



FACULTAD DE COMUNICACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO FIN DE GRADO

**MARICARMEN DE LARA EN LA AUTORÍA
FEMENINA DE DOCUMENTALES**

LUCÍA LANZA CASADO, 4º CAV

JUNIO 2016-2017

TUTOR: SERGIO COBO DURÁN

Resumen

Esta investigación aborda teóricamente el cine, la no-ficción y el feminismo para adentrarse en el territorio mexicano y centrarse en la figura de Maricarmen de Lara, realizadora mexicana de documentales realistas comprometida con la lucha por la igualdad de géneros que utiliza sus obras como vehículo para representar discursos femeninos que no corresponden a la tradicional forma de producción heteropatriarcal. El objetivo es demostrar que, aunque son ignoradas, existen formas de creación alternativas, y que es importante explorarlas para que adquieran el reconocimiento que merecen. Tras analizar el trabajo de la autora se concluye la validez de su mirada subjetiva por encima de aquellos que critican las técnicas realistas argumentando que la “no intervención” no se enfrenta verdaderamente a los sistemas de representación clásicos. El realismo puede ser una forma más de *Hacer visible lo invisible*, porque mostrar también es denunciar.

Abstract

The following investigation theoretically addresses filmmaking, non-fiction and feminism in order to explore Mexican territory and focusing on the figure of Maricarmen de Lara, Mexican producer of realist documentaries, very committed to gender equality fight, who uses her work as a vehicle to represent feminist speeches that do not belong to the traditional forms of heteropatriarchal productions. The aim is to show that, despite being ignored, there are alternative ways of creation, and that is very important to explore them so that they can acquire the recognition they deserve. After analyzing the director's work we come to the conclusion that her subjective look is above any critics about technical deficiencies in realist films, which are supposed to be based on the fact that the non-intervention does not truly confront the classic representation systems. Realism can be another form of *Make visible the invisible*, because showing also means denouncing.

Palabras clave

Mujer, Género, Feminismo, Documental, Maricarmen de Lara

Key words

Women, Gender, Feminism, Documentary, Maricarmen de Lara

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Metodología	2
3. Marco teórico	3
3.1. Estudios filmicos feministas	3
3.2. Fronteras de la no-ficción y la perspectiva de género	13
3.3. El documental en México y las mujeres documentalistas	18
4. La autora: trayectoria profesional y selección de la muestra	23
5. Análisis	25
5.1. <i>No es por gusto</i>	25
5.1.1. Personajes	26
5.1.2. Análisis de los ambientes y espacios	32
5.1.3. Estructura diegética	32
5.1.4. Estructuras enunciativas	33
5.1.5. Banda de imágenes visuales y auditivas	34
5.2. <i>No les pedimos un viaje a la luna</i>	35
5.2.1. Personajes	37
5.2.2. Análisis de los ambientes y espacios	42
5.2.3. Estructura diegética	43
5.2.4. Estructuras enunciativas	44
5.2.5. Banda de imágenes visuales y auditivas	44
5.3. <i>Expedientes. Eso lo decido yo</i>	46
5.3.1. Personajes	47
5.3.2. Análisis de los ambientes y espacios	51
5.3.3. Estructura diegética	52
5.3.4. Estructuras enunciativas	53
5.3.5. Banda de imágenes visuales y auditivas	53
6. Resultados y conclusiones	55
7. Bibliografía	60

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es profundizar en el papel que jugaron las cineastas mexicanas dentro la reivindicación de derechos en el contexto del surgimiento del movimiento feminista y las teorías fílmicas al respecto. Para ello, me centro en la figura de Maricarmen de Lara, documentalista mexicana implicada en la lucha por la igualdad de género, y baso mi exploración en el análisis de tres sus obras.

La elección resultó fruto de una serie de ideas que perseguía para mi trabajo; por una parte, estaba interesada en analizar piezas documentales, porque considero que pueden constituir una forma directa y visual de mostrar o denunciar una realidad problemática. Además, aunque partieran de historias personales, la situación que contaran los documentales debía ser común para la colectividad femenina, para que dándole voz a una fueran muchas las que se sintieran identificadas.

Por otra parte, quería que la autoría de dichas piezas fuera femenina, porque quien ha sentido en su persona el peso de una sociedad machista tiene el conocimiento necesario para amplificar comprometidamente las voces de sus compañeras.

Por último, debía centrarme en un espacio-tiempo concreto, y aunque primeramente pensé en tratar la representación que hacían las mujeres árabes de su condición, la dificultad para encontrar las piezas audiovisuales me hizo re-direccionar la investigación hacia el territorio latinoamericano, más concretamente, en México, donde había encontrado un enorme movimiento feminista de mujeres directoras nacido durante los años setenta y ochenta del siglo XX.

Decidí plantear el estudio alrededor de Maricarmen de Lara porque, aun siendo una cineasta de amplia trayectoria profesional y reconocimiento dentro del terreno en el que confluyen feminismo y cine, el desconocimiento general hacia su persona fuera de las fronteras mexicanas, y especialmente fuera de los estudios sobre Cine de Mujeres, hace interesante explorar y profundizar en los ideales que persigue su trabajo. Considero necesario destacar y dar a conocer la función de mujeres como ella sin las cuales muchos temas hubieran continuado siendo ignorados y muchas historias seguirían siendo anónimas.

Del objetivo general del estudio se han puntualizado una serie de objetivos específicos que servirán de guía a la hora de examinar y comparar los resultados del análisis y establecer las conclusiones:

- Justificar la validez de los documentales realistas en la consecución de los objetivos de la teoría feminista
- Determinar los rasgos más significativos y comunes de las piezas documentales que caracterizarían el estilo de la realizadora
- Profundizar en el trabajo de Maricarmen de Lara para demostrar su importancia

2. Metodología

Una vez establecido el objeto de la investigación, hace falta concretar la metodología que se llevará a cabo y el orden en la que se procederá a cada fase del estudio:

En primer lugar, es necesario hacer un abordaje teórico a toda la información existente sobre el tema. En la fase de exploración se tratarán tres contenidos relacionados entre sí, que van desde lo más amplio a lo más concreto: las investigaciones y estudios sobre cinematografía y feminismo, con el resultado de una Teoría Fílmica Feminista; el concepto de “documental” como parte de la no-ficción y la utilización que hacen las mujeres de él para evidenciar su realidad; y el recorrido a lo largo de la historia cinematográfica mexicana centrado en la realización femenina de no-ficción. Para la documentación básica se recurrirá a autores esenciales en la materia tales como Kuhn, Butler y Lauretis, y se emplearán libros, textos y publicaciones de crédito, entre los que destaca la obra de Oroz y Meyer sobre feminismo y documental, o el ensayo de Sandoval y Aketzalli en el que se analizan documentales realizados por mujeres mexicanas.

En segundo lugar se encuentra el apartado sobre la autora, Maricarmen de Lara, en el que se explica su trayectoria profesional, su filmografía y posición como directora. Se ha de destacar en esta fase la compleja tarea que ha sido encontrar referencias, pues, como se ha mencionado anteriormente, el hecho de que la autora sea relativamente poco conocida no ha favorecido la elaboración de información al respecto. Es por ello que se puede considerar este punto como una recopilación bastante completa sobre la cineasta que quizás sirva de fuente de exploración para próximos estudios.

Por último, la fase de análisis, en la que se descompondrán y dispondrán los objetos de estudio, en este caso, los documentales, con el fin de identificar sus características y rasgos propios. Este paso se compone de cinco partes elaboradas tomando como base las indicaciones de F. Casetti y G. Jiménez, teóricos en narrativa audiovisual; presentación, análisis de personajes, análisis de espacios, estructura diegética, estructura enunciativa y banda de imágenes visuales y sonoras.

3. Marco teórico

3.1. Estudios filmicos feministas

Hacer un abordaje crítico a aquellos aspectos que están naturalizados e interiorizados como normales siempre es positivo, porque al cuestionarlo surgen interrogantes que hasta el momento no se habían planteado. Pero cuando dichos aspectos son determinantes a la hora de proyectar y definir una sociedad, el altruismo pasa a convertirse en una necesidad, y, en último caso, una exigencia. Así es como se entiende el feminismo, como el movimiento requerido para conseguir que en la sociedad se logre construir un nuevo papel para las mujeres en el que no estén oprimidas, discriminadas y relegadas, sino que adquieran una nueva voz reivindicativa con el poder suficiente para que sea escuchada.

Annette Kuhn, profesora e historiadora alemana implicada en la reivindicación de una enseñanza y revisión que tenga en cuenta a la mujer, dijo al respecto:

El feminismo es una actividad política, o un conjunto de actividades, con su propia historia y formas de organización, con su propio cuerpo de doctrina elaborado en y a lo largo de su historia y organización. Y no es un monolito; se presenta en distintas variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y diferentes estrategias para el cambio social. Como consecuencia de las formas de organización que ha adoptado y desarrollado durante años, y quizá también como consecuencia de su marginalidad cultural y política, el feminismo aparece claramente como un proceso, y es, por ello, difícil de aprehender. En ello quizá residan tanto su fuerza como su debilidad. (Kuhn, 1991: 18)

El movimiento feminista ha ido cambiando y evolucionando desde sus orígenes, allá con las revoluciones liberales burguesas que luchaban por la igualdad y liberación de la mujer, hasta la actualidad, alimentándose de protestas y reivindicaciones (feminismo

militante) como de estudios e investigaciones (feminismo académico). Paralelamente, la Teoría Fílmica Feminista ha acompañado su camino retroalimentándose de sus consecuciones e impulsando una visión crítica sobre la representación de las mujeres en la pantalla, así como de su presencia tras ella.

Su aparición se remonta a la década de los setenta del siglo veinte y se ubica, especialmente, en el mundo anglosajón (Estados Unidos e Inglaterra), donde la lucha feminista estaba en un momento de apogeo, pues había adquirido peso en la reivindicación de derechos sociales. Así mismo, en el ámbito de la creación cinematográfica habían surgido movimientos de cine independientes de los cánones estructurales del cine clásico, y las mujeres cada vez estaban tomando más presencia en su producción y realización. Este contexto fue propicio para que empezaran a cuestionarse si la forma en la que se veían reflejadas en las pantallas coincidía con la imagen real de la mujer y si habían tenido voz en dicho modo o les había sido designado sin su voluntad. Se manifestó entonces la idea de que los hombres habían impuesto en las películas un mundo en el que las mujeres siempre jugaban un papel subordinado, secundario e inferior. (Guarinos, 2008: 2)

En respuesta, se puso en marcha la creación de una teoría y metodología que analizaría la representación femenina dentro del cine, desde su presencia en la industria hasta los géneros en los que se ubican y los roles que interpretan. Surgió con ello una Teoría Fílmica Feminista apoyada en muchos y diversos terrenos de la investigación, (Zurián y Herrero, 2014: 18) que Colaizzi integra dentro del paradigma de las teorías de campo porque dicha doctrina

Ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad y de la identidad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural. (Colaizzi, 2007: 10-11)

Pero, ¿por qué surgió con tanta fuerza un interés especial por estudiar a la mujer, en todos sus ámbitos dentro de la cinematografía? ¿Era el cine tan determinante en su lucha? Al respecto, Teresa de Lauretis se pregunta “¿Cuales son las condiciones de la presencia de la imagen en el cine y en las películas? y viceversa, ¿Cuales son las

condiciones de la presencia del cine y de las películas en la creación de imágenes, en la producción del imaginario social?” (Lauretis, 1984: 64-65).

En primer lugar, hay que definir lo que se entiende como cine; en su sentido más amplio, comprende “los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas de distintos tipos” (Kuhn, 1991: 18). La investigadora incluye también en su definición a las obras producidas por dichos organismos, es decir, las películas, así como las circunstancias y condiciones en las que se produjeron y fueron acogidas por los espectadores.

Lauretis (1984: 83) entiende el cine como un vehículo para escribir la realidad y representar la acción humana. También piensa que, al ser un poderoso productor y reproductor de significados, percepciones, valores, auto-imágenes e ideologías que influye en gran medida en la posición subjetiva de los receptores, es muy interesante para el feminismo estudiar la relación ideológica, representativa y práctica del sujeto femenino con la cinematografía para así modificar a su favor su posición simbólica en él (Lauretis, 1984: 63-64). Si se acepta la premisa de que el cine tiene la capacidad de influir en los sujetos receptores, entonces los realizadores de las películas son poseedores de dicho poder. En ello radica la importancia real de conseguir una dirección trascendente y destacada verdaderamente feminista.

Si el cine tiene que ser, aunque bajo unos mínimos, fiel a la realidad espacio-temporal, su lenguaje se nutrirá de la que los seres sociales y culturales compartimos. Como esta es patriarcal, si el cine sólo se limita captarla y reflejarla, también lo será. Según Lauretis, los estudios sobre la representación en la pantalla han demostrado que “toda imagen perteneciente a nuestra cultura -y por supuesto cualquier imagen de la mujer- está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales” (Lauretis, 1984: 66). Esto tiene como consecuencia que los sujetos sociales que reciben dichas imágenes se impregnan de ellas y de la ideología subjetiva que transmiten. Lo que Johnston (1974: 28-29) dice al respecto es que las mujeres cineastas, como motores que impulsan la lucha feminista, no deben contribuir inconscientemente al ideal discriminado que se transmite en el cine sobre la mujer. Es decir, que no pueden limitarse únicamente a captar la realidad, porque la verdad de las mujeres es la opresión, sino que tienen que construir nuevos significados sobre las mujeres empoderadas a la vez que analizan y destruyen aquellos que el cine burgués masculino da de ellas.

Coincidiendo con Lauretis, Colaizzi (1995; 11) también opina que el cine, al ser y poseer un lenguaje, adquiere así la capacidad de transmitir significados. Esto es interesante porque no se limita a reflejar la realidad, sino a dar también una determinada imagen de ella. Como las mujeres son una parte importante dentro de nuestra realidad, a través del cine podremos abrir un cambio de intervención y cambio al respecto. En palabras de Kuhn “la unión del feminismo y del cine podría proporcionar una base para ciertos tipos de intervención en la cultura” (Kuhn, 1991: 19).

Lauretis (1984:66) defiende que el feminismo pone su foco en todos los aspectos de nuestra cultura que discriminan a la mujer para cambiarlos, y al ser el cine un vehículo cultural, hay que fijar la crítica en el papel que juegan las mujeres dentro de él, como representación, y fuera, como sujetos de sus actividades. Esta autora abre un punto interesante en la discusión a la hora de analizar la situación de la mujer; su posición diferenciada de la del hombre:

“No es fruto de la casualidad que la atención crítica de las mujeres en lo que respecta al cine insista en las nociones de representación e identificación, que son los términos en los que se articula la construcción social de la diferencia sexual y el lugar de la mujer.” (Lauretis, 1984: 49).

Menéndez (2008: 55) afirma que esta diferencia ha sido construida por los seres sociales partiendo de la condición biológica, quienes han establecido un dogma que garantiza que los comportamientos y conductas culturales de los hombres y de las mujeres se rigen por principios físicos y no por herencias sociales.

