monárrez Fregoso, 252.

<sup>86</sup>Michel Foucault. Vigilar y castigar. Trad de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI. México 1998, pp. 32.

## 5. Conclusiones

La combinación de un repaso del camino de las mujeres por el audiovisual de ficción, las mujeres en el documental, los grupos independientes de cine para llegar al caso particular de este documental por una mujer podría parecer fortuito, pero fue escogido deliberadamente para explicar los grandes cambios de género, la necesidad de dar salida a las voces marginales no representadas en los discursos oficiales que son especialmente pertinentes ahora en México ya que con la exorbitante cantidad de mujeres que son víctimas de violencia de género e incluso asesinadas impunemente, resulta evidente que la cultura y el estado que la soporta están en crisis. Es entonces necesario plantearse nuevas maneras de crear el proyecto de nación, y este proyecto de nación, antes pensado como una nación de machos, empieza a incluir otras voces, no sin dificultades.

La necesidad de las mujeres de hablar contar su propia versión de la historia es necesaria para contrarrestar los estereotipos con los que ha sido representada hasta ahora por el discurso oficial masculino. “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” demuestra, de una forma muy particular, cómo la versión intimista de los hechos revela información que pasa desapercibida si se realiza un análisis frío sin tomar en cuenta las emociones, ya que estas son parte esencial de la vida de las personas.

La pluralidad de las visiones cinematográficas es un tópico de gran importancia en la actualidad. La mujer y su visión cultural distinta a la del hombre y las diferentes miradas femeninas expuestas de acuerdo a la realidad personal de cada mujer enriquecen dicha multiplicidad.

Como se ha podido ver en la evolución del documental, las mujeres mexicanas tienen más acceso que nunca antes a la producción de significado a través del uso del audiovisual, poniéndolas en el panorama de la realización y competitivo a nivel internacional y nacional. La perspectiva femenina en torno al cine es motivo de análisis en diversos foros, demostrando la importancia de esta perspectiva para los propios realizadores y realizadoras, y para la sociedad.

En el Anexo se pueden ver las producciones documentales realizadas por mujeres desde 1995 hasta 2009. El listado no pretende ser exhaustivo, sino dar una idea de los temas que abordan las producciones femeninas y la amplia participación de las mujeres en la creación documental en los últimos años.

## 6. ANEXOS.

100 Documentales con temáticas femeninas realizados por mujeres en México desde 1995:

1. México eterno, arte y permanencia. 1999. Theresa Solís Documental para la exposición con el mismo nombre y sede en el Palacio de Bellas Artes.
2. Indígenas: Chiapas/ México-California. Xóchitl Yasmina Zepeda Blouin. 2002. coproducción de México y Francia. Trata sobre la exposición del mismo nombre realizada en noviembre de 2002, en el Parc de la Villette de París.
3. La Virgen Lupita. Ivonne Fuentes Mendoza. 2000. Relata la vida de una vagabunda de la Ciudad de México.
4. Tradición o modernidad. Reto de una generación Graciela de Garay, Lourdes Roca y Fernando Aguayo , en 1996. El documental es un testimonio de quien, preocupado por el rescate del Centro Histórico de la Ciudad de México, reflexiona acerca de cómo su formación familiar y académica lo condujo por los caminos de la restauración. Como parte de esta serie un año después el mismo equipo de realizadores, hacen la segunda parte titulada: El buen restaurador ama lo antiguo, testimonio de un visionario que entendió la restauración como una especialidad profesional, abocada a mantener vivos los monumentos del pasado sin borrar la impronta de la modernidad.
5. Mi vida dentro. Lucía Gajá. 2007. Temática: derechos humanos, migración.
6. Muxe's: Auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro. Alejandra Islas. 2005. Temática: Homosexualidad en el Istmo.
7. No me digas que esto es fácil. Maricarmen de Lara. 2002.
8. Los demonios del Edén. Alejandra Islas. 2007. Temática: Violación infantil. Defensa de derechos humanos.
9. Tierno abril nocturno. Laura Rocha y Francisco Illescas.1995. Puesta en escena de una obra para danza.
10. Sobre el asfalto. Radiografía urbana 1ª entrega. Marcela Venebra Muñoz (2003-2004) Este documental es una monografía audiovisual de la Ciudad de México.

