



CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO

Entre prácticas y representaciones.

La experiencia de Las Ninfas en el cine universitario de la década de los ochenta

Tesis que presenta

Karen Rivera Rodríguez

Para obtener el título de

Maestra en Estudios de Género

Directores:

Dr. Israel Rodríguez Rodríguez

Dra. Itza Amanda Varela Huerta

Lectora:

Dra. Gabriela Cano

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a El Colegio de México y al Centro de Estudios de Género por apoyar la presente investigación y permitirme crecer profesionalmente.

A mis directores de tesis, el Dr. Israel Rodríguez Rodríguez y la Dra. Itza Amanda Varela Huerta por confiar en mis inquietudes académicas, por escucharme y por acompañarme en este proceso de investigación.

A la Dra. Gabriela Cano por su atenta lectura, sus comentarios a mi trabajo y las lecturas que me hicieron ver la Historia desde otra perspectiva.

A Silvia Otero, Marie-Christine Camus, Concepción Arroyo y Guadalupe Sánchez por compartirme sus experiencias, por su tiempo y su disposición. Sin su respaldo esta investigación no hubiera sido posible.

A la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, a la Filmoteca de la UNAM y al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional por dejarme consultar sus acervos. En especial me gustaría agradecer a Teresa Carvajal por sus consejos, sus libros y sus observaciones a mis escritos, así como a Antonia Rojas por su amabilidad y orientación para rastrear fuentes que aportaran a mi investigación.

Al equipo de profesoras del Centro de Estudios de Género por compartir en cada una de sus clases su conocimiento y su pasión por la investigación.

A mis compañeros de la maestría con quienes tuve la fortuna de coincidir en este trayecto académico.

A mi familia y seres queridos por su amor y paciencia. A mi mamá Adriana Rodríguez, a César Reyes y a mis hermanas Diana y Jessica por impulsarme y apoyarme. A mi papá Saúl Rivera por sus enseñanzas. A Joaquín Rincón por escuchar mis inquietudes. Y a mis abuelas y abuelos por su cariño, en particular, a mi abuelo Cornelio Rivera López, esta tesis es para él.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
<i>Las Ninfas como campo de estudio</i>	1
<i>El cine realizado por mujeres</i>	5
<i>Reflexiones metodológicas</i>	10
CAPÍTULO 1: LAS JÓVENES VIAJERAS	16
<i>Orígenes</i>	16
<i>Silvia Otero</i>	19
<i>Marie-Christine Camus</i>	30
<i>María Novaro</i>	41
<i>La convergencia de los tránsitos recorridos</i>	50
CAPÍTULO 2: EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA	52
<i>La figura femenina</i>	52
<i>La producción cinematográfica</i>	53
<i>La escuela de cine</i>	61
<i>Balance general</i>	70
CAPÍTULO 3: LAS PELÍCULAS	73
<i>La consciencia sobre sí mismas</i>	73
<i>La ciudad</i>	76
<i>Introspección</i>	92
<i>El viaje</i>	104
<i>La travesía laboral</i>	124
REFLEXIONES FINALES	128
FUENTES CONSULTADAS	138

INTRODUCCIÓN

Las Ninfas como campo de estudio

El cine mexicano de la década de los ochenta ha sido poco abordado desde las producciones universitarias. No obstante, estudios realizados desde diversas disciplinas han resaltado la importancia de estos centros de formación en los que se han filmado movimientos sociales, como el movimiento estudiantil de 1968, o en los que, durante la década de los setenta, se organizaron colectivos de cine militante. Es esa última década la que atestiguó el auge del cine feminista, en el que el colectivo Cine Mujer (1975-1985) es el ejemplo más representativo.

María Novaro, Marie-Christine Camus y Silvia Otero ingresaron a las aulas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en el año de 1980. Su paso por esta institución quedó marcado por la conformación de un grupo de cine llamado Las Ninfas. Aunque fueron contemporáneas a las integrantes del Colectivo Cine Mujer¹, su objetivo no era hacer un grupo de cine militante. Las Ninfas se situaron desde sus lazos afectivos para definirse como: “un grupo de amigas que hacían cine”. En este sentido, profundizar en su experiencia puede dar cuenta de otras propuestas y prácticas de realización y representación fílmica.

Sus propuestas fílmicas se desarrollaron en un contexto marcado por la crisis económica de 1982, que afectó la producción de la industria cinematográfica nacional. Por lo que, en medio del auge del cine independiente y de las películas comerciales que optaron por la exposición del sexo y la violencia —producciones que en su mayoría estuvieron dirigidas por hombres—, las escuelas de cine se presentaron como una vía de profesionalización para algunas mujeres que deseaban dedicarse al séptimo arte. Asimismo, las propuestas de las cineastas universitarias surgieron en una época en la que el feminismo

¹ María Novaro, Marie-Christine Camus y Guadalupe Sánchez también participaron en algunos proyectos del Colectivo Cine Mujer.

influyó en diferentes disciplinas artísticas, en la que las trayectorias de diversas artistas se cruzaron y dialogaron entre sí.

La presente tesis parte de los estudios de género para comprender la producción universitaria realizada por mujeres en la década de los ochenta, como un ente heterogéneo en el que diferentes mujeres reflexionaron y propusieron distintas formas de representación a partir de su labor cinematográfica. En este sentido, atravesada por mi formación como historiadora, entiendo el “cine de mujeres” como una construcción cultural e histórica² que no ha tenido el mismo significado a través del tiempo, pero que inevitablemente ha sido vinculado a la división sexual del trabajo y a un consumo cinematográfico diferenciado con múltiples identificaciones.

Si “no se nace mujer: se llega a serlo”³ ¿qué es lo que distingue a las mujeres cineastas?, ¿cómo ha cambiado la relación de las mujeres con el cine a través del tiempo?, ¿en qué se diferencia el cine universitario realizado por mujeres? Analizar el cine realizado por Las Ninfas desde una perspectiva de género lleva a no pasar por alto la conformación de un grupo de tres amigas que se juntaban para hacer cine. Este hecho llama a prestar atención a las prácticas de realización y representación, a interesarse por las dinámicas de trabajo y las redes afectivas que atravesó la configuración del grupo.

Más allá de debatir si su producción perteneció a un cine feminista o a un cine femenino, analizar las películas de Las Ninfas desde su contexto de producción permite que las trayectorias de vida de María Novaro, Marie-Christine Camus y Silvia Otero complejicen estas categorías polarizadas al poner en el centro de la reflexión la conformación de sus subjetividades cinematográficas, en especial, el deseo por representar y la posibilidad de llevarlo a cabo. Por lo que, siguiendo la propuesta de Linda Nochlin:

El problema reside, no tanto en algunos conceptos feministas de lo que es la femineidad, sino en la falsa interpretación de lo que es arte, compartida con el público en general; en la ingenua noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales. El arte casi nunca es eso y el gran arte

² RASHKIN, *Mujeres cineastas en México*, p. 19.

³ BEAUVOIR, *El segundo sexo*, p. 207.

nunca lo es. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual.⁴

Como se verá en el primer capítulo, la decisión de Silvia, Marie-Christine y María de estudiar en el CUEC surgió a partir de varios encuentros y desencuentros. Para ellas estudiar cine implicó más que la adquisición de las herramientas y del lenguaje cinematográfico para expresarse, también significaba la afirmación de su autonomía como mujeres jóvenes, pertenecientes a clases medias y acomodadas, que buscaban profesionalizarse, quienes vieron en el cine un campo laboral en el cual poder desarrollarse legítimamente. Sus trayectorias de vida, por lo tanto, rompen con la idea del genio predestinado que siempre tuvo el don y la consciencia de convertirse en artista.

En este panorama el deseo está presente en mi investigación como un elemento que ayuda a definir un proceso histórico. En los años ochenta las cineastas universitarias emprendieron un cambio en la narrativa y en la estética cinematográfica desde la consciencia de la importancia que tenían sus experiencias personales. Como respuesta a un cine de denuncia y militante que les antecedió y con el que convivieron, el deseo se materializó en el cuidado de la forma como un medio para la exploración de la subjetividad en el contenido, por parte de sus realizadoras. Este proceso histórico hace referencia al concepto de “interioridad” de Ruby Rich con la que identifica al nuevo cine latinoamericano de los ochenta, caracterizado por un mayor interés por el plano de lo individual, lo cotidiano y la fantasía, en el que “la interioridad no es un alejamiento de la sociedad, sino más bien un nuevo compromiso con ella.”⁵

Vale la pena mencionar que el estudio del deseo en el cine mexicano realizado por mujeres tiene sus antecedentes en el trabajo de Márgara Millán, quien en los años noventa, a partir de las propuestas de Teresa de Lauretis y Paola Melchiori, caracterizó el cine realizado por mujeres en los años ochenta como autobiográfico y autorreferencial. Millán, al analizar

⁴ NOCHLIN, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, pp. 20-21.

⁵ RICH, “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, p. 311.

la filmografía de Maryse Sistach, Busi Cortés y María Novaro, explica que en las películas el deseo de las directoras estaba presente y ayudaba a vincular “la mirada de la mujer en tanto directora, la mirada de la protagonista y la mirada de la espectadora”.⁶ En palabras de Millán:

El cine mexicano de mujeres de los ochenta comparte con el resto del cine latinoamericano lo que B. Ruby Rich denomina el desplazamiento hacia la *interioridad* presente en el “nuevo” nuevo cine, cerrando el periplo del cine político feminista de denuncia y construcción de las demandas de las mujeres oprimidas sexualmente o subordinadas socialmente. Paralelamente al eclipse del Colectivo Cine Mujer aparecen una serie de trabajos femeniles donde el discurso cambia, y donde se inicia la figuración de lo que denominaremos el deseo femenino.⁷

A partir del estudio del cine universitario realizado por mujeres propongo no solo repensar la idea previamente planteada sobre el deseo femenino, sino también situar las representaciones de Otero, Camus y Novaro en un contexto en el que la sexualidad de las mujeres está siendo debatida a partir de la llamada “liberación sexual”. Aunado a este escenario, desde los años cincuenta con la llegada de la modernidad y el crecimiento de las ciudades, los proyectos cinematográficos que aspiraron a un público joven fueron dirigidos por hombres, quienes hicieron una distinción entre lo que debía ser la imagen ideal de la juventud para los hombres y para las mujeres.

Novaro, Camus y Otero buscaron convertirse en cineastas. A partir de sus experiencias de vida van reflexionando sobre el significado de la juventud y de la autonomía de sus protagonistas, en su mayoría jóvenes que intentan posicionarse en el mundo. Asimismo, repensar la propuesta del desplazamiento de la militancia y del cine político por un cine vuelto hacia la interioridad permite considerar los diálogos que Las Ninfas tuvieron con varias integrantes del Colectivo Cine Mujer y con otras estudiantes de la escuela de cine.

Aunque Las Ninfas se inclinaron por un cine de ficción en lugar de uno documental, característico del Colectivo Cine Mujer, no se puede negar que se conocieron entre sí y a sus respectivos trabajos estudiantiles. Este detalle, aunque podría parecer obvio, a veces se pasa por alto cuando se reflexiona sobre la historia del cine, en específico, sobre el realizado por

⁶ MILLÁN, “El cine de las mujeres en México”, p.52.

⁷ MILLÁN, “El cine de las mujeres en México”, p.47.

mujeres. Las diferencias entre sí apelan a un cine con múltiples posibilidades, hecho que va en contra de encasillar las películas realizadas por mujeres a una idea limitada de la feminidad. En este sentido, la pregunta general que propongo responder es: *¿cómo se articula la relación entre la producción cinematográfica y las experiencias de vida de Otero, Camus y Novaro en sus propuestas de representación filmica durante la década de los ochenta?*

El cine realizado por mujeres

El interés por estudiar el cine realizado por mujeres ha desencadenado principalmente dos vetas de reflexión. Por un lado, se ha investigado la manera en la que la inserción de las mujeres en el campo laboral cinematográfico significó otras formas de representación que diferían de una mirada masculina hegemónica. Por otro lado, se ha hecho un recuento de las mujeres que han logrado desarrollarse en algún puesto dentro de una estructura cinematográfica jerárquica. Ambas vetas van de la mano y se relacionan con los debates en torno a la categoría de “cine de mujeres”, discusiones que vincularon al cine con la teoría feminista de las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo pasado.

Dentro de este marco, Márgara Millán, en *Derivas de un cine en femenino*, da cuenta de las principales ideas que se debatieron al interior de las teorías feministas del cine. Empieza por los planteamientos de Laura Mulvey (1975), quien denunci la existencia de una mirada y un deseo masculino que predominaron en la representación que se hacía de las mujeres; pasa por las ideas de B. Ruby Rich (1978), Janet Bergstrom (1979), Ann Kaplan (1983), Jane Gaines (1984), Teresa de Lauretis (1984) y Alexandra Juhasz (1994); autoras que dialogaron con Mulvey señalando sus limitaciones y proponiendo reflexiones en torno a (1) la presuposición de que las mujeres y lo femenino son víctimas sin poder, lo que les niega la posibilidad de resistencia y resignificación; (2) la afirmación de que todo placer narrativo es masculino; (3) el riesgo de caer en esencializaciones; (4) la poca representatividad de mujeres no blancas y de clase media, liberales, europeas o norteamericanas; y (5) la idea de

una identidad subjetiva unívoca centrada en la diferencia sexual.⁸

En diferentes medidas el pensamiento de estas autoras fue retomado en los trabajos de investigación sobre el cine mexicano y latinoamericano realizado por mujeres, mismos que enfatizaron las diferencias entre la mujer como objeto de representación y las mujeres como sujetas históricas. En palabras de Elissa J. Rashkin:

La conocida distinción que hizo la teórica feminista, Teresa de Lauretis, entre la mujer como "representación de una esencia inherente a todas las mujeres", y las mujeres como seres históricos se veía ampliamente confirmada en el cine nacional: sus fórmulas particulares como la veneración de la madre abnegada y el envilecimiento de la mala mujer traidora, funcionaban para desplazar a las mujeres como sujetos históricos y sustituirlas por figuras simbólicas, cuyas trayectorias repetitivas eran presentadas como esenciales para la reproducción del orden social dentro del contexto de un Estado-nación claramente patriarcal.⁹

Enfocándose en una revisión latinoamericana del cine durante el siglo XX, Patricia Torres San Martín presenta un gran trabajo de identificación de las trayectorias de realizadoras muchas veces olvidadas por la historia del cine, en donde clasifica las producciones latinoamericanas realizadas por mujeres en tres periodos: 1) el de las pioneras que se desarrollaron entre el paso del cine silente al sonoro, 2) las que se relacionaron con los movimientos feministas de los años sesenta y setenta, etapa en la que surgieron los colectivos de cine de mujeres interesados por el documental, y 3) el regreso a la ficción marcado por la transición entre los años ochenta y noventa en los que varias mujeres debutaron en la industria como realizadoras.¹⁰ La riqueza de su texto está en que relacionó el contexto internacional con el panorama mexicano, lo que le permitió identificar lugares en común.

En este recorrido la autora identifica como pioneras del cine mexicano a Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant, Elena Sánchez Valenzuela, Adela Sequeyro y Matilde Landeta. En la segunda etapa menciona al Colectivo

⁸ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, pp. 35-67.

⁹ RASHKIN, *Mujeres cineastas en México*, p. 23.

¹⁰ TORRES SAN MARTÍN, "Mujeres detrás de cámara", pp. 107-121.

Cine Mujer (1975-1986), en el que sobresalieron nombres como el de Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, María Eugenia Tamés y Maricarmen de Lara. Mientras que, para el tercer periodo Marcela Fernández Violante funge como antecesora de una generación que buscó un cine más íntimo con representantes como María Novaro, Busi Cortés y Maryse Sistach. Aunque es sugerente la clasificación que se propone, la división estricta de estos periodos no deja ver la conexión entre ellos, lo que puede traer el riesgo de borrar, por ejemplo, los diálogos entre el cine documental y el de ficción de la segunda y tercera etapa, propuestas que convivieron durante el primer lustro de los años ochenta al interior del CUEC.

Por otro lado, Elissa Rashkin en *Mujeres cineastas en México: el otro cine*¹¹, da cuenta de la presencia de mujeres directoras como Maryse Sistach, Busi Cortés, María Novaro, Guita Schyfter y Dana Rotberg, quienes en la década de los noventa hicieron películas que, si bien se diferenciaban la una de la otra, coincidieron en la revisión de la representación de la imagen femenina. En este sentido, la categoría “cine de mujeres” es entendida por Rashkin como un fenómeno histórico situado en un tiempo-espacio específico, lo que dio paso a su propuesta de que el cine hecho por mujeres “ha sido no sólo un acto artístico y una reivindicación limitada a cuestiones de género sino, quizás en esencia, una manera de intervenir activamente en la construcción de la identidad nacional y de la nación misma”.¹²

Desde esta perspectiva, el cine universitario cobra relevancia e invita a pensar en la posibilidad de encontrar múltiples maneras de disputar esas construcciones identitarias, situando los “cines alternos”¹³ que tuvieron lugar al interior del CUEC. Sin embargo, la libertad creativa que tuvo lugar en las escuelas de cine no debe darse por hecho; al contrario, su entendimiento debe partir desde la complejidad de su estructura institucional y las experiencias de sus estudiantes, mismas que podían cambiar entre generaciones.

En este aspecto, Rashkin contempló la importancia de la fundación de las escuelas de cine y reconoció las trayectorias de realizadoras de la década de los sesenta y setenta como

¹¹ Traducción del título de su libro *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream* publicado en el año 2001.

¹² RASHKIN, *Mujeres cineastas en México*, p. 19.

¹³ GARCÍA, Gustavo, “Retrato del cineasta adolescente”, pp. 7-8.

Esther Morales, quien hizo la primera película del CUEC (*Pulquería “La Rosita”*, 1964); Marcela Fernández Violante, estudiante de la primera generación del CUEC y la primera mujer que asumió la dirección de esa escuela; Adriana Contreras y Alejandra Islas, estudiantes de este mismo centro de estudios durante la década de los setenta; y el colectivo feminista Cine Mujer¹⁴.

A este recuento se suma la trayectoria de Trinidad Langarica y Lourdes Gómez, quienes en la década de los setenta también fueron estudiantes del CUEC y miembros del Taller de Cine Octubre. Su documental *Mujer, así es la vida*, propuesto desde 1975 y terminado en 1980, es un antecedente del documental feminista de la época.¹⁵

El Colectivo Cine Mujer ha sido estudiado desde diferentes perspectivas.¹⁶ Elena Oroz, por ejemplo, ha centrado su estudio en los primeros años de este colectivo, situando su producción en la tradición del documental feminista y enfatizando tres aspectos: la colectividad, los procesos de trabajo y los mecanismos de representación. La autora propone que el trabajo en colectivo de las cineastas adquirió matices importantes al vincularse con las prácticas feministas porque, más que ser un grupo “técnico” que buscaba hacer una película, la intención era la discusión de los temas: “

[...] la teoría no antecedió la realización del filme, sino que se iba construyendo a medida que se investigaba y cada proyecto suponía un intenso trabajo de documentación, discusión y aprendizaje para articular un conocimiento urgente y tentativo sobre temas entonces silenciados e invisibilizados, como el aborto o la violencia sexual.¹⁷

De esta forma, Oroz plantea que el trabajo del Colectivo Cine Mujer implementó una intensa reflexión sobre los mecanismos de representación, considerando al cine como una herramienta de “contra-ideologización”. Los tres elementos que contempla su propuesta – colectividad, procesos de trabajo y mecanismos de representación– son esenciales para

¹⁴ RASHKIN, *Mujeres cineastas en México*, pp. 111-142.

¹⁵ Para profundizar en el trabajo del Taller de Cine Octubre consultar RODRÍGUEZ, “El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante”.

¹⁶ Véanse JIMÉNEZ CAMACHO, “De Cines y Feminismos en América Latina”, RODRÍGUEZ, “Cine Documental y Feminismo en México”, y OROZ, “El cine como herramienta contra-ideológica”.

¹⁷ OROZ, “El cine como herramienta contra-ideológica”, p. 239.

entender no sólo al Colectivo Cine Mujer, sino que también respondieron a un contexto en el que determinados debates feministas estaban permeando el campo artístico y promoviendo reflexiones respecto al papel de las mujeres como creadoras.

Estas reflexiones fueron más allá del cine y complejizaron incluso la propia clasificación de lo que se entendía por “arte feminista”. Este panorama es presentado por Gabriela Aceves Sepúlveda en su libro *Women made visible. Feminist Art and Media in Post-1968 México City*, donde la autora da cuenta del contexto artístico feminista mexicano durante la década de los setenta a través del trabajo de Ana Victoria Jiménez (fotógrafa), Rosa Martha Fernández (cineasta, integrante del Colectivo Cine Mujer), Mónica Mayer (artista visual) y Pola Weiss (pionera del videoarte).