Sin embargo, Lamas (2004-2007) ha estudiado etnográficamente la relación entre diferencias entre sexos y diferencias de género y ha podido afirmar que éstas vienen dadas por los roles sociales que en un origen se les asignó a cada sexo basándose en la necesidad de una organización y división del trabajo. “Estos papeles, que marcan la diferente participación de los hombres y las mujeres en las instituciones sociales económicas, políticas y religiosas, incluyen las actitudes, valores y expectativas que una sociedad dada conceptualiza como femeninos o masculinos” (Lamas, 2004-2007: 1). Es decir, que nuestra identidad y posición en la sociedad, así como nuestra actuación dentro de ella, está condicionada, más que por nuestra naturaleza biológica, por la asignación de roles que se le ha otorgado a cada sexo desde la infancia. Murdock (1973: 551-553) lo apoya y extiende la teoría al “temperamento sexual” de cada uno, y Linton

(1956) añade el concepto de “status sexual”, por el que cada persona debe de aprender cual es el suyo y actuar psicológicamente en consecuencia.

Aceptando que los papeles sexuales son construcciones culturales y convenciones sociales arraigadas en nuestro imaginario colectivo, toca preguntarse por qué dentro de la diferencia sexual siempre es la mujer la que aparece en segundo término, discriminada por su condición biológica. “¿Por qué la diferencia sexual implica desigualdad social?” (Lamas, 2004-2007: 5). Tras estudiarlo, los investigadores concluyeron que el origen de la opresión de la mujer residía en la mayor de sus diferencias biológicas: la maternidad.

“Lo-que-no-es-el-hombre”, así resume Lauretis la definición de mujer según los cánones masculinos. Es decir, que las categorías masculina y femenina no existirían si no es por su opuesto; no hay mujer si no hay hombre, y no hay hombre si no hay mujer.

Lamas (2004-2007: 4) habla en términos políticos para explicar que la problemática fundamental del tema de las diferencias entre los hombres y las mujeres es que la conducta predestinada que se le adjudica a cada uno no es igualitaria con las condiciones, siempre beneficia al hombre. Esto tiene como consecuencia que a las hembras, por su función reproductora, se las relacione con la naturaleza, por lo que si una mujer no quiere ser madre o dedicarse plenamente al cuidado del hogar estaría tomando una actitud antinatural, y se la menospreciará por ello.

De entre todas las aportaciones teóricas del feminismo, Kuhn (1991: 18) destaca la consideración concreta que el movimiento le presta a la forma en la que los factores culturales construyen la categoría de “mujer” a través de representaciones socialmente dominantes que se insertan dentro del originado “sistema género/sexo”.

Al respecto, Butler (2001: 33-67) opina que hay que conseguir deshacer analíticamente los elementos que constituyen las identidades sexuales que hemos identificado a los géneros opuestos masculino/femenino porque hacen que la distinción específica de lo femenino no se estudie dentro de su contexto ni junto a ejes de relaciones de poder como la clase, raza, etnia... que contribuyen a formar la identidad.

Los estudios de género, que engloban el feminismo, la teoría de las masculinidades, los estudios LGBTI y la teoría queer, se han centrado y han conseguido romper “las

fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental”. (Zurián y Herrero, 2014: 9)

Lauretis concluye que hay que fracturar la barrera que divide los opuestos masculino/femenino, macho/hembra y hombre/ mujer para adentrarnos en el terreno que media entre ellos, en la parte que comparten y en no la oposición que les diferenciaría.

Pues bien, para llegar a todas estas enunciaciones sobre el género oprimido hizo falta una colectividad que prestara atención crítica sobre él. Esta sección, recogida dentro del movimiento feminista, enlaza con la que allá por los años 70 comienza a estudiar y analizar la opresión que también, entre múltiples facetas, sufre el género femenino en el cine. Su responsabilidad a partir de entonces es conseguir que los espectadores se cuestionen las estructuras de género que les han sido impuestas en las películas y las des-interioricen.

Los primeros trabajos teóricos se centraron en indagar sobre cuál había sido el papel de la mujer en la cinematografía durante todos los años que transcurren desde que aparece en 1885 de manos de los hermanos Lumière hasta el momento del estudio. Se profundiza tanto en la condición de las mujeres como profesionales tras la cámara (*Women who make movies*, 1975, Sharon Smith), como en el retrato estereotipado que se hace de ellas en el relato (*Popcorn Venus*, 1973, Marjorie Rosen, y *From reverence to rape*, 1974, Molly Haskell). Estas investigadoras inician una misión revisionista que analizará todo lo referente al cine anterior desde una perspectiva dispuestamente feminista, para, como sintetiza Kuhn (1991), “hacer visible lo invisible”: fijar la atención en aquellos aspectos que, aún siendo profundamente discriminatorios para la mujer, habían pasado inadvertidos, o quizás, aunque habiéndolos advertido, se habían asumidos como normales dado la realidad en la que se encontraban inmersos los espectadores.

Respecto al punto sociológico, Guarinos (2008) reconoce la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica desde sus inicios, una posición importante que, aunque siempre secundaria y desigual, durante la historia ha sido ignorada e incluso menospreciada. Recoge también que no fue hasta finales del siglo pasado, alrededor de los años 80, cuando empiezan a tomar presencia en los puestos más relevantes de la producción, como son el guión y la dirección (de un 3% a un 60% hasta 2001), dos piezas clave a la hora de poder articular discursos a favor del feminismo.

El punto teórico de la representación de la mujer dentro de la pantalla es más complejo, pues para explicar por qué se da una imagen de la feminidad como “eterna, ahistórica, cercana a la naturaleza” (Lauretis, 1984: 13) hay que remontarse al cine clásico de Hollywood, y acogerse a críticas marxistas que condenan el patriarcado y ayudan a acabar con los mitos y estereotipos sexistas sobre las mujeres.

Laguarda (2006) explica que este modo de representación de la ideología dominante que utilizaba el sistema de estudios hollywoodiense había influido de forma muy prominente en las formas de producción de todo el mundo. Descubrir esto hizo aún más significativo el estudio y la creación de una teoría fílmica feminista porque dichas representaciones del cine clásico eran una muestra de la ideología que fundamentaba la diferencia sexual, y por tanto, una fuente de análisis idónea.

De esta etapa de análisis se obtuvieron varias conclusiones:

- Según Kuhn, la mujer dentro de la narrativa clásica siempre provoca un problema añadido en la trama que impide que el mundo recupere su “status quo”. Dicho problema solo se resolvía si el personaje femenino aceptaba algún papel “normativo” como mujer, es decir, “volviendo a su sitio” (Kuhn, 1991: 48). De lo contrario, en la resolución de la trama sería castigada.
- Ricalde (2002: 26) afirma que a los personajes femeninos se les asignaban ciertos roles predeterminados y prejuiciosos (madre, virgen, ángel...) que no se correspondían con las verdaderas identidades de las mujeres reales, lo que hacía que éstas se sintieran incómodas en su condición y quisieran adoptar lo que veían en las pantallas, reforzándose así la ideología patriarcal.
- Dentro del lenguaje, Silverman (1984: 131-149) destaca que a las mujeres no se les otorgaba autoridad lingüística en el sentido de que lo que dice no es trascendente en el desarrollo de la trama, y que su función era la de dibujar con connotaciones negativas al personaje.

Tras esta fase, aparece la etapa “mirada-poder” que, influida por el psicoanálisis y la semiótica, se encarga de “la deconstrucción de las formas y estructuras de la mirada, de la propia imagen fílmica y de la noción de cine como aparato ideológico del Estado” (Guarinos, 2008: 93). Esta corriente se centraba en hacer una nueva lectura de “las

determinaciones ideológicas de los textos, por un lado, y, por otro, de la relación de la sexualidad con el lenguaje y la imagen” (Rivera Ramírez, 2013).

En 1975 Mulvey escribe *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, un texto que trata sobre “la mirada masculina” y cómo el placer femenino no le pertenece a la mujer sino que está al servicio del hombre, ya que a éstas se les expone meramente como un espectáculo y objeto de deseo masculino (*to be looked-at-ness*) fruto de una narrativa construida por “una mirada masculina, unilateral y exclusiva que proyectaba las fantasías de los varones sobre las imágenes de mujeres” (Mulvey, 1975: 31). Esta mirada actúa simultáneamente en la historia que cuenta la cámara, en las relaciones entre personajes y en lo que los espectadores perciben. Mulvey afirma que la fuerza del cine reside en ofrecer placer visual al espectador masculino, confirmando y alimentando su posición dominante al conseguir que éste se identifique con el personaje principal masculino y se crea determinante en el desarrollo de unos hechos que le declararían héroe.

También las revistas *Screen* y *Camera Obscura* ayudaron a concienciar sobre la importancia de realizar un estudio feminista del cine sosteniendo que éste es muy útil para localizar y demostrar la situación oprimida de las mujeres en aspectos que trascienden más allá de la pantalla.

Sin embargo, este análisis textual era muy homogéneo y limitado, no atendía a la subjetividad de las mujeres y no daba cabida a la multiplicidad de diferencias, no solo entre hombres y mujeres, sino entre las distintas identidades femeninas, determinadas por su relación con las variables de raza, preferencia sexual, cultura, ideología, situación económica, historia, religión, edad, clase social, etc. (Guarinos, 2008). Gledhill (1988; 166-179) defiende que todas estas condiciones influyen en las espectadoras a la hora de ver una película y les refuerzan para conseguir identificarse con una imagen de mujer diferente al fetiche.

En la tercera ola, que es como se denominó esta etapa del feminismo, aparecen los estudios culturales, y con ellos, una fractura en la visión que entendía a las mujeres como un colectivo homogéneo impuesto por la cultura establecida; ya no se habla de “espectadora” sino de “espectadoras”, ni de “mujer”, que sería el “punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y de las condiciones de los discursos en los que están representadas esas ficciones”, sino de “mujeres”, los “seres

históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente” (Lauretis, 1984: 15-16).

Es una etapa en la que grupos interdisciplinarios de mujeres participan críticamente analizando los discursos y deshaciendo la idea de universalidad que transmiten, lo que conlleva que se creen nuevos espacios para ello, como festivales de cine (*New York International Festival of Women’s Film*), secciones culturales de mujeres y revistas (*Women and film*) (Castro Ricalde, 2002: 2).

Esta teoría fílmica feminista se desarrolló a la vez que se realizaban películas comprometidas con la causa, por lo que la teoría y la práctica se retroalimentaban y enriquecían. Sin embargo, las cineastas se encontraron con un problema: aunque podían hablar sobre ellas mismas, hasta que lo transformaran, estarían utilizando el lenguaje y la escritura cinematográfica que creó el hombre a su medida. Se planteó entonces la necesidad de tomar las representaciones negativas que se hacían de las mujeres y reinterpretarlas, utilizarlas como base para generar representaciones alternativas feministas, hacer un cine en el que los discursos traten historias de mujeres en las que se muestren personajes femeninos fuertes, independientes, autosuficientes, autoconscientes y empoderados, rechazar los estereotipos construyendo una imagen desmitificada, y dirigirse a un público especialmente femenino para que tome conciencia sobre su propia situación discriminada y actúe en consecuencia.

Kuhn (1991: 41) encuentra en el momento actual un factor determinante para la aspiración feminista: el cambio en las estructuras del cine clásico hace que ahora sea mucho más accesible hacer cine ya que los medios de producción (equipos de rodaje) se han abaratado e internet permite la difusión de cualquier contenido, por lo que es más fácil introducir mensajes feministas en las obras. Además, el hecho de que se puedan ver películas en espacios privados delimita la actuación de la censura sujeta a las representaciones públicas, por lo que las instituciones no tendrían poder de decisión en lo que está fuera del dominio público, y, en consecuencia, existe mayor libertad para transformar los modos de representación de la mujer.

Frente al tradicional “cine para mujeres”, que, como su nombre indica, entendía a las mujeres como un grupo homogéneo de características comunes e, inevitablemente,

heredadas socialmente, por lo que continuaba alimentando los estereotipos sobre estas, aparece el Cine de Mujeres, es decir, el realizado por mujeres y centrado en mujeres.

Un ejemplo de la fuerte llegada de los movimientos feministas a la industria cinematográfica lo da Corina Roullier quien habla del *postporno*, un nuevo género dentro del cine erótico, un espacio dominado por el hombre pero que en este caso se pone al servicio de la sexualidad femenina y “construye a la mujer como un ser autónomo, cuyo placer es tan importante como el del hombre y lo es sin necesidad de renunciar a la imaginaria obscena que da sentido a este tipo de películas” (Roullier, 2014: 7).

Una vez hecho “visible lo invisible”, es decir, habiendo estudiado y analizado críticamente las estructuras cinematográficas vigentes hasta el momento, evidenciando aquellas posiciones que discriminaban a la mujer, toca pensar en los próximos pasos a caminar para crear un nuevo sendero de visibilidad e igualdad. Lauretis (1984: 19) cree que la labor de las realizadoras (y realizadores feministas) no debe enfocarse a la destrucción del placer narrativo y visual, sino a la construcción de un nuevo modelo de placer que incluya también la voluntad femenina.

Si se sigue con el trabajo revisionista de la historia, un camino innovador que se puede tomar es el de estudiar las ausencias; si aceptamos como real el perfil de mujer que se nos presenta en pantalla estaremos debilitando e incluso anulando todos aquellos perfiles diferentes de mujeres que no aparecen, porque no interesan, en los productos mediáticos. Por ello, hay que pensar ¿qué otras formas de feminidad están siendo ignoradas? Y, una vez descubiertas, hay que mostrarlas y darles voz. La idea es construir alternativas que creen pensamiento crítico.

También hay que impulsar la presencia de la mujer en la industria cinematográfica y trabajar para que la brecha de desigualdad laboral se reduzca hasta desaparecer, no solo para lograr la paridad justa que las mujeres deberían tener por derecho, sino porque al conseguir una mayor existencia femenina en la producción los productos tienen más posibilidades de resultar feministas.

Teresa de Lauretis (1984: 62) aboga además por una revisión interna dentro del feminismo hacia el trabajo y las acciones del pasado. Para ella, “la conciencia dentro del movimiento revolucionario solo puede llegar a ser coherente y auto-crítica cuando

su visión del mundo se aclara no simplemente dentro de sí misma, sino cuando se sabe en relación con lo que ha creado fuera de sí misma”. Es por ello que ve necesario el organizar y hacer una reflexión sobre las relaciones del feminismo con el exterior, sobre las ideas, trabajos y logros que han elaborado hasta el momento para entenderse como un movimiento con fuerza, para “empezar a utilizar estratégicamente nuestra conciencia” y para que a partir de la propia conciencia de su historia alcancen nuevas realidades.

3. 2. Fronteras de la no-ficción y la perspectiva de género

Las fronteras del cine documental son difusas y difíciles de concretar; frente a la concepción tradicional, que lo entendía como una forma de registrar la realidad tal y como es, numerosas han sido las posiciones que cuestionan sus posibilidades y límites a la hora de representarla fielmente. Estas posturas se preguntan hasta qué punto en el tratamiento de la imagen no interviene la subjetividad, surgiendo así debates y enfrentamientos que hacen muy difícil la tarea de establecer una definición unánime.