11. Opera femínea. Isabel Cristina Fregoso. Serie televisiva sobre el trabajo de realizadoras de documental en Latinoamérica.
12. Soy. Lucía Gajá. Trata la educación conductiva utilizada para personas con parálisis cerebral, ayudándolos a ser independientes y a desarrollar su autoestima. En él se observa a diferentes niños realizar actividades artísticas, como la pintura el teatro, y lo que le da el nombre al documental es el poema Soy escrito por Ekiwan Adler, un adolescente usuario de la educación conductiva.
13. Es una historia muy larga...100 años de cine. Teresa Carvajal Juárez. 1996. Entrevistas de algunos miembros del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
14. De las coronelas al cartel. Ana Cuevas, Anel García, Irma Nanishe, Sergio Aguirre, Roberto Levy y Miguel Macías. Esta realización de 1995 es un documental - homenaje al cine como ritual que no debe desaparecer, a través de la historia de los cines en zonas rurales de Colima y Jalisco, contada por una familia de exhibidores.
15. Un Siglo de cuerpos. Patricia Cardona. 1996. Narra la historia de un siglo de danza moderna y contemporánea.
16. El alma de México. Theresa Solís. 2000. Narra la historia de la arquitectura, la pintura y la escultura prehispánicas, colonial y contemporáneo.
17. Más vale maña que fuerza. Maricarmen de Lara. 2007. Temática: Mujeres futbolistas, taxistas, Laura Serrano (campeona de boxeo).
18. Cancún. Lorena M. Parlee. Documental promocional turístico con vistas de Cancún.
19. Foro contra la OMC, Cancún 200. Eventos ocurridos en Cancún contra la cumbre ministerial de la Organización Mundial del Comercio (OMC) en septiembre del 2003.
20. Paulina en el nombre de la ley. Maricarmen de Lara. 2000. 15 mins. Mexico. Temática: Aborto y violación.

21. Oficios masculinos en cuerpos femeninos. Maricarmen de Lara. 2000. 27 mins.  
Temática: mujeres boxeadoras. Mismo que “Más vale maña que fuerza”
22. Un tantito de sangre. Julia Barco. 1995. 16 mins. Opiniones sobre la virginidad de varias mujeres de Oaxaca.
23. Ondas de cambio. Julia Barco. 1995. 31 mins. Campesinas con un programa de radio hecho por campesinas con temas de la mujer.
24. Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas. Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero. 2006. Temática: Femicidio, violación, impunidad.
25. Dicen que... Sara Victoria. 2001. 32 mins. Temática: Rumores acerca de la venta de mujeres en la Costa Grande de Guerrero.
26. El terror que invade la tranquilidad del hogar. Verónica Mancilla Buitrón. 2003. 26 mins. Violencia intrafamiliar en la ciudad de México, dramatización, casos, datos y recomendaciones para solucionar el caso.
27. Las flores olvidadas. Carmen Vázquez Cea. [Uam Xochimilco]. 2001. 28 mins.  
Temáticas: mujeres en la cárcel.
28. Solterones y otros con peor suerte. José Roberto Levy Álvarez. Perú, Venezuela, México, Argentina y Colombia. 2001. [Universidad de Colima]. 24 mins.  
Personas solteras y separadas... el matrimonio en el nuevo milenio. Cambios de costumbres.
29. La vida galante. José Luis Morones Cruz. 2007. 10 mins. Ficheras, mujeres que bailan en un centro nocturno cuentan sus experiencias como madres.
30. Privadas / Públicas. Rotmi Enciso. 2004. Lesbianas hablan de su posición contracultural dentro de la sociedad mexicana. 22 mins.
31. Miradas sin discriminación. 33 mins. Rotmi Enciso. 2005. Mujeres que han salido de los roles tradicionales de la mujer en la sociedad patriarcal hablan de su experiencia como sujetos discriminados de la sociedad.
32. El aliento de Dios. Isabel Cristina Fregoso. 2008. La labor de las mujeres practicantes religiosas en México y su postura frente a la dominación masculina dentro de la iglesia católica, la influencia de la religión en la sociedad y la defensa de los derechos de las mujeres. 71 mins.