Sepúlveda analiza las manifestaciones artísticas, la construcción de archivos y la conservación de la memoria, tanto de los movimientos, como del arte feminista. Su propósito es situar los vínculos entre las artistas y sus producciones, mostrando nuevos discursos y representaciones visuales del cuerpo femenino desde diferentes medios como el cine, el video, la fotografía, las instalaciones y los performances, los cuales marcaron formas diferentes de mirar y entender los cuerpos.¹⁸ Su investigación permite ver los diálogos entre diferentes disciplinas artísticas desde las trayectorias de sus creadoras, algunas de ellas inmersas en el movimiento feminista desde los años setenta. Las conexiones que plantea la autora son relevantes porque demuestran que es imposible investigar el cine realizado por mujeres de la década de los ochenta sin tomar en cuenta el contexto feminista de la época a través de los movimientos, discusiones y manifestaciones artísticas que se originaron, consolidaron y transformaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

A manera de conclusión, se puede decir que profundizar en el estudio de los espacios universitarios permite ampliar el panorama que se tiene del cine realizado por mujeres. En específico, trazar la trayectoria de las estudiantes de cine lleva a considerar a otras mujeres que no precisamente se interesaron por la dirección cinematográfica. El caso del grupo de Las Ninfas da cuenta de este hecho: María Novaro se interesó por la dirección, Marie-

¹⁸ ACEVES SEPÚLVEDA, *Women made visible*.

Christine Camus por la fotografía y Silvia Otero por el sonido y la edición. Igualmente, el contacto que tuvieron con las integrantes del Colectivo Cine Mujer y con otras mujeres que no pertenecían a la escuela de cine, como Guadalupe Sánchez y Concepción Arroyo, permite identificar las redes afectivas, laborales y estratégicas que se fueron tejiendo.

Reflexiones metodológicas

En “El trabajo de la representación” Stuart Hall explica que, para Saussure, el lenguaje estaba conformado por la lengua (estructura subyacente de reglas y códigos) y el habla (acto o expresión); sin embargo, “fue también importante que, en ciertos momentos históricos, algunas personas tuvieran más poder para hablar sobre ciertos temas que otros”.¹⁹ De este modo, el pensamiento de Foucault es ilustrativo sobre la relación que hay entre la representación y el poder, así como en el paso del análisis del lenguaje al discurso, este último concebido como el encargado de producir conocimiento. A partir de lo anterior, entiendo las películas de Las Ninfas como un conjunto de discursos audiovisuales que parten de las subjetividades de sus realizadoras, pero que, al mismo tiempo, se encuentran en constante diálogo con su época.

Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro llevaron a cabo sus trabajos estudiantiles con cierta libertad creativa mediada por los recursos con los que contó la escuela de cine. Pero esta libertad creativa que les permitió convertirse en directoras de sus películas y presentar sus propios discursos se enfrentó a una exhibición limitada o en ocasiones nula. Su carácter de “trabajos estudiantiles” condicionó el valor de estos materiales fílmicos, muchos de los cuales no solo no fueron contemplados en otros ciclos de exhibición sobre el trabajo de mujeres realizadoras, sino que su conservación estuvo restringida.

Con excepción de las películas de María Novaro, quien actualmente se desempeña como directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), la conservación de los

¹⁹ HALL, “El trabajo de la representación”, p. 468.

trabajos estudiantiles se limitó a la petición de Silvia Otero para hacer ella misma la digitalización de sus películas universitarias; además, se extraviaron dos películas realizadas por Marie-Christine Camus y se enlataron otros dos trabajos, los cuales aún no han sido digitalizados y mucho menos conocidos. Este panorama me hizo entender el acervo filmico como un organismo que no es neutro, sino que está lleno de motivaciones que condicionan el resguardo de los documentos al favorecer el trabajo de ciertos estudiantes en detrimento de otros.

En el año 2019 el CUEC cambió su nombre a Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Esta transformación implicó que el CUEC dejara de ser un centro de extensión académica para constituirse formalmente como una escuela que tenía la capacidad de emitir títulos profesionales. El cambio de estatus se justificó en parte por la importancia histórica de la escuela de cine debido al valor de su acervo filmico que resguarda registros de sucesos significativos para la historia del país, desde la conservación de trabajos respecto al movimiento estudiantil de 1968 hasta aquellos trabajos que marcaron los inicios de cineastas actualmente reconocidos.

Este ambiente se relaciona también con la mirada de investigadores e investigadoras, quienes como yo acuden al acervo para realizar un proceso de selección documental que obedece a intereses académicos particulares. En un inicio confieso que ingresé al acervo interesada por la historia del Colectivo Cine Mujer, grupo de cine feminista ampliamente estudiado en los últimos años. Tras platicar con la cineasta e historiadora Teresa Carvajal, encargada del acervo filmico del CUEC/ENAC, me di cuenta de algo obvio, pero que hasta ese momento había dado por sentado: la presencia de más mujeres que estaban estudiando cine en esos años y que no pertenecían a Cine Mujer. Desde este punto vale la pena repensar las inquietudes que el acervo ha atendido, mirar las ausencias y revalorar la riqueza documental a partir de la realización de nuevas preguntas que se apoyen en las cintas de autoras(es) que no han sido tan estudiados.

Por otro lado, para esta investigación pude visionar diez de los doce cortometrajes que en total hicieron Otero, Camus y Novaro. El mayor reto fue el acceso a los trabajos de Marie-Christine, ya que ninguna de sus películas había sido digitalizada. Este hecho hizo que

mi primer contacto con esas películas fuera desde la materialidad de la película de 16 mm, con los sonidos de un proyector antiguo y junto a la imposibilidad de pausar la cinta para analizar algún fragmento. Además, la selección de los fotogramas me llevó a pasar unas mañanas en una mesa frente a un pequeño visor, con el que pude apreciar las películas fotograma por fotograma sin sonido, experiencia visual que me permitió reflexionar sobre la fotografía y el montaje.

Francie Chassen-López, al investigar la vida de Juana C. Romero, reflexiona que, cuando se aborda la trayectoria de las mujeres, uno de los retos a los que se enfrenta la biógrafa es a “explicar” cómo una mujer llegó a hacer lo que hizo dentro de una sociedad patriarcal.²⁰ Esta necesidad explicativa no solo orilla a no reconocer la importancia de las historias de vida de las mujeres por sí mismas, sino que limita la conservación de los registros, como en el caso de las películas, que dan cuenta de su presencia en un tiempo-espacio específicos.

Para conocer la forma en la que se fueron construyendo las subjetividades cinematográficas de Camus y Otero realicé una serie de entrevistas semiestructuradas con cada una de ellas: siete entrevistas a Silvia Otero y cuatro entrevistas a Marie-Christine Camus. En estas, la necesidad de explicar su vida llevó a dudas planteadas por ellas mismas respecto a si su paso por el CUEC era algo que debía ser contado. Aunque el objetivo del presente trabajo no es hacer una biografía de cada una de las cineastas, sí consideré estas premisas para el acercamiento a ciertos fragmentos de su historia de vida.

Estos encuentros no se llevaron a cabo de forma presencial debido al confinamiento establecido desde marzo de 2020 como consecuencia de la pandemia de covid-19. Como resultado, la mayor parte de este estudio lo realicé a distancia y, en general, la experiencia de investigación estuvo mediada por la contingencia sanitaria que cerró los archivos por varios meses. Si bien el acceso a algunos documentos llevó más tiempo, fue gracias a los programas de software de videochat que pude llevar a cabo las entrevistas por videollamada. El número de entrevistas estuvo sujeto a la disponibilidad de tiempos de Otero y Camus. Cada una tiene

²⁰ CHASSEN-LÓPEZ, “Biografiando mujeres”, p. 155.

compromisos familiares y laborales, por lo que Otero prefirió hacer entrevistas cortas, de máximo una hora y media de duración, por llamada y por las mañanas; mientras que Camus se inclinó por sesiones más largas de hasta dos horas y media, por videollamada y en un horario vespertino.

La investigación, en este sentido, estuvo acompañada de nuevos aprendizajes que me llevaron a iniciarme en el uso de Webex, Zoom, Teams, entre otros. También, coincidió con momentos de cansancio derivados del hartazgo por las pantallas debido a los prolongados lapsos de tiempo frente al monitor para tomar las clases, para realizar las entrevistas o para leer los artículos o libros que se consideraban pertinentes para la investigación. A veces esto se juntó con momentos de preocupación, incertidumbre y quiebres emocionales por seres queridos que se enfermaron o murieron a consecuencia de la pandemia. Este contexto, sin embargo, me convenció de la importancia del registro, de la escucha y del acompañamiento aún en la distancia.

Para las entrevistas, en un inicio me interesé por las reflexiones que podían hacer respecto a sus películas desde su presente, sin embargo, estas narrativas estuvieron limitadas debido a sus propias dudas respecto a si sus experiencias eran algo que valía ser contado. Además, de la década de los ochenta a la actualidad han pasado cerca de cuarenta años, por lo que el olvido estuvo muy presente en los primeros acercamientos.

Otra de las limitantes fue que en las primeras sesiones no pude contar con el material audiovisual, ya que por los tiempos del acervo filmico tuve acceso a las películas tiempo después. Este panorama me llevó a reflexionar sobre los retos que trae consigo el trabajo con la memoria y sobre la autopercepción que ellas tenían de su propia experiencia. Por lo tanto, más que continuar con las preguntas que estaba haciendo, tuve que re escuchar con nuevas preguntas lo que ellas me estaban diciendo y, a partir de ello, prestar más atención al tono de voz y a las percepciones de mis entrevistadas.

¿Qué sí recordaban las cineastas? En las entrevistas las frases respecto a que “eran tiempos muy divertidos” me llamaron la atención por la nostalgia con la que eran pronunciadas. Inevitablemente sus recuerdos me llevaron a pensar en la importancia que tenía

hablar de la amistad, el ocio y la diversión, aún más en medio de un contexto epidemiológico que me alejaba de las personas e imposibilitaba los espacios de encuentro. En las narrativas de Otero y Camus están presentes la importancia de las fiestas, los viajes, la música, la comida, el pago de la renta y los trabajos de medio tiempo que les permitieron cubrir sus gastos tanto personales como escolares. Llegué a la conclusión de que, a través de estas experiencias, ellas narraban la lucha por mantener su autonomía, los retos emocionales y económicos que esta envolvía, y la importancia de los lazos afectivos que se iban consolidando en este trayecto. Desde esta mirada me acerqué a sus películas.

Otro factor importante fue la edad. Ellas transitaban por los veintitantos años cuando ingresaron a estudiar cine en la década de los ochenta. Actualmente yo cuento con veintiséis años, por lo que en el transcurso de las entrevistas salieron a relucir consejos y preguntas sobre mis motivaciones, en especial sobre la forma en la que percibo la juventud y la diversión. Esto ayudó a que las conversaciones fluyeran mejor. En ocasiones se llevaron a cabo pláticas más informales e intercambiamos mensajes por WhatsApp. Esta red social ha sido un medio relevante para la comunicación, ya que optimizó el intercambio de algunos documentos y fotografías que ellas iban encontrando en su archivo personal.

El caso de María Novaro fue diferente. Aunque conseguí su contacto, no pude agendar una entrevista. A pesar de ello, reconstruí parte de su trayectoria con las entrevistas que encontré disponibles en internet, las publicadas en libros y los recortes hemerográficos encontrados en su expediente, recopilado y resguardado al interior del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional. Estas fuentes corresponden a años diferentes, lo que me permitió seguir los matices en los discursos de la realizadora a través del tiempo. Las reflexiones que hizo la propia Novaro sobre su relación con el feminismo han tenido un peso especial en estos discursos, motivadas en muchas ocasiones por los medios que la entrevistaron y que trataron de clasificar su cine.

Igualmente realicé entrevistas semiestructuradas a Concepción Arroyo (dos entrevistas) y a Guadalupe Sánchez (dos entrevistas), con el objetivo de conocer su participación en los trabajos fílmicos de Novaro, Camus y Otero durante la década de los ochenta. Aunque no profundizo en las trayectorias de ellas dos, debido a que no estudiaron

cine y no fueron consideradas como parte de Las Ninfas, fue interesante conocer sobre su relación con el feminismo y sobre su participación en las películas como integrantes de una red afectiva y de trabajo que se fue tejiendo con Las Ninfas. A diferencia de Camus, Otero y Novaro, Arroyo y Sánchez no han dudado en autodenominarse como feministas.

Asimismo, gracias al apoyo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México pude digitalizar varios números de la revista *Nitrato de plata*, la cual ha ayudado a la aproximación de los discursos existentes en torno a la situación nacional del cine en aquellos años. También en internet están digitalizadas las revistas *Fem* y los ejemplares de la *Gaceta* de la UNAM, lo que me permitió conocer algunos de los debates de la época respecto al cine realizado por mujeres, la representación de la imagen femenina y sobre el contexto del cine universitario en los años ochenta.

La presente tesis se encuentra dividida en tres capítulos. El primero, “Las jóvenes viajeras”, se centra en los orígenes de Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro, y en sus trayectorias previas a su ingreso a la escuela de cine, con el objetivo de conocer tanto sus motivaciones como las condiciones que les permitieron tomar la decisión de estudiar cine. El segundo capítulo, “El cine de la década de los ochenta”, busca un acercamiento general a las producciones cinematográficas que se estaban haciendo en esos años, con el propósito de situar al cine universitario en diálogo con propuestas que tuvieron la ventaja de contar con una mayor exhibición. Por último, el tercer capítulo, “Las películas”, se centra en el análisis de las cintas realizadas por Otero, Camus y Novaro para dar cuenta de la forma en la que se articulan las experiencias de vida con la producción universitaria de las tres cineastas.

CAPÍTULO 1: LAS JÓVENES VIAJERAS

Orígenes

¿Qué se puede conocer a partir de las experiencias de vida de Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro previas a su ingreso al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos? Antes de entrar a la escuela de cine las tres jóvenes vivían en diferentes puntos geográficos: Cali, París y el Distrito Federal (ahora Ciudad de México). Sus vidas se cruzaron en la década de los ochenta debido al interés particular de cada una de ellas por hacer cine. Esta inquietud no nació de la noche a la mañana. Sus motivaciones por profesionalizarse en el séptimo arte no corresponden con el mito del “gran artista”²¹ criticado por Linda Nochlin, al contrario: sus experiencias de vida dan cuenta de un panorama más complejo que rompe con la narrativa lineal del “genio predestinado”. La ruptura con este discurso motiva el desarrollo del presente capítulo, con el cual me propongo contextualizar: ¿cómo surge el deseo de Silvia, Marie-Christine y María por convertirse en cineastas?

El interés por sus motivaciones me permitió analizar vivencias que se cruzan, se separan y se contradicen, revelando los caminos que las llevaron a tomar la decisión de estudiar cine. Como desarrollaré en las siguientes líneas, los diferentes lugares de origen y los contextos familiares las llevaron a emprender una serie de tránsitos anteriores a su encuentro en la Ciudad de México en 1980. Las concibo como “jóvenes viajeras” porque es esta categoría el eje desde el que parto para entender sus experiencias previas.

Los antecedentes que constituyen los viajes realizados por Otero, Camus y Novaro sobresalen, sobre todo, cuando se tiene en cuenta que la posibilidad de ser una mujer viajera no ha sido la misma a través del tiempo. Mayabel Ranero Castro identifica, al interior de la

²¹ NOCHLIN, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, p. 24.

En este ensayo, Linda Nochlin explica que parte de la creencia de que no hay grandes mujeres artistas se debe a los mitos que se han creado en torno a la figura del artista, concebido principalmente como masculino y bajo la imagen del “niño prodigio”. Imaginario cuyo referente principal se basa en las biografías de artistas realizadas por Giorgio Vasari.

historiografía mexicana, dos tipos principales de relatos sobre viajeros: (1) las crónicas del siglo XVI, que daban cuenta de las novedades del continente americano; y (2) los relatos de viajeros del siglo XIX, que tuvieron un papel importante en el proyecto sociohistórico del imperialismo decimonónico.²² Aunque existen documentos escritos por mujeres viajeras que permiten situarlas en lo que la autora define como “la situación de una mujer observante y actuante”, fue común que estos relatos se identificaran con empresas épicas y heroicas realizadas en su mayoría por hombres.²³

Las peregrinaciones de mujeres a sitios consagrados en el medievo, la llegada de mujeres provenientes de otros continentes a “hacer la América”, o viajeras “esposas de” embajadores, comerciantes y diplomáticos, son ejemplos que ofrece Ranero para dar cuenta de la presencia de mujeres que salieron de su lugar de origen en diferentes épocas. Algunas de ellas tuvieron la oportunidad de escribir diarios y cartas que abrigaron sus vivencias y perspectivas, convirtiéndose en potenciales fuentes de investigación. Son estos documentos los que, retomados desde una perspectiva histórica, sitúan el viaje en una metáfora de determinada época. En esta línea, los viajes de tres jóvenes de clase media y alta que nacieron en la década de los cincuenta son leídos desde los procesos de modernización que envolvieron a la segunda mitad del siglo pasado.

Silvia viajó sola a Francia cuando cumplió los 18 años con el propósito de estudiar Biología²⁴; Marie-Christine, antes de ingresar a la escuela de periodismo, viajó a Israel²⁵ para trabajar durante unos meses en un *kibutz*²⁶; por su parte, María, a los doce años, entró a estudiar en un internado de monjas en Suiza, debido a que su padre había sido nombrado embajador de México en ese país²⁷. Se trata de mujeres con alta escolaridad, cuya juventud transitó entre contextos citadinos en constante crecimiento. Es al interior de estos espacios

²² RANERO CASTRO, “Mujeres viajeras”, p.9.

²³ RANERO CASTRO, “Mujeres viajeras”, p.9.

²⁴ Entrevista realizada a Silvia Otero, 7 de octubre de 2021.

²⁵ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

²⁶ “Colonia agrícola israelí de producción y consumo comunitarios” RAE, *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005.

²⁷ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

urbanizados donde se fue delineando la imagen de la “mujer moderna” que es joven, inteligente, que se profesionaliza y sale a trabajar.

El otro elemento para acercarse a las trayectorias de vida de Silvia, Marie-Christine y María es la juventud. Carles Feixa localiza en la segunda mitad del siglo XX una mayor presencia de las y los jóvenes en el espacio público, resultado de los vínculos entre ellos mismos y la llamada “revolución sexual”. Estos nexos son entendidos por Feixa a partir de la emergencia del Estado de Bienestar que trajo consigo un crecimiento económico, mayores posibilidades adquisitivas y educativas, la ampliación de las esferas de libertad juvenil, el nacimiento del *teenage market*, la emergencia de los medios de comunicación de masas que permitió la comunicación entre jóvenes de distintos países, y el proceso de modernización que impactó en los usos y costumbres tradicionales.²⁸

Los testimonios de estas tres mujeres sobresalen porque crecieron en un ambiente en el que emerge el protagonismo juvenil. Por ello, la juventud y el viaje son vistos como marcos de posibilidad, de acción y distinción, pues permiten una construcción social identitaria desde la cual se trata de dar sentido a sus experiencias. Su consideración como “jóvenes viajeras”, no obstante, no aglutina la concepción del viaje en un solo significado, ya que este fue experimentado por cada una de ellas de distintas maneras.

Además de la edad, el significado del viaje no puede desvincularse del género, la etnia y la clase, por mencionar algunas de las categorías que ayudan a situar en su contexto la construcción identitaria. Esta construcción es, siguiendo a Linda McDowell²⁹, “algo fluido y transitorio, basado en fragmentos de recuerdos de un lugar, en deseos y experiencias”. Es en esta fluidez, en el movimiento del viaje, recuerda la autora, que se reafirman o se superan antiguas relaciones de género que apuestan por la división de lo femenino y lo masculino.³⁰

²⁸ FEIXA, *De jóvenes, bandas y tribus*, p.43.

²⁹ Linda McDowell llama a considerar “el carácter de género de las experiencias”, ya que, aunque el viaje muchas veces implica la salida del hogar y del espacio doméstico, esta partida no conlleva por correspondencia un cambio total de las relaciones convencionales de género.

³⁰ MCDOWELL, “Género, identidad y lugar”, p. 319.

Silvia Otero

Después de un contexto marcado por la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la década de los cincuenta representó para algunos países una etapa contradictoria de prosperidad económica. Eric Hobsbawm define este periodo como “los años dorados”³¹, cuyo ocaso se sitúa entre finales de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta. Además, esta época coincide con los últimos aromas de una guerra fría en la que se enfrentaron dos de las potencias más influyentes: Estados Unidos y la ahora extinta Unión Soviética.

Esta aparente prosperidad se vio reflejada en el crecimiento demográfico ciudadano. Tal fue el caso de Cali, una ciudad colombiana ubicada en el departamento del Valle del Cauca. Katia González Martínez explica que, entre los años cincuenta, sesenta y setenta, Cali experimentó el desarrollo de un ambiente cultural marcado por el Festival de Arte de Cali, vigente entre los años de 1961 y 1970, y el Festival de Arte de Vanguardia, llevado a cabo entre 1965 y 1969.³² El ambiente cultural que fomentaron ambos eventos acompañó el crecimiento de las y los jóvenes caleños.