John Grierson (1926) hizo una primera aproximación de aquellas piezas que tratan hechos reales pero no en el mero sentido informativo y calificó al documental de “tratamiento creativo de la actualidad” (Torregosa, 2008: 303). Desde entonces, muchos investigadores han intentado fijar sus características; algunos hablan de su función y responsabilidad en la sociedad por ser un vehículo capaz de darle voz, otros confían en su capacidad para comunicar la realidad independientemente de su forma, otros dejan a los espectadores la decisión sobre si se trata o no de ficción, etc. pero nunca se ha llegado a un consenso claro sobre su naturaleza.

Frente a esto, Carlos Vega Escalante (2012: 8) explica que sobre lo que los investigadores sí han llegado a un acuerdo es respecto al origen de los documentales; afirman que coincide con el del cine, puesto que en las primeras filmaciones experimentales no existe la intencionalidad de narrar una trama compleja y simplemente se limitan a tomar imágenes del mundo. Sin embargo, Escalante rechaza esto y coincide con el historiador Virgilio Tossi en que fue el cine científico el que inició la historia del cine (2002: 9), y que su expansión se debió al cine de viajes, que buscaba retratar y mostrar los diferentes lugares del planeta.

Más allá de los orígenes y los significados, Mayer (2011: 18) cree que una de las pocas verdades que se puede afirmar relacionada con el cine de no-ficción es que éste estuvo en el punto de mira de los Estudios Fílmicos Feministas a la misma vez y del mismo modo que lo estuvo el cine de ficción por estar bajo la dictadura y autoridad de los modos de ver patriarcales; “el documental feminista ha retado al público y a los críticos a mirar al mundo de una forma diferente” (Meyer, 2011: 19).

El documental feminista nació fruto de la necesidad de encontrar un espacio en el que las mujeres pudieran dar a conocer al mundo sus historias personales para que, al ser vistas, se tomara conciencia de la opresión que sufren. Y para que los espectadores, las personas, una vez concienciadas, cambien las circunstancias que provocan dicha opresión. El contra-cine feminista busca luchar contra los estereotipos de género y contra el lenguaje patriarcal impuesto proponiendo formas de comunicación alternativas.

La pionera del cine comunitario de las localidades indígenas de México, Teófila Palafox, expresa: “Con mis tejidos y mi película me explico y puedo comunicarme con otra persona. Así digo lo que siento. Mediante una película quise decir todo lo que siento como mujer, como organizadora de otras mujeres, porque yo represento a un grupo de mujeres artesanas” (Mayer, 2011: 21). Así explica su necesidad de comunicarse como mujer y la posibilidad de hacerlo a través del documental, un medio perdurable en el tiempo que hará que su historia no sea borrada.

Las primeras películas documentales de los años setenta hablan de la realidad femenina como nunca antes se había hecho, sin disimulo ni tapujos, y mostraban una situación preocupante: desigualdad laboral, legislativa, sexual, social y política en todos los ámbitos de sus vidas. Frente a estas constantes violaciones, retratar a mujeres empoderadas es una forma oposición y liberación visual e icónica.

En la sección de “Feminismo y Cine” del *Edinburgh International Film Festival* de 1979, década de pleno movimiento de teorías y estudios fílmicos feministas, se presta por primera vez atención e importancia al cine documental realizado por mujeres, siendo las películas que se mostraron, en palabras de Mayer, “un reflejo de la apasionada ideología del contra-cine” (2011: 12), ya fueran híbridos entre la ficción y el documental o piezas que utilizaban técnicas documentalistas para mostrar al mundo una realidad y sensibilizar a los espectadores. Dentro de estas últimas destaca *Daughter Rite*

(Michelle Citron, 1980) por ser pionera en dos particularidades que serán claves en el posterior cine documental feminista: la utilización del espacio doméstico y de la voz *over* de una mujer en primera persona como reflejos de la intimidad.

Individual y colectivo son términos comúnmente separados. Sin embargo, Annemarie Meier (1998: 100) recalca la utilidad de que sean tratados como representaciones unidas entre las realizadoras de Cine de Mujeres. En lo que se llama la “perspectiva femenina”, un fenómeno sociológicamente aceptado por el que la mirada de las mujeres en el cine se distingue de la de los hombres, considera que “las mujeres ven *otra cosa* en lo otro, porque el objeto percibido no es aceptado aisladamente, sino que está en la inmediata correlación con las diferentes experiencias y expectativas socioculturales” (Meier, 1998: 101). Es decir, que en la perspectiva subjetiva femenina intervendrán factores sociales, por lo que no aísla lo privado y siempre *lo personal es político*. La unión individual-colectivo va más allá del tratamiento y también se refiere a la forma de lucha colectiva de mujeres feministas que unidas comenzaron una labor de reivindicación cinematográfica que consiguió trascender a una teoría.

Esto se ve muy claro a la hora de tratar el espacio doméstico; no es simplemente un lugar, adquiere la simbología de ser el lugar tradicionalmente destinado y reservado a las mujeres, un lugar cotidiano y un lugar de trabajo. Esta es la diferencia fundamental con la perspectiva masculina cuando se retrata este espacio, porque para los hombres el hogar no significa opresión y marginación. Para romper con la asociación hombre-público y mujer-privado, las cineastas tienen que llevar la esfera íntima, cotidiana y doméstica al exterior, reivindicarla como una cuestión política y no solo como un mero espacio.

Meier apunta que es necesario mostrar los espacios íntimos en su naturalidad para reflejar su realidad, porque si un problema individual se visibiliza a través de la pantalla se convierte en una problemática social; lo privado se vuelve público. Defiende así la forma en que las realizadoras muestran dichos espacios “como un campo de batalla para la opresión y tiranía” (Meier, 1998; 104).

Una vez convencidas de la necesidad política de realizar piezas visuales que cuenten experiencias personales para probar que la individualidad se ha vuelto colectiva y concienciar de “lo que afecta a una afecta a todas”, apareció dentro de la comunidad fílmica feminista el debate sobre qué códigos eran más eficaces; si los realistas o los

experimentalistas, siendo la respuesta diferente y propia para cada teórica. Pero, al estar incluso los documentales al más puro estilo realista (entrevistas, desarrollo natural de los hechos, carácter demostrativo) influidos y afectados por la subjetividad e intencionalidad de quien los hace, las realizadoras se han decantado por hacer un tipo de no-ficción que atienda a la subjetividad femenina para “construir una identidad colectiva mediante la representación” (Juhász en Mayer, 2011: 25).

Las películas resultantes guardan un discurso con el que muchas mujeres son capaces de identificarse, logrando que la espectadora se solidarice con el personaje que relata su historia y se sienta conocedora de ella, porque la realidad que cuenta también es la suya. Al ver este tipo de films comprenden que no están solas y que comparten experiencias con muchas otras mujeres, diferentes o no. Esto es muy importante de conseguir si se quiere llegar a un cambio real, y las realizadoras lo saben y lo ejercen.

Más allá de las formas, lo destacable de la creación fílmica femenina es la retroalimentación de conocimientos que se ha producido entre mujeres feministas que han decidido hacer cine como espacio para continuar su lucha y mujeres cineastas que decidieron adoptar el pensamiento feminista en sus obras, o como mejor explica Castro Ricalde:

Los conceptos del feminismo han trazado un viaje de ida y vuelta entre la teoría y la práctica, al nutrir aquélla de casos concretos, cuya forma bien puede ser una película sobre, con, de y/o para mujeres, hayan sido concebidas o no desde una perspectiva de género. (Ricalde, 2002: 21)

Y si se habla de mujeres que comunican mediante una cámara, el documental presenta ciertas particularidades que facilitan la democratización de la expresión: su carácter intimista, autobiográfico, cotidiano, doméstico, etc., unidos a la fácil portabilidad, usabilidad y accesibilidad a las cámaras de video hizo posible que muchas mujeres se animaran a crear video-diarios personales e introspectivos en los que reflexionan sobre sí mismas y su condición. Meyer opina al respecto:

El proyecto autobiográfico es clave dentro del feminismo como proyecto comunitario: hablar desde el yo testigo para las luchas compartidas (solidaridad) y las luchas equiparables (afinidad), y para la especificidad del individuo que el feminismo se ha esforzado en contraponer a la noción hegemónica de Mujer. (Meyer, 2011: 31)

Mayer (2011: 21) piensa que esta retroalimentación puede ser mucho más profunda y llegar a marcar interiormente la realización de documentales por la ausencia de mitos y jerarquías en el proceso, la condición de proyectos colectivos y la intención direccional hacia un tipo de público concreto marcado por el género, es decir: “Nosotras hablamos de Nosotras (incluyéndote a Ti) para Nosotras” (Mayer, 2011:18).

El documental feminista es *recuperativo* porque busca rescatar y reconstruir aquello importante que está en riesgo de perderse por omitirse intencionadamente por parte de la ideología dominante, busca “hacer visible lo invisible” y así luchar con lo que Carolee Shneeman llama “la cultura del olvido” (Mayer, 2011:20).

La comunicación verbal y visual y las interrelaciones son un tema fundamental en el cine de mujeres. Pero si la voz tiene mucha importancia en este tipo de documentales, las palabras escritas adquiere una simbología superior: el lenguaje es el utensilio que utiliza una sociedad para comunicarse, por lo que ha sido creado y se ha ido adaptando a ella. Vivir en una sociedad heteropatriarcal significa que el lenguaje también lo es. Por tanto, jugar con el lenguaje escrito, con los documentos oficiales, las leyes, la autoridad, provoca transgresión. Pero también hay otro motivo: el diario, la nota, la carta, la novela son considerados símbolos de la naturaleza privada de la mujer, aunque no por ello se muestran desde la perspectiva tradicional de romanticismo femenino (Mayer, 2011: 33-36).

Pero *¡también queremos rosas!*, o lo mismo es, las mujeres también quieren poder disfrutar de ellas mismas a través de sus piezas o de las que otras mujeres crean; el placer femenino, tan subordinado al del hombre en las representaciones clásicas, y tema tabú en las sociedades tradicionales occidentales, en el documental feminista se alza como un espacio de reivindicación, se naturaliza frente al secretismo, la prohibición y el pecado carnal, y se muestra accesible a todas.

El cine de no-ficción, y también el cine de ficción, realizado por mujeres es aún un territorio recién explorado en el que aún queda mucho que descubrir, crear y avanzar, y en el que hay que poner especial fuerza y empeño, además de esperanza, porque se está enfrentando a toda una tradición discriminatoria hacia las mujeres. La labor del feminismo en la cinematografía se entiende de manera circular; además de revisar y trabajar para que en la historia se considere el valor de las mujeres como profesionales, trabaja también para que hoy en día ejerzan en igualdad, reivindicando así un cambio de

conciencia social al que contribuye con los mensajes y las representaciones que da, pero que no es seguro que solo con ellas la mentalidad de la sociedad patriarcal cambie. Sin cambio no hay efectividad, pero sin trabajo no hay cambio efectivo. Como defiende Julia Lesage “trabajar con el formato de video experimental significa tomar el legado modernista, regocijarse en su espíritu lúdico y usar la propia práctica artística como un medio o un instrumento de descubrimiento” (Lesage en Mayer, 2011: 38).

3.3. El documental en México y las mujeres documentalistas

Para llegar a la autora en cuestión se ha de recorrer la historia cinematográfica de no ficción mexicana desde sus orígenes hasta el surgimiento de las primeras mujeres documentalistas, el afianzamiento de instituciones que apoyaron su camino y la presencia de grupos indisciplinados que profesionales comprometidas con las situaciones de opresión hacia el género femenino.

Ruiz Belmont (2009: 7), en su estudio sobre la relación entre el cine documental y el desarrollo sociopolítico de México, considera que en este país los inicios del documental se remontan a las primeras décadas del siglo XX y están ligados, por una parte, a la captura de escenas de la vida cotidiana (en cuyas imágenes resultantes se intentaba omitir la crudeza de la realidad), de lo que resultaban pequeños fragmentos llamados “vistas”, y por otra, al retrato de la política y los conflictos armados: hombres como Jesús H. Abitia, Enrique Rosas, Enrique Echaniz, y, en especial, Salvador Toscano, se dedican a tomar imágenes del desarrollo de la Revolución Mexicana de 1910 para formar un testimonio visual sobre la historia, convirtiéndose en los primeros documentalistas del país.

Con el golpe militar liderado por Victoriano Huerta, al que se le denominó la Decena Trágica, la censura se instauró por completo en la producción cinematográfica, alentada por la Iglesia y el Partido Católico Nacional. El cine documental da un vuelco entonces al convertirse en una herramienta de concienciación del gobierno, quien ordena retratar los hechos históricos descontextualizados y a su favor. En la postrevolución el documental se relega a un segundo plano y la producción se concentra en la ficción.

Ocupa una parte importante de la producción de mediados de siglo los documentales que comenzaron a realizar las comunidades indígenas como forma de auto-

representación y espacio para transmitir su verdad frente a la imagen deformada y estereotipada que se transmitía de ellas en los medios convencionales. Reza (2013: 8) contextualiza el comienzo de esta forma de documental con la llegada de colectivos cineastas mexicanos y extranjeros interesados en retratar la realidad indígena a lo largo de la década de los cincuenta. Este hecho se convierte en un intercambio de conocimientos entre los nativos, que les enseñan su cultura y forma de vivir, y los directores, que les inician el manejo del material cinematográfico. Surge como consecuencia la fundación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, que se dedica a impulsar, registrar y difundir las obras.

En los años setenta la cinematografía nacional, que ya en los años sesenta había sufrido un cambio de mentalidad cultural impulsada por los intelectuales, se politiza y se interesa en retratar la realidad sociopolítica del momento. Tal y como Ruiz Belmont (2009: 13) indica, la democratización de los modos de producción cinematográfica impulsada por la disminución de los costes en herramientas y distribución facilitó la llegada de nuevos documentalistas independientes que sorteaban la censura estatal y denunciaban las injustas condiciones a las que el gobierno sometía a sus ciudadanos.

A este entorno de cine independiente se le suma la llegada del movimiento feminista, surgido en los países anglosajones, a México, lo que impulsa a muchas mujeres a interesarse por cuestionar las estructuras cinematográficas que limitan negativamente la creación cultural femenina, reflexionar críticamente sobre el papel cosificado de la mujer en la cinematografía mexicana y enfrentarse a él mediante la cámara. Sandoval y Aketzalli (2012: 1162) recogen en su trabajo sobre documentalistas mexicanas la aparición de nuevas realizadoras gracias al hecho de nacer, desarrollarse y trabajar apoyadas por instituciones como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) o el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), organismos decididos a acabar con las desigualdades de género en el ámbito del cine, que hasta el momento habían sido notorias.