33. Guardianes del tiempo. Jorge Humberto Castañon y **Olimpia Corona**. 1999.  
Recorrido por el pensamiento y la vida del pueblo maya.
34. El Alcázar de Chapultepec. Theresa Solís. 2000.
35. Catedral Metropolitana, historia de un rescate. **Rosibel Gadea** y Joaquín Berruecos. 2003.
36. Los Mayas. Theresa Solís. 1999. Panorama histórico de la civilización maya.
37. V.A.L.I.S. Tezcatlipoca 5. Mariana Botey. 1998.
38. Los pinceles de la historia, el origen del reino de la Nueva España. Theresa Solís. 1999.
39. Ecab: La provincia del viento. Marie de Montalembert. 1995.
40. Biografía de una lengua. 1999. Gloria Ribé. Sobre la historia del castellano en la península ibérica, su traslado al nuevo mundo y su transformación en el español que hoy se conoce y que hablan 360 millones de personas en el mundo entero. Describe la variedad de acentos regionales, entonación, palabras y expresiones populares que conforman nuestro lenguaje en la actualidad. Tres episodios, cada uno con dos programas de 30' para ser transmitido por el Canal 11 de televisión.
41. Lourdes Roca y Fernando Aguayo. *Mas vale paso que dure... 1997. Recorre la transformación de un espacio urbano de la Ciudad de México, a lo largo de dos siglos.*
42. *La boa de plumas, (Murder and the feather boa)*. **Mónica Enríquez**. 1996.  
**Basado en el libro del periodista Víctor Ronquillo, *La muerte viste de rosa*.** En el se abordan los asesinatos de por lo menos 23 travestis en Tuxtla, Gutiérrez, Chiapas, entre junio de 1991 y febrero de 1993. La forma en que se cometieron los crímenes llevo a concluir que se trataba de ejecuciones profesionales. El asunto salió a la luz nacional en julio de 1992. Hasta entonces ya eran alrededor de 20 travestís los asesinados.
43. *Nosotras también*. Maricarmen de Lara. 1996.
44. *No sólo es la sustancia*. Maricarmen de Lara. 2000. *Testimonios de mujeres drogadictas en recuperación.*

45. *Aventurera*. Ernestina Grace Quintanilla. 1996. La vida en los cabarets de la Ciudad de México
46. *El Viaje de Juana*. Adele Schmidt. 1997. Sobre la vida cotidiana de Juana Ramírez, una joven madre soltera y drogadicta que es recogida por una casa hogar.
47. *Decisiones difíciles*. Maricarmen de Lara. 1996. El documental tiene el objetivo de recalcar la importancia de la despenalización del aborto.
48. *Corazón@2000.com*. Theresa Solís. Documental realizado en una galería de artistas oaxaqueñas que expresan sus ideas artísticas y relatan su presencia en el escenario creativo nacional e internacional: Laura Hernández, pintora; Lila Downs, cantante; Abigail Mendoza, chef, y Flor Cecilia Reyes, poeta.
49. Cuando nací como persona. Marie Christine Camus. 1995. Sobre la organización de algunos pueblos de provincia, mujeres amas de casa y madres para crear en sus barrios instancias infantiles.
50. ¿Te digo un secreto?. Cristina Michaus y Leño Enoc. 2004. Sobre el albergue para mujeres que viven violencia familiar, dependiente del Gobierno del D.F.
51. Todos nos estamos muriendo. Ali Gardoki. 2000. Mujeres rockeras y la vida en el Tercer Mundo.
52. Linaje de coroneras. Barrera Ivonne, Covarrubias Karla, Pérez Wison Ivonne, Renero Martha, Rodríguez Irma y Levy José Roberto. 1995. Trata sobre la vida de una joven de Colima, su cuestionamiento sobre el sentido de ser mujer y de perpetuar una tradición artesanal de coronas de flores de papel para decorar tumbas.
53. *Con..vivencia*. Fabiola Severín. 2002. Sobre la comunidad lésbica y gay mexicana
54. La Cebra, Danza gay. Ariadna Betsabé Solano Pérez. 2002. Sobre el grupo de danza "La cebra".
55. Chenalhó. El corazón de los altos. 52 mins. Isabel Cristina Fregoso. 2000. Los niños desplazados de la comunidad de Chenalhó, comunidad en los altos de Chiapas por los paramilitares que les han quitado sus tierras, cuentan sus experiencias en el municipio de acogida, Polhó, sus intentos de reintegración a