Silvia Marcela Otero Márquez nació el 5 de mayo de 1957 en Cali, Colombia. Sus abuelos maternos tuvieron doce hijos en total, cifra que para Silvia se tradujo en diez tías y varios primos y primas con quienes pasó numerosas Navidades en Bogotá. Sus padres, por su parte, decidieron tener seis hijos:

Fuimos mi papá, mi mamá y seis hijos. Al principio solamente éramos mi hermana y yo, luego nació mi hermano, el que me sigue, entonces ya éramos tres. Luego, se sumó otro y luego, otro, hasta el sexto hijo: ahí quedó el asunto. Todos muy seguiditos, de año y medio de diferencia; menos el último, quien nació cuando mi mamá tenía cuarenta años. Mi papá

³¹ HOBBSBAWM, *Historia del siglo XX*.

³² El Festival de Arte de Vanguardia fue la contraparte del Festival de Arte de Cali y estuvo encabezado por el grupo nadaísta. Se caracterizó por ser una respuesta crítica a la época de violencia en Colombia y fue un reflejo del contacto con medios de circulación transnacionales, como las revistas en las que se publicaron escritos afines a la Revolución Cubana. Un ejemplo de ello fue la revista mexicana *El corno emplumado*, la cual fue una influencia importante para el grupo nadaísta. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, pp. 40-48.

era agente aduanal y mi mamá hacía un poco de todo. En esa época estábamos bien en cuestión de solvencia económica. Mi mamá tenía una tienda en la que vendía ropa con otra amiga; sí nos veía y todo eso, pero en esa época ella tenía una persona que se encargaba de nosotros [...]³³

A pesar de que Silvia provenía de una familia en la que las mujeres pasaban por varios embarazos, el número de hijos fue disminuyendo entre generaciones. Además, un indicio de la posición económica que tuvo la familia en ese momento se puede observar en el hecho de que su madre pudo contar con el apoyo de una persona que le ayudó con parte de las tareas de cuidado, elemento que contribuyó a que Silvia creciera viendo a su madre desarrollándose fuera del espacio doméstico. Con el nacimiento del quinto hijo, los Otero Márquez compraron una finca a las afueras de la ciudad, suceso que marcó la presencia del viaje y el cambio en la vida de Silvia desde una edad temprana.

Tenía doce años cuando nos fuimos para allá, ahí ya cambió un poco la dinámica. Era muy complicado, yo salía del colegio a la una y mi papá terminaba de trabajar a las seis y yo me tenía que esperar hasta esa hora. A veces comía con mi papá y mis hermanos en un restaurante, pero luego nos llevaba a la oficina y ¡era horrible estar ahí metidos! Otras veces cada uno se iba a casa de un amigo, entonces era un relajo. Era un poco desastrosa esa parte del transporte porque no se podía ir uno cuando quisiera. Sí hay camiones y todo eso, pero uno llega a un punto y después debe caminar dos kilómetros.³⁴

A diferencia de la migración del campo a la ciudad que dio cuenta del proceso de urbanización que se vivió en Cali en los años sesenta, los padres de Silvia decidieron migrar a las afueras de la urbe. A la par, en este periodo la economía familiar empezó a decaer. Los centros educativos y laborales, sin embargo, continuaron estando en la ciudad, de ahí que la vida de Silvia se movió entre estos dos espacios hasta que decidió, inconforme con la dinámica cotidiana, dejar de vivir entre semana con sus padres y mudarse a la casa de una amiga. A partir de esta experiencia los lazos afectivos de compañerismo, encontrados fuera

³³ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

³⁴ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

del hogar, se identifican como soportes fundamentales que permiten entender las redes de ayuda que ella va tejiendo con otras mujeres.

Yo no podía vivir allá arriba en la finca. Para mí fue horrible porque yo estaba en plena adolescencia y lo que quería era estar con mis amigas. Sí está padre montar a caballo, pero ¿todos los días? No, no me cuadraba el asunto. Yo me las agenciaba como siempre, tenía una muy amiga mía que me dijo “vente a vivir aquí a la casa”, y entonces yo vivía ahí. Nada más iba los fines de semana a la finca, recogía ropa, los saludaba, estaba un rato con ellos [con sus padres], comíamos o algo y ya me regresaba para Cali. Así yo me evitaba esa onda de andar de arriba a abajo corriendo peligro por la carretera y todo eso.³⁵

En este fragmento Silvia describe no solo la inquietud por seguir viviendo en Cali, sino el hecho de que ella “se las agenciaba” para hacer realidad su deseo de vivir en la urbe. Esta acotación da cuenta de la forma en la que Silvia fue negociando con su entorno y con las posibilidades que este le ofrecía, explica: “Mis papás no eran tan conservadores de no dejarme ir. Entonces yo siempre tuve como mucha libertad y no sentí demasiado esa presión de que no puedes hacer algo”.³⁶

Por su parte, Cali emergía como un centro cultural importante gracias a los festivales de arte que la conectaron con otros países. Al mismo tiempo, era una ciudad llena de contradicciones que iban en ascenso tras haber sido elegida sede de los VI Juegos Panamericanos, programados para el año de 1971. Los juegos impulsaron la modernización de la ciudad, pero también agudizaron las desigualdades sociales en un ambiente de creciente urbanización. Katia González, en la misma línea que Edgar Vásquez Benítez, explica que el proceso de transformación de la ciudad continuó por tres décadas más con la construcción de puentes elevados, cruces viales que afectaron la contigüidad de los barrios, caminos que privilegiaron al automóvil sobre el peatón, puentes peatonales y la pérdida de espacios públicos para “estar” a favor de otros para “pasar”.³⁷

³⁵ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

³⁶ Entrevista realizada a Silvia Otero, 16 de abril de 2021.

³⁷ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, p. 256.

Estas contradicciones fueron registradas en el documental *Oiga vea!* de Luis Ospina y Carlos Mayolo,³⁸ filmado en 1971. En palabras de González:

Oiga vea! es un documental de contrainformación sobre las repercusiones de los VI Juegos Panamericanos en Cali desde la mirada de sus ciudadanos, en particular de quienes se sintieron excluidos del magno evento. La ironía es un recurso narrativo audiovisual con el que en este caso se desmitifica el evento deportivo, se muestra la segregación socioespacial y se pone en entredicho el plan desarrollista.³⁹

El año de 1971 también fue testigo de cuatro eventos que marcarían la década. El primero fue la inauguración del Cine Club de Cali, dirigido por el escritor Andrés Caicedo y apoyado por el historiador Ramiro Arbeláez, Ospina y Mayolo⁴⁰; el segundo, la creación de Ciudad Solar, una especie de comuna que estuvo funcionando entre 1971 y 1977, espacio en el que coincidieron artistas jóvenes tanto nacionales como extranjeros⁴¹; el tercero, la primera Bienal Americana de Artes Gráficas, la cual colocó a Cali y a Medellín como epicentros de recepción de la vanguardia artística.⁴² Finalmente, el cuarto fue el movimiento estudiantil universitario que inició en la Universidad del Valle, cuyo marco de acción colectiva, explica Edwin Cruz Rodríguez, estuvo estructurado por el horizonte revolucionario inserto en distintas corrientes de izquierda, que concibieron el problema de la universidad a través de la privatización e intervención imperialista.⁴³

Luis Ospina y Carlos Mayolo eran unos años más grandes que Silvia Otero, ellos habían nacido en 1949 y 1945 respectivamente. Katia González los sitúa como parte de la generación de los setenta que se caracterizó por ser hijos de los festivales, del proceso de urbanización y del aumento de la violencia bipartidista en Cali, que derivó en una serie de

³⁸ Además del documental de Luis Ospina y Carlos Mayolo, los VI Juegos Panamericanos fueron registrados en mil novecientos setenta y uno por Diego León Giraldo, quien hizo el documental oficial: *Cali, Ciudad de América* (1972). Explica González que el documental intentó emular al realizado por Jorge Isaac en México para los Juegos Olímpicos de 1968: *Olimpiada en México* (1969). GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, p. 80.

³⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, p. 64.

⁴⁰ Caicedo, Arbeláez, Ospina y Mayolo también publicaron en junio de mil novecientos setenta y cuatro la revista cinematográfica *Ojo al Cine*. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, p. 226.

⁴¹ OSPINA, *Todo comenzó por el fin*, 2015.

⁴² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, pp. 17 y 102.

⁴³ CRUZ RODRÍGUEZ, “El movimiento estudiantil en 1971 y 2011”, p. 165.

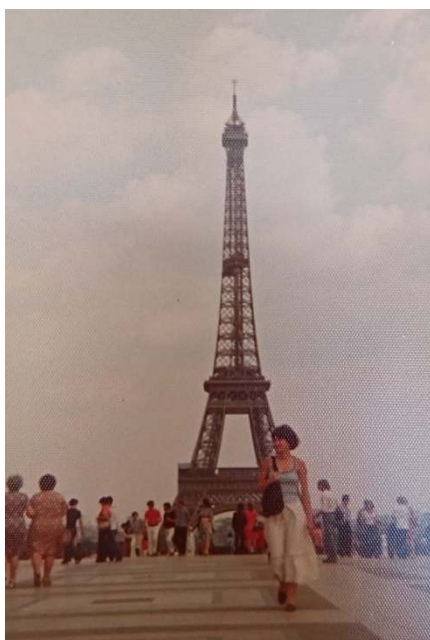
desplazamientos forzados. Estos sucesos llevaron a Ospina y Mayolo a ser parte de una generación más crítica de su propia realidad. Igualmente, ambos son reconocidos como impulsores del movimiento cinéfilo que “se conectaba con las imágenes del mundo” y que promovió una “mirada urbana”.⁴⁴

Silvia entró en contacto con Mayolo y Ospina en la segunda mitad de la década de los setenta, después de regresar de una estancia de un año y cuatro meses en Francia. Por ser más joven, ella no participó en el movimiento estudiantil y tampoco conoció en persona a Andrés Caicedo, ya que éste se suicidó en 1977. Pero Silvia sí supo sobre Caicedo y sobre Ciudad Solar por lo que se contaba de ambos, gracias a la nostalgia con la que eran recordados. No obstante, lo que a Otero sí le tocó vivir fue la influencia cineclubera que dejó el Cali de la década de los setenta, época en la que el cineclub funcionó como un punto de reunión, socialización y discusión de la juventud caleña.

Silvia y su hermana se formaron en el Liceo Francés de Cali, un colegio privado en el que gozaron de una educación bilingüe. Al terminar el liceo su hermana viajó a Francia con el propósito de estudiar Sociología. Poco tiempo después, cuando Silvia Otero cumplió 18 años y terminó el liceo, también viajó a Francia con el objetivo de cursar una carrera profesional.

Por el Liceo Francés me voy a Francia, quería irme también ya de la casa. Tenía unos amigos allá que habían sido maestros de nosotras en el colegio, ellos más o menos me orientaron, me ayudaron y entonces fui a estudiar Biología, que fue lo primero que se me ocurrió. Creo que no sabía ni qué quería hacer, pero dije: “Biología”. Hoy en día me hubiera gustado, pero en ese momento no lo aproveché. Obviamente el nivel académico de Francia a veces es muy, muy alto. A pesar de que yo tenía buenas notas, sabía hablar francés y tenía un buen nivel para Colombia, las clases eran puras matemáticas y cosas que de plano no entendía ni de qué me hablaban. Me fui decepcionando y dije: “bueno, ya estoy aquí, tengo que hacer algo”; entonces me puse a trabajar porque de algo tenía que vivir [...]

⁴⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cali, ciudad abierta*, p. 56.



Silvia Otero frente a la Torre Eiffel en el año de 1975 (aprox.). Esta fotografía pertenece al archivo personal de Otero.

Cuidaba niños, que era lo que más me gustaba; luego cuidaba niños y también limpiaba casas. Eso de limpiar casas sí era bien aburrido, pero pues pagaban, y pagaban bien. Digo, pagaban como para que yo pudiera comer y, a veces, me daban el cuarto de servicio en uno de esos edificios antiguos. Era un cuarto que estaba hasta arriba, ese que no tiene ni elevador ni nada, ni siquiera baño.⁴⁵

En esa época la solvencia económica de la familia de Otero había disminuido, por lo que la joven se vio en la necesidad de trabajar para poder sobrevivir en Francia. Al respecto, llama la atención que el empleo que le permitió a Silvia subsistir, y tener cierto grado de autonomía en un país extranjero, se relacionó con el espacio doméstico, en específico con el trabajo de cuidados. Este hecho permite retomar la idea de McDowell sobre el carácter de género de las experiencias.⁴⁶ Las tareas domésticas y de cuidado normalmente son ejercidas por mujeres y son trabajos poco regulados y mal remunerados. En este caso, la Francia que experimentó estuvo lejos de ser la de las galerías, los cafés y las librerías. Después de estar

⁴⁵ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

⁴⁶ MCDOWELL, “Género, identidad y lugar”, p. 319.

en París y en Normandía, Otero conoció de cerca el contexto de las *au pair*⁴⁷, empleo que le hizo adentrarse al espacio doméstico y cuestionarlo.

Me fui de la primera ciudad que estaba en Normandía, al norte de Francia. Me tocó un invierno en el que la señora a la que yo le cuidaba los niños se fue y me dejó sin calefacción; yo me estaba muriendo ahí, entonces le hablé a mi hermana. Mi hermana vivía en un cuartito en el que había una cama, baño con regadera y una cocinita mínima. Yo dormía en el pobre pasillo que quedaba, poníamos una colchoneta. Dormí ahí hasta que conseguí trabajo en esos lugares en donde me dieron un cuarto hasta arriba. Ahí estuve, no sé, un tiempo. Cuando vi que si seguía ahí era seguir haciendo lo mismo dije: “tengo que ganarme una buena lana para comprarme el boleto y regresarme”. Con lo que ganaba no me alcanzaba más que para vivir el día a día, nada más.

Entonces mi mamá consiguió que una amiga que ella tenía en París me contratara. Ella era muy ricachona, casada con otro francés muy ricachón. En el verano ellos se iban a la Costa Azul de vacaciones y llevaban a sus hijos, pero todos los hijos iban con una *au pair*, una cuidadora de niños. Eran como tres o cuatro familias y cada familia tenía a la que cuidaba a los niños. Éramos cuatro chavas, cuidábamos a los niños aparte, en una casa diferente. O sea, nos tenían en la casa de los empleados y a los pobres niños también. Yo en ese entonces era muy rebelde y no me dejaba, entonces cada vez que veía a los papás les decía que por qué ni siquiera los saludaban, que ¡qué gachos eran! “Ni siquiera un beso les dan”, “oigan, ¿qué les pasa?” Ahí nos teníamos que levantar a las cinco de la mañana para hacerles el desayuno a los papás y a los niños. Sí nos explotaban.⁴⁸

Aunque Silvia expresa que le gustaba cuidar niños, ella era consciente de que las condiciones laborales no eran las mejores. En este sentido, la rebeldía es un término que usa de manera autorreferencial para definirse, y cuyo significado se relaciona con las tareas de cuidado y con la posibilidad de expresión, con no quedarse callada, defenderse y decir lo que se piensa.

⁴⁷ Las *au pair* son normalmente jóvenes que desean experimentar la cultura de un país diferente al suyo, por lo que son acogidas por familias anfitrionas que brindan hospedaje, alimentación y un salario, a cambio de que trabajen ayudando con el cuidado de los niños. A veces los acuerdos entre la familia anfitriona y “*au pair*” no están regulados por un contrato, por lo que pueden existir casos de explotación laboral.

⁴⁸ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

Allá me hice amiga de una alemana y ambas teníamos el mismo día libre. Era solo uno, pero nos empezaron a decir que no podíamos salirnos las dos al mismo tiempo. Le dijimos que “¿por qué?”, “¿qué íbamos a hacer cada una sola? Si el chiste era que saliéramos las dos para estar acompañadas”. Se negaron: No, y que no, y que no. Nosotras: “Pues hágale como quiera, porque nosotras nos podemos ir ya mismo de aquí, consíganse a otras que quieran trabajar así”.

Porque eso era todo el día. Cuidábamos a un bebé recién nacido, o sea, al pobre bebé no lo veían nunca, ni lo amamantaba ni nada. Yo hablaba mucho con mi patrona porque ella sí era colombiana. Le decía: “es que no puede ser que ni siquiera miren a los pobres niños”. Entonces yo era la revolucionaria, armaba mucho lío con todo ese tipo de cosas y bueno, finalmente, nunca me corrieron.

Ahí estuve, después ya nos dejaron salir a las dos [a su amiga alemana y a ella] a pasar juntas el sábado o el domingo, no teníamos ni siquiera un día completo, era como medio día. Teníamos que estar como a las cuatro o cinco de regreso porque debíamos dormir a los niños, los teníamos que bañar y quien sabe qué más. Entonces no era un día completo, pero era lo que había y estaban pagando bien, con eso yo sí me pude comprar el boleto de regreso.⁴⁹

Ser *au pair* fue un trabajo demandante y con pocas posibilidades de esparcimiento, lo que le implicó un desgaste físico y un involucramiento emocional. Por un lado, debido a las injustas condiciones de trabajo; por otro, a los choques culturales a los que Silvia se enfrentó en Francia por las distintas formas de concebir las relaciones afectivas, por ejemplo, le llamaba la atención que su patrona, aun siendo colombiana, no se acercara a su bebé. En este caso, su rebeldía se tradujo en el reconocimiento que hace Silvia del valor que tienen las tareas domésticas y de cuidado. Como se verá en los siguientes capítulos, la soledad, el trabajo, la amistad, el espacio doméstico y los obstáculos para conectar con otros, son temas que se representaron en los cortometrajes escolares de la joven.

A pesar del poco tiempo libre del que dispuso para conocer Francia, ella recuerda que gracias a su actitud revolucionaria logró visitar el mar junto a su amiga alemana:

⁴⁹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

Conocer lugares era un poco difícil porque era a pie. La zona es como una montaña donde todo el mundo tiene sus cabañas y sus casotas, abajo está el mar. La playa era pura piedra y yo pensé “¡qué es esto!”, “¿cómo me meto ahí?” Entonces encontramos una playa nudista. Nos dijeron “si quieren playa pueden ir a esta, pero es una playa nudista”. No nos importó “¡Vamos! Total, el que se quiera quitar el traje de baño que se lo quite”. Y ahí estuvimos. Esa sí era una playa normal, con arenita y demás, pero chiquitita, chiquitita, chiquitita. No había casi gente, había unas cuatro o cinco gentes nada más [sic]. Ahí nos echábamos, comíamos algo, platicábamos, nadábamos y ya nos regresábamos a trabajar.⁵⁰

Al terminar su carrera en Sociología, la hermana de Silvia pasó cerca de año y medio viajando de “mochilera” y “pidiendo aventón” hasta Grecia.⁵¹ Por su parte, Silvia regresó a Colombia cuando logró juntar el dinero suficiente para comprar el boleto de avión. Al volver, ella pasó un tiempo en la finca con sus padres, pero después volvió a Cali: “Cuando llegué de Francia he de haber tenido como 19 años, ese mismo año ya no me gustó vivir con mis padres y me fui a vivir con unas amigas”.⁵² En Cali, Silvia empezó a visitar la Universidad del Valle para poder continuar con sus estudios. Es en este espacio universitario donde conoció a varios estudiantes de la carrera de Comunicación Social y se empezó a relacionar con el cine:

Empecé a trabajar y fui a la universidad para entrar a la de Comunicación Social. Cuando yo llegué ya habían pasado los exámenes, entonces me tenía que esperar como medio año para volver a hacer el examen. Empecé a ir a la universidad y conocí a personas relacionadas con el cine, uno de esos amigos se volvió mi novio. Él estaba estudiando esa carrera y me dijo: “tú no te preocupes, tú mejor ven como asistente, yo conozco a todos los maestros y te van a dejar entrar en todas las clases”. Entonces, mientras llegaba la fecha del examen, yo era asistente en la universidad. [...] Íbamos a clase todo el día. Al principio no estaba trabajando, pero después me puse a trabajar porque los dólares que había traído se estaban acabando.⁵³

⁵⁰ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

⁵¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

⁵² Entrevista realizada a Silvia Otero, 16 de abril de 2021.

⁵³ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

Gracias a su contacto con la carrera de Comunicación Social, Silvia conoció a Luis Ospina, a Carlos Mayolo e hizo amistad con jóvenes que formaron parte del grupo de Cali.⁵⁴ Ella asistió a fiestas con ese grupo y concurrió en los espacios de esparcimiento juveniles en los que se desenvolvían las y los representantes del ambiente cultural y artístico de la época.