Tanto es así, que hasta finales de siglo las mujeres apenas habían tenido participación en la realización de películas, un terreno monopolizado por los hombres en el que los nombres femeninos conocidos y apreciados son casos contados. Elena Sánchez Valenzuela, cronista y periodista cinematográfica, es considerada pionera en la dirección de documentales, ya que inició su trabajo durante la llegada del cine sonoro a

México. Además de ella, pocas son las realizadoras conocidas y relevantes en el terreno cinematográfico mexicano, hasta que en los años sesenta la política de participación estatal en la industria cinematográfica propicia una mayor participación de las mujeres en dicho campo, muchas de ellas formadas en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Entre las universitarias destaca Matilde Landeta, hija de Salvador Toscano, al realizar un novedoso corto documental sobre la pintora Frida Khalo.

Pero la contribución más relevante al cine documental mexicano de finales de siglo lo hace un grupo de mujeres influidas por los movimientos estudiantiles y la corriente feminista, que militan contra la represión y el abuso de y desde la sociedad: el Colectivo Cine-mujer, compuesto íntegramente por mujeres, en la mayoría estudiantes de cine de la octava generación del CUEC, y comprometido con la problemática femenina. Fue fundado en 1975 por Rosa Martha Fernández, Sibylle Hayem, Laura Rossetti y Beatriz Mira, como una forma “de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina” (Millán 1996: 114), y hasta 1987 contó con la participación de directoras como Guadalupe Sánchez, Sonia Fritz, Maricarmen de Lara o Ángeles Necochea, y la colaboración de muchas mujeres activas en el movimiento feminista mexicano.

El nacimiento del Colectivo no responde al de un proceso organizado ni predeterminado, simplemente sucede al unirse un grupo de universitarias del CUEC con el interés común de realizar una pieza que denunciara la problemática de las mujeres con el aborto en su país; *Cosas de mujeres* (1975-1978), dirigido por la cofundadora Rosa Martha Fernández es hoy en día considerada la obra documental más representativa del movimiento. Junto a él comparte distinción otro documental del mismo año, *Vicios en la cocina* (1978), en el que Beatriz Mira aborda la ignorancia y el desprecio hacia el trabajo doméstico que realizan las amas de casa, y que fue ganador de un Premio Ariel concedido por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

A través de piezas de ficción, animación, pero sobre todo documental, abordaron cuestiones hasta el momento ignoradas por la mayoría de cineastas hombres, que no estaban interesados en retratar una realidad que a ellos no les perjudicaba, y temas tabú dentro de la sociedad mexicana. La desigualdad laboral, la explotación, el abuso y la

discriminación sexual fueron tratados desde una perspectiva feminista con intención de denuncia. Para Gauthier la labor de estas realizadoras consistía en “vivir la militancia política a través del cine” (2007: 7).

Las películas creadas por el Colectivo se encargaban de visibilizar problemáticas generalizadas entre las mujeres normales dándoles voz; la violación (*Gritando en silencio*, 1979, Rosa Martha Fernández), la prostitución (*No es por gusto*, 1981, Maricarmen de Lara), o la desigualdad y explotación laboral (*Bordando la frontera*, 1985, Ángeles Necochea) son algunos de los temas que trataron.

Para que las obras no solo fueran una herramienta de denuncia sino también un detonante de cambio, Gauthier (2007: 8) cuenta que se llevó a cabo la proyección de las películas en núcleos rurales y urbanos: espacios de aprendizaje (universidades), de lucha (sindicatos) y de formación y entretenimiento (ciclos, jornadas...) sirvieron de escenario para el visionado, pero también para el debate: tras mostrársele la realidad de forma tan directa muchas mujeres comenzaron un proceso auto-concienciación que continuaría el legado del Colectivo.

Otro de los proyectos del Colectivo es realizar talleres y cursos en los que formaban a otras mujeres en el ámbito técnico de la realización de películas y el manejo de las herramientas, así como la ponencia de charlas y conferencias destinadas a la creación de conciencia sobre la importancia de realizar un cine feminista que provocara reacciones reflexivas y cuestionables en los espectadores. El evento con más trascendencia en el que participó el Colectivo fue *Cocina de imágenes*, el primero encuentro de mujeres latinoamericanas que realizaban cine organizado por Necochea en 1987 en el que se mostraron los materiales realizados por el grupo.

La autoría femenina (obras realizadas única y exclusivamente por mujeres profesionales), el tratamiento de temas femeninos olvidados y la utilización de códigos de comunicación distintos a los utilizados tradicionalmente son las tres características que dieron al Colectivo Cine-mujer la condición de grupo pionero en el cine de no-ficción mexicano y de ejemplo con importante influencia en movimientos futuros, como el Colectivo Cine-mujer colombiano.

El Colectivo acaba desintegrándose a finales de los años ochenta por problemas comunes dentro de grupos: falta de consenso a la hora de tomar decisiones,

planteamientos y puntos de vista diferentes, cuestionamientos del liderazgo, etc. Además, el pensamiento inicial se había desarrollado de forma distinta en cada integrante, por lo que muchas tenían la aspiración de realizar trabajos más personales y subjetivos que no estuvieran limitados por la unanimidad consensuada del grupo. En palabras de una de las fundadoras, Rosamartha Fernández, pronunciadas en una entrevista para el trabajo de Calderón Sandoval:

Cine feminista lo hay, lo fue, lo es. El que hicimos y el que muchas siguen haciendo. Pero el que fuera una dirección colectiva, eso es lo que no funcionó. Porque tratábamos de tomar todas las decisiones entre todas pero acababa siendo una suma de concesiones, no una construcción en grupo, ¿me entiendes? Porque teníamos visiones muy distintas finalmente, como era de esperarse, del cine y de cómo abordar los temas (Fernández, 2013: 41).

El rechazo de muchos espectadores, que no vieron en este tipo de cine cumplidas sus expectativas como consumidores de cine clásico, sino todo lo contrario, ya que su objetivo era desmontarlas y revertirlas, no consiguió negar la importante trascendencia del Colectivo tanto en el feminismo como en la cinematografía en México.

Con todas sus limitaciones, es importante destacar su acción dentro de la intención de darle al cine otro sentido: otra distribución -escuelas, hospitales, colonias obreras, fábricas- y otra receptividad (Millán, 1996:119-120).

El teórico también opina que es importante abordar este movimiento desde su compromiso político y no desde una aplicación meramente estética o artística, pues su función se centraba en destruir las imposiciones inamovibles e imperantes en el cine clásico tradicional y no en servir de entretenimiento al público (Millán, 1996: 119-120).

Como herencia, el Colectivo Cine-mujer ha dejado piezas documentales que en su momento fueron creadas con la determinación de acabar con la realidad que retratan pero que aún en día siguen sirviendo para la concienciación, pues, desgraciadamente, en el terreno feminista aún queda un largo camino por recorrer. Rescatar la historia de estas mujeres, recuperar sus experiencias, compararlas con las que otras mujeres continúan sufriendo y conocer sus nuevas historias a través del cine sería una forma de construir una realidad mejor, más equitativa y respetuosa para todos.

4. La autora: trayectoria profesional y selección de la muestra

Maricarmen de Lara (María del Carmen de Lara Rangel) es una directora y guionista de documental y ficción nacida en México D.F. en 1957. Estudió realización en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, donde conoció a otras estudiantes con la aspiración de crear un grupo de mujeres profesionales que, a través de la cinematografía, reflejara las cuestiones de género femeninas ignoradas en el cine clásico y los medios tradicionales. Así nació el Colectivo Cine-mujer, donde escribió y dirigió su primer documental en 1981, *No es por gusto*.

Realizó primero un postgrado en el Instituto de Cine de Moscú sobre cine documental y después uno en nuevas tecnologías en la Universidad del Sur de California. Fundó la compañía productora Calacas y Palomas, con la que realizó la mayoría de sus obras, actualmente convertida en Andén A.C.

En 1986, el documental *No les pedimos un viaje a la luna*, premiado con el Ariel al Mejor Mediometraje Documental, lanza su carrera profesional tanto en México como en el extranjero. También se inicia en mundo de la ficción rodando en 1999 su primer largometraje *En el país de no pasa nada*, que la sitúa con gran relevancia en el panorama latinoamericano y la lleva a participar en numerosos debates y encuentros sobre la situación de la mujer en el cine.

Ha trabajado como profesora de cine en la UNAM, impartido cursos en la UAM, formado parte de diversos jurados de cine y es miembro de diferentes asociaciones cinematográficas. En 2015 fue nombrada directora del CUEC, siendo la segunda mujer que ocupa el cargo.

Maricarmen de Lara es una cineasta comprometida con la lucha por la igualdad de la mujer y la denuncia de realidades en las que se las oprime, por lo que la sexualidad, la discriminación laboral y la violencia son temas recurrentes en sus piezas, la mayoría documentales. En ellos utiliza una técnica realista para mostrar la realidad en su naturaleza más cruda y que, de esta manera, sea subvertida en la conciencia de los espectadores, sensibilizando e intentando hacerles reflexionar sobre hasta dónde llega su responsabilidad ante la realidad que están presenciando.

Su filmografía se puede dividir en varias etapas; la primera, establecida desde 1981 hasta 1986, marca los inicios de una documentalista no experimentada que centra el

interés de su trabajo en retratar duras realidades vividas por mujeres mexicanas; la explotación laboral, el trabajo sexual o las desigualdades de género son algunos de los contenidos que muestra en los seis documentales que realiza hasta la fecha.

Tras este periodo, De Lara comienza un trabajo de recopilación de la memoria mexicana que abarca la mayor parte los años noventa; la *Trilogía de la Inspiración*, un serial de cortos de no-ficción sobre compositoras de música popular, o *De la protesta a la propuesta*, un recorrido por la historia de México destacando a las mujeres que lucharon por la liberación, son algunas de las obras que recuerdan personajes femeninos olvidados en la historia. También en esta década emprende la realización de películas a medio camino entre la ficción y la realidad de la sociedad mexicana.

Ya en el nuevo siglo se encarga de la dirección y producción de series documentales que tratan de reflejar problemas actuales: *Expedientes*, que denuncia la falta de decisión sobre el cuerpo femenino y reivindica el derecho al aborto, *Los caminos de la vida*, sobre los temas más controvertidos que afectan a los jóvenes (sexualidad, alcoholismo, violencia...) y *Voces silenciadas, libertad amenazada*, que cuestiona el derecho a la información.

La elección para el análisis se ha basado en diferentes principios que las obras debían de cumplir; que estuvieran sujetas a un registro no-ficcional o documental; que trataran cuestiones que afectan negativamente a mujeres, ya sea de forma individual o colectiva; y la importancia en que el relato se contara desde el punto de vista de las personas afectadas, es decir, a través de testimonios en primera persona.

El criterio seguido ha llevado a escoger dos obras de la primera etapa, al ser consideradas como las más representativas: *No es por gusto*, la ópera prima de De Lara, y *No les pedimos un viaje a la luna*, con la que obtuvo el prestigio como documentalista. La imposibilidad de acceder a más piezas de su primera etapa planteó la posibilidad de elegir una obra distanciada en el tiempo de las anteriores pero que compartiera características comunes. Por ello, se seleccionó un capítulo de la serie *Expedientes*, que serviría para analizar la manera en la que De Lara ha desarrollado su estilo y forma a lo largo de su carrera.

5. Análisis

5.1. *No es por gusto*



Fig. 1 Captura a modo de portada de *No es por gusto*

Película: *No es por gusto*.

Autor: Maricarmen de Lara

Productora: Andén Calacas, Calacas y Palomas

Año: 1982

Duración: 52 min.

La película cuenta las narraciones de varias mujeres en torno al tema de la prostitución. Los testimonios principales son aquellos que dan las prostitutas, y también las justificaciones o explicaciones de otras profesionales que trabajan con ellas. Ambos contenidos expresivos forman el relato de la obra. La narración viene dada por las mujeres que cuentan el relato, pero también por la realizadora de la obra, Maricarmen de Lara, quien escoge el punto de vista y formula las preguntas de las que resultará un determinado discurso.

Sobre esta historia, la de la prostitución, existen otros muchos relatos. Por ejemplo, *Princesas* (2005, Fernando León de Aranoa), *Belle de Jour* (1967, Luis Buñuel), o los reportajes de investigación más actuales. Por lo tanto, podría decirse que este es un tema habitual o recurrente dentro de la realización audiovisual.

Sin embargo, lo novedoso de esta obra es su tratamiento; no se limita meramente a ser un documento informativo o explicativo sobre la realidad de las prostitutas, sino que se interesa por humanizar a las mujeres que retrata. Así, la mayoría de los espacios en los que las captura no son lugares de trabajo, sino domésticos. Esto es diferente con las profesionales que trabajan para una institución (penitenciaria, sanitaria...), reflejando así la diferencia de respaldo que viven unas y otras.

5.1.1. Personajes

Las personas que aparecen en la cámara no interpretan un papel, sino que se interpretan a sí mismas en su normalidad. La función de su aparición es dar una visión real de la prostitución, alejada de estereotipos y prejuicios. Todas las personas que prestan su testimonio son mujeres.

Por un lado está el testimonio de las prostitutas, que hacen un alegato contra las injusticias y tratos desfavorecidos que sufren por su trabajo, reivindicando una mayor aceptación de él, pues, como dicen, *no es por gusto*, sino por necesidad. Por otro, las declaraciones de funcionarios de prisión, trabajadores sociales y médicos, que se ven estrechamente ligados al trabajo de estas mujeres.

La desigualdad que existe entre ambos grupos se ve claramente en sus diferentes alegatos, que se contraponen, pues mientras que uno defiende que velan por su salud y seguridad, el otro responde que no es suficiente y que al final las últimas damnificadas siempre acaban siendo las prostitutas.

Personaje 1



Fig. 2 Primer plano de *La Cenicienta*

Nombre: Rebecca, *La Cenicienta*

Nacionalidad: México

Edad: 33

Profesión: Prostituta, desde los 12 años

A nivel del relato se puede describir al personaje con unos rasgos indiciales primitivos, alta, delgada, de pelo oscuro, tez morena. Como rasgos artificiales se observa que su vestimenta no es excesivamente provocativa y utiliza maquillaje, sin ser llamativo. Como comportamientos, fuma con asiduidad y habla con tono suave y pausado. Actúa con naturalidad frente a la cámara, realizando las tareas cotidianas de su día a día mientras cuenta su historia. En el ámbito profesional se comporta de manera descarada con los posibles clientes, al igual que sus compañeras. En el ambiente familiar es protectora con su hija y preocupada por sus allegados.

Carece de estudios, su economía es precaria, pues trabaja como prostituta, aunque defiende que lo prefiere a trabajar en una fábrica porque al menos puede mantener a su familia, y pertenece a una clase social baja. Está divorciada y tiene una hija pequeña a la que se refiere cariñosamente como “gorda”, una amiga también prostituta que la acompaña durante parte del relato, y en una escena aparece reunida con varias personas que parecen de su círculo cercano.

Da la imagen de una persona trabajadora, valiente y que no se avergüenza de su trabajo pese a que muchos la critiquen por ello. Se siente desprotegida por la policía ya que, aunque la prostitución no es considerada un delito, ha sufrido varios abusos por su parte. Fue maltratada por su ex marido y desconfía de los hombres.