- la nueva sociedad, sus sueños relacionados con la masacre de la que fueron víctimas, sus costumbres, formas de transmisión del conocimiento, etc.
56. Mujeres de éxito. Guillermo Iván Rocha. 11 mins. 2006 [UDLA] Tres mujeres exitosas hablan de su experiencia como mujeres en su gremio: una escritora, una médico y una economista, directora del instituto mexiquense de cultura y actualmente presidenta de la Cámara de Diputados.
  57. Relatos desde el encierro. 75 mins. Guadalupe Miranda. 2004. [CCC]. Mujeres del Centro de Readaptación Femenil del Complejo Penitenciario Puente Grande, en el estado de Jalisco hablan sobre su experiencia en la cárcel, la depresión -carcelazo-, la libertad y las relaciones humanas entre 1997 - 1999.
  58. Ramo de fuego. 75 mins. Maureen Gosling. 2000. Se destruyen los mitos del falso matriarcado juchiteco. Se describe la relación de los hombres y las mujeres de la comunidad juchiteca, la historia de la participación de la mujer y su rol actual en la sociedad. Se habla brevemente de los muxes.
  59. Blanca Xóchitl Aguerre La historia de todos (The story of us all). 2003. Animación documental realizada con muñecos de plastilina hechos por niños mixtecos, tlapanecos, triquis, náhuas y mestizos que migran para trabajar en el cultivo del jitomate y otras hortalizas. Cuentan su vida en los albergues de migrantes, hablan de sus pueblos y de los motivos que los obligan a irse, del proceso del cultivo del tomate, de sus miedos y anhelos.
  60. Rolo entre la decepción y el profundo deseo de vivir. Celia Varona. 1999.
  61. Miedo y aprendizaje en la primaria Hoover. Laura Angélica Simón Salazar. 1996. Trata sobre las consecuencias de la aplicación de la iniciativa 187 en el Estado de California en los niños inmigrantes.
  62. Ni una más. Alejandra Sánchez. 2001. Tema: Muertas de Juárez.
  63. Justicia. Elisa Lipkau. 2002.
  64. Tecno Geist 2000. Christiane Bukhard y Anne Huffschmid. Sobre el festival de música electrónica en México.
  65. La calle de los niños. Ana Luisa Montes de Oca y Alberto Nullman. Temática: Niños de la calle.

66. La línea paterna. Marisa Sistach y José Buil. Sobre la historia de vida y de familia de José Buil.
67. Niños de la calle. Eva Aridjis. 2003.
68. El santuario. Theresa Solís. 1998. Sobre el desarrollo residencial ecológico ubicado en Valle de Bravo.
69. La ola roja. Cuéntame un cuadro. Laura Martínez Díaz. 1996.
70. Cien maestros universales de las artes plásticas. Alma Laura Morales Pluma e Israel Romero Acosta. 2001.
71. Paco Chávez. Busi Cortés y Francisco Chávez. 2000.
72. El alebrije creador. Olimpia Quintanilla. Semblanza del dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles.
73. Ar pa ya anima. La llegada de las ánimas. Laura Juárez Meade. 1997. Sobre la celebración de la fiesta del día de muertos por la comunidad otomí de Santiago Mexquitlán.
74. Norirovo Wapalaina. Semana Santa en Wapalaina. Laura Padilla y Octavio Hernández. Tema: Las celebraciones de Semana Santa en una comunidad de la baja tarahumara
75. México, vida cotidiana y fiestas de una familia mazateca de Huatla. Francisca Streel. 1998. Sobre las tradiciones y la forma de vida de una familia en específico de Huatla, sus creencias religiosas, sus festividades como bodas y cumpleaños, así como el uso curativo de los hongos alucinógenos.
76. Transformando nuestras vidas. Mari Carmen de Lara. 1995. Temática: Educación sexual de las mujeres.
77. México vivo o muerto, (México, mort ou vif). Mary Ellen Davis. 1996. Sobre las persecuciones políticas en el estado de Morelos.
78. La vida sigue. Maricarmen de Lara. 1995. Inmigrantes con SIDA.
79. Una esperanza de vida. Maria Eugenia Tamés y María Méndez Rosa. 1996. Testimonios de amas de casa, y mujeres embarazadas infectadas con el VIH.