Luis era un burgués caleño. Tenía una casa inmensa, grandísima, con piscina y todo para él solo. Entonces allá eran las fiestas y cada quien tenía su cuarto [...] ninguno trabajaba. Bueno, trabajaban cuando hacían las películas y eso, pero cuando no, era pura fiesta.⁵⁵ Todavía era como la onda *hippie*: el pelo largo de los chavos, mal vestidos, un poco chamagosos y apestosos. Sí me tocó todo eso. Y mucha droga, pero ahí había que campechanearla, no meterse en eso. Allá cualquiera podía tener lo que quisiera en droga y alcohol, pero la droga era lo que más circulaba por todo ese medio del cine y de todo Cali, o más bien por todo Colombia.⁵⁶

Además de las fiestas, como mencioné antes, los cineclubes fueron otro espacio en el que también coincidió la juventud caleña. Silvia asistía constantemente a las funciones programadas los fines de semana, lo que aumentó su gusto por el cine.

Para el cineclub lo que se hacía era que se rentaba el espacio, allá le llaman teatros. Tenían dos o tres sedes, una más o menos en el sur, una por el norte y así. Cali actualmente no es muy grande y en ese entonces era todavía más pequeña, nada más tenía tres millones de habitantes. Los teatros los rentaban por ciertas horas para hacer el cineclub. Casi todos eran en la mañana, digamos de diez a dos. En la tarde ya empezaban las funciones de las películas normales gringas que pasan en cualquier cine. Eran teatros grandes, les cabía muchísima gente y eso se llenaba, ¡hasta en el piso había gente viendo las películas! Luego había permanencias voluntarias y se iba todo de corrido, se pasaban como tres o cuatro películas juntas y ahí se quedaba todo el mundo viendo las cuatro películas.

⁵⁴ Revisar OSPINA, *Todo comenzó por el fin*, 2015.

Aunque fue un grupo encabezado por Ospina, Mayolo y Caicedo, hubo otras y otros participantes que estuvieron ayudando en la realización de las películas, como actores, en el Cine Club de Cali, entre otras actividades. Otero, por ejemplo, recuerda a la artista Karen Lamassone, Luis Fernando Manchola, Ramiro Arbeláez, Oscar Campo, Eduardo Carvajal, “la Rata”, y Oscar Muñoz.

⁵⁵ Entrevista realizada a Silvia Otero, 17 de noviembre de 2021.

⁵⁶ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

Era como un hambre de conocer, y la verdad escogían muy buenas películas, tenían lo mejor de lo mejor, lo último que salía, así que hacían unos ciclos muy buenos, muy llamativos. Ellos tenían muchos contactos, como con la revista de los cuadernos de cine francesa. La revista de ellos, la de *Ojo al cine*, era un poco una imitación de la francesa, ahí se actualizaba uno de todo, era muy completa en ese sentido. Si te querías enterar de lo que estaba haciendo la gente en otros lados esa era una referencia inigualable. Estaba la de Francia y esta, entonces era una revista bastante exitosa.⁵⁷

Aunque Silvia había vivido en Francia, fueron su retorno a Cali y la lectura de la revista *Ojo al cine* las que permitieron su contacto con las propuestas cinematográficas francesas. Este bagaje se enriqueció con la continua asistencia de la joven a los cineclubes y por su contacto con el grupo de Cali. Igualmente, los círculos en los que se comentaban y se analizaban las películas ayudaron a fomentar en Otero el interés por estudiar cine.

Aprender el oficio cinematográfico me interesaba bastante, pero yo iba más por la edición. A mí me gustaba entender cómo armaban las películas, cómo le daban sentido a la historia y todo eso, entonces yo me fui más por ese lado. Yo no tenía ni idea de cómo se hacía el cine, pero cuando estaba con ellos se platicaba de cómo se hacía, así me fui enterando y más o menos me hice una idea. Hablaban mucho del montaje. De todas las películas que uno veía ellos decían: “te fijaste en esta cosa”, “ah, mira”. Entonces por ahí me fue interesando la edición. No que no me interesara lo otro, pero no era algo que yo quisiera hacer. A mí me gusta más la edición ya sea de imagen o sonido. Entonces dije: “yo quiero estudiar cine”, y me puse a averiguar de las escuelas cercanas a Colombia. España era una opción y no era mala, pero me salía bastante más caro. Todas esas cosas influyen a la hora de tomar la decisión. Y de México hablaban bastante bien del CUEC, por ejemplo, entre los festivales que empezaron a surgir en Colombia, ya existía el de Cartagena, a veces iban películas de México hechas por chavos del CUEC o chavos que habían estudiado en el CUEC. Entonces esa era la opción más válida para mí, viajar a México, más cerca y el mismo idioma.⁵⁸

Silvia trabajó y ahorró para comprar un boleto de avión que tenía como destino la Ciudad de México, su objetivo era estudiar cine. La joven llegó en el año de 1980 y pasó una

⁵⁷ Entrevista realizada a Silvia Otero, 17 de noviembre de 2021.

⁵⁸ Entrevista realizada a Silvia Otero, 17 de noviembre de 2021.

breve temporada en el departamento de una amiga colombiana que arribó a México unos meses antes:

Tenía una amiga y nos íbamos a venir juntas, pero yo no conseguí toda la lana. Entonces ella sí se vino y yo me quedé, pero le dije: “dame chance, yo llego en seis meses”. En seis meses lo conseguí y ya me vine para México. Con un pie adelante y otro detrás, sin un peso, pero bueno, vamos a ver qué pasa.⁵⁹

Marie-Christine Camus

El nombre de *Les trente glorieuses*, propuesto por Jean Fourastié, hace referencia a las tres décadas que transcurrieron en Francia después de la Segunda Guerra Mundial. Como Roger Prince ha estudiado, el primer lustro de este periodo se distinguió por un crecimiento económico que aceleró la reconstrucción del país, siendo esta última la base del desarrollo sostenido y acumulativo de los siguientes años, que se caracterizaron por aumentos en la productividad, en los salarios y en el poder adquisitivo de la población.⁶⁰

Estos cambios económicos también se vieron reflejados en una mayor demanda del automóvil, la televisión, la lavadora, el refrigerador y el teléfono, símbolos de la prosperidad de los nuevos tiempos.⁶¹ Aunado a lo anterior, a mediados de los años cuarenta se creó la Seguridad Social, aumentó la tasa de natalidad, la demanda educativa, la revitalización de las ciudades y, a partir de 1954, la construcción de viviendas.⁶² Inmersa en este ambiente de modernización que implementó el Estado de bienestar, Marie-Christine Camus Joly nació el 20 de marzo de 1954 en un suburbio de París, Francia.

Mi madre es originaria del centro de Francia. Los dos [madre y padre] son de unos suburbios de París. Mi padre nació en una ciudad que se llama Reims, es el lugar donde se hace el

⁵⁹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

⁶⁰ PRICE, *Historia de Francia*, pp. 318-319.

⁶¹ PRICE, *Historia de Francia*, p. 330.

⁶² PRICE, *Historia de Francia*, pp. 326 y 329.

champagne. Mis padres se conocieron muy jóvenes, mi padre era ingeniero de obras públicas y mi madre trabajó como secretaria en el Seguro Social como unos diez años. Cuando yo tenía diez años vivíamos cerca de esa zona de París, después nos cambiamos al sur de Francia y ahí entré a la secundaria. Mi papá era jefe de obras y luego fue director de la parte de la empresa que se movió al sur de Francia.⁶³

Los Camus Joly cambiaron de domicilio varias veces. Marie-Christine fue hija única y recuerda que su familia era “un poco nómada”. Su padre viajaba por casi todo el país debido a su trabajo como ingeniero, por lo que ella tuvo la oportunidad de visitar las obras que se estaban construyendo. Estos traslados le brindaron la oportunidad de conocer diferentes partes de Francia:

Cuando yo nací vivíamos en casa de mi abuela en un suburbio cerca de París. Después mis papás se fueron a vivir a otra ciudad muy cerca, en donde estudié la primaria y empecé el liceo. Pero luego nos cambiamos al sur de Francia. [...] A veces la gente es originaria de un pueblo y en ese lugar vive su familia, tiene como raíces. Yo no tengo mucho eso, más bien como que tengo varias partes más cortas. Viví cerca del mar desde los diez años hasta que entré a la universidad. El mar me gusta mucho. ¿Qué me gusta? No sé, como cierta libertad, el mar es una cosa infinita. En esa época andaba mucho en velero, en barco. Navegaba mucho porque desde la escuela nos enseñaban. El liceo donde iba estaba cerca de una entrada del mar y ahí nos daban clases. Hasta que me vine acá [a México] estuve haciendo velero. [...] El lugar como más propio... tal vez son varios lugares, no hay uno así en especial.⁶⁴

Junto a su gusto por el mar y el velero, Marie-Christine se interesó por la fotografía, afición que compartió con su padre, quien le regaló su primera cámara. Ella hizo fotografía experimental hasta la universidad y llegó a montar en la casa familiar su propio laboratorio: “experimentaba, salía mucho al campo, hacía mucho paisaje y hacía como muchos experimentos de laboratorio sobre impresión y todo eso”.⁶⁵

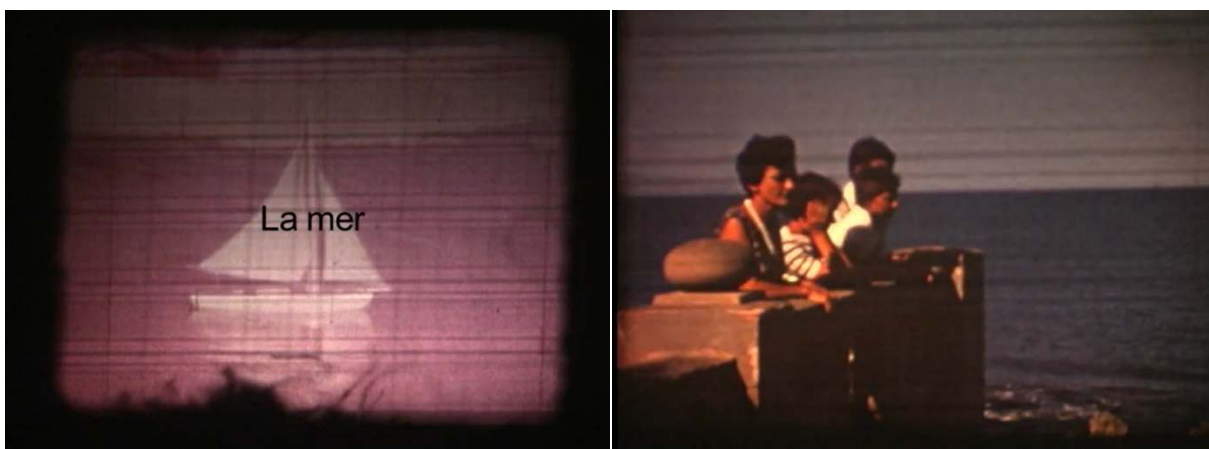
El interés por la fotografía y la posibilidad de tener una cámara hizo posible que hasta la fecha exista el testimonio de algunos de los viajes o convivencias familiares. Estas

⁶³ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁶⁴ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁶⁵ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

grabaciones son producto también de las innovaciones tecnológicas que permitieron que el registro audiovisual cotidiano pudiera llevarse a cabo de forma *amateur* al interior de las familias, siempre y cuando pudieran adquirir este dispositivo. En 1965, explica Álvaro Vázquez Mantecón, la empresa Kodak introdujo en el mercado la película de súper 8, la cual era una versión mejorada de la película de 8 mm; la cinta se caracterizó por la reducción del tamaño de las perforaciones de la película con el objetivo de dejar una mayor superficie a la imagen.⁶⁶ Unos años después, Marie-Christine Camus tendría una cámara de súper 8 con la que viajaría a México.



La mer es un trabajo realizado por Marie-Christine Camus en el año 2003. Se trata de un video monocanal de tres minutos y a color en donde aparecen extractos de momentos familiares capturados en 8 mm entre las décadas de los cincuenta y sesenta. Estos fragmentos son comentados por las personas que aparecen retratadas. En sus proyectos audiovisuales uno de los temas que más le ha llamado la atención a Camus es el de la memoria. En este caso, se remite a parte de su historia familiar en la que el mar es el escenario donde transcurren escenas de su infancia y adolescencia.

Michel Onfray explica que el registro del viaje puede ser ejecutado con diversas técnicas y tener múltiples soportes, no obstante, “cada soporte apela a un tiempo singular: las velocidades excesivas de la máquina de fotos a un extremo, la larga paciencia de la elaborada escritura poética al otro, la imagen aquí, el texto allá, el color mezclado con agua en un caso, el trazo vivo, seco y ligero en otro [...]”⁶⁷ En este sentido, la forma del registro habla no solo

⁶⁶ VÁZQUEZ MANTECÓN, “El formato súper 8”, p. 13.

⁶⁷ ONFRAY, Teoría del viaje, p. 59.

de una época, sino del contexto que lo hizo posible. Desde su seno familiar, Marie-Christine se desarrolló en un ambiente en donde el retrato de su realidad podía ser llevado a cabo por ella misma.

La joven viajó al interior de Francia y visitó otros países como España, Alemania, Inglaterra, Grecia, Perú y México, a veces con sus padres, con amigos o sola. En este marco, el viaje acompañó a Marie-Christine a lo largo de su crecimiento: “Yo creo que produces cierto desarraigo. Como que no tengo estrictamente un lugar de origen”.⁶⁸ El viaje, el nomadismo familiar y la idea de no pertenecer a un solo lugar sitúan a Camus constantemente fuera del espacio doméstico. Al egresar de la preparatoria estudió inglés y, a los 19 años, antes de iniciar sus estudios universitarios, realizó su primer viaje sola con destino a Israel:

Era parte de una política de desarrollo de Israel. Israel es un país que nació de la nada, de ocupar zonas que antes eran de los árabes, de los palestinos. Cuando crearon el estado de Israel tenían dos objetivos: uno era desarrollar el país, más que nada a nivel agrícola; el otro era el de defender las fronteras. Entonces hay muchos *kibutz* que están en las zonas fronterizas, yo fui a uno que estaba en la frontera con Líbano. Me interesaba un poco todas esas cuestiones de la colectividad, de las políticas colectivas y de las comunidades. Me interesaba un poco eso, entonces fui allá. Invitaban a muchos jóvenes en esa época, no soy judía, pero me interesaba. Ahí estuve trabajando, estaba en una colectividad de gente muy organizada y todos tienen como ciertas funciones, en este caso era defender la frontera con Líbano y el cultivo. Son zonas agrícolas, tenían animales y vacas, también tenían manzanas y otro tipo de cultivo; yo trabajé en recoger manzanas. Estuve como mes y medio, más o menos, trabajé como un mes y viajé como dos semanas, algo así. Viajé a todo lo largo del país, siguiendo la costa y parte del desierto en el sur. Tenía como 19 años.⁶⁹

El estado de Israel se formó tres años después de haber terminado la Segunda Guerra Mundial. Juan Maestre Alfonso describe que, en sus inicios, el inmigrante judío se localizaba en aldeas agrícolas, en las que los *kibutz* fueron una de las estructuras organizativas más relevantes. Los *kibutz* son definidos por el autor como “una cooperativa de producción sobre

⁶⁸ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁶⁹ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

suelo nacional basada en libre participación de sus componentes”.⁷⁰ Esta forma de organización se nutrió de las ideas socialistas de los participantes de la segunda migración judía.⁷¹

El interés por la colectividad y por las diferentes formas de organización, como se verá más adelante, acompañaron a Marie-Christine en su formación profesional. Después de su viaje a Israel ella se estableció en París para estudiar la carrera de Periodismo y Comunicación en una escuela privada. Al llegar a la ciudad, recuerda, se encontró con el auge del feminismo:

Cuando regresé a París todo el movimiento feminista estaba en pleno auge, eran los años setenta. [...] Sí estuve participando en los grupos feministas, me acerqué por unas amigas, en la universidad fui cercana, pero a mí no me interesaba mucho. Era más de gente que estaba en algunos grupos políticos como maoístas, trotskistas, pero a mí no me interesaba todo eso. O sea, sí tenía muchos amigos que estaban en grupos y como que me querían un poco jalar, pero no me convencieron.⁷²

El estatus legal de la mujer cambió en el año de 1965, cuando se derogaron los artículos del Código Napoleónico que subordinaban a las mujeres a la tutela de su padre o de su marido. Posteriormente, Price comenta que, a partir de los años setenta, Francia entró en una nueva fase demográfica. La década anterior había sido testigo del aumento de la natalidad, no obstante, esta tasa fue disminuyendo en los años posteriores.

En este contexto, Yasmine Ergas identifica como señal del “resurgimiento feminista”⁷³ un acontecimiento que ocurrió dos años después de mayo del 68: un grupo de mujeres depositaron en el Arco del Triunfo de París una corona de flores en honor de la “esposa desconocida del soldado desconocido”, junto a ella había otra frase que decía “de

⁷⁰ MAESTRE ALFONSO, *Pensamiento utópico y fundamentalismo*, p.84

⁷¹ Juan Maestre Alfonso expone que los *kibutz* son la máxima expresión del pensamiento utópico israelí. Es fruto de las ideas de los participantes de la segunda *aliyah* ocurrida entre 1904 y 1914, estaba integrada en su mayoría por jóvenes socialistas que provenían de Rusia, Polonia y Yemen. MAESTRE ALFONSO, *Pensamiento utópico y fundamentalismo*, p.84.

⁷² Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁷³ El movimiento sufragista francés fue su antecesor. Fue hasta el año de 1944 cuando se estableció el derecho de las mujeres a elegir y ser electas. Vale la pena mencionar que este “resurgimiento feminista” no solo ocurrió en Francia, sino en otros países.

cada dos hombres, uno es una mujer”.⁷⁴ Ese año emergió el *Mouvement de Libération des Femmes* (MLF), o en español, Movimiento de Liberación de las Mujeres.

Francoise Picq explica que el Movimiento de Liberación de las Mujeres fue fruto del encuentro entre dos procesos: la influencia de Simone de Beauvoir y del movimiento estudiantil del 68.⁷⁵ De la primera, comenta la autora, retuvo la conciencia de desigualdad social entre los sexos y la definición de las mujeres como “otro”. Del segundo, tomó la lucha colectiva y la voluntad de “cambiar la vida”, el estilo espectacular, provocador, alegre e insolente.⁷⁶

«Todo es político» se decía en mayo del 68. Es decir, que lo político no era un ámbito separado del resto de la vida, ni el cometido exclusivo de los profesionales de la política. Todo podía ponerse en entredicho: la política, las relaciones sociales, pero también la vida cotidiana, la cultura, la filosofía de la vida. El objetivo era “cambiar la vida”. La democracia sólo se concebía directa, inmediata, excluyendo toda idea de democracia representativa. Esta concepción era también la del Movimiento de Liberación de las Mujeres, que afirmaba: “Lo personal es también político”. Con ello quería decir que las relaciones personales y privadas —domésticas, pero también afectivas y sexuales— son, a la vez, relaciones sociales. Políticas en la medida en que son colectivas, incluso si se producen, con frecuencia, en relaciones interindividuales. En este sentido, no puede haber soluciones individuales.⁷⁷

Este resurgimiento feminista de los años setenta se movilizó principalmente por campañas a favor de la autoposesión femenina y las “políticas corporales”, posicionándose a favor de los derechos de reproducción y contra la violencia sexual.⁷⁸ Marie-Christine, sin necesariamente autodenominarse como feminista, apoyó las manifestaciones a favor del aborto y accedió a literatura que versaba sobre la importancia de la experiencia vivida.

⁷⁴ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo”, p. 593.

⁷⁵ Francoise Picq menciona que, paradójicamente, el feminismo ha prolongado la herencia del mayo del 68 gracias a la ruptura con el izquierdismo del cual surgió: “La rebelión de las hijas de mayo se manifestaba también en la crítica del izquierdismo. Éste, decían ellas, reproduce en su seno aquello que denuncia: la delegación de poder, la jerarquía, la división sexual del trabajo militante. PICQ, “El hermoso pos-mayo de las mujeres”, p. 74.

⁷⁶ PICQ, “El hermoso pos-mayo de las mujeres”, p. 70.

⁷⁷ PICQ, “El hermoso pos-mayo de las mujeres”, p. 71.

⁷⁸ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo”, p. 612.

Había grupos feministas y en esos grupos se discutía, se hablaba mucho. Era la época del movimiento por la liberación del aborto, por ejemplo, de la contracepción y todo eso. A veces había como cosas más sobre la experiencia personal, y otras un poco más teóricas o un poco más políticas. Salieron ciertos libros, había uno que se llamaba en español *Nuestros cuerpos, nuestras vidas / Our bodies, ourselves*, en inglés. Es de un colectivo que se llamaba “Boston Women’s Health...” Había una versión francesa que fue muy importante, se leía entre otras cosas y yo tenía la versión francesa. En esa época el movimiento feminista permeaba un poco la vida de toda la gente. Hubo un movimiento que se llamaba MLAC, que es “el Movimiento por la Libertad del Aborto y la Contracepción”. Hubo manifestaciones inmensas, yo sí era parte de esto, pero nunca he sido una feminista radical.⁷⁹

Para Ergas, el trabajo del Boston Women’s Health Book Collective⁸⁰ es un ejemplo de la reconquista del yo y del propio cuerpo. Esta literatura posicionó la sexualidad como “un terreno decisivo de la reapropiación de sí misma”,⁸¹ en la que las mujeres tuvieron la posibilidad de reflexionar, entre otras cosas, sobre su propio placer. Marie-Christine estuvo en contacto con estas discusiones y después de su licenciatura ingresó a la *Université Paris 13 Nord*, lugar en el que estudió una maestría en Ciencias de la Comunicación.