A nivel de la historia el personaje no encarna el rol de una prostituta, que sería el de una “mala mujer” que utiliza su sexualidad para sacar dinero a los hombres, vendiendo su cuerpo y careciendo de toda moral y principios éticos. Esta mujer se presenta como cualquier otra, determinándose por múltiples aspectos además de por su trabajo.

A nivel de la fábula el personaje como actante sería el sujeto, una prostituta cuyo objeto es ejercer la prostitución para conseguir su destinatario, el dinero, y así poder ganarse la vida y mantener a su hija, que es su destinatario. El sujeto cuenta con el apoyo del resto de sus compañeras, de su círculo cercano y también, aunque con una implicación

cuestionable, de los médicos y los servicios sociales (ayudantes). Como oponentes tiene que enfrentarse a la policía y a la prisión, que castigan y condenan su profesión.

Personaje 2



Fig. 3 Plano medio del personaje 2

Nombre: -Sin especificar- Prostituta, amiga de *La Cenicienta*

Nacionalidad: México

Edad: Alrededor de los 25 años

Profesión: Prostituta

A nivel del relato, los rasgos indiciales de la protagonista son estatura media, voluptuosidad, pelo oscuro y muy rizado. Como rasgos artificiales se puede apreciar que utiliza bastante maquillaje pero sin resultar llamativo, y se mueve y gesticula mucho mientras habla. Es risueña y divertida, y también se comporta de manera descarada con los posibles clientes. Acompaña a *La Cenicienta* en muchas de las escenas, y hace sus propias declaraciones sobre la situación que vive como prostituta.

Proviene de una familia pudiente en la que todos sus hermanos han estudiado o conseguido un trabajo estable, pero ella, por razones desconocidas, no quiso hacerlo y ahora trabaja como prostituta. Es creyente católica y practicante. Tiene varios hijos pequeños y dice que se siente decepcionada por los hombres, de lo que se sobreentiende que no tiene pareja. Aparece en entorno familiar junto a *La Cenicienta* y otros personajes con las que comparten amistad. De la conversación se deduce que son como una “familia sin sangre” y se ayudan mutuamente.

Se siente juzgada e incomprendida por quienes menosprecian su trabajo y la critican por ello, pero no se avergüenza de él. Defiende un trato más justo por parte de la policía.

A nivel de la historia, el personaje tampoco cumple el rol de prostituta anteriormente descrito, pues en su comportamiento no se perciben actos amorales o faltos de ética.

A nivel de la fábula el personaje como actante coincide con el de *La Cenicienta*; su objeto es ejercer un trabajo, su destinador, ganar dinero, y su destinatario, hacer frente a los gastos.

Personaje 3



Fig. 4 Plano medio de María Silvestre

Nombre: María Silvestre Miranda Ramos

Nacionalidad: México

Edad: Entre 25 y 30 años

Profesión: Prostituta

A nivel del relato, se puede describir físicamente al personaje como alta, delgada, de pelo oscuro y corto. Parece una persona coqueta, lleva ropa elegante, maquillaje y pendientes. Se presenta en su hogar, realizando las tareas domésticas mientras explica cual es su rutina diaria como ama de casa. Posee mucha energía y cierto nerviosismo, pero se expresa con orden y claridad. También aparece mientras se arregla para ir a trabajar, lo que muestra que es una mujer cuidadosa con su imagen.

Proviene de un entorno humilde, vive en una casa sin agua corriente y no tiene estudios. Trabaja como prostituta en un club nocturno, pero también nos muestra su trabajo como

madre y ama de casa. Es madre de tres niñas entre uno y siete años, a las que cuida sin ayuda y en condiciones adversas, lo que muestra un espíritu fuerte y luchador.

A nivel de la historia y de la fábula se asemeja a los personajes anteriormente descritos. Es poseedora de una tarjeta que certifica su buen estado de salud, por lo que no se la puede asociar con el prototipo de prostituta que no se preocupa por su higiene ni por contraer enfermedades.

Personaje 4



Fig. 5 Plano medio de María del Pilar Márquez

Nombre: María del Pilar Márquez

Nacionalidad: México

Edad: 21

Profesión: Prostituta, desde hace dos años

A nivel del relato, el personaje se caracterizaría físicamente por su altura, delgadez, su pelo oscuro y rizado, y por ser joven y atractiva. Trabaja desde hace dos años como prostituta, aunque abandonó su hogar a los 12 años.

Se muestra en la consulta del médico mientras le hacen una inspección rutinaria de salud. Se comporta de forma calmada y dócil, aunque parece algo asustada y avergonzada. Pese a la opinión negativa (mostrada con voz en *off*) de algunas compañeras de profesión, que ven inútil acudir al médico, e incluso peligroso, pues opinan que no existe ningún control ni cuidado real y pueden acabar contagiándose de las enfermedades de otras pacientes, el personaje aparenta confiar en el trato.

Sin embargo, la actuación del médico resulta superficial; le pregunta si sabe lo peligroso que es su trabajo y que si va a intentar cambiar a algo mejor (a lo que la paciente responde afirmativamente con timidez), pero no muestra un interés ni una preocupación real por la fortuna de la joven.

A nivel de la historia y de la fábula se asemeja a los personajes anteriormente descritos, e igual que el *personaje 3*, se interesa por su salud.

Respecto a los personajes secundarios, se pueden destacar aquellos que cumplen la función de antagonistas porque se distancian del testimonio en primera persona sobre la prostitución que dan los personajes anteriores:

- Directora de la prisión desde hace dos años, que recorre junto a la cámara la prisión explicando qué es cada zona y cómo funciona. En su despacho habla sobre los problemas que sufren las prostitutas con la policía, mostrando cierto desacuerdo con el funcionamiento de la prisión, pues no hay una normativa fija respecto a las condenas, que se otorgan aleatoriamente. Dice estar interesada en el problema humano y sentirse apenada por algunas injusticias que sufren las prostitutas. Sin embargo, como responsable de las reclusas, no parece verdaderamente comprometida con su situación.

- Trabajadoras sociales de la prisión que explican cual es su función y servicio con las reclusas: prestarles apoyo emocional cuando están dentro de la cárcel y ocuparse de los asuntos que tengan pendientes de resolver fuera, como los hijos que tienen a cargo. Su presencia sirve para dar un contra-testimonio positivo sobre la presencia de las prostitutas en la cárcel. Su objeto sería que las reclusas tengan un trato justo y que no se cometan abusos contra ellas por falta de vacíos legales en sus derechos.

- Maestra de la prisión, quien explica su trabajo; formar y enseñar a las reclusas, contribuyendo a su alfabetización, pues la mayoría de ellas carecen de estudios. Al igual que las trabajadoras sociales, sirve para dar un contra-testimonio sobre la labor de la prisión, pues las reclusas alegan que no les asiste lo suficiente. Sin embargo, la imagen que se da de ella no es del todo positiva, debido al tratamiento; mientras habla, la cámara se desvía de su rostro para hacer un recorrido por su cuerpo para mostrar la vestimenta elegante y las lujosas joyas que lleva, siendo el único personaje con el que esto ocurre.

5.1.2. Análisis de los ambientes y espacios

Analizando el tipo de modelo de mundo que refleja la obra, se trataría de una ficción verosímil combinada con momentos de realidad efectiva, pues su contenido tiene que ver con hechos que ocurrieron realmente y que pueden ser verificados pero que han sido manipulados subjetiva e intencionalmente. Sensorialmente, se puede percibir la obra visual y auditivamente. El espacio no es continuo, sino que se fragmenta según el testimonio que cada mujer cuenta, y también es inorgánico, porque no se ve el paso de un espacio a otro. Respecto al movimiento, el espacio es dinámico descriptivo, porque la cámara se mueve para seguir y recoger el movimiento de los personajes.

El tipo de espacio social exaltado es ordinario, pues se refiere a hechos que ocurren con normalidad en el desarrollo de la vida de los personajes, y profesional, pues está enfocado a su faceta de trabajo. En relación al tiempo, el anclaje de temporal es el presente.

Los espacios son importantes porque cumplen una función de diferenciación; los personajes se presentan de maneras distintas según en el lugar que están; es decir, que cuando las prostitutas se encuentran en su hogar cumplen un papel de ama de casa y no de trabajadora. Como la intención es normalizar a estas mujeres, apenas se las muestra en las calles o bares donde ejercen la prostitución. Además, son pocos los espacios filmados en los que no aparecen personajes, y estos son, intencionadamente, las diferentes áreas de la cárcel. Esto es así porque se pretende desvincular la asociación entre prostitución e ilegalidad, ya que no debería castigarse, sino normalizarse y regularizarse.

5.1.3. Estructura diegética

El tiempo externo de la obra es el momento en el que se contextualiza; 1982. El tiempo interno de la obra es el tiempo en el que están sucediendo los hechos del relato, y en este caso coincide con el externo porque son hechos reales grabados en el mismo contexto temporal.

Perteneciente a la composición temporal, la relación entre el orden en el que suceden los acontecimientos de la historia y el orden en el que se cuenta el discurso es lineal progresiva, pues los hechos coinciden y ocurren la misma forma a la que lo hacen en la vida cotidiana. Aunque es posible que la ordenación de las secuencias no corresponda al

orden en el que han sido grabadas, esto no significa que existan anacrónicas o discordancias entre discurso e historia. La duración temporal es “tiempo escena”, pues la duración es igual en la historia que en el relato.

La frecuencia temporal durante el relato suele ser singulativa, pues no hay repetición de hechos que pasen una vez en la historia y se muestren más veces en el relato. Sin embargo, hay escenas en la que la frecuencia se vuelve iterativa, pues aunque solo aparezcan una vez en el relato da la sensación de que se repiten en la historia. Es el caso de las rutinas cotidianas de las prostitutas; aunque, por ejemplo, solo se muestre una vez a *La Cenicienta* desayunando con su hija o a María Silvestre bañando a sus hijos, se entiende que es una práctica habitual.

La obra tiene una estructura tradicional compuesta por una sola diégesis, pues la historia cuenta con personajes y hechos que, aunque puedan ser independientes, comparten un espacio común en un mismo nivel de realidad.

5.1.4. Estructuras enunciativas

El autor real o enunciador de la obra es la directora del documental, Maricarmen de Lara. El sujeto de la enunciación está explicitado en las mujeres que cuentan su historia personal o el acontecimiento de los hechos. Por lo tanto, el narrador es homodiegético, ya que corresponde a las diferentes protagonistas del relato, e intradiegético, pues aparecen icónicamente ante la cámara.

El narratorio aparece como un emblema, pues queda implícito que existe aunque no aparezca icónicamente (narratorio extradiegético), ya que, el estar contando estas mujeres una historia, se estarían dirigiendo a alguien que la escuche.

La focalización es interna, pues la información procede de los personajes. Cuando los personajes cuentan su historia personal la focalización es interna variable, pero cuando varios personajes hablan de unos mismos hechos focalizados pero desde su punto de vista, es múltiple. Por ejemplo, cuando prostitutas y funcionarios dan su testimonio de la prisión, o cuando una prostituta opina negativamente del servicio sanitario y otra recalca la importancia de tener una tarjeta que acredite salubridad e higiene.

5.1.5. Banda de imágenes visuales y auditivas

Inicio



Fig. 6 Captura de los primeros fotogramas de *No es por gusto*

El documental comienza con una sucesión de fotografías en blanco y negro de quienes se entiende, por el contexto, son prostitutas. Suena extradiegéticamente una canción. Aparece una secuencia grabada por la noche en una calle donde se reúnen varias mujeres para ejercer la prostitución. Destaca una de ellas, *La Cenicienta*, a quien se graba fumando mientras se empieza a escuchar su testimonio en *voz over*.

Final



Fig. 7 Captura de los últimos fotogramas de *No es por gusto*

La última secuencia es la de una prostituta que se adentra en el edificio con un cliente. Como al principio, aparece otra sucesión de fotografías, esta vez de niños pequeños, que serían los hijos de las prostitutas. Suena extradiegéticamente otra canción mientras se escucha el testimonio en *voz over* de la Cenicienta. Por último, los títulos de crédito.

Respecto a la composición, la cámara sigue el movimiento de los personajes. Todos los personajes son filmados mientras hablan o actúan en plano medio o primer plano, muchas veces pasando de uno a otro mediante zoom. Los planos detalle se centran en el rostro del hablante.

La película no ha sido manipulada mediante efectos especiales, la duración de los planos se mantiene fiel en el montaje de planos y las diferentes secuencias se insertan mediante cortes, sin transiciones.

Los efectos sonoros reales que aparecen son los que se dan en la misma escena y surgen naturalmente, es decir, que no son producidos artificialmente, pero también se hay casos en los que las voces en *off* de algunas mujeres se superponen en imágenes diferentes a en las que se captaría el sonido.

Sobre la utilización de música, aparecen dos canciones: “Todos dicen que eres mala”, de forma extradiegética, en *off* y con sentido contextual, y “Se me perdió la cadenita” de La sonora dinamita, también extradiegética y en *off*, y cumpliendo una función poética.

En escenas como en la que llega *La Cenicienta* a la casa para comer o en la que María Silvestre se maquilla suena música diegética que existe de verdad en el espacio.

5.2. *No les pedimos un viaje a la luna*



Fig. 8 Captura a modo de portada de *No les pedimos un viaje a la luna*

Película: *No les pedimos un viaje a la Luna*.

Autor: Maricarmen de Lara

Productora: Andén Calacas, Calacas y Palomas

Año: 1986

Duración: 58 min.

El argumento cuenta la historia del terremoto que sacudió gran parte de México en 1985, y, como tras él, muchas de las fábricas textiles quedan reducidas a escombros, aprisionando a los cadáveres en su interior. Se inicia entonces una acción por parte de los familiares de las víctimas y de las costureras que consiguieron salvarse por obtener una correspondencia digna de los dueños de las fábricas. Pero al ver que no consiguen nada de ellos, emprenden un movimiento colectivo en defensa de los derechos de las costureras para conseguir unas condiciones laborales dignas, lo que desembocará en la fundación del Sindicato de Costureras.

Esta historia del relato se cuenta mediante de las declaraciones y testimonios de los personajes, que son quienes marcan la narración a partir de la dirección de Maricarmen de Lara. La realizadora actúa como un sujeto pasivo en tanto a que filma como espectadora los acontecimientos sin intervención, pero también activo, pues su intencionalidad viene dada por los testimonios que captura, siempre desde la versión de las trabajadoras.

Existen otros relatos diferentes que también contaron la misma historia, como el reportaje que hizo el Canal Once para el programa *Aquí nos tocó vivir* sobre el terremoto y la situación de las costureras tras él, o *Terremoto en México*, de Matías Gueilburt, que documenta el suceso del seísmo en todas sus dimensiones.