80. Boca abajo. Verena Grimmf. 1999. resultado de la investigación realizada para un programa piloto que apoya la lucha contra la enfermedad de "Chagas" en México.
81. Las compañeras tienen grado, mujeres en el EZNL [Ejército Zapatista de Liberación Nacional]. María Inés Roqué y Guadalupe Miranda. 1995. Trata la organización, el pensamiento y los motivos de lucha de las combatientes zapatistas a través de sus testimonios, el por qué de su lucha y de la vía armada.
82. Muros y susurros. Rosa Martha Fernández junto con Leonardo Hernández. 2000. parte de la serie Crónica de una huelga: cuatro visiones, que abarca el desarrollo de la Huelga estudiantil de la UNAM de 1999-2000.
83. La cobertura encubierta. Irma Ávila Pietrasanta. parte de la serie Crónica de una huelga: cuatro visiones, que abarca el desarrollo de la Huelga estudiantil de la UNAM de 1999-2000.
84. El ocre de Berlín. Theresa Solís. 2003. Trata la situación de dos migrantes latinos en Alemania.
85. Zacatecaliforni. Elena Pardo y Héctor Hernández. 2000. Tema: migración.
86. Tatoon time. Jessica Said. 2003. Sobre los tatuajes.
87. Amealco-Usa. Ana Luisa Montes de Oca, Alberto Nulman, Jaime Beltrán y Juan Santiago Huerta. 1997. Panorama de la problemática de la Ciudad de Amealco, como el desempleo de los campesinos, provocando la migración a los Estados Unidos.
88. Pinta tu raya. Teresa Carvajal Juárez. 1999.
89. Gritos poéticos de la urbe. Susana Quiroz. 1995. Entrevistas a chavas banda, punks y rockers que hablan sobre sexualidad y el amor, entre otros temas.
90. Voces y visiones (de los niños Xiúi de las Nuevas Flores). Carla Pataky. 2003. Narra la historia de niños provenientes de 11 familias Xi'ui que habitan en Tancoyol, municipio de Jalpan de Serra, Querétaro. El proyecto Voces y Visiones de los niños Xi'ui de las Nuevas Flores pretende recopilar en obra

- plástica y audiovisual narraciones, sueños e interpretaciones de los niños de esta comunidad.
91. Bendita muerte. Erika Mercado junto con Alejandro Jiménez y Mario Trueba. 2003. Sobre la vivencia de tres mujeres indígenas en la tradición de día de muertos.
  92. Al otro lado. Natalia Almada. 2005. Viviendo en el norte de México, las dos opciones de supervivencia son el narcotráfico y la migración ilegal a Estados Unidos. La directora explora esta situación de la mano de Magdiel, un joven compositor de narcocorridos.
  93. El General. 83 mins. Natalia Almada. 2009. Documental realizado en un formato film-ensayístico a partir de unas cintas grabadas por la abuela de la directora de su esposo Plutarco Elías Calles con la intención de hacer una biografía que nunca se hizo. Se cuestiona al personaje público a través de una mirada personal, se cuestionan el proceso histórico mexicano del que Calles formó parte y se compara con la realidad actual.
  94. La cuerda floja. Nuria Ibáñez. 2009. Documenta la vida tras bambalinas de los cuatro integrantes del Circo Aztlán que se debaten entre la miseria y la ilusión de ser grandes artistas.
  95. Tijuaneados Anónimos: una lágrima, una sonrisa. 82 mins. 2009. Ana Paola Rodríguez & José Luis Figueroa. En Tijuana se crea un grupo al estilo Alcohólicos Anónimos donde los participantes discuten las repercusiones negativas que la mala planeación urbana y el incivismo de los tijuaneños producen en ellos. El propósito del grupo es compartir las experiencias de los participantes y proponer estrategias de cambio por parte de los ciudadanos, sin esperar que el gobierno resuelva todos los problemas urbanos que surgen, que además de negligencia, consideran se deben al rapidísimo crecimiento del asentamiento urbano (tres manzanas por semana).
  96. Los laberintos de la memoria. 95 mins. Guita Schyfter. 2007. La directora entrelaza su exploración por la historia de sus padres en Lituania y Ucrania y la

entrelaza con la búsqueda de Maite Guiteras, cubana nacida en los altos de Chiapas.