La maestría que hice la cursé con una chava que estaba en grupos políticos y era feminista, trabajamos sobre el tema de las mujeres, era como con una perspectiva de género. En esa época, en la ciudad de París había toda una política de expulsión del centro del país de las clases bajas y se estaban creando zonas nuevas alrededor, era un proyecto político bastante complejo. Yo trabajé en una de esas zonas nuevas de recién urbanización donde, por ejemplo, vivían familias que antes habitaban en el centro de París; es el proceso de gentrificación que también se ha vivido en los últimos años aquí en la Ciudad de México, con eso de que compran vecindades, las restauran y luego la gente se tiene que ir porque ya no pueden ni comprar, ni pagar las rentas. Eso ha sucedido en diferentes etapas, en diferentes partes del

⁷⁹ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁸⁰ *Notre corps, nous-mêmes* fue publicada en 1977 por la editorial Albin Michel, fue la adaptación francesa de *Our Bodies, Ourselves* (1971), del Boston Women’s Health Book Collective. Su antecedente está en una reunión de un grupo de mujeres en Boston durante una “conferencia de liberación femenina” en Emmanuel College en 1969. En el taller “La mujer y su cuerpo”, compartieron sus experiencias con médicos, así como su frustración por lo poco que sabían sobre el funcionamiento de su cuerpo. Revisar: <https://www.ourbodiesourselves.org/our-story/>

⁸¹ ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo”, p. 593.

mundo, es un proceso muy terrible. Trabajé sobre este tema en mi tesis, el cómo las mujeres fueron las más afectadas en ese proceso porque generalmente llegaban a lugares donde no había nada por la distancia. Como ganaban menos dinero que el marido, ellas dejaban su trabajo, entonces tenían que quedarse con los niños porque tampoco había kínderes, no había nada de estructuras para que pudieran poner a los niños en guarderías. Hubo en esa época mucha depresión, problemas mentales, hasta suicidios. Yo trabajé con esta chava, trabajamos sobre lo que estaba pasando en un pueblito. O sea, eran pueblos muy chiquitos y construían alrededor del centro del pueblo zonas habitacionales. Entonces, cuando la gente se instalaba ahí, pues no había servicios, no había tiendas, no había nada y era un desastre. Las mujeres se deprimían, las familias se empezaban a endeudar, un montón de problemas sociales. En lo que yo trabajaba era en imaginar programas sociales para que la gente pudiera enfrentar este paso a esa nueva vida. Ya en una de mis mudanzas perdí todo lo que hice en esa época, ¡que es una pena! Tenía una tesis y perdí la tesis. Habíamos publicado cosas porque hicimos entrevistas a las mujeres y publicamos una revista, pero ya no la tengo.⁸²

El pueblo al que hace referencia Marie-Christine se llama *Menucourt*, localizado al norte de París en la *ville nouvelle de Cergy Pontoise*. De acuerdo con Anne Clerval y Antoine Fleury, a partir de los años sesenta, la gentrificación de los barrios populares se produjo por la disminución de los puestos de trabajo obreros en la región parisina, el descenso en el número de puestos enfocados a servicios de baja cualificación y el aumento de los puestos de dirección para profesionistas intelectuales. Aunado a lo anterior, la construcción masiva de vivienda social entre los años sesenta y setenta promovió la partida de las clases populares hacia las periferias de París, mientras que las políticas públicas de renovación por demolición ayudaron a desestructurar los barrios populares.⁸³

El París que conoció Marie-Christine en esa época estuvo permeado por la colectividad feminista y por las colectividades desplazadas a las periferias por el proceso de gentrificación parisino. Ambos espacios la llevaron a reflexionar sobre la experiencia de género tanto personal como de otras mujeres. Por ejemplo, a diferencia de los viajes previos, el viaje migratorio de las mujeres de *Menucourt*, con quienes entró en contacto, conllevó a

⁸² Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁸³ CLERVAL y FLEURY, “Políticas urbanas y gentrificación”, pp. 59 y 60.

la vuelta al espacio doméstico en un contexto precarizado. Asimismo, Marie-Christine narra la apropiación que se hacía del espacio y el ambiente festivo en el que se desenvolvía:

Hacíamos muchas fiestas y muchas estaban organizadas, podemos decir, con una idea social. Por ejemplo, ahí donde yo vivía querían como parte de ese proceso de gentrificación hacer un eje, entonces iban a tumbar en muchos kilómetros zonas habitacionales, que eran barrios. Se hizo un movimiento muy fuerte de personas que se opusieron a esta obra, para eso se hicieron muchas fiestas, nos reuníamos en el barrio, la gente se organizaba y lograron parar la obra. Esa obra nunca se hizo porque sí hubo una movilización muy fuerte. Así había muchas fiestas con mucha música en vivo y con cierto carácter político.⁸⁴

Como se ha visto en el desarrollo de este apartado, Marie-Christine entró en contacto con diferentes colectividades en su juventud. Si bien los *kibutz*, las colectividades feministas y los grupos de mujeres de los barrios populares tienen su propia historia y estructura organizativa, son modelos que también contextualizan la época en la que ella se desarrolló. Lo colectivo para Marie-Christine configura su identidad, cuando reflexiona sobre sus orígenes menciona: “A veces la gente es originaria de un pueblo, en ese lugar vive su familia, tiene como raíces. Yo no tengo mucho eso, más bien como que tengo varias partes más cortas”.⁸⁵ Entonces, ¿qué dice esta frase de su construcción identitaria?

Katy Davies, al profundizar en la circulación y adaptación transnacional del libro *Our bodies, Ourselves*, del colectivo de mujeres de Boston⁸⁶, propone como eje de análisis las “*politics of location*”. Este enfoque reconoce la importancia de la ubicación como el terreno desde el cual se habla, se forma la propia identidad, el conocimiento del mundo y las posibilidades de acción política.⁸⁷ En este sentido, Marie-Christine no se posiciona como maoísta o feminista⁸⁸, sino como nómada. Es el nomadismo y su idea de desarraigo las que

⁸⁴ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁸⁵ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

⁸⁶ En su investigación, Davies muestra que las adaptaciones del libro implicaron proyectos de traducción y curaduría específicos que remitían a su región de destino, ya que las traducciones no eran copias fieles de la obra original.

⁸⁷ DAVIS, “Introduction”, p. 7.

⁸⁸ Ergas expone que el feminismo no siempre fue entendido de la misma forma, por esos años los debates en torno a la igualdad y la diferencia fueron representativos: “Tanto históricamente como en el pasado reciente, las feministas han reclamado, en nombre de su identidad con los hombres o, por el contrario, de su diferencia

la llevan al encuentro colectivo en el que va constituyendo parte de su identidad: aunque no es judía, se interesó por los *kibutz*; sin autodenominarse feminista, apoyó las manifestaciones a favor del aborto y se acercó a las mujeres de *Menucourt*. Explica Camus:

Creo que he cambiado mucho, ahorita ya tengo una vida más sedentaria, pero en esa época me gustaba mucho viajar, no tenía planeado quedarme a vivir en Francia. Era una onda de cierta autonomía, independencia y libertad que tenía que ver con cuestiones culturales y familiares, el ir experimentando cosas nuevas sin estar atada a algo particular. Una especie de rebeldía a una sociedad demasiado controlada, en contra de ciertos valores tradicionales. En el 68 yo tenía 14 años, pero fue un momento de ruptura con cierto tipo de vida y ciertos valores. Francia era un país con una cultura muy tradicional también, una cultura vieja con una parte muy conservadora y eso vino a cambiar muchas cosas. Yo creo que muchos jóvenes no eran estrictamente *hippies*, pero había como cierta influencia de liberarse. Para mí, México fue un lugar curiosamente de más libertad, era muy dinámico, había muchos extranjeros que venían de todas las luchas de América Latina, creo que tenía que ver un poco con eso.⁸⁹

Un par de años después de que terminó su maestría, Marie-Christine salió de su país. Una de sus amigas era artista plástica y se había interesado por el muralismo, por lo que se propusieron ir juntas a México; no obstante, por contratiempos, su amiga ya no pudo viajar:

Me dije “¿qué hago si me voy sola?” Fue un poco como un plan aventurero, estaba sola y no conocía a nadie. Cuando llegué a México tenía el teléfono de dos personas. Uno, era un conocido de unos amigos míos franceses, él me había dicho que me quedara en su casa cuando llegara, que me iba a ir a buscar al aeropuerto, pero no llegó. El otro teléfono que tenía era el de Sarah Minter, porque un amigo mío con quien yo vivía en París el año anterior a mi salida se había venido a México y la había conocido casualmente. Él me dijo “es muy simpática esta chica, te paso su teléfono, cualquier cosa llámale y me la saludas”. Entonces estaba yo en el aeropuerto, esas gentes no llegaron, estaba hablando a sus casas y no me contestaban, ya nunca supe nada de ellos. Y le hablé a Sarah, le dije: “estoy en el aeropuerto, no sé qué hacer, no tengo dinero para ir a un hotel ¿podría ir contigo unos días?” Así llegué a su casa.⁹⁰

respecto de éstos, tanto derechos iguales, como derechos especiales. ERGAS, “El sujeto mujer: el feminismo”, p. 604.

⁸⁹ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.

⁹⁰ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.

Marie-Christine llegó a México en el año de 1979 sin saber español, con 25 años cumplidos y con una cámara de súper 8 que le regaló una amiga antes de irse. Recuerda que en México empezó de nuevo a hacer fotografía y a experimentar con la cámara de súper 8, lo que la animó a tomar un curso en la Casa del Lago. Por otro lado, el conocer a Sarah Minter, quien en ese momento era diseñadora gráfica, le permitió a Marie-Christine conocer a más personas: “Sarah trabajaba en publicidad, pero después se hizo famosa como videasta, como artista visual. Entonces llegué a su casa y a través de ella fue que conocí a mucha gente. Ella era una persona muy sociable y la verdad era una época muy divertida, había muchas fiestas”.⁹¹

En la Casa del Lago, Marie-Christine se enteró de la existencia de una escuela de cine en México. Recuerda que en 6 meses terminó su curso de súper 8 y, después de aprender español por un año, en 1980 aplicó el examen de ingreso al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Cuando me regalaron esa camarita y tomé el taller de la Casa del Lago me empezó a gustar muchísimo, me estaba divirtiendo. Me gustó más que quedarme con la foto fija, encontré como nuevas cosas. Yo no soy muy buena para hacer historias, por eso después, cuando hice videoarte, creo que me sentí más a gusto. La narrativa cinematográfica tradicional no es mucho lo mío, yo no sé escribir, yo no sé hacer historias, pero la cuestión de la imagen en movimiento sí me interesa mucho. Entonces se fue dando más o menos sin pensarlo mucho. Cuando hice la maestría en Francia tenía dos opciones, yo era maestra de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, pero había diferentes especialidades. Había una que era justamente Fotografía y Cine, y no escogí eso, me fui por el otro lado que era más sociológico. Podría haber escogido cine, pero tal vez todavía no era el momento, no sé. Además, en México había una cosa que era muy padre, como que la vida era bastante barata en estos años, antes del 82 que fue la devaluación, una crisis económica terrible, pero los primeros años en los que llegué fue todavía el fin de la abundancia [sic].⁹²

⁹¹ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.

⁹² Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.

María Novaro

A mediados del siglo XX en México se percibió un ambiente de prosperidad que se denominó el “milagro mexicano”. Este desarrollo económico promovió el crecimiento de la población, así como la migración del campo a la ciudad. Luis Aboites Aguilar describe que a finales de los años cincuenta se hicieron tangibles cambios en los ámbitos de salud, educación, infraestructura y ciudadanía. Ejemplo de esta última fue visible en el año de 1953, cuando el sufragio de las mujeres mexicanas fue una realidad.

María Luisa Novaro Peñalosa nació en la ciudad de México el 11 de septiembre de 1950.⁹³ Su padre era hijo de inmigrantes italianos y su madre era la hija mayor de un burócrata porfirista venido a menos después de la Revolución Mexicana. Como se mencionó al inicio de esta investigación, el acercamiento a la trayectoria de María Novaro difiere de los de Silvia Otero y Marie-Christine Camus por las fuentes utilizadas para acercarse a sus experiencias. Las entrevistas a María Novaro que retomo a continuación fueron realizadas por Márgara Millán (1999) y Lourdes Portillo (2015) en diferentes temporalidades, por lo que el contexto en el que se recabaron ambos testimonios fue distinto.

La entrevista llevada a cabo a finales de los años noventa por Millán formó parte del libro *Derivas de un cine en femenino* (1999), una de las primeras publicaciones que se interesó por analizar las producciones de las directoras contemporáneas que estaban influyendo en la cinematografía mexicana. En este sentido, la entrevista se sitúa en un ambiente en el que María Novaro ya es reconocida por *Lola* (1989), *Danzón* (1991) y *El jardín del Edén* (1994), películas que atrajeron la atención de la crítica cinematográfica tanto para reconocer su labor como cineasta como para cuestionar la “feminidad” de sus trabajos.

Encabezados como: “María Novaro ganó el Ariel. La mujer se abre paso en el cine a sangre y fuego”⁹⁴, “María Novaro se ha convertido, en este año, en la directora de cine más

⁹³ Márgara Millán (1999) e Isabel Arredondo (2001) afirman que nació en el año de 1951. Mientras que en la entrevista realizada por Lourdes Portillo en el año 2015, Novaro menciona que nació en el año de 1950.

⁹⁴ Davalos, Patricia, “María Novaro ganó el Ariel. La mujer se abre paso en el cine a sangre y fuego”, *El Sol de México*, Espectáculos, 28 de junio de 1990, pp. 1 y 7.

premiada”⁹⁵ y “Lola no es una película feminista; es la visión de la vida de la mujer”⁹⁶, podían leerse en la sección de espectáculos de los periódicos de la época. Al respecto, la idea de una “nueva época del cine”⁹⁷ se cimentó en los años noventa con las producciones de más directoras egresadas de las escuelas de cine, quienes estaban ganando campo en el medio cinematográfico.

Por su parte, La entrevista realizada por Lourdes Portillo ocurre 16 años después. Ya entrados en el siglo XXI el testimonio se inserta en un proyecto de historia oral del Programa de Historia Visual de la Academia, en donde se entrevistó a trece cineastas latinoamericanos y chicanos entre las que estuvo María Novaro. El material tiene una duración de cerca de tres horas, en las que la cineasta recordó fragmentos de su historia de vida desde su niñez hasta sus proyectos más recientes. Tres años después de la entrevista realizada por Portillo, María Novaro fue nombrada directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). A estas alturas, su narrativa es más estructurada y deja ver un trabajo de reflexión más organizado respecto a su trayectoria como cineasta.

Además de que las entrevistas fueron realizadas en momentos distintos y con intenciones diferentes, la de Millán inserta el testimonio de Novaro junto al de otras directoras de cine en un afán de reconocer el cine hecho por mujeres; mientras que la entrevista de Portillo sitúa a Novaro junto a otros directores hombres. Las transcripciones pueden ser leídas desde los matices que la narrativa presenta en ambos encuentros. Un elemento que se mantiene constante en el testimonio de Novaro es la importancia de su núcleo familiar, en el que sus padres son mencionados como pilares importantes para su formación. En la entrevista con Millán, Novaro profundiza más en la figura materna, y en la realizada por Portillo, la figura paterna es la que cobra mayor protagonismo.

⁹⁵ Quiroz, Macarena, “María Novaro se ha convertido, en este año, en la directora mexicana de cine más premiada”, *Excelsior*, Espectáculos, 02 de septiembre de 1990, p. 1

⁹⁶ Espinosa, Verónica, “Lola no es una película feminista; es la visión de la vida de la mujer”, *Unomásuno*, Espectáculos, 05 de enero de 1990, p. 4.

⁹⁷ Espinasa, José María, “Matizar a la mujer (Notas sobre el personaje femenino en el cine mexicano reciente)”, *Nitrato de Plata*, septiembre - octubre de 1991, pp. 16-19.

Entrevista con Márgara Millán:

Mi mamá tuvo que trabajar desde los 15 años para ayudar a mantener a la familia, y fue como la mamá de sus hermanitos. Ella mencionaba mucho que cuando empezó a tener sus propios hijos sintió que la pas cambiando pañales y limpiando mocos toda la vida. Mi mamá me enseñó muchas cosas de la vida. Además estaba muy contenta de tener hijas mujeres. Me tiraba muchos rollos de mil maneras. Por ejemplo, me lea a Simone de Beauvoir. Ella fue a la secundaria nocturna y después, ya casada estudi la preparatoria nocturna. Ya con hijos estudi Letras y luego se hizo nutrióloga. Todo esto le llevó muchísimos años. A mí me encantaba verla, era muy tenaz [...] En los supuestos familiares mi papá era el culto, el que había estudiado leyes, el hijo de italianos, de familias de artistas. Pero en los hechos a la que yo siempre vi sabiendo de todo fue a mi mamá. Y con la cosa de que mi mamá, con toda su fuerza e inteligencia, siempre estaba al lado de mi padre en los términos más convencionales posibles. Yo siempre los vi como una pareja que de veras era una pareja, fue una imagen muy fuerte que después me ha pesado, para bien y para mal.⁹⁸

Entrevista con Lourdes Portillo

Nací en una familia muy clásica mexicana, una familia intelectual, mi papá era escritor. Tenía tres hermanos mayores, había tenido una hermana mayor que murió antes de que yo naciera. Siempre se dijo, y yo siempre sentí que nací en un lugar muy afortunado porque fui la primera niña después de la pérdida de otra hija que tenían mis papás. Me consintieron mucho mis tres hermanos mayores y luego, para mi mayor felicidad, tuve una hermanita que me acompañó. [...] Nací en un momento en que a mi familia le empezó a ir bien económicamente. Mi papá había sido maestro; cuando fueron naciendo mis hermanos era maestro de la Educación Cardenista en México, a finales de los años treinta, principios de los años cuarenta, y fundó el varias escuelas para hijos de trabajadores, mi papá era socialista. [...] Cuando México cambió, y sobre todo en el período de Miguel Alemán, se desmanteló totalmente ese proyecto de los internos para hijos de trabajadores, mi papá se convirtió en periodista, fue periodista durante la Segunda Guerra Mundial, y de hecho estuvo cubriendo la Segunda Guerra Mundial desde Londres. [...] Después él entró en trabajo periodístico para un periódico que se llamó *La Prensa*, que era una cooperativa. Todos los trabajadores eran dueños de ese proyecto y escribieron un artículo contra el presidente Alemán, en una época en la que era todavía más

⁹⁸ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, pp. 133-134.

difícil que ahora, que lo sigue siendo, pero era todavía peor, y lo corrieron; pero lo indemnizaron por ser cooperativista. A él y a su hermano mayor, los corrieron a los dos y con eso fundaron una editorial, la Editorial Novaro, con el dinero de la indemnización. Y mi papá de haber sido un hombre; bueno, siempre fue, todavía es un hombre muy militante y de pensamiento socialista, se hizo capitalista, fundó la Editorial Novaro y hizo mucho dinero.⁹⁹

Aunque ambos padres eran personas preparadas, María describe los logros de su madre desde los obstáculos que conllevó el espacio doméstico, de ahí que utilice el adjetivo “tenaz” para delinear la personalidad. En el caso del trazo de la figura de su padre, María lo describe desde su desarrollo como escritor, maestro socialista, periodista y empresario. Como se puede leer en las citas anteriores, Novaro provenía de una familia intelectual de clase alta, esta posición socioeconómica le permitió conocer a artistas importantes de la época y viajar desde una edad temprana.

Entrevista con Márgara Millán

La casa, una casa colonial de San ngel, estaba llena de idolitos y de pinturas mexicanas. Los paseos eran a las pirámides, ir a conocer diferentes pueblos. Mi mamá tenía colección de rebozos, se hacía peinados de trenzas, era, haz de cuenta, la casa de Frida Kahlo. Conocían (sus padres) a Diego y a Frida. Mi mamá más adelante viaj varias veces a China, era de la Sociedad de Amigos de China en México.¹⁰⁰

Entrevista con Lourdes Portillo

Como mi papá era un poeta que había hecho dinero, cosa sumamente extraa, como que cobij a todo su grupo de amigos poetas, y sí, desde niña viví muchas reuniones literarias y tertulias. En su juventud mi papá fue muy amigo de Octavio Paz, después ya se alejaron, pero él frecuentaba mucho la casa. Después la que iba mucho a la casa era Rosario Castellanos, escritora, la recuerdo yo muy vívidamente. Mi tía, Dolores Castro, estaba casada con un hermano de mi mamá, también poeta, entonces Dolores Castro, Rosario Castellanos, Javier Peñalosa, mi tío... había varios poetas y escritores que se reunían siempre en la sala de mi casa, y recuerdo mucho la sensación de estar por ahí sentadita, de que me invitaran a que escuchara yo unos poemas, de repente interrumpieran las lecturas y nos pedían a mí y a mi

⁹⁹ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

¹⁰⁰ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, p. 135.

hermana que bailáramos o, en fin, era como muy familiar y muy natural, digamos, la relación de un mundo intelectual artístico de gente buena además, gente con el corazón bien puesto, y la vida cotidiana, los hijos, los sobrinos. Entonces para mí siempre hubo esa sensación del arte cotidiano en la casa. Escribir o hacer un dibujo era inmediatamente festejado [...] ¹⁰¹

A principios de la década de los sesenta el papá de María fue nombrado Embajador de México en Suiza, por lo que ella y su familia se mudaron a ese país. La experiencia de Novaro en el extranjero le permitió conocer otra cultura y otras formas de relacionarse.