Lo destacable del trabajo de Maricarmen de Lara es que trasciende el acontecimiento y acompaña a las costureras desde el momento que surge el problema, desarrollando y mostrando todas las etapas que dieron lugar a la creación del sindicato. Además, no se limita a los hechos, sino que interioriza en los protagonistas, profundizando en sus sensaciones y emociones.

El desarrollo de la trama reside principalmente en los personajes, con su intervención en los hechos y también con sus aportaciones discursivas como protagonistas de la historia. No interpretan un papel, sino que actúan de manera natural según su propia personalidad. Todos los personajes principales son mujeres, al igual que lo son en su gran mayoría los secundarios, a excepción de algunos familiares de las víctimas.

5.2.1. Personajes

Personaje 1



Fig. 9 Plano medio de Evangelina Corona

Nombre: Evangelina Corona

Nacionalidad: México

Profesión: Costurera, 23 años de trabajo

A nivel del relato se puede describir al personaje en base a los rasgos indiciales como de estatura media, compleción media, de tez morena y pelo claro casi blanco. Como rasgos artificiales, viste modestamente, con camisas y faldas largas de tonos cálidos, y siempre lleva el pelo recogido y algo despeinado. Habla tranquila y pausadamente pero con claridad. Su discurso se dirige, por una parte, a la cámara, para contar su testimonio, y por otra, a las compañeras costureras que se están organizando para formar un movimiento que reivindique sus derechos.

Trabajaba como costurera en una fábrica hasta que se produjo el derrumbamiento. No tiene estudios aparentes, pero demuestra don de palabra y liderazgo. Está acompañada en muchas de las secuencias por las compañeras del sindicato. En su espacio privado cuenta que tiene una hija pequeña a la que cuida sin la ayuda de ningún hombre, y también da a conocer a su madre, quien canta una canción.

Es uno de los personajes principales del relato ya que fue trascendental en el desarrollo de la historia como instigadora a la lucha. Pasa de ser una trabajadora textil a convertirse en la portavoz del movimiento por el que se organizaron las costureras para luchar por sus derechos, para posteriormente ser elegida Secretaria General del

Sindicato de Costureras. Tiene una doble psicología en el relato; portavoz del movimiento, en nombre del cual da mítines, y fuente testimonial de los sucesos, además de abrirse en su espacio íntimo y contar sus sentimientos personales. Está orgullosa de ser mujer y de las mujeres, y se presenta como una persona trabajadora y luchadora. En la esfera íntima, demuestra sensibilidad y dice estar decepcionada de los hombres, de los que desconfía por sucesos pasados.

A nivel de la historia, el rol del personaje rompería con la tradicional concepción de súper mujer o *superwoman*, que sería aquella mujer que todo lo puede, que lleva adelante su familia y su trabajo con éxito, que triunfa en su carrera laboral y en su vida privada es la esposa perfecta, con una familia modélica y una imagen encantadora. A este personaje no le importa mostrarse en su naturalidad, con un trabajo que muchos considerarían de clase baja, pero del que ella se siente orgullosa, y sin una relación de pareja satisfactoria, pues opina que los hombres no son merecedores de su cariño y con su fuerza le basta para sacar adelante a su familia.

A nivel de la fábula el personaje como actante sería el sujeto, una costurera que se convierte en la Secretaria General del Sindicato de Costureras y cuyo objeto representar dicho colectivo, que lucha para conseguir su destinador, unas condiciones justas de trabajo, y así erradicar desigualdades y abusos de poder, que son sus destinatarios. El sujeto cuenta con el apoyo del resto de compañeras y miembros del Sindicato. Como oponentes tiene que enfrentarse a los jefes de las fábricas, que las explotan, al Ministerio de Trabajo, que no vela por sus derechos, y a la policía, que no las protege, sino que defiende a quienes las oprimen.

Personaje 2



Fig. 10 Plano medio del personaje 2

Nombre: -Sin especificar-

Nacionalidad: Mexicana

Profesión: Costurera

A nivel del relato, los rasgos indiciales del personaje son estatura baja, compleción media, rasgos primitivos, tez oscura y pelo moreno y rizado, cortado a media melena y con flequillo. Viste de manera normal, pero en la blusa lleva varios *pins* que seguramente estén relacionados con la lucha por los derechos, una tarjeta identificativa que la reconoce como miembro del movimiento, y una cadena de oro en el cuello.

Aparece primeramente en La Marcha de los Pinos del 18 de octubre, manifestación pacífica en la que la Unión de Costureras en Lucha, aún sin legalizar, reivindica un trato correcto por parte de las empresas para las que trabajaban las costureras. Entre sus reivindicaciones se encuentran recuperar los cadáveres de las víctimas que aún no han sido entregados a sus familiares y recibir el sueldo que les es debido. Posteriormente aparece dando un discurso alentando a la unión de las compañeras para que el movimiento que han creado no se desintegre sino que se haga más fuerte y consiga sus propósitos. Para ello, propone la creación de un sindicato propio en el que participen costureras de todas las empresas.

A nivel de la historia el personaje cumpliría el rol de líder comunitario, que representa y moviliza a su comunidad para que de manera autosuficiente consiga resolver los problemas que le afecta. Este personaje se presenta como igual a sus compañeras, por lo que tiene su confianza para guiarlas hacia un objetivo unitario que beneficiará a todos.

A nivel de la fábula, el sujeto, que es dicha costurera, tiene como objeto convencer de la utilidad de crear una unión que otorgue más fuerza al colectivo (destinador) a la hora de conseguir las demandas que le beneficiarán (destinatario), para lo que cuenta con la confianza del resto de compañeras, al presentarse como igual a ellas. Como oponente podría encontrarse con la desorganización inicial del movimiento y la multiplicidad de opiniones.

Personaje 3



Fig. 11 Plano medio de Ofelia Franky

Nombre: Ofelia Franky

Nacionalidad: Mexicana

Profesión: Costurera, 10 años de trabajo

A nivel del relato, se puede describir al personaje físicamente como corpulenta, pelo rizado y oscuro, y en su rostro tiene varios lunares grandes. Va vestida con un camión claro y una bata, ya que se encuentra recostada en un sillón. Lleva las uñas pintadas. Tiene una escayola en una pierna a causa de una herida que sufrió en el derrumbamiento de la fábrica. Cuenta que cuando el edificio se derrumbó tuvo que utilizar una prenda de ropa de la fábrica para hacer un torniquete en su pierna y así para el sangrado que le había provocado un desprendimiento. Muestra la inseguridad que sufrían las trabajadoras con sus dueños, pues, a pesar de que utilizar esa prenda fuera una necesidad, dice que dudó por si los dueños la reprendieran por ello.

Personaje 4



Fig. 12 Plano medio de Lupe Conde

Nombre: Lupe Conde

Nacionalidad: Mexicana

Profesión: Costurera, 23 años de trabajo

A nivel del relato, los rasgos indiciales del personaje son estatura baja, medidas corpulentas, pelo rizado y oscuro. Lleva las uñas pintadas de un color brillante y un anillo dorado. Utiliza gafas para ver de cerca. Trabaja como costurera, dice haber tenido muchos problemas para encontrar trabajo cuando le despedían de una fábrica por su carácter rebelde. Pese a esto, se muestra como una persona tenaz, firme y constante en sus propósitos. Es la única fuente de ingresos en su hogar, una casa pobre en lo alto de una colina en la que vive con sus hijos.

De espíritu fuerte, dicese orgullosa y dichosa de su miseria porque es lo que ha conseguido con su esfuerzo. No se avergüenza de su trabajo, sino que humildemente se siente satisfecha con saber de tejidos y maquinaria. Afirma con orgullo que sabe manejar 34 máquinas diferentes y que eso le ha permitido empezar un nuevo camino por su cuenta. Ha conseguido formar un pequeño taller en el que las costureras trabajan en unas condiciones justas y poseen derechos. En cierto modo, siente agradecimiento modo al seísmo porque con él consiguió tomar conciencia del valor de trabajar para uno mismo y no para los patrones.

A nivel de la fábula el sujeto es el personaje, una costurera cuyo objeto es trabajar de manera autónoma para no depender de los patrones (destinador), y así no tener que someterse a sus condiciones abusivas (destinatario). El sujeto cuenta con el apoyo del Sindicato y de su familia y compañeras de taller. Como oponentes tiene que enfrentarse a la dificultad de emprender un nuevo negocio por los riesgos económicos que supone.

Como personajes secundarios se han identificado diferentes grupos de personas que comparten una función o hecho en el relato:

- Familiares de las víctimas del terremoto que denuncian la pasividad de los dueños de la fábrica en el rescate, de quienes dicen que solo se interesaron por los valores materiales y no por las supervivientes enterradas bajo los escombros
- Trabajadoras de la fábrica que sobrevivieron al derrumbe y denuncian las malas condiciones en las que trabajaban, así como el negligente trato que les están dando los

dueños de la fábrica, quienes no se interesan por sus compañeras y les niegan su salario y la recompensa por damnificación

- Obreros, traductora y jefe alemán de la búsqueda popular de supervivientes que se quejan de la falta de condiciones y el peligro del rescate
- Costureras que se dedican a recoger la ropa tras el derrumbe de la fábrica, pues con ella pretenden saldar las deudas que la empresa les debe por falta de pagos
- Familiares de las víctimas que se quejan de los abusos y la violencia policial mientras dos meses después siguen reivindicando el cadáver de sus allegados. Entre ellos, una mujer que denuncia un chantaje por el que tuvo que pagar 80.000 pesos a la policía para no ser agredida
- Costureras que vuelven a trabajar en la fábrica tras el derrumbamiento, a pesar de sentir miedo y desconfianza, por no perder su empleo. Declaran que deben trabajar más horas para recuperar las pérdidas de la empresa si quieren cobrar su sueldo

5.2.2. Análisis de los ambientes y espacios

Analizando el tipo de modelo de mundo que refleja la obra, se trataría de una ficción verosímil combinada con momentos de realidad efectiva, pues su contenido tiene que ver con hechos que ocurrieron realmente y que pueden ser verificados pero que han sido manipulados subjetiva e intencionalmente. La obra se puede percibir visual y auditivamente. El espacio no es continuo, sino que se fragmenta a lo largo de la historia, pues ocurre en lugares y momentos diferentes, e inorgánico, porque no vemos el paso de un espacio a otro. Respecto al movimiento, el espacio es dinámico descriptivo, porque la cámara se mueve para seguir y recoger el movimiento de los personajes y objetos.

El tipo de espacio social exaltado es extraordinario, ya que se refiere a un acontecimiento concreto que sucede con singularidad. El tipo de espacio en el que se desarrollan los hechos es urbano, y el anclaje de temporal de este espacio es presente.

Los espacios son importantes en tanto a que uno de ellos es el desencadenante de la historia; en la fábrica se ubica la mayor parte del principio, pero a medida que los personajes se van organizando en torno al movimiento reivindicativo, el desarrollo

cambia y se toman nuevos espacios; las calles son muy destacables, pues es donde acontecen las marchas de protesta, como la del 1 de Mayo, Día del Trabajador.

También lo es el lugar donde se reúnen las compañeras y se pronuncian los discursos, que se convertirá en la sede del sindicato tras su registro el 20 de Octubre, y que se encuentra muy próximo al lugar del derrumbamiento. En diferentes escenas vuelve a aparecer los exteriores de la fábrica derrumbada, como cuando el día de los difuntos se realiza una misa o cuando celebran el 25 de Noviembre, Día de la Costurera.

Respecto al espacio privado, se pueden escuchar los testimonios de muchas de las costureras en su ámbito doméstico. Además de sus hogares, otro lugar importante para ellas pasa a ser los nuevos talleres, en concreto siete, que fundan en cooperativa con la ayuda de la Fundación de Apoyo para la Comunidad.

5.2.3. Estructura diegética

El tiempo externo de la obra es el momento en el que se contextualiza; 1986. El tiempo interno de la obra es el tiempo en el que están sucediendo los hechos del relato; 1985, durante el sismo del 19 de septiembre en la Ciudad de México. Aunque con un año de dilación, se puede decir que ambos tiempos coinciden, pues el relato no está ambientado en momentos pasados o futuros, sino en acontecimientos presentes.

Dentro de la composición temporal, la relación entre el orden en el que suceden los acontecimientos de la historia y el orden en el que se cuenta el discurso es lineal progresiva, pues los hechos fueron grabados a medida que se iban sucediendo, desde el terremoto hasta la formación del Sindicato y las consecuentes reivindicaciones, aunque es posible que en algunos momentos la ordenación de las secuencias no corresponda al orden en el que han sido grabadas.

La duración temporal es “impura”, pues mientras que en la historia se suceden varios meses en la película solo se ven días concretos. Podemos entender que el tiempo se ha contraído mediante elipsis gracias a los rótulos que nos indican en qué día ocurre cada acontecimiento.

La frecuencia temporal durante el relato es singulativa, pues los hechos recogidos por la cámara son tomados una vez y se muestran una vez en el relato. Pero la frecuencia podría entenderse también como iterativa en momentos en los que se muestra a

costureras y familiares en los procesos de búsqueda, dando a entender que esa rutina se repite día a día.

Según la composición diegética, la obra tiene una estructura tradicional en la que sólo hay una diégesis, pues la historia cuenta con personajes y hechos que, aunque puedan ser independientes, comparten un espacio común en un mismo nivel de realidad.

5.2.4. Estructuras enunciativas

El autor real o enunciador de la obra es la directora del documental, Maricarmen de Lara. El sujeto de la enunciación está explicitado en las personas que testifican sobre los acontecimientos a los que trata el documental. Por lo tanto, el narrador es homodiegético, ya que aparecen en el relato, e intradiegético, pues lo hacen física e icónicamente ante la cámara.

El narratorio aparece como un emblema, pues queda implícito que existe aunque no aparezca icónicamente (narratorio extradiegético), ya que, el estar contando estas personas una historia, se estarían dirigiendo a alguien que la escuche.

La focalización es interna, pues la información procede de las personas que cuentan lo ocurrido. Cuando hablan sobre su historia personal, por ejemplo, que han perdido a un familiar o que se sienten abandonados por los responsables de la fábrica, la focalización es interna variable. Pero la focalización también es múltiple debido a que muchos de los testimonios se refieren a un mismo hecho, por ejemplo, el derrumbe del edificio.

5.2.5. Banda de imágenes visuales y auditivas

Inicio

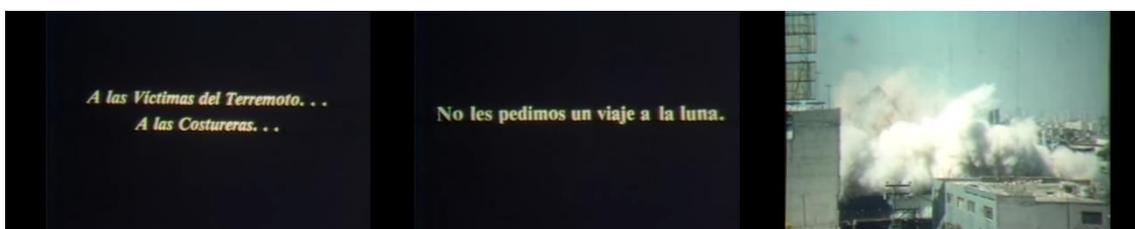


Fig. 13 Captura de los primeros fotogramas de *No les pedimos un viaje a la luna*

El documental comienza con el texto “a las víctimas del terremoto... A las costureras” sobre un fondo negro y en silencio, seguido por el título del documental *No les pedimos un viaje a la luna*. A continuación, una secuencia grabada dentro de una fábrica textil

que recoge el trabajo de las costureras. El equilibrio se rompe con el derrumbamiento de un edificio desde una vista externa y las imágenes de los escombros.