97. *La pasión de María Elena*. 75 mins. Mercedes Moncada Rodríguez. 2003. La directora explora los acontecimientos después de que el hijo de una mujer rarámuri fuese atropellado por una mujer blanca en el pueblo de Creel, en Chihuahua. A partir de ahí se muestra la naturaleza del pueblo rarámuri, sus usos y costumbres, con respecto a la posición de la mujer y la responsabilidad de las madres sobre los hijos, los abusos de que son víctimas los integrantes de esta comunidad y la creencia de que los niños muertos reencarnan en los niños recién nacidos, que sirve como paliativo para la madre que no ha encontrado una respuesta de las autoridades por el abuso a sus derechos.
98. *Voces silenciadas*. 93 mins. María del Carmen de Lara. 2008. La libertad de expresión en México es analizada a propósito del despido de Carmen Aristegui de la estación de radio W. Diferentes personalidades de los medios de comunicación, investigadores y periodistas discuten la libertad de expresión en México y cómo hay un desequilibrio de poderes entre lo político y lo mediático a favor de éste último.
99. *Las muertes chiquitas*. 300 mins aprox. Mireia Sayarés. 2009. Este documental, realizado por una española, está compuesto por entrevistas a mujeres en su mayoría mexicanas acerca de sus vivencias personales con el amor, el sexo, la violencia y la muerte. Concebida a partir de la frase *La muerte chiquita*, que en algunas regiones mexicanas se usa como eufemismo del orgasmo, los testimonios reflejan el lado oscuro de una sociedad de mujeres que no son remotamente como son representadas por los hombres en los discursos clásicos. Muchas de estas mujeres han experimentado violencia de género y han crecido a partir de ella, otras tienen o han estado cerca de personas con VIH, otras han experimentado el sexo con otras mujeres. El documental plantea una visión plural de la experiencia femenina en torno a la sexualidad y cómo la trasgresión del modelo femenino-abnegado-pasivo les ha hecho ver el mundo de una forma diferente.

100. Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo. Yulene Olaizola. 2008. Historia acerca de Jorge Riose, asesino en serie, que habitó la casa de la abuela de la realizadora por 7-9 años entre las calles Shakespeare y Victor Hugo de la Ciudad de México. La historia comienza como un relato de amor de una persona creativa, amorosa y un poco loca al descubrimiento del asesinato de mujeres. El guión explora y desarrolla las complejas personalidades de los personajes: Jorge Riosse, genio desconocido, la abuela de la directora, que relata la historia y cuenta su relación con éste y en menor medida la sirvienta de la casa, que también cuenta sus recuerdos. Jorge es un personaje doble, esquizofrénico, por un lado capaz de grandes demostraciones de amor y creatividad y a veces asesino en serie y homosexual travestido que se prostituye en la calle Reforma.