Entrevista con Lourdes Portillo

Fue horrible, pero fue padre, porque fue conocer otra manera de vivir muy fría, muy diferente a la calidez con la que yo vivía mi vida familiar en México. De hecho, me metieron a un internado de monjas, mis papás siendo ateos; nosotros no practicamos ninguna religión, mi papá era ateo, ateo, mi mamá ahí regular, pero bueno, y me metieron en un internado de monjas, porque era el internado que hablaba francés. Mi papá vivía en la parte alemana, bueno, como Embajador vivía en Berna, la parte alemana de Suiza, no hablábamos alemán, yo hablaba un poco de francés, me metieron al internado de monjas y fue un shock, un shock tremendo así, la vida con las monjas y un internado. Pero creo que fue maravilloso porque me hizo la persona que soy, entendí muchísimas otras facetas de la vida, tomé muchísimos apuntes, llevaba yo un diario, tenía yo 12 años cuando me internaron, y escribía los horrores de las..., porque eran horrores, de las monjas y de otras niñas que vivían ahí. Entonces ahí empecé a escribir en serio, a tomar nota de lo que me rodeaba como una forma de superarlo porque era un shock vivir ahí con ellas. Pero yo creo que fue muy valioso para mí estar ahí, y vivir en Suiza también. Hubo un momento en que no aguantamos más, sobre todo mi hermana menor [...] Nos regresamos porque mi hermana estaba muy niña, estaba muy deprimida, tenía como 10 añitos. Estaba deprimida de tanto frío, de la gente tan brusca, de... en fin, otra forma de vivir. Pero yo no lo viví así, para mí fue, "ah, hay otras maneras, hay otras culturas, hay otros modos, hay otros climas", y para mí fue una experiencia muy, muy bonita haber vivido en Suiza, en ese sentido. ¹⁰²

¹⁰¹ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

¹⁰² Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

María creció en un contexto de transformación social, política y cultural. En medio de una Guerra Fría en la que se disputaba la influencia de la Unión Soviética y de los Estados Unidos, Novaro tomó clases particulares de marxismo en su casa y aprendió inglés en la escuela Moderna Americana. A esta formación se sumó su contacto con el movimiento estudiantil de 1968, en el que participaron sus hermanos mayores. Posteriormente, en 1970 María entró a estudiar la carrera de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Entrevista con Lourdes Portillo

Yo hice la preparatoria aquí en México. Elegías ya un área en el último año de preparatoria y yo lo que quería era ser ingeniera. Yo me imaginaba a mí misma haciendo carreteras y puentes, eso es lo que a mí se me antojaba. Y yo quería volar, sobrevolar en aviones los lugares y hacer los trazos para carreteras y puentes, y yo me imaginaba haciendo una súper carretera roja en todo el país y conociendo todo el país haciendo eso. Pero en ese entonces la Facultad de Ingeniería de aquí de la UNAM, muchas instituciones lo eran, pero la Facultad de Ingeniería estaba tremendamente cerrada a las mujeres, pero cerrada bestialmente. Y una vez un ingeniero amigo de mis papás me dijo, "date una vuelta para que veas cómo te vas a sentir estudiando ingeniería", y me di una vuelta y fue como el infierno, porque los muchachos aullaban, gritaban, parecían como lobos o algo así, una cosa espantosa, y pues yo a mis 19 años dije, "no, yo no quiero estudiar aquí, mejor no voy a hacer las carreteras", y entré a estudiar Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Como eran los setentas [sic] nuestra generación [...], creo que con muchísima sinceridad estaban los jóvenes, o la mayoría de los jóvenes, con ganas de cambiar el mundo en serio, y Sociología sonaba como un camino pa' cambiar el mundo, como para conocer mi país, para viajar por mi país, para hacer estudios, pa' saber relacionarme con la gente, en fin. Estudié la carrera, adoré estudiar la carrera, me encantó hacer trabajo de campo, irme a diferentes comunidades luego a hacer estudios, a entrevistas. Me encantó. Pero las posibilidades de trabajo me parecieron espantosas como socióloga.¹⁰³

¹⁰³ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

Entrevista con Márgara Millán

Me met a la carrera que fuera el boleto más directo a la revolución. El 68 lo viví en primero de prepa, mis hermanos estaban de lidercillos. Mi irrupción en la militancia política fue en 71. Fue muy impactante inmediatamente ubicarme con algún grupo clandestino. Me habían casado en la prepa, con mi novio, con el cual había tenido relaciones, y nuestras familias nos casaron. Con boda *hippie*, pero nos casamos. l era judío. Dur muy poco casada. De divorciada me sentí muy bien. Trabajaba en El Colegio de México como asistente de investigación. Al empezar a meterme en la grilla, pues me enamor de un guerrillero mucho mayor que yo, de una extracción social totalmente diferente a la mía. Todo lo contrario de lo que se suponía yo debía hacer. Me met de lleno a la guerrilla y todo eso. l tenía una hija pequeña, de la cual yo me hice cargo, y tuve con él a mi hijo Santiago. Viv tiempos muy libres. Realmente hice lo que quise de mi vida, de mi vida amorosa, de mi vida social. Fui a los lugares más insólitos, y el hacer la revolución, fuera de la fantasía que uno tenía en la cabeza, me dio el conocimiento de una serie de gentes [sic], y de situaciones y de formas de vida. Me prob a mí misma viviendo en condiciones que de otra manera nunca hubiera conocido [...] Vivía en una zona proletaria, en un predio de invasores. Acarreaba mi agua a las dos de la mañana como todas las señoras. Tenía que rapar a mis hijos porque estaban empiojados. Pero nunca dejó de ser una mujer de 1.80 metros de altura y gerita; entonces, me decían “la maestra”, porque era yo una especie de marciana. Pero me veías y estaba yo totalmente mimetizada, como nos pasaba a todos los maoístas.¹⁰⁴

En el ambiente post 68, la militancia, la sensación de libertad y la búsqueda de cambio emergieron en parte de la juventud universitaria de los años setenta. En este contexto, María Novaro trabaj junto a Concepción Arroyo, su compañera en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en una investigación sobre el trabajo doméstico y el papel de las mujeres como madres y amas de casa en colonias populares de la Ciudad de México. Asimismo, las dos jóvenes apoyaron el proyecto de creación de una guardería y un Centro de Investigación para Mujeres. Estas experiencias alimentaron la tesis de licenciatura que present Arroyo en 1982 titulada: *El hacer de la mujer como modo suyo de ser en el mundo: el desarrollo de la familia en el capitalismo*.

¹⁰⁴ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, p. 135.

Narra Arroyo que la tesis fue resultado de años de investigación en los que se reunió tanto con las mujeres que pertenecían a colonias populares, como con sus compañeras con quienes analizó los planteamientos teóricos sobre el trabajo doméstico desde el feminismo y el marxismo. María y Concepción profundizaron en torno a estas reflexiones, pero después tomaron caminos diferentes. En palabras de Arroyo: “la concepción inicial de este trabajo y gran parte de su desarrollo lo realizamos conjuntamente. Aunque ella finalmente decidió no presentar esta tesis junto conmigo por razones personales muy válidas, principalmente por estar convencida de otras formas más efectivas de expresar estas concepciones [...]”¹⁰⁵ Las otras formas más efectivas de expresión se relacionaron con el cine, decisión motivada por el encuentro que Novaro tuvo con el Colectivo Cine Mujer¹⁰⁶ (1975-1986):

Entrevista con Márgara Millán

Trataba de mantener contacto con la Universidad porque se me estaba acabando la revolución. Lo hacía a través de la clase de Sociología de la mujer, siendo asistente de Alade Foppa. No me daba cuenta, pero empezaba la crisis de la izquierda. Yo nunca me consider feminista ni tuve reuniones con mujeres feministas. A finales de los setenta entr en contacto con las chavas que hacían *La Revuelta* y las del Colectivo Cine Mujer. Fue la primera vez que vi reuniones de mujeres y todo eso, pero me resultaba insólito y además tenía muchos prejuicios porque en la izquierda eso estaba muy mal visto, era pequeño burguesa. El feminismo que podía yo tener era el que me había transmitido mi madre, y el de mi vida misma. Efectivamente, vivía yo sola y mi vida era un desmadre, vivía en comuna con otras mujeres, o con hombres solos que tenían niños. Pero ello no se traducía ni en militancia, ni en lenguaje, ni siquiera en lecturas feministas. Eso lo empecé a tener a finales de los setenta y básicamente porque fui asistente de Alade Foppa en esa clase de la Facultad y empecé a estudiar cosas. Yo tenía todo el germen de luchar como mujer y por mi individualidad. Podía expresarme con cierta burla de las feministas y sus reuniones y sus periódicos, por pequeoburguesas,

¹⁰⁵ Arroyo, “El hacer de la mujer como modo suyo de ser en el mundo”, p.1.

¹⁰⁶ Isabel Jiménez Camacho explica que el Colectivo Cine Mujer tuvo varias etapas, algunas integrantes originales se fueron a otros países y otras se unieron sobre la marcha desde diferentes disciplinas. Entre sus integrantes estuvieron: Beatriz Mira, Rosa Martha Fernández, Odile Herrenschmidt, Laura Rosseti, Sybille Hayem, Lillian Liberman, Ellen Calmus, Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez, María Novaro, Pilar Calvo, Amalia Attolini, ngeles Necoechea, Guadalupe Sánchez, Maripí Sáenz, Marie Christine Camus, Sonia Fritz, Maricarmen de Lara, María Eugenia Tamés Mejía; JIMÉNEZ CAMACHO, “De Cines y Feminismos en América Latina”, pp. 131-139.

chavas de Coyoacán. Eso no era la revolución de a deveras. Pero al mismo tiempo con mis compañeras, estaba en el rollo de mujeres. En los hechos teníamos el Centro de Investigación para Mujeres, habíamos puesto la guardería. Yo en particular me había dedicado a las colonias, porque tenía todo un rollo teórico de que eran ellas las que reproducían la fuerza de trabajo. Yo misma como mujer sola con dos hijos asumiendo mis responsabilidades con absoluta radicalidad [...]

Mi primera relación con mujeres feministas fue con el Colectivo Cine Mujer. Se me acercaron para que trabajara con ellas porque yo tenía los contactos, conocía a las mujeres, etcétera. [...] Ellas estaban intentando volverse izquierdosas, salir de su torre de marfil, entrar en contacto con otro tipo de mujeres. A mí me interesó su rollo, me empecé a liberar de mis prejuicios y trabajando con ellas vi como agarraban una cámara y filmaban.¹⁰⁷

María Novaro y Concepción Arroyo colaboraron con el Colectivo Cine Mujer en *Es primera vez* (1981), registro documental sobre el Encuentro Nacional de Mujeres de 1980 en el que por primera vez se reunieron campesinas, obreras, colonas y esposas de trabajadores. Posteriormente, cuando Novaro ya era alumna del CUEC, participó junto a Marie-Christine Camus y Concepción Arroyo en *Vida de Ángel* (1982), documental que profundiza en la cotidianidad de las mujeres que viven en colonias populares, poniendo especial atención en el trabajo doméstico.

A pesar de que la familia de Novaro también había incursionado en el séptimo arte, fue gracias al contacto con el Colectivo Cine Mujer que ella empezó a interesarse por la realización cinematográfica. Sin embargo, al entrar a la escuela de cine, ella encontró en la ficción, más que en el documental, el medio para representar el espacio doméstico, la maternidad y el viaje. En 1980 María aplicó su examen de ingreso al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Entrevista con Lourdes Portillo

Siempre me había gustado el cine, aunque yo pensaba que el cine era como de otros países, no del mío, y que el cine se había acabado cuando se había acabado la época de oro. Mi papá, una cosa que hizo fue escribir guiones para Tin Tan [...] Y ese cine lo conocí muy bien, el

¹⁰⁷ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, pp. 137-138.

cine de la época de oro. También tenía yo un tío, Tito Novaro que era actor, y como medio galán, porque somos todos así altotes y eso, entonces él era así como galán, era mi tío guapo. Y el cine estaba allí, pero después el cine no, no me había llamado la atención durante mucho tiempo, pero cuando terminé la carrera de Sociología y las opciones laborales, o la vida, el futuro que yo vislumbraba como socióloga no me gustó, dije: "voy a estudiar cine". Y fue difícil porque yo ya tenía dos hijitos [...]¹⁰⁸

La convergencia de los tránsitos recorridos

En este capítulo doy cuenta de algunas de las trayectorias recorridas por Silvia, Marie-Christine y María antes de su ingreso a la escuela de cine. Las vivencias de estas jóvenes tienen en común que se desarrollaron en contextos urbanos en crecimiento, los cuales eran considerados como epicentros culturales importantes. A pesar de estas coincidencias estos espacios dieron lugar a distintas experiencias.

Para Silvia, conllevó la salida del hogar familiar y la búsqueda por la independencia a una edad temprana. Su asentamiento en la ciudad fue posible gracias a la construcción de redes de amistad y apoyo que fue tejiendo con las amigas con quienes se mudó. El contacto con una Francia como mujer joven latinoamericana desde el trabajo de cuidados la llevó a conocer un país de primer mundo desde la explotación laboral a las mujeres encargadas de las tareas domésticas. Paradójicamente, fue su cercanía con el grupo de Cali y los cineclubes lo que le permitió conocer el cine que se estaba haciendo en otras partes del mundo, principalmente en Francia.

En el caso de Marie-Christine, desde su infancia el trabajo de su padre como ingeniero de obras públicas la mantuvo en contacto con las transformaciones que apelaron al desarrollo del país. Sin embargo, fue su contacto con los grupos feministas y las mujeres desplazadas por el proceso de gentrificación las que la acercaron a un París diferente. Camus fue testigo de la modernización a partir de la segregación de las personas que pertenecían a los barrios

¹⁰⁸ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

populares, la organización de la población afectada por las construcciones de los ejes viales y las manifestaciones a favor del aborto.

Por su parte, la experiencia de María estuvo ligada con su contexto familiar. Desde pequeña sus padres la llevaron a conocer partes de México y del exterior. Este interés se cruzó con el contexto social post 68, en el que el progreso del llamado “milagro mexicano” resultó no ser equitativo; la migración del campo a la ciudad se tradujo también en el aumento de los asentamientos irregulares que carecían de los servicios básicos, el aumento demográfico acelerado derivó en una sobrepoblación de la ciudad. En este ambiente Novaro se interesó por las mujeres de las colonias populares, estudió Sociología, militó en un grupo de izquierda y desde estas experiencias cuestionó el feminismo de la llamada segunda ola.

Aunque ninguna de ellas se considera feminista, en este capítulo se pudo observar parte de la relación que tuvieron las tres con grupos o colectivos juveniles, algunos de ellos de mujeres feministas que se reunían para reflexionar sobre su presente. Silvia tuvo contacto con el grupo de Cali, cuyos integrantes en sus documentales cuestionaron la marginación y desigualdad que se vivía en esa ciudad; Marie-Christine apoyó las manifestaciones a favor del aborto y participó en reuniones de mujeres que se consideraban como feministas; María se identificó como maoísta, fue militante de izquierda y coincidió igualmente con grupos feministas como el Colectivo Cine Mujer.

Por último, si bien sus tránsitos fueron diferentes, al igual que sus motivaciones por estudiar cine, la reflexión sobre el trabajo doméstico coincidió en las tres jóvenes. Otero desde su experiencia como *au pair*; Camus por su cercanía a las mujeres de los barrios desplazados del centro de París; y Novaro desde la investigación para su tesis colectiva de Sociología que culminó Concepción Arroyo, así como su asentamiento en una de las colonias populares con sus hijos. Este interés permaneció en las tres hasta su ingreso a la escuela de cine, por lo que no es gratuito que su primer trabajo en conjunto fuera *Conmigo la pasarás muy bien* (1981), un corto de ficción que se interesó por representar las actividades cotidianas de una ama de casa joven de clase media.

CAPÍTULO 2: EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

La figura femenina

Julia Tuñón, en un estudio sobre el cine mexicano de la época de oro, comenta que “el miedo a la sexualidad femenina se tradujo, en la mayoría de los casos, en represión”.¹⁰⁹ En este sentido, el sufrimiento en las protagonistas, sean madres o prostitutas, se relacionó con su nivel de bondad. El ejercer su sexualidad plenamente podía llevar a las mujeres a la perdición, pero si se arrepentían, tenían un hijo y se sacrificaban por otros: su carácter de víctima y mártir era el elemento que les permitía la redención a través de un discurso auto devaluatorio.¹¹⁰

De esta manera, el sacrificio y el deseo como dos caras de una misma moneda constituyeron en gran medida la sexualidad de las mujeres representadas en la pantalla durante la época de oro. Al llegar la década de los setenta, los movimientos a favor del aborto y las políticas estatales abogaron por la planificación familiar y el control de la natalidad. Por lo que, aunque la importancia de tener un hijo cambió con el paso de los años, de nuevo hubo discusiones que se centraron en la autonomía que las mujeres podían tener sobre su propio cuerpo.

El cine mexicano comúnmente participó en estas discusiones desde la perspectiva de hombres realizadores y críticos. Si se parte de la idea de que las producciones cinematográficas son creaciones culturales que influyeron en la construcción de figuras aspiracionales sobre el ser mujer y el ser hombre, el preguntarse por la imagen de las mujeres al interior de las películas que se estaban haciendo en la década de los ochenta permite reflexionar sobre qué tanto se estaba modificando la imagen femenina respecto a las décadas anteriores.

¹⁰⁹ TUÑÓN, *Mujeres de Luz y sombra*, p. 228.

¹¹⁰ TUÑÓN, *Mujeres de Luz y sombra*, pp. 245-248.

El presente capítulo se divide en dos apartados, los cuales tienen como objetivo profundizar en el contexto cinematográfico de la década de los ochenta en general y del CUEC en particular, la escuela de cine a la que ingresaron Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro en 1980. Para este recorrido echo mano de investigaciones pertenecientes a diferentes disciplinas, en las que el cine de la década de los ochenta es un interés común.

La producción cinematográfica

La década de los ochenta ha sido estudiada desde la producción cinematográfica por investigadores que han profundizado en este periodo desde polos que podrían considerarse opuestos: el cine independiente y el cine industrial. Ambos cines son leídos desde una época marcada por una inestabilidad económica y política, con devaluaciones y la nacionalización de la banca al finalizar el periodo de José López Portillo (1976-1982), gobierno en el que la reducción del cine estatal dio fin al proyecto de “apertura cinematográfica propuesto por su antecesor, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).

Como explica Pelayo Rangel, la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) tuvo como meta principal la resolución de la crisis provocada por la deuda externa a partir del Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE), el cual disminuyó la inversión pública y su gasto corriente, lo que derivó en la reducción de los niveles de vida y consumo de la población, situación que se agravó con el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Durante esta década se empezó a transitar hacia la liberación de los mercados, cuyo esquema neoliberal se aceleró en los años noventa, afectando en gran medida la producción cinematográfica que buscó la iniciativa privada, mermó la producción estatal y cerró el Banco Nacional Cinematográfico (1984), lo que dio a pie a que floreciera el cine independiente.¹¹¹

En su investigación, Israel Rodríguez expone que con la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), la Dirección General de Radio, Televisión y

¹¹¹ PELAYO RANGEL, “El cine mexicano independiente”, pp. 341-362.