Final



Fig. 14 Captura de los últimos fotogramas de *No les pedimos un viaje a la luna*

La última secuencia recoge el discurso de Evangelina Corona, Secretaria General del sindicato, en una marcha en homenaje a las compañeras que resultaron víctimas del terremoto. Dice así: "...así como los edificios han caído, que así como nuestras compañeras perecieron, así debe también perecer nuestro miedo, nuestro temor, nuestra humillación. Que así también nosotros recordemos que somos un pueblo que necesitamos reivindicación y que necesitamos también una unión fuerte, que defienda los derechos. Esa unión que hemos formado se llama Sindicato 19 de Septiembre y será una lucha que perdure para siempre". Fundido a negro y títulos que recogen las consecuencias del terremoto.

En cuanto a la composición, la cámara filma, por una parte, los espacios del derrumbamiento, y por otra, sigue el movimiento de los personajes. Todos los personajes son filmados mientras hablan o actúan en plano medio o primer plano.

No se utilizan efectos especiales en la película, la duración de los planos se mantiene y en el montaje las diferentes secuencias se insertan mediante cortes, sin transiciones.

Utilización en *off* durante toda la cinta de las locuciones informativas de los noticiarios sobre el derrumbamiento, así como del desarrollo del Sindicato y las declaraciones de los gobernantes al respecto.

Los efectos sonoros reales que aparecen son los que se dan en la misma escena y surgen naturalmente, es decir, que no son producidos artificialmente. Pero también se hay casos en los que voces en *off* se combinan con imágenes diferentes de las de la fuente del sonido.

En lo relativo a la utilización de música, existe una melodía instrumental extradiegética (no reconocida) que se repite durante algunos momentos de la película, como el entierro o el final. Respecto a la música diegética, encontramos los cánticos de lucha que entona el Sindicato durante sus concentraciones, el canto religioso durante la misa de los difuntos “El espíritu de dios se mueve”, la música en directo que interpreta un grupo durante la celebración del Día de las Costureras “Amigo de Don José”, y el corrido que canta la madre de unas costureras sobre la inundación del pueblo de Cochomulco.

En cuanto al silencio, en las primeras imágenes, donde se muestra el derrumbamiento del edificio y el proceso de búsqueda y rescate, no hay música ni voces en off, sólo se escucha el sonido natural de las grabaciones. No son escenas silenciosas exactamente, pero si las comparamos con el resto de la cinta, donde las imágenes se combinan con música o testimonios, podemos decir que hay un uso intencionado de la ausencia.

5.3. *Expedientes. Eso lo decido yo*



Fig. 15 Captura del título de *Eso lo decido yo*

Película: *Expedientes: Eso lo decido yo*

Autor: Maricarmen de Lara

Productora: Andén Calacas, Calacas y Palomas

Año: 2011

Duración: 30 min.

El documental forma parte de una serie de seis capítulos que realizó Maricarmen de Lara desde el año 2000 hasta su estreno en 2011. Durante más de diez años la documentalista se dedicó a investigar y recabar declaraciones de personas y activistas que defienden y condenan la práctica del aborto.

El argumento trata el tema a partir de los testimonios y opiniones de mujeres de clase media-baja que sufrieron un embarazo no deseado. Sus declaraciones son apoyadas por expertos en biología y medicina que desmienten los argumentos de aquellos que condenan la práctica con refutaciones científicamente comprobadas. Además de las experiencias personales, el documental recoge la batalla dialéctica y legal entre pro y contra abortistas, que termina con la aprobación de una ley en 2007 que despenaliza la interrupción voluntaria del embarazo.

Esta historia es contada en el relato a partir de los personajes, pero esta narración está marcada subjetivamente por la intencionalidad de la realizadora, Maricarmen de Lara, que pretende dar un discurso a favor de la decisión y libertad de las mujeres. Esto se ve reflejado en los personajes que escoge para que cuenten la historia y en la elección del montaje, que contrapone las diferentes opiniones de modo que evidencia aquellas que no tiene una base confrontada.

Además de esta serie documental, sobre esta historia se han contado más relatos, como el documental argentino *Clandestinas* o las ficciones *Asuntos de mujeres* (Marie-Louise Giraud, 1988) y *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002).

5.3.1. Personajes

Personaje 1

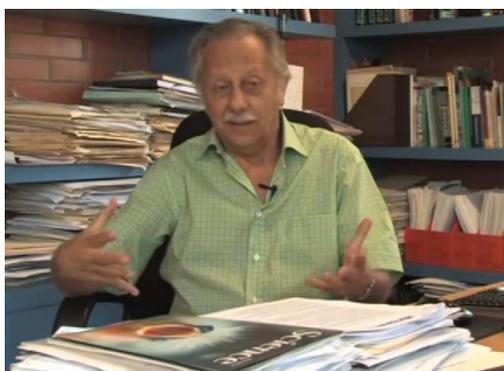


Fig. 16 Plano medio largo de Ricardo Tapia

Nombre: Ricardo Tapia

Nacionalidad: México

Profesión: Investigador emérito de la UNAM, Doctor en Bioética

A nivel del relato se puede describir al personaje por unos rasgos indiciales tales como piel morena, pelo canoso y bigote. No hay rasgos artificiales en su vestimenta que lo definan, pero sí lo hace el espacio en el que se encuentra; un despacho repleto de libros y escritos, que le otorga un aspecto académico. Habla pausadamente y se expresa de manera formal. Acompaña su discurso con ademanes que denotan tranquilidad y sabiduría.

Aparece para, con una base científica, cuestionar el pensamiento que defiende que abortar significa acabar con la vida. Respalda la teoría que defiende que un óvulo fecundado por un espermatozoide no puede ser considerado en ningún caso como la creación inmediata de una persona, sino de una célula a la que aún le faltan multitud de procesos para crear vida humana. Defiende que no existe persona hasta que ésta adquiere racionalidad, que es lo que distingue a los seres humanos de otros primates, y que esto ocurre alrededor de la semana 26 del embarazo.

A nivel de la fábula el personaje es el sujeto, cuyo objeto es explicar desde una perspectiva científica la teoría de la reproducción, para así desmentir el mito de que una célula fecundada es una persona, y que eliminarla equivaldría a matar una vida (destinador), apoyando la petición de legalizar el aborto, que sería su destinatario. Como ayudante cuenta con la teoría científicamente demostrada, y como oponente tiene que hacer frente a los pensamientos conservadores y retrógrados.

Es el único personaje masculino del análisis considerado como protagonista. Es interesante destacar su postura respecto a un tema que suele atribuirse a las mujeres, por el que el embarazo es un problema femenino y la reivindicación del aborto una lucha de un solo género.

Personaje 2



Fig. 17 Primer plano de Anabel

Nombre: Anabel

Nacionalidad: México

Edad: 13 años

A nivel del relato, los rasgos indiciales de la protagonista son tez morena y pelo oscuro. Como rasgos artificiales destaca la bata blanca de hospital que lleva puesta y una sonda sobre su rostro.

Aparece momentos antes de dar a luz. Por los gestos de su rostro, parece que sufre fuertes contracciones. Relata que quiso abortar pero que su madre no se lo permitió por miedo a la reacción de su padre, que fue quien la dejó embarazada. Está acompañada por un médico que cuenta los casos entre niñas y adolescentes a las que ha atendido en el parto; uno o dos casos de doce años, cuatro o cinco de trece años, y a partir de los catorce la cifra aumenta considerablemente.

A nivel de la historia, el personaje rompería con el rol de mujer paridora, por el que la función primordial femenina es la reproducción, algo que es intrínseco a ella, y, por ello, innegable. Este personaje demuestra que no todas las mujeres por el hecho de ser mujer deben de tener hijos, ya que cada una tiene unas circunstancias concretas, por lo que se debería permitir decidir.

Personaje 3



Fig. 18 Plano medio de Ana María Camarillo

Nombre: Ana María Camarillo

Nacionalidad: México

Profesión: Doctora del Centro de Integración Psicológica y Aprendizaje

A nivel del relato, se puede describir físicamente al personaje con rasgos indiciales como de estatura baja, complexión robusta, piel morena y pelo corto y canoso. Su modo de vestir es formal, lleva un traje de chaqueta, pendientes y maquillaje. También usa gafas de ver.

Se encuentra en lo que parece ser una sala médica por el utensilio que aparece en la parte superior derecha del plano. Como médica, habla de la situación de las mujeres desde el punto de vista sanitario; denuncia que aquellas que no tienen recursos no pueden costearse los abortos privados y tampoco tienen acceso a espacios que garanticen su seguridad en caso de abortar ilegalmente, por lo que corren un riesgo real. Explica que esta situación contribuye a la desigualdad y fomenta la injusticia. También recrimina que se asocie el aborto con peligro y no el parto, justificando que un aborto es catorce veces menos peligroso, pero que la condena que sufre ha hecho que se realice de forma oculta, aumentando su riesgo.

A nivel de la fábula, el personaje es el sujeto, cuyo objeto es desmitificar el aborto como algo peligroso, para mejorar la concepción que se tiene sobre el (destinador) y así contribuir a su despenalización, que es su destinatario. Como ayudantes cuenta con un argumento médico fundamentado, y como oponente tiene que hacer frente a la desinformación y el desconocimiento sobre el tema.

Testimonios de personajes secundarios:

- Una mujer en el programa Zona Abierta (1999) afirma que su derecho a ser madre se ve ultrajado por aquellos que defienden el derecho a abortar. La catedrática Marta Lamas reivindica la libertad de pensamiento e ideología y el derecho a decidir sobre las propias cuestiones de cada uno

- Entrevista (año 2000) a una joven anónima que quedó embarazada tras romperse el condón. Muestra el desconocimiento que existe entre los jóvenes respecto a los métodos anticonceptivos

- Entrevistas (año 2002, 2004, 2006) a jóvenes anónimas que cuentan su experiencia al quedar embarazadas involuntariamente. Todas deciden que no sería adecuado tener el hijo y emprenden el camino para abortar ilegalmente. Sintieron temor a ser juzgadas.

- Entrevista (año 2001) a una mujer anónima que abortó ilegalmente. Cuenta que eligió esa opción porque era mucho más barata que hacerlo en un hospital. Entre lágrimas, describe las condiciones como insalubres y peligrosas: era un espacio doméstico, con los instrumentos quirúrgicos ya usados. Denuncia que la prohibición pone en riesgo la salud de las mujeres.

- Entrevista (año 2011) a una mujer anónima que se dispone a comenzar el proceso de interrupción de su embarazo en un centro de salud público. El doctor del centro explica las ventajas y facilidades del método que utilizará. Se siente aliviada y segura.

5.3.2. Análisis de los ambientes y espacios

Analizando el tipo de modelo de mundo que refleja la obra, se trataría de una ficción verosímil combinada con momentos de realidad efectiva, pues su contenido tiene que ver con hechos que ocurrieron realmente y que pueden ser verificados pero que han sido manipulados subjetiva e intencionalmente. Se puede percibir la obra visual y auditivamente. El espacio no es continuo, sino que se fragmenta según el testimonio que cada mujer cuenta, y también es inorgánico, porque no vemos el paso de un espacio a otro. Respecto al movimiento, el espacio es dinámico descriptivo, porque la cámara se mueve para seguir y recoger el movimiento de los personajes.

El tipo de espacio social exaltado es ordinario, pues se refiere a hechos que ocurren con normalidad en el desarrollo de la vida de los personajes. El tipo de espacio en el que se desarrollan los hechos es urbano, y el anclaje de temporal de este espacio es presente.

La mayoría de los espacios no son significativos, pues en muchos de los casos de entrevistas no son mostrados, y en aquellos en los que sí, sirven para dar información sobre los emisores que ya conocemos. Son importantes las imágenes de manifestaciones y discursos, pero no por el espacio, sino por el contenido. Igual ocurre con la Corte Suprema, donde se aprueba la ley que despenaliza el aborto, por la que las mujeres pueden interrumpir voluntariamente su embarazo hasta la doceava semana de gestación.

Dos espacios que son mostrados no para ubicar a personas sino por su valor narrativo son el hospital público en el que, tras la nueva ley, se pueden realizar abortos en condiciones adecuadas a partir de dos procedimientos según el tiempo de embarazo: medicación o intervención, y el autobús al que hacen acudir a muchas mujeres antes de abortar. Las imágenes dentro del autobús se grabaron con una cámara casera y de manera oculta, y en ellas podemos ver un video “informativo” en el culpabilizan, atemorizan y persuaden a las mujeres para que no aborten.

5.3.3. Estructura diegética

El tiempo externo de la obra es el momento en el que se contextualiza, y va desde 2000 hasta 2011, fecha de su estreno, tiempo durante el cual se recopilaron todos los testimonios que aparecen en el relato. El tiempo interno de la obra es el tiempo en el que están sucediendo los hechos del relato, y en este caso coincide con el externo porque son hechos reales grabados en el mismo contexto temporal.

Dentro de la composición temporal, la relación entre el orden en el que suceden los acontecimientos de la historia y el orden en el que se cuenta el discurso es lineal progresiva, pues aunque es posible que algunas de las secuencias no coincidan en el orden del montaje, el orden de testimonios va de los más antiguos a los más recientes, al igual que el proceso legislativo se relata de forma cronológica.

La duración temporal es “tiempo escena”, pues la duración es igual en la historia que en el relato. La frecuencia temporal durante el relato suele ser singulativa, pues los hechos pasan en la historia y se muestran tal cual en el relato, sin repetición.

En cuanto a la composición diegética, la obra tiene una estructura tradicional en la que sólo hay una diégesis, pues la historia cuenta con personajes y hechos que, aunque puedan ser independientes, comparten un espacio común en un mismo nivel de realidad.

5.3.4. Estructuras enunciativas

El autor real o enunciador de la obra es la directora del documental, Maricarmen de Lara. El sujeto de la enunciación está explicitado en las personas que hablan. Por lo tanto, el narrador es autodiegético, ya que corresponde a las diferentes protagonistas del relato, e intradiegético, pues aparecen icónicamente ante la cámara.

El narratario aparece como un emblema, pues queda implícito que existe aunque no aparezca icónicamente (narratario extradiegético), ya que, el estar contando estas mujeres una historia, se estarían dirigiendo a alguien que la escuche.

La focalización es interna variable, pues la información procede de los personajes, que cuentan su historia u opinión personal.