## Bibliografía

### Libros

1. Arredondo, Isabel. "Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)." Iberoamericana. 2001.
2. Ayala Blanco, Jorge. "La disolvencia del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito." 1991. Grijalbo. México. (Capítulo: La mirada femenina).
3. Ayala Blanco, Jorge. "La fugacidad del cine mexicano: Entre lo viejo y lo nuevo." 2001. Grijalbo. México.
4. Bartra, Roger. "The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character". New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. 1992.
5. Bruzzi, Stella. *New Documentary: A critical introduction*. Routledge. New York. 2000.
6. Campos Castro, Luz María. "Las realizadoras de cine mexicano y el feminismo". 1998. (en otra referencia dice 1980). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM.
7. Carreño, Manuel Antonio. *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras*. Editorial Patria. México. 2003.
8. Citron, Michelle. *Home Movies and Other Necessary Fictions*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1999.
9. Creed, Barbara. *The monstrous feminine. Film, feminism and psychoanalysis*. London. 1993.
10. Franco, Jean. "*Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*" Columbia University Press. 1989.
11. García Canclini, Néstor. "Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México." IM CINE-Conaculta. México. 1994.
12. García, Nora, Mágina Millán y Cynthia Pech, (co-editoras.), "Cartografías del feminismo mexicano: 1970-2000." México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2006.
13. Grossberg, Lawrence. "Bringing it all back home: Essays on Cultural Studies, Durham, Duke University Press, 1997b.
14. Hershfield, Joanne. "Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950". Tucson: Univ. of Arizona Press, 1996.
15. Hershfield, Joanne & Maciel, David R. (eds.) "Mexico's Cinema. A century of film and filmmakers." SR Books. 1999.
16. Iglesias Prieto, Norma. "Imágenes femeninas en el cine mexicano". El Colegio de la Frontera Norte/ UCD. 1998.
17. Iglesias Prieto, Norma (coord., edit.), Fregoso, Rosa Linda (edit.), "Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas" El Colef / Berkeley, Chicana / Latina Research Center-Universidad de California en Davis, 1998
18. Lamas, Marta (coord.) *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México. CFE Conaculta. 2007.
19. Lebeau, Vicky. *Psicoanálisis and Cinema. The Play of Shadows*. Wallflower Press. London. 2001.
20. Martínez de Velasco Vélez, Patricia. "Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro". CONEICC/ IMCINE. 1991.
21. Mattelart, Armand & Erick Neveu. "Introducción a los estudios culturales." Paidós. 2004.
22. Maxwell, J. A. (1998). "Designing a Qualitative Study". En L. Bickman D. J. y Rog (Eds.), *Handbook of Applied Social Research Method* (p. 69-100), Thousand Oaks, CA, Sage.

23. Mercer John & Shingler Martin. *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. Wallflower Press. 2004.
24. Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican literature. From History to Myth*. University of Texas Press. 1991.
25. Monsiváis, Carlos. "Los rituales del caos". Editoria Era. México. 1995.
26. Millán Magara. "Derivas de un cine en femenino". Miguel Ángel Porrúa / UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género. 1999.
27. Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Bloomington. 2001.
28. Paz, Octavio. "El Laberinto de la Soledad" Fondo de Cultura Económica. México. 1950.
29. Pech, Cynthia. "Fantasmas en tránsito: prácticas discursivas de videastas mexicanas." Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 2009.
30. Ramirez Berg, Charles "The Image of Women in Recent Mexican Cinema," *Studies in Latin American Popular Culture*, 1989.
31. Ramirez Berg, Charles. "Cinema of Solitude: a critical study of Mexican film, 1967-1983" University of Texas Press. 1992.
32. Rashkin, Elissa J. "Women filmmakers in Mexico: the country of which we dream" University of Texas Press. 2001.
33. Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press. Mineapolis. 2004.
34. Sánchez, Francisco. "Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano. 1896-2002" Ediciones Casa Juan Pablos. Cineteca Nacional. México. 2002.
35. Torres San Martín, Patricia. "Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano." Universidad de Guadalajara. México. 2001.
36. Torres San Martín, Patricia. "Mujeres y cine en América Latina". Universidad de Guadalajara. México. 2004.
37. Tuñón, Julia. "Mujeres de Luz y Sombra. La construcción de una imagen. 1939- 1952). El Colegio de México. Instituto Mexicano de Cinematografía. Mexico. 1998.

### Artículos

1. Caputti, Jane. "The Sexual Politics of Murder". *Gender and Society*, vol. 3, núm 4, dic 1989, pp. 437-456.
2. Castro Ricalde, Maricruz. "El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México". Disponible en Web: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
3. Castro Ricalde, Maricruz. "Género y estudios cinematográficos en México". *CIENCIA ergo sum*, Vol. 16-1, marzo-junio 2009. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México. Pp. 64-70
4. Castro Ricalde, Maricruz. "Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México" en *Análisis del Discurso*. Iztapalapa. Año 23, no. 53, julio-diciembre de 2002. Pp. 223-236. Disponible en Web: <http://148.206.53.230/revistasuam/iztapalapa/viewarticle.php?rev=iztapalapa&id=691&layout=abstract>
5. Grossberg, Laurence. "Cultural Studies, Modern Logics and Theories of Globalization" en Angela McRobbie (ed.) *Back to Reality? Social experience and Cultural Studies*, Manchester, Manchester University Press. 1997a