Cinematografía (RTC) estrechó relaciones con la Asociación de Productores de Películas mexicanas (APPM). Esto repercutió en la reducción de la censura y en el apoyo del Estado para la distribución de películas, a nivel nacional e internacional, a través de las empresas Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Azteca Films. El objetivo fue recuperar a los públicos de sectores populares y acaparar a las comunidades de migrantes mexicanos en Estados Unidos.¹¹²

Manifiesta Rodríguez que la reducción de la censura permitió que las películas aumentaran la representación de escenas eróticas o violentas para atraer al público, lo que progresivamente subió el nivel de violencia gráfica. En medio de un contexto en el que se hizo mediática la violencia derivada del narcotráfico, así como las deficiencias de una infraestructura urbana que no soportó el acelerado crecimiento urbano, la cinematografía de la narcoviencia y de la hiperviolencia urbana tuvieron su apogeo.¹¹³ En palabras de Rodríguez:

La representación cinematográfica de la violencia criminal en el cine de los ochenta (a la cual habría que sumar la presentada en las publicaciones de nota roja o en las transmisiones de televisión) terminó por imponer una visión caricaturizada sobre un complejo problema social, por generalizar una mitología de lo delincencial cargada de estereotipos que quedaron bien arraigados en la opinión pública. Estas representaciones están repletas de prejuicios regionales sobre los habitantes de las ciudades fronterizas (que parecen no hacer otra cosa que traficar droga), de prejuicios de clase contra los habitantes de las periferias urbanas (niños asesinos y jóvenes violadores), o de escenas de cosificación visual y violencia física en las que las mujeres (incluso las heroínas como *Lola la trailera*) fueron representadas una y otra vez como botín sexual de una lucha entre varones y como las receptoras naturales de una violencia sexual que a través de la repetición y la exhibición ambigua justificaba los ejercicios más cruentos de la violencia patriarcal sobre los cuerpos femeninos.¹¹⁴

Lola la trailera (1983) fue una película dirigida por Raúl Fernández con un éxito taquillero que la llevó a tener un par de secuelas. La cinta tiene como protagonista a una

¹¹² RODRÍGUEZ, “Del *Western* al cine de narcos”, pp.1-7.

¹¹³ RODRÍGUEZ, “Del *Western* al cine de narcos”, pp. 1-7.

¹¹⁴ RODRÍGUEZ, “Del *Western* al cine de narcos”, pp. 26-27.

mujer llamada Lola, hija de un trailerero que fue asesinado por negarse a pasar drogas en su camión. Tras este suceso ella se convierte en la conductora del tráiler de su padre, a quien busca vengar con la ayuda de un agente encubierto del que se enamora; así, juntos se enfrentan al narcotráfico y a la corrupción de los cuerpos policiales.

Lola se convirtió en un símbolo sexual que se diferenció de los modelos previamente establecidos. En una revisión Anne Rubenstein da cuenta de que los seguidores de Lola no solo la admiraron por su belleza, sino por su capacidad de acción que transgredía los roles de género desde su primicia: se trataba de una mujer trabajadora que conducía un tráiler, oficio altamente masculinizado. Sin embargo, el acceso a ese espacio considerado masculino no fue del todo voluntario, ya que el asesinato de su padre marca la coyuntura que la obliga a trabajar porque

una mujer puede disfrutar del privilegio masculino de hacer un trabajo importante, poderoso y lucrativo, siempre y cuando sea por obligación, como una consecuencia de la violencia masculina hacia un miembro de su familia. Nadie puede culparla por tomar el rol masculino ni de disfrutar su trabajo, si nunca fue su intención hacerlo.¹¹⁵

El análisis que Rubenstein hace sobre la agencia de Lola es útil para caracterizar la representación comercial del deseo de las mujeres en los años ochenta, en el que el reconocimiento del deseo femenino era algo que no debía partir de la propia protagonista. A pesar de que Lola ingresa al campo laboral por el asesinato de su padre, su figura trasciende a partir de la “apropiación y sexualización masculina de la chica moderna”, imagen dirigida al público migrante que cruzaba la frontera en busca de mejores oportunidades.¹¹⁶

Por otro lado, las respectivas investigaciones de Pelayo y Cabañas sobre el cine independiente y el cine de ficheras (sexy comedias) dan cuenta de dos formas de producción. Las pocas oportunidades y el desempleo al que se enfrentaron algunos jóvenes cineastas tuvieron como consecuencia la producción en cooperativa¹¹⁷, por lo que el debut de muchos

¹¹⁵ RUBENSTEIN, “Las enseñanzas de *Lola la trailerera*”.

¹¹⁶ RUBENSTEIN, “Las enseñanzas de *Lola la trailerera*”.

¹¹⁷ Alejandro Pelayo Rangel explica que la producción en cooperativa consistía en que un grupo de trabajadores cinematográficos de las diferentes ramas (autores, directores, actores, técnicos o profesionistas de otras

nuevos directores fue a través del cine independiente. Mientras que el cine de ficheras siguió un esquema de producción rápida, en serie y también de bajo presupuesto.

El éxito de la película *Bellas de noche* (1975) del director Miguel M. Delgado y producida por Guillermo Calderón, promovió las sexy comedias a mediados de los setenta. Este cine es caracterizado, en palabras de Jesús Alberto Cabañas, por la “exhibición de cuerpos femeninos exuberantes que apelaban a una sexualidad sugerida, no manifiesta, que garantizaba el consumo de la película de manera rápida y sin mayores argumentos moralistas, y que incorporaba palabras altisonantes, albures, chistes y sketches dichos por hombres comediantes y vedettes de cabarets.”¹¹⁸

Martín González Romero observa que este cine se convirtió en un sinónimo de la crisis de la industria cinematográfica nacional. Lo que se tradujo en una señal del triunfo de la iniciativa privada y el abandono de los proyectos estatales de renovación cinematográfica propuestos durante el gobierno de Luis Echeverría, bajo los que se habían creado las productoras estatales: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) en 1974 y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado (CONACITE UNO y DOS) en 1975. Además, estuvieron de la mano del sistema de producción por “paquetes”, que suponía una alianza entre el gobierno y los sindicatos.¹¹⁹

Como contraparte de las sexy comedias, pero como resultado también de los esfuerzos del gobierno de López Portillo por impulsar las producciones de la iniciativa privada, en esa época prosperó el cine familiar.¹²⁰ Explica Olivia Cosentino que en este cine la obediencia fue un valor que se promovió en la juventud a través de películas protagonizadas por “estrellas infantiles” como Lucerito, Luis Miguel y Pedro Fernández. Aunque fue un cine que inició a mediados de la década de los setenta, su influencia se extendió a la década siguiente ante un vacío en el mercado inundado por las sexy comedias

especialidades), se reúnen para participar en el financiamiento de una película, mediante la aportación voluntaria total o parcial de su salario para ayudar a sufragar el costo de la misma, convirtiéndose en copropietarios de la cinta en cuestión, de acuerdo con la proporción de sus aportaciones. PELAYO RANGEL, “El cine mexicano independiente”, p. 347.

¹¹⁸ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen en la mujer nocturna”, p. 316.

¹¹⁹ GONZÁLEZ ROMERO, “La Revolución sexual”, pp. 183-187.

¹²⁰ COSENTINO, “Un cine familiar”, ebook.

y como una alternativa a la desintegración del modelo familiar, en un intento por reincorporar al joven rebelde que escuchaba rock and roll de los años cincuenta y sesenta.

Cosentino analiza que el cine familiar funcionó como una válvula de escape para condonar los fracasos del Estado en un contexto de crisis económica y marginación. Este ambiente lo reflejó Paul Leduc en la película *¿Cómo ves?* (1986), en la que se representó la violencia, la pobreza y la desigualdad que se vivía en México, planteando un panorama en el que difícilmente se vaticinaba un buen futuro para las nuevas generaciones. La solución a la crisis social que proponía el cine familiar fue la solidaridad colectiva y popular, en detrimento de la intervención estatal, idea acorde con la transición al neoliberalismo que vio su apogeo en la siguiente década.¹²¹

La preocupación por la representación de la juventud no fue nueva. Yolanda Mercader describe que en el cine, desde la década de los cincuenta, la imagen de la juventud mostró una transición hacia la modernidad acorde con el proyecto político de modernización del país. Este hecho implicó una tensión entre la conservación y la ruptura de los valores tradicionales por parte de las y los jóvenes representados.¹²²

Estas representaciones, a su vez, estuvieron permeadas por el género y la clase. Mónica A. Maorenzic da cuenta de la presencia del automóvil en las películas que tenían como escenario a la ciudad ya que

No hay galán del cine nacional a quien no veamos tras un volante. Mientras más adinerado sea el personaje mejor será el vehículo, pero, aunque sea pobre, él aspira a tener un carro. En *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1961), la masculinidad y la mayoría de edad se confirman con la posesión de un coche, en el cual los muchachos puedan llevar a las novias de paseo.¹²³

Para el caso de las jóvenes, Patricia Torres San Martín manifiesta que las representaciones femeninas de la modernidad se caracterizaron por ser contradictorias. A pesar de que las mujeres empezaron a ser más representadas en los espacios públicos, a

¹²¹ COSENTINO, “Un cine familiar”, ebook.

¹²² MERCADER, “La juventud en el discurso cinematográfico nacional”, p. 220.

¹²³ MAORENZIC BENEDITO, “Espacio escenográfico y construcción de personajes masculinos”, pp. 406-407.

diferencia de los hombres, el juego entre los valores tradicionales y la ruptura con estos estuvo vinculado con su sexualidad.

Los aires de modernidad de estos años vieron en el cine un conducto adecuado para mostrar una imagen de mujer “moderna” y “transgresora”, aquella revestida de atributos como la sensualidad y coquetería, que garantizara una identificación con un público al que se debía convencer de que México vivía nuevos tiempos, pero también para advertirles a las mujeres las posibles fatalidades que les podían suceder si trastocaban los valores tradicionales.¹²⁴

Con la llegada de los años ochenta, las transformaciones en la imagen femenina no solo se concibieron desde la propuesta de *Lola la trailera*. Al analizar la representación cinematográfica de las mujeres después de la década de los setenta, Charles Ramírez Berg identificó cambios en las narrativas de las películas mexicanas que fueron exhibidas en la época, uno de ellos fue la transformación de la imagen de la “mujer caída” de la época de oro. Si antes las mujeres representadas morían como víctimas del pecado, ahora la causa de su “caída” era la masculinidad asociada a la identidad machista de la “mexicanidad”¹²⁵.

Ejemplos de lo anterior fue la película *Novia, esposa y amante* (1981) de Tulio Demicheli y producida por Televisine. La historia trata la vida de Laura, una joven actriz que pasa de ser la novia de un estudiante de cine del CUEC a la esposa de un director de teatro que la golpea y, una vez divorciada, a ser la amante de un empresario que la considera como su “muñeca de escaparate, que compara con un Cadillac. Aunque Laura es una mujer joven y preparada que pertenece a una familia acomodada, tras el fracaso de sus relaciones, y por el miedo a la soledad, ella se suicida. La película inicia con su funeral y culmina con la presencia de los tres hombres dejándole en su tumba rosas amarillas, para después marcharse y continuar con sus respectivas vidas.

Algo similar sucede con *Retrato de una mujer casada* (1982) de Alberto Bojórquez, producida por CONACINE. Bojórquez era egresado del CUEC y formó parte de las nuevas generaciones de cineastas que lograron hacer cine en los años setenta con el proyecto de

¹²⁴ TORRES SAN MARTÍN, “¿Mujeres audaces en el cine mexicano?”, p. 326.

¹²⁵ La “mexicanidad” es un concepto que Ramírez Berg retoma de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz.

“apertura cinematográfica”. En este caso la película aborda la historia de Irene, una mujer joven de clase media que trata de equilibrar su matrimonio y las labores domésticas, con el estudio de la carrera de periodismo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en la UNAM. Bojórquez, al igual que Tulio Demicheli, señala el machismo: Irene vive con Guillermo violencia económica, física y psicológica. A propósito de *Retrato de una mujer casada*, Elena Urrutia escribió en la revista feminista *Fem*:

[...] debe recomendarse como uno de los raros ejemplos en nuestro medio que intentaron mostrar –nada más que eso– a la mujer de la clase media que busca un camino, no el más fácil ciertamente, para integrarse como persona. [...] da cuenta de la ardua empresa que consiste en conciliar los cuidados de los hijos, la casa y el marido con el deseo de prepararse para convertirse en un ser directamente productivo.¹²⁶

Aunque en las películas se criticó una masculinidad machista que en décadas anteriores había fungido como la norma, las posibilidades que las protagonistas tenían para salir de esa violencia fueron escasas. Al final de la cinta, cuando Irene finalmente empieza a trabajar y valerse por sí misma después de su divorcio, un ladrón la asesina en un estacionamiento.

En estos escenarios los registros de las directoras de cine son limitados o están prácticamente ausentes. En el caso del cine independiente de finales de los ochenta, Pelayo nombra a Maryse Sistach con *Los pasos de Ana* (1988), Busi Cortés con *El secreto de Romelia* (1988) y María Novaro con *Lola* (1989). La producción de estas películas se llevó a cabo por un sistema cooperativista o, en el caso de Busi Cortés, porque su película fue producida por una escuela de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) dentro de su iniciativa de óperas primas.

La consideración del cine universitario como parte del cine independiente amplía el número de mujeres que están haciendo cine durante la década de los ochenta. Como señala el crítico de cine Gustavo García, en el cine universitario:

¹²⁶ URRUTIA, “Cine: Retrato de una mujer casada”, p. 108.

El staff es mínimo, a veces mero entrenamiento para alumnos y maestros del CUEC que trabajan sin sueldo; como Blanche Du Bois, vive de la bondad de los extraños, de la solidaridad de los actores profesionales que en esas películas ven su única posibilidad de un papel digno, la simpatía de editores que se planta en la moviola en ratos perdidos, de laboratorios que cobran cuotas simbólicas. Detrás de las películas que durante varios años emanaron de la UNAM y sobre todo del CUEC, ha habido un submundo de enamorados del cine, traicionados por él. Con una inversión insignificante, se tienen resultados milagrosos, se articula accidentalmente ese otro cine mexicano.¹²⁷

Respecto a la presencia de mujeres que estaban estudiando cine por esos años, destaca el trabajo del colectivo feminista Cine Mujer¹²⁸ (1975-1986), el cual se formó al interior del CUEC a mediados de la década de los setenta, en sintonía con el movimiento feminista de la llamada segunda ola, y del Año Internacional de la Mujer (1975), declarado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Marta Lamas identifica que en un principio el movimiento feminista estuvo conformado por mujeres de clase media con educación universitaria, que se identificaron con posturas de izquierda y se interesaron por las discusiones que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos.¹²⁹ No obstante, no fue un movimiento unificado, al contrario: en su interior hubo tensiones y rupturas.

Si en un principio los documentales propuestos por el colectivo tenían un carácter de denuncia al abordar temas como el aborto, en *Cosas de mujeres* (1975-1978); el trabajo doméstico, en *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978); y la violación, en *Romper el silencio* (1979); la llegada de la década de los ochenta trajo consigo materiales¹³⁰ como *Es primera vez* (1981) y *Vida de Ángel* (1984). En estos casos, además de mostrar la crudeza de la violencia laboral de la mano de la intrafamiliar, las experiencias personales de las mujeres

¹²⁷ GARCÍA, Gustavo, “Retrato del cineasta adolescente”, p. 7.

¹²⁸ Isabel Jiménez Camacho explica que el Colectivo Cine Mujer tuvo varias etapas, algunas integrantes originales se fueron a otros países y otras se unieron sobre la marcha desde diferentes disciplinas. Entre sus integrantes estuvieron: Beatriz Mira, Rosa Martha Fernández, Odile Herrenschmidt, Laura Rosseti, Sybille Hayem, Lillian Liberman, Ellen Calmus, Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez, María Novaro, Pilar Calvo, Amalia Attolini, Ángeles Necoechea, Guadalupe Sánchez, Maripí Sáenz, Marie Christine Camus, Sonia Fritz, Maricarmen de Lara, María Eugenia Tamés Mejía; JIMÉNEZ CAMACHO, “De Cines y Feminismos en América Latina”, pp. 131-139.

¹²⁹ LAMAS, *Feminismo. Transmisiones y Retransmisiones*, p. 16.

¹³⁰ Otros de los trabajos del Colectivo Cine Mujer en los años ochenta fueron *Yalaltecas* (1984) y *Bordando la frontera* (1986).

que aparecen frente a cámara cobran mayor peso y muestran los puntos de encuentro y desencuentro: las mujeres se relacionan entre sí, comparten y muestran sus contradicciones. En este marco, las narrativas apelan al reconocimiento de la agencia de sus protagonistas y al intercambio con las propias realizadoras.

Cabe agregar que el CUEC no era la única escuela de cine. El Centro de Capacitación Cinematográfica, fundado en 1975, también contó con la presencia de mujeres estudiantes en sus generaciones. Para el año de 1991, Patricia Vega da cuenta en la revista de cine *Nitrato de Plata* que, en el catálogo de ejercicios fínicos escolares del CUEC, se consigna que se han formado cerca de 54 realizadoras, de las cuales se tienen 158 ejercicios en 16 mm, de distinta duración y temática; mientras que en el CCC se tenía registro de 17 realizadoras egresadas desde la fundación de la escuela.¹³¹

La escuela de cine

En 1980, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) cumplió 17 años de vida. La escuela nació en 1963 como parte de un proyecto de enseñanza cinematográfica que promovió Manuel González Casanova al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Después de 15 años al mando de la dirección de la escuela y de la Filmoteca de la UNAM, Casanova se retiró como director de la escuela de cine y José Rovirosa, quien había sido alumno de la primera generación del CUEC, tomó el cargo de director.

El CUEC inició la década de los ochenta siendo reconocido por el trabajo de sus estudiantes. El 17 de enero de 1980 se leía en la gaceta de la UNAM que siete producciones de la escuela de cine habían sido nominadas por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Las premiaciones a lo más destacado del cine mexicano se llevaron a cabo un mes antes; en esta ceremonia la cinta *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1978),

¹³¹ VEGA, “Las directoras de cine en México”, p. 21.

realizada por Alejandra Islas, Jorge Prior y José Luis González, obtuvo el Ariel de plata en la categoría de Cine Documental Testimonial.

El documental se interesa por el registro de un movimiento de colonos que se organizaron para luchar por la tierra. En 1962, explica una voz en off, un decreto presidencial había expropiado un conjunto de hectáreas de Iztacalco e Iztapalapa en beneficio de los colonos, quienes eran personas de bajos recursos. No obstante, este decreto no se respetó y, gradualmente, sus habitantes fueron desalojados de manera violenta. El documental se caracterizó por incluir la perspectiva de las mujeres, quienes participaban activamente en el movimiento.

Con motivo de la premiación del documental y las nominaciones, Rovirosa comentó que quedaba demostrado que “los cineastas independientes tienen muchas más cosas que decir que aquellos que se desenvuelven dentro de ciertas manifestaciones del llamado cine industrial, el cual se ha esclerotizado al recurrir y explotar la misma temática, olvidándose de la realidad del país”, enfatizando que “los enfoques de tipo social son comunes entre los alumnos del CUEC y otros estudiantes de cine”.¹³²

Las declaraciones de Rovirosa se sostienen con el ambiente militante que se respiró al interior de la escuela de cine durante la década de los setenta. Fue una época en la que varios estudiantes del CUEC se interesaron por hacer documentales y, en esta línea, se organizaron y conformaron algunos colectivos de cine, como el Taller de Cine Octubre (1974-1980) y el Colectivo Cine Mujer.

Las actividades cinematográficas universitarias de 1980 siguieron interesándose por el documental y por el formato súper 8. La segunda semana de febrero de ese año, registra la gaceta de la UNAM, se llevó a cabo el I Encuentro Nacional de Cine Documental en el Palacio de Minería, organizado por la Dirección General de Difusión Cultural y el CUEC.¹³³ Un mes después se celebró, entre el 3 y 7 de marzo, el Primer Encuentro Internacional de Cine Súper 8, en el que participaron producciones de Bolivia, Canadá, Colombia, Estados

¹³² Gaceta UNAM, “Reconocimiento a la calidad del cine universitario”, 17 de enero de 1980, p. 2.

¹³³ Gaceta UNAM, “I Encuentro Nacional de Cine Documental”, 28 de enero de 1980, p. 30.

Unidos, Francia, Venezuela y México. El encuentro, como su antecedente nacional de 1979, no tenía un carácter competitivo, sino de difusión. Fue organizado por la Filmoteca de la UNAM en colaboración con el Museo Carrillo Gil y la Cineteca Nacional, llevándose a cabo en el Auditorio del Centro Médico de Ciudad Universitaria.¹³⁴

El Encuentro Internacional formaba parte de las actividades especiales que la Filmoteca de la UNAM tenía programadas para festejar su aniversario número 20. Manuel González Casanova comentó, al ser abordado después de la ceremonia de inauguración, que la riqueza técnica del formato súper 8 era desaprovechada por “la resistencia de los profesionales del cine a todo lo que no sean grandes aparatos y complejos equipos”.¹³⁵ Aclaró que, en varias partes del mundo, ya se estaba usando el súper 8 en la elaboración de noticiarios y documentales por su bajo costo, la facilidad de su manejo y su riqueza técnica.

El formato súper 8 era utilizado por el alumnado del CUEC en su primer año de cursos. De hecho, en los objetivos intermedios 43 y 44 del plan de estudios de 1980, se estableció que los trabajos estudiantiles se realizarían en súper 8 y en 16 mm.¹³⁶ Para 1983, el jefe del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, Mítl Valdez Salazar, dio cuenta de que la escuela de cine anualmente producía 35 cortometrajes y 30 cintas en súper 8.¹³⁷ Estas 30 cintas invitan a considerar al CUEC como un productor de películas superocheras al que no se le ha prestado tanta atención. Las generaciones de la escuela de cine documentaron con este formato su manera de ver y concebir su contexto, por lo que aún queda pendiente la revisión de estos trabajos universitarios desde una perspectiva histórica.