5.3.5. Banda de imágenes visuales y auditivas

Inicio



Fig. 19 Captura de los primeros fotogramas de *Eso lo decido yo*

El documental comienza con la secuencia de introducción con la que abren todas las piezas de la serie “Experiencias”. Tras la intro, imágenes de una manifestación para la legalización del aborto, sobre las que aparece el título *Eso lo decido yo*. Con un fundido se pasa al testimonio de una joven anónima que cuenta haberse sentido irracionalmente culpable por haber abortado.

Final



Fig. 20 Captura de los últimos fotogramas de *Eso lo decido yo*

Las últimas imágenes, al igual que las primeras, son de la manifestación. De fondo se escucha el audio original mientras la realizadora concluye en voz en off “La libertad sexual y la libertad de conciencia, la libertad de acción, tienen que ver con la libertad del cuerpo, la libertad de trazar nuestra propia vida, de decidir nuestro futuro. Ninguna ley, ningún gobierno podrá estar por encima de la voluntad de la mujer, de su decisión sobre sí misma. Mi cuerpo es mío.” Créditos.

En relación a la composición, la cámara se centra en filmar a los personajes, que son el eje de la historia, en plano medio o primer plano, principalmente. Para los testimonios de las personas anónimas se utilizan diferentes recursos, como la proyección de la silueta en una persona, que crea la sombra de su contorno, la toma parcial del rostro, centrándose en los ojos, o filmar otra parte del cuerpo, como las manos. Además de secuencias de video, se introducen fotografías de periódicos cuyas portadas son referentes al tema del aborto.

Las diferentes secuencias se insertan en el montaje mediante cortes y también transiciones, como fundidos. No existe manipulación artificial de efectos en la película. Para no hacer monótonos los testimonios ocultos, se intercalan con secuencias de familias o parejas comunes.

Al principio y al final de la cinta aparece la voz en off de la realizadora, que recita un breve alegato sobre el aborto. No existen efectos de sonido artificiales, todo el audio ha sido recogido de su fuente original, aunque luego haya sido manipulado para introducirlo en escenas donde la imagen no se corresponde con la voz, sino que esta suena en *over*.

6. Resultados y conclusiones

Del estudio exploratorio sobre la cineasta y su trabajo se han concluido varios puntos; por una parte, centrándonos en la figura de Maricarmen de Lara, es preciso hacer referencia al desconocimiento que existe sobre su persona; además de la escasa información bibliográfica al respecto (lo máximo que se puede encontrar son algunos artículos que citan brevemente su trayectoria profesional, noticias sobre su reciente nombramiento como directora del CUEC o documentos sobre su participación en sesiones sobre feminismo y cine, en concreto en jornadas de mujeres mexicanas), es muy difícil acceder a sus obras, que solo han tenido difusión mediante un canal propio de *Youtube*, sin apenas repercusión: no llega a los 20 suscriptores y el índice de visualización en términos generales es muy bajo:

- *No es por gusto*: 252 reproducciones hasta la fecha
- *No les pedimos un viaje a la luna*: 8.342 reproducciones hasta la fecha
- *Expedientes. Eso lo decido yo*: 26 reproducciones hasta la fecha

De estos datos se concluye que el trabajo de la realizadora tiene más repercusión cuando trata hechos históricos que cuando lo hace sobre historias personales. Sin embargo, el alcance actual seguramente tenga poco que ver con la trascendencia que tuvo hace cincuenta años, cuando comenzó. Esto se puede afirmar deduciéndose por su actual puesto, de gran relevancia dentro del terreno cinematográfico mexicano, así como por las múltiples referencias hacia su labor en los debates sobre feminismo y cine.

Por otra parte, centrándonos en el trabajo de Maricarmen de Lara, se intenta resolver la cuestión sobre la utilidad de los documentales realistas a través del análisis de las piezas. Las imágenes documentales son capaces de influir en la manera en que vemos la realidad. Por ello, De Lara utiliza el documental como un vehículo independiente de significación en el que influye la subjetividad de quien decide o toma las imágenes, de quien selecciona el enfoque se le va a dar al discurso.

Pero en sus obras no solo recoge su propia subjetividad, sino también la subjetividad de las mujeres, personajes principales en sus películas, que se muestran en situaciones cotidianas propias de su vida real, y cuentan testimonios y experiencias en primera persona. Por lo tanto, hay una doble influencia: la de la autora real, Maricarmen de

Lara, y la del sujeto de la enunciación, que corresponde a todos los personajes, en especial, las protagonistas, que cuentan el relato a partir de sus historias personales.

Si atendemos al análisis realizado, podemos comprobar que la gran mayoría de las protagonistas de sus obras son mujeres: de once personajes calificados como principales solo uno es hombre. Además, exceptuando los familiares de las víctimas del terremoto o que acompañan a las costureras, tampoco existen personajes secundarios varones con trascendencia en la trama.

De Lara quiere romper con la mitificación y cosificación de la mujer en el cine mostrando mujeres reales y corrientes, todas diferentes entre sí por aspecto físico, personalidad y entorno, pero con algo en común: la fuerza y valor que las caracteriza. Todas las mujeres que De Lara retrata son mujeres trabajadoras y luchadoras, dueñas de sus decisiones y su destino, que no se presentan sexualizadas, ni objetivadas, ni como fuente de placer ni como pieza de contemplación. Para esta realizadora (y muchas otras), mostrar el empoderamiento femenino es una forma fructífera de combatir la imagen estereotipada de la mujer.

A través de la verdad de sus testimonios y la forma en la que miran y hablan directamente a la cámara o a la realizadora, se consigue romper la *cuarta pared*, esa que separa los personajes de los espectadores. Así, se dan cuenta de que no se encuentran ante una ficción, sino ante la realidad, porque estas mujeres no representan personajes, sino que están cumpliendo con la función de presentarse a sí mismas en el relato.

Al respecto, es significativo destacar la forma en la que lo hacen: a través de la técnica de las “talking heads” o “cabezas parlantes”, es decir, siendo filmadas en planos cerrados relatando sus historias, expresando sus opiniones y sentimientos, actuando tal y como son. De Lara emplea una forma de entrevista en la que la pregunta inicial solo sirve de “empujoncito” para que la persona se lance a contar sobre sí misma. Su utilidad es doble: empoderamiento de las mujeres que hablan e identificación emocional de las personas que las escuchan.

Acerca de los espacios, son significativos en la mayor parte de los documentales por albergar a las protagonistas, de modo que cumplen la función de añadir connotaciones a la construcción de los personajes; es decir, que el lugar donde se gesta la fundación del Sindicato de Costureras esté justo al lado de la fábrica que se derrumbó suma

simbolismo a los sucesos, o que no es igual que una prostituta se presente y hable sobre sí misma en la calle o en el club donde ejerce que en su hogar.

En los documentales, el tiempo externo e interno coinciden, porque ambos están ubicados en el momento del rodaje, y su progresión es lineal y acompaña a la sucesión cronológica de los hechos, especialmente en *No les pedimos un viaje a la luna*, o de las historias personales, en los tres casos. Todos tienen una estructura tradicional con una sola diégesis porque se tratan de historias no ficticias que ocurren en la misma realidad.

Respecto a las imágenes, hay que señalar que siempre los personajes son capturados mientras hablan con planos medios o primeros planos, de manera que el espectador se siente mucho más cercano a las personas que está viendo en la pantalla. Hay que remarcar también que los tres documentales comienzan y terminan de forma similar; uno con fotografías, otro con textos y el último con imágenes tomadas en el mismo lugar y tiempo. Sobre el sonido, lo más destacable obviando los testimonios de las protagonistas, que guían el desarrollo de la trama y por tanto son indispensables, es la voz de la realizadora en el último documental, una novedad respecto a su estilo primitivo.

Una realidad personal puede ser representada de tal manera que vaya más allá del individuo y se convierta en colectiva. Es importante visibilizar las ausencias, como dijo Kuhn, *hacer visible lo invisible*, y también las presencias, pues la opresión del género poderoso hacia el grupo débil es manifiesta y patente en la gran mayoría de prácticas y productos audiovisuales. Conseguir evidenciar esto en los textos fílmicos es indispensable, pero igualmente lo es lidiar con ello a la hora de producir obras. Así mismo, hace falta un gran trabajo de concienciación orientado a crear una recepción crítica de los productos.

Los documentales que realiza De Lara pueden considerarse *recuperativos*, porque rescatan del olvido historias que normalmente se omitirían dentro de las cuestiones habituales tratadas en el cine clásico y los medios de comunicación tradicionales. Por ejemplo, *No es por gusto* podría definirse como la revelación de un tema ignorado en los frecuentes discursos antropocéntricos.

Si se consigue hacer reflexionar al espectador sobre la intencionalidad de la directora, diferenciando sus miradas, se conseguirá destruir lo que Mulvey llamó “el sistema de

miradas del aparato cinematográfico” y desafiar las estructuras patriarcales de creación de significados.

En base a esto y dentro de su estilo, De Lara utiliza elementos propios del documental realista; contar el relato a través de entrevistas a los personajes; recoger el desarrollo de los hechos sin intervención, utilizando la cámara como observador; o la ausencia de narrador. La técnica empleada responde al carácter autobiográfico comúnmente utilizado en los documentales feministas de los años setenta.

Muchos han sido los detractores del realismo documental, entre ellos, teóricas feministas que alegaban que una forma de grabar sin intervención del realizador y en el que éste simplemente se limite a reproducir lo que la cámara recoge no constituye una verdadera amenaza a los sistemas de representación tradicionales, al no elaborar nuevos significados que los cuestionen ni plantear alternativas. Es resumen, que sería inútil filmar la opresión y no maneras de acabar con ella.

Sin embargo, los documentales realistas han conseguido resultar eficaces, primero, porque no hay una máxima irrefutable respecto a este modo de representación, sino que es posible tomar de él ciertas formas y otras no, mezclarlas con otros estilos fílmicos, etc., segundo, porque en todo acto hay intencionalidad en cuanto a la decisión de qué tema tratar y como tratarlo (el punto de vista), y tercero, porque reflejar la realidad también puede ser una forma de evidenciarla, demostrarla y/o denunciarla.

Presupongo que De Lara fue de aquellas realizadoras que, de acuerdo con muchas otras teóricas feministas, pensó que exponer la realidad tal y como era sería la forma más conveniente de tratarla, para que así los espectadores la tuvieran delante de sus ojos, cruda y sin adornos, sin la posibilidad de negar su veracidad, dando pie a una reflexión crítica.

Tras ver y analizar los documentales, opino que las estrategias utilizadas resultan igual de válidas que lo podrían ser aquellas contrarias al realismo, porque el valor feminista del trabajo depende no de los procesos sino de la eficacia de los resultados, en tanto a que se asemejan al efecto buscado.

Para quienes desde el feminismo cuestionan la capacidad de los documentales realistas sostengo que el feminismo apoya y defiende la libertad de las mujeres, por lo que poner límites a la expresión de este movimiento iría en contra de sus principios. Todo aquel

acto que busque avanzar en los derechos debería ser bienvenido, porque, lo consiga o no, habrá contribuido al crecimiento del pensamiento y enriquecido con la experiencia.

La consecuencia más remarcable de esta investigación es el hecho de haber conseguido destacar el papel de Maricarmen de Lara como impulsora de un cine más justo, representativo y democrático donde tengan cabida otras realidades además de la que el cine clásico impuso como única.

Más allá de las historias personales, los testimonios de las mujeres a las que De Lara da voz sirven para contar historias colectivas, fácilmente identificables por personas, ya no solo mujeres, que pueden vivir la misma situación en diferente contexto. La desigualdad, los abusos, la discriminación y la violencia no solo se afectaron a las costureras que perdieron su trabajo con el terremoto de 1985, ni a las prostitutas de un anónimo barrio de México D.F, ni a las mujeres que abortaron ilegalmente en México desde el 2000 al 2011, sino que se ha dado y se sigue dando a lo ancho y largo del espacio y el tiempo, también inferido hacia otras profesiones, otras clases sociales, razas, identidades sexuales, creencias e ideologías. Para acabar con ello es necesario que existan personas que lo visibilicen.

Bibliografía

- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Calderón, O. (2013). Intervenciones feministas en el cine documental. Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara. Instituto de la Mujer, Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/29140> Fecha de consulta (12/06/2017)
- Casetti, F. (2014). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos, revista del centro de ciencias del lenguaje*, 25, 23-48.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, G (1994). *Feminismo y teoría del discurso*. *Diablotexto Digital, revista de crítica literaria*, 1, 149-150.
- Cortés, B. (2016). Documentalistas mexicanas, Busi Cortés, Fílmoteca UNAM, 2016. Recuperado de: <http://www.pueg.unam.mx/images/pdf/Programa-documentalistas-mexicanas.pdf> Fecha de consulta (12/06/2017)
- García, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gauthier, A. (2007). *A 30 años de la experiencia del colectivo cine- mujer*. Recuperado de: <https://666ismocritico.wordpress.com/2007/03/02/a-30-anos-de-la-experiencia-del-colectivo-cine-mujer/> Fecha de consulta (12/06/2017)

- Gledhill, C. (1988). Pleasurable Negotiations. En Thornham, S. (Coord.), *Feminist Film Theory. A reader* (1999), 166-179, Nueva York: New York University Press.
- Guarinos, V. (2008). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría Fílmica Feminista. En Loscertales, Felicidad y Núñez, T. (Coord.), *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información* (pp. 91-113). Madrid: Siranda: Visionet.
- Johnston, C. (1975). *Notes on Women s Cinema* (pp: 28-29). Londres: Society for Education in Film and Television.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *Revista Aljaba*, 10.
- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría genero. *Nueva Antropología, revista de ciencias sociales*, 30, 173-198.
- Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- Linton, R. (1936). *El estudio del hombre*. México: FCE.
- Menéndez, M. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- Murdock, G. (1937). Comparative data on the division of labor by sex. *Social Forces*, 15, 551-553.
- Obscura, S. (2014). El documental mexicano dirigido por mujeres. *Revista Ciencia*, 65, 44-53, Academia Mexicana de Ciencias.

- Oroz, E. y Meyer, S. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Colección Punto de Vista. Pamplona: Gobierno de Navarra: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía.
- Reza, J. (2013). Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cinémas d’Amerique Latine*, 21, 122-129.
- Roullier, L. (2015). *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: dominación y sumisión a propósito de Cincuenta Sombras de Grey*. Recuperado de: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/143345> Fecha de consulta (12/06/2017)
- Ruiz, A. (2009). El desarrollo del cine y el video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo. *Revista En-claves del pensamiento*, 6 (3).
- Sandoval, C. y Aketzalli, O. (2012). *Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI*. Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11441/38458> Fecha de consulta (12/06/2017)
- Silverman, K. (1984). Disembodying the Female Voice. En Doane, M. Ann; Williams, L.; Mellencamp, P. (Coord.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, 131-149, University Publications of America.
- Torregosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *Zer, revista de estudios de comunicación*, 13 (24).
- Vega, C. (2012). *Cine de no ficción: géneros y formas*. Avance teórico de la investigación “El cine de no ficción como herramienta de trabajo e investigación en la comunicación transdisciplinaria”. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

- Zurián, F. y Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3).