6. Lander, Maria Fernanda. "El *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño: reglas para la construcción del ciudadano ideal" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Volume 6, 2002.
7. López, Ana M. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema." En *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. University of Minnesota Press. 1994. págs. 254 – 270. Disponible en Web: <[http://books.google.com.mx/books?id=LqNLslkZu8QC&pg=PA254&lpg=PA254&dq=ana+lopez+tears+and+desire&source=bl&ots=OcqiW4PipG&sig=KHqrG7QsTOuPWTu49toX9Sd5RI4&hl=es&ei=IUmZS5uOJ5HUSgP45MjCAQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=OCAYQ6AEwAA#v=onepage&q=ana%20lopez%20tears%20and%20desire&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=LqNLslkZu8QC&pg=PA254&lpg=PA254&dq=ana+lopez+tears+and+desire&source=bl&ots=OcqiW4PipG&sig=KHqrG7QsTOuPWTu49toX9Sd5RI4&hl=es&ei=IUmZS5uOJ5HUSgP45MjCAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=OCAYQ6AEwAA#v=onepage&q=ana%20lopez%20tears%20and%20desire&f=false)>
8. Millán Valenzuela, Márgara "El cine de las mujeres en México: situando el deseo del sujeto femenino." *Lectora: revista de dones i textualitat*. No. 7. 2001. pags. 47-52. Disponible en Web: [http://www.ub.edu/cdona/Lectora\\_07/ARTICLES/Dossier%20monogr%20Eofic%20dones%20i%20cinema/Margara%20Millan\\_Cine%20de%20las%20mujeres%20en%20Mexico.pdf](http://www.ub.edu/cdona/Lectora_07/ARTICLES/Dossier%20monogr%20Eofic%20dones%20i%20cinema/Margara%20Millan_Cine%20de%20las%20mujeres%20en%20Mexico.pdf)
9. Monsiváis, Carlos. *Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)* en Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. Carlos Monsiváis. "A través del espejo. El cine mexicano y su público." El Milagro. México. 1994.
10. Pech, Cynthia. "Género, representacion y nuevas tecnologías: mujeres y video en México." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. No. 197, mayo -agosto de 2006. Disponible en Web: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/421/42119708.pdf>>
11. Reséndiz, Edgardo, Villarreal, Roberto. "Esas extrañas mexicanas del celuloide". 1995. Download at: <http://en.scientificcommons.org/6933261>
12. Schuessler, Michael. "Vestidas, Locas, Mayates and Machos: History and Homosexuality in Mexican Cinema" *Chasqui*, Vol. 34, Special Issue No. 2: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes (2005), pp. 132-144
13. Stoeker, R. (1991). Evaluating and Rethinking The Case Study, *The Sociological Review*, 39
14. Torres San Martín, Patricia. "La recepcion del cine mexicano y las construcciones de género. ¿formacion de una audiencia nacional?" en la Revista *de Estudios de Género La Ventana*, Num. 27, julio 2008, ISSN 1405-9436, pp. 59/103, Ed. U.de G., México. Disponible en Web: <<http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/laventan/volumenes/ventana27.htm>>
15. Torres San Martín, Patricia. "Mujeres detrás de la cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano." *Nueva Sociedad* No 218. Noviembre-Diciembre 2008. Págs. 107-121. Disponible en web: <[http://www.nuso.org/upload/articulos/3574\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3574_1.pdf)>

## Tesis

1. Braulio Sánchez, Erick. "Cine Documental Contemporáneo en México" Tesis de para obtener el título de Licenciado de Periodismo y Ciencias de la Comunicacion. UNAM. México 2009.
2. [Mejía Maldonado, Yanira de Jesus](#). "La representacion social de las mujeres de clase media mexicana y la influencia de los medios masivos de comunicacion en la conformacion de su identidad femenina." México . 2001. Tesis en [bidi.unam.mx](http://bidi.unam.mx)
5. Molina Carreño, Maria de La Paz. "La representacion de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: documentales de María del Carmen de Lara" Tesis en [bidi.unam.mx](http://bidi.unam.mx)

6. [Rivera Ramirez, Eloisa](#). “Estereotipos del feminismo en el cine mexicano contemporáneo” Mexico, 2006. Tesis en [bidi.unam.mx](#)
7. Ramírez Saldívar, Sonia Yasmín. “Documentar a través de las imágenes en movimiento. El papel de la mujer realizadora de documentales en México (1920-2004)”