Por esos años, el cine universitario era caracterizado por José Rovirosa como “aquel en el que existe total libertad de creación, de expresión y de experimentación”.¹³⁸ No obstante, desde el año de su fundación en 1963, la escuela de cine se enfrentó a los retos de

¹³⁴ Gaceta UNAM, “Encuentros de cine súper 8”, 28 de febrero de 1980, p. 28.

¹³⁵ Gaceta UNAM, “Se desaprovecha la riqueza Técnica del súper 8”, 6 de marzo de 1980, p. 7.

¹³⁶ UNAM-CUEC, *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, p. 105

¹³⁷ Gaceta UNAM, “La cinematografía universitaria, vanguardia del cine no comercial”, 6 de julio de 1983, p. 12.

¹³⁸ Gaceta UNAM, “La cinematografía universitaria, vanguardia del cine no comercial”, 6 de julio de 1983, p. 12.

la sistematización de la enseñanza cinematográfica. Motivados por superar estos retos, el 4 de junio de 1980 se llevó a cabo la inauguración del Segundo Encuentro Nacional de Escuelas, Talleres y Centros de Comunicación dedicados a la enseñanza del cine, con sede en el Auditorio Julián Carrillo dentro de las instalaciones de Radio UNAM.¹³⁹ El Encuentro tuvo como propósito el intercambio de experiencias, así como el fortalecimiento de los planes y programas de estudio. Para ello se contó con la participación de instituciones que provenían del Estado de México, Nuevo León, San Luis Potosí, Veracruz, Chihuahua, Guerrero, Jalisco y del entonces Distrito Federal.¹⁴⁰

En 1980, el CUEC no se encontraba al interior de Ciudad Universitaria, sino que su sede era un edificio ubicado en Adolfo Prieto No. 721, en la colonia Del Valle. El CUEC era un Centro de Extensión que no expedía títulos universitarios, sino constancias de estudios. A pesar de esto, con el paso de los años la escuela de cine iba aumentando el número de personas interesadas por presentar el examen de admisión para ingresar a sus aulas, hecho que contrastó con el número limitado de recursos y el reducido número de aspirantes que eran aceptados. Dado que esta situación se remontaba a los orígenes del CUEC, las modificaciones al plan de estudios de 1980 hicieron eco en estas limitaciones:

El Centro cuenta con recursos limitados que permiten el trabajo de un número proporcionalmente reducido de estudiantes. Los sistemas de trabajo aplicados actualmente complican la situación (como ejemplo, mientras un grupo de trabajo requiere de 1512 horas extras de tiempo de uso de sala de edición, a otros les sobran 2520 horas, no pudiéndose cubrir a un tiempo con otro por la incompatibilidad de procedimientos de trabajo, rutas críticas, etc.), pues al carecer de una planificación académica, se deja la planeación del trabajo a los deseos individuales de los miembros de la comunidad estudiantil, sin incluir intercambios de información, para posteriormente ver si se cuenta con los recursos para cubrir todas las peticiones (recordemos la tradicional disputa por el equipo, los problemas de compartirlo entre diferentes grupos, la exagerada carga de trabajo de los profesores que tienen

¹³⁹ Gaceta UNAM, “Se inauguró el Segundo Encuentro Nacional de Escuelas, talleres y Centros de Comunicación dedicados a la enseñanza del cine”, 26 de junio de 1980, p. 11.

¹⁴⁰ Gaceta UNAM, “Urge utilizar las técnicas cinematográficas en la transmisión de los conocimientos”, 7 de julio de 1980, p.5.

que preparar clases no sólo para diferentes niveles, sino para diferentes alumnos de un mismo grupo, etc.¹⁴¹

La cita anterior da cuenta de que, aunque el cine universitario se caracterizó por la libertad de creación, expresión y experimentación, la libertad también estuvo sujeta a los recursos, a la estructura organizativa de la escuela y a las disputas locales por el equipo. Por lo que, si un estudiante tenía un apoyo económico extra para comprar su propio material, podía tener ciertas ventajas para llevar a cabo sus ejercicios escolares. Además, tal como lo muestra el ejemplo de la sala de edición, los grupos de trabajo fueron comunes.

El plan de estudios de 1980 fue una especie de prueba piloto que se iba modificando con la experiencia del profesorado y del alumnado que ingresó en el año lectivo de 1980-1981. El plan contempló una formación de cinco años, enfocándose en las áreas de guion, fotografía, realización, edición, docencia, así como teoría e investigación en cine y televisión. Sin embargo, se incluía una nota en la que se especificaba que la materia de “Televisión” iba a quedar pendiente, ya que la escuela no contaba con el equipo técnico necesario para impartir la asignatura.¹⁴²

Los cursos de la generación de 1980 iniciaron el 27 de octubre. En un inicio, Marie-Christine Camus y Silvia Otero no habían sido aceptadas en el CUEC, ya que había una cuota limitada para los estudiantes extranjeros. Explica Silvia Otero:

Llegó la hora del examen, lo presenté y no pasé. Éramos varios los que no habíamos pasado, entre ellas mi amiga María Cristina. En ese entonces se hacían asambleas en el CUEC y éramos como diez los que habíamos querido entrar, pero habíamos quedado fuera. El cupo para extranjeros era de dos, nada más. No me acuerdo bien, pero eran poquitos comparado con los veinte alumnos que creo aceptaban en total. Entonces se votó y se decidió que los que no habíamos quedado podíamos tomar clases y podíamos hacer los ejercicios, pero cada uno lo tenía que pagar de su bolsa. Ese primer año era súper 8, afortunadamente no era muy caro. No sé ni cómo le hacía, porque mis papás no eran muy ricos y no me mandaban dinero; yo tenía un poco y con eso sobrevivía, luego empecé a hacer algunos trabajos. También conté

¹⁴¹ UNAM-CUEC, 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, p. 86.

¹⁴² UNAM-CUEC, 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, p. 114.

con la ayuda de varios compañeros, ellos me daban 10 pies de película, un cachito que les sobró, cosas así, con eso íbamos armando la película. Los ejercicios que hicimos en primer año fueron como otro examen para pasar a segundo; en el camino se quedaron unos tres o cuatro que intentaron entrar de oyentes, y en el primer año se salieron como tres o cuatro personas del grupo que sí habían sido aceptados. No volvieron. Se presentaron un día y nunca más regresaron. Entonces ya entramos María Cristina, yo y varios más. En segundo me regularicé y ya tenía la matrícula, pero como era extranjera yo tenía que pagar más de lo que pagan los alumnos nacionales en la UNAM, a mí se me hacía mucho, pero ni modo, era extranjera y tenía que pagarlo.¹⁴³

Por su parte, Marie-Christine Camus recuerda que había unos criterios de selección que distinguía a los aspirantes extranjeros que venían de un país de América Latina, de los que llegaban de Europa. Sobre su primer año como oyente, describe:

Presenté el examen, pero no lo pasé porque había un límite de participantes de origen extranjero: primero iban los latinoamericanos y después iban los europeos. Había puertorriqueños, como tres argentinos, un ecuatoriano, una colombiana, un montón de gente de América Latina y yo venía después. En esa época aceptaban oyentes, entonces a muchos extranjeros nos aceptaron como oyentes. Eran grupos chicos, no más de veinte personas. Varios alumnos que habían sido aceptados se fueron, entonces se liberaron plazas; como nosotros habíamos estado desde el principio siguiendo formalmente las clases con buenos resultados, rápidamente nos regularizaron. Estaba en la misma generación de María, de Silvia, de Gregorio Rocha, de Gerardo Lara, muy buena generación. En esa época no era licenciatura, para nosotros se llamaba Extensión Universitaria, un diplomado de 5 años. Durante los estudios todos hicimos películas individuales, todos dirigimos en cine. Después ya dejaron de hacer eso, hacían como una selección de los mejores guiones; había menos presupuesto para cine y empezaron a hacer más video. Entonces así fueron un poco mis estudios. En esa época trabajábamos, teníamos clases de 4 a 8 o 9 de la tarde. Yo trabajaba en la mañana; al mismo tiempo que llevé los estudios trabajé como asistente de Gabriel Figueroa, con Jorge Pablo de Aguinaco y como fotógrafa con Olivier Debroise. Con Oliver Debroise, los dos éramos franceses y nos conocimos a través de Sarah Minter [sic].¹⁴⁴

¹⁴³ Entrevista realizada a Silvia Otero, 16 de abril de 2021.

¹⁴⁴ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.

Las listas de alumnos¹⁴⁵ muestran que, de las veinte personas aceptadas para la generación que ingresó en 1980, solo cinco eran mujeres: María Luisa Novaro Peñalosa, Josefina Elena Domínguez Cornejo, Rosa María Méndez García, Cristina Gómez Moragas y Marcela Valdeavellano Valle. Cuando las y los oyentes se regularizaron un año después, el número de mujeres aumentó a ocho con la integración de Silvia Otero, Marie-Christine Camus y Gisela Iranzo. Como se lee en los testimonios de Camus y Otero, hubo personas que desertaron y otras que fueron llegando. En los registros del CUEC se da cuenta de que la generación de 1980 tuvo un total de 25 estudiantes, la mayoría contó con estudios previos de licenciatura y la edad promedio del alumnado fue de 28 años.¹⁴⁶ Por su parte, Otero, Camus y Novaro contaban con 23 años, 26 años y 30 años, respectivamente, al ingresar a la escuela de cine.

De las ocho mujeres que formaron parte de la generación de 1980, no encontré datos de los trabajos realizados por Marcela Valdeavellano Valle. De las películas de las demás estudiantes localicé las fichas técnicas de sus cortometrajes en el sitio de Filmografía Mexicana. Josefina Elena Domínguez Cornejo hizo *Vampiro* (1982) junto a su compañero de generación Rogelio Herrera, una ficción sobre un vampiro que tiene un harén en el que obliga a mujeres a prostituirse para cobrar con sangre por sus servicios; y *Reo* (1985), un documental sobre la vida de Salvador Aguilar, un preso político que militó en los años sesenta.¹⁴⁷

Rosa María Méndez García hizo *Barco de papel* (1982), en donde aborda la experiencia amorosa de un estudiante de secundaria, así como el tema de la masturbación; *Película para niños* (1982), sobre la impotencia de un guionista que no puede impedir las modificaciones que un director y un productor le hacen a su trabajo; *Para que se entretenga* (1985), que habla de las alteraciones en la vida de una joven madre que pierde a su hijo en Chapultepec; y *Milagro* (1987), sobre la fiesta de quince años de una adolescente de bajos

¹⁴⁵ Listas de alumnos. Periodo escolar de 1981 (80/81) a 1985 (84/85). 19º. grupo. Acervo Fílmico de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas.

¹⁴⁶ UNAM-CUEC, 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, p. 152.

¹⁴⁷ Filmografía Mexicana, “Josefina Elena Domínguez Cornejo”, Filmoteca UNAM.

recursos económicos.¹⁴⁸ Por su parte, María Cristina Gómez Moragas realizó *El huésped* (1985), un cortometraje que hace alusión a las Madres de la Plaza de Mayo; y *Póker de ases* (1986), material sobre el retorno a la casa paterna de una mujer que vivió una larga temporada en el exilio, y que aborda los recuerdos de su niñez y los problemas que la obligaron a salir de su país.¹⁴⁹

Por último, Gisela Iranzo dirige junto a Gregorio Rocha *El aventón* (1982), un cortometraje en el que también participa como actriz Sarah Minter. Este trata sobre una joven que transita por la carretera e inicia una relación circunstancial con un muchacho a quien le da un aventón. *Episodios* (1982) aborda la vida de un ensayista, su amigo y una joven que es amiga de ambos y que se dedica a vender discos importados; *La espera* (1982) es sobre un joven que aguarda la llegada de alguien en el patio de un edificio mientras juega ajedrez; *Alta noche* (1983) trata las aventuras de una locutora que narra historias de Edgar Allan Poe; *Laberinitis* (1985), entre la ficción y el documental, retrata la vida cotidiana del artista español José María Iranzo; y *El dedo en la llaga* (1985) se describe como un relato fragmentado sobre el amor, la sensualidad y el enamoramiento.¹⁵⁰

Analizar los trabajos de cada una de estas estudiantes es una línea de investigación que queda abierta. No obstante, a partir de las sinopsis anteriores se puede observar que, a diferencia de las generaciones que las antecedieron, las estudiantes que ingresaron en 1980 se interesaron por hacer ejercicios de ficción, más que de documental. Este escenario no se traduce en el abandono del documental al interior del CUEC, ya que las alumnas que ingresaron en 1980 convivieron con estudiantes como María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara, quienes ingresaron a la escuela de cine a finales de la década de los setenta y realizaron *No es por gusto* (1981), un documental que aborda las experiencias cotidianas de un grupo de mujeres que ejercían la prostitución en la Ciudad de México.

María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara también participaron en el Colectivo Cine Mujer, por lo que ellas sí se posicionaban como feministas. En palabras de

¹⁴⁸ Filmografía Mexicana, “Rosa María Méndez García”, Filmoteca UNAM.

¹⁴⁹ Filmografía Mexicana, “María Cristina Gómez Moragas”, Filmoteca UNAM.

¹⁵⁰ Filmografía Mexicana, “Gisela Iranzo”, Filmoteca UNAM.

María del Carmen de Lara, su documental “es un claro ejemplo de realismo subversivo, pues decidimos abarcar tres espacios, la vida cotidiana que contradice el estereotipo de prostituta, la mujer madre, amiga y que a la vez critica el recurrente en el cine mexicano producido entre los años 50, 60 y 70, el espacio de trabajo, la vida pública, la violencia y el riesgo”.¹⁵¹ Igualmente, las sinopsis de las películas de las estudiantes contemporáneas a Silvia, Marie-Christine y María dan cuenta de la diversidad temática que había en el cine universitario realizado por mujeres.

El tema de la cotidianidad estuvo presente en los trabajos de las estudiantes, tanto en el documental como en la ficción. La relevancia de este tema es un elemento que autoras como Ruby Rich, al hablar del nuevo cine latinoamericano, y Márgara Millán, al enfocarse en el contexto mexicano, identifican como parte de la cinematografía de la década de los ochenta. Aunado al registro de lo cotidiano, Rich identifica en las películas un cambio de la “exterioridad” a la “interioridad”, porque, “en lugar de expresar lo político predecible y explícito (luchas laborales o agrarias, movilizaciones en masa...), a menudo dirigen su atención a lo político implícito en el plano de la fantasía, la banalidad y el deseo, que corresponden a un cambio en las reglas estéticas”.¹⁵² Estos elementos se discutirán más adelante con el análisis de los trabajos audiovisuales que hicieron Silvia, Marie-Christine y María en su trayecto como estudiantes del CUEC.

La cotidianidad de la década de los ochenta estuvo afectada por los cambios económicos y políticos que vivía el país. Ejemplo de ello fueron las consecuencias que trajo consigo la crisis económica de 1982. Según Luis Aboites Aguilar, la caída de los precios del petróleo provocó el crecimiento de la deuda externa y el reconocimiento del Secretario de Hacienda en agosto de 1982 de que la economía mexicana estaba en quiebra.¹⁵³

En la Gaceta de la UNAM de julio de 1983 se leía el siguiente fragmento: “La crisis ha frenado la producción cinematográfica universitaria”. Aquí, González Casanova señaló que el poder adquisitivo de la Filmoteca había disminuido en un 75 por ciento respecto al

¹⁵¹ DE LARA RANGEL, “El cine documental mexicano hecho por mujeres”, p. 17.

¹⁵² RICH, “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, p. 307.

¹⁵³ ABOITES AGUILAR, “El último tramo, 1929-2000”, p. 517-521.

año anterior, por lo que la producción, la conservación de material y la adquisición de películas sufrían una gran limitación. Por su parte, José Roviroso comentó que los ejercicios de las y los estudiantes del CUEC también habían sido afectados por el encarecimiento del material filmico y por el alto costo de mantenimiento del equipo.¹⁵⁴ Bajo este ambiente, las y los estudiantes de la escuela de cine desarrollaron varios de sus trabajos estudiantiles, panorama que, como se verá a continuación también fue representado en el cine comercial.

Balance general

En este apartado propuse un recorrido general sobre la cinematografía de la década de los ochenta. En específico, me centré en el primer lustro que corresponde con la estancia de Silvia, Marie-Christine y María como alumnas en la escuela de cine. Como se pudo leer, la crisis económica en la década de los ochenta impactó también a las escuelas de cine, en las que la libertad para la creación y experimentación audiovisual estuvo sujeta a los recursos con los que contó la escuela.

En este ambiente de crisis se desarrollaron los proyectos de las estudiantes. Aunque había material que brindaba la escuela, las alumnas debían hacerse cargo de cosas elementales como la preparación de los alimentos. Por ejemplo, recuerda Otero que uno de los retos que conllevó el hacerse cargo de la producción de sus cortometrajes, consistía en que todos pudieran comer después de filmar:

Uno tiene que pagarle la comida a todo el mundo o conseguir que alguien nos financie los alimentos, ese era uno de los mayores retos: el económico, el solventar que la gente la pase a gusto y no pase hambre mientras estamos trabajando. Durante una semana, si empiezas a grabar a las 8 de la mañana, debes darles un cafecito, ya de comer cuando sea la hora de la comida y ver que tengan agua por si les da sed. A veces eso era lo más complicado: coordinar que todo estuviera bien. Ese es uno de los asuntos de la filmación que debe cubrir uno.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gaceta UNAM, “La crisis ha frenado la producción cinematográfica universitaria”, 21 de julio de 1983, p. 13.

¹⁵⁵ Entrevista realizada a Silvia Otero, 21 de junio de 2021.

El trabajo en equipo era una forma también de apalear la falta de recursos, por lo que no es de extrañar que las estudiantes se organizaran en grupo para ayudarse mutuamente con sus cortometrajes. Este tipo de organización recuerda al sistema cooperativista al que hace referencia Pelayo, el cual permitió que las películas de Busi Cortés, Maryse Sistach y de la propia María Novaro fueran una realidad a finales de los años ochenta.

La presencia de más mujeres realizadoras, cuyos trabajos pudieron tener un mayor alcance comercial, surge bajo la llamada crisis del cine mexicano, que presentaba temáticas como las del cine de ficheras, la narcoviolencia o el cine familiar. Igualmente, bajo un ambiente en el que el Estado abre mayor paso a la iniciativa privada, acorde a las ideas neoliberales que tendrían mayor repercusión en la década de los noventa. Al respecto, Novaro comentó en una entrevista con Conchita Perales sobre la producción de su película *Lola* (1989):

El cine en México enfrenta problemas muy particulares que van desde la distribución y la exhibición hasta los sindicatos y los precios bajos en taquilla; todo este sistema artificial en el que estamos metidos. El cine comercial, que es el que ha sobrevivido, es muy chafa, está hecho con las patas, es horrendo, vulgar, grosero y muy poco respetuoso con el público. El otro cine se ha asfixiado por estructuras muy viejas que heredamos de cuando teníamos un gran cine, como eran las formas de producción que ya no van con los tiempos actuales. Curiosamente, mi caso personal y el de muchos de mi generación es que es ahora cuando estamos produciendo [...] Parte del nuevo reto al que se tiene que enfrentar el cine es que no puede depender de dinero estatal. Asimismo, el Estado no puede considerar perder su dinero en cada película que produzca, tiene que ser una jugada en la que el Estado pueda recuperar la inversión y combinarlo con trabajo cooperativo, con la iniciativa privada y, en este caso, qué mejor que con producción extranjera.¹⁵⁶

En la década de los ochenta, junto al tema de la crisis, se habló de “otras maneras de filmar”, en la que la mezcla del financiamiento del Estado con la inversión de la iniciativa

¹⁵⁶ PERALES, “Nuevos caminos para filmar. Entrevista con María Novaro”, pp. 37-39. Cineteca Nacional. Centro de documentación. “María Novaro 1”. Exp. E-01138.

privada y el trabajo en cooperativa permitieron la realización de películas a nuevas generaciones que egresaron de las escuelas de cine.

CAPÍTULO 3: LAS PELÍCULAS

La consciencia sobre sí mismas

María Julia Bonetto explica que “las imágenes tienen el poder de construir miradas sobre el mundo, organizar nuestras percepciones y nuestros sistemas de conocimiento”.¹⁵⁷ Si se parte de la imagen en movimiento como una herramienta epistemológica, ¿a qué clase de conocimiento se puede acceder? y ¿desde dónde se puede partir para su análisis?

Estas preguntas motivan mi desarrollo del tercer capítulo, el cual tiene como propósito analizar las películas realizadas por Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro durante su estancia en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la primera mitad de la década de los ochenta. El acercamiento a estos materiales implicó el encuentro de tres perspectivas: la primera, es la de la película por sí misma, en tanto que es un documento que significa desde su contenido al representar entramados sociales; estas hablan sobre formas de mirar el mundo en un tiempo y en un espacio específicos.

La segunda es la de las cineastas, cuyas memorias pasaron por el olvido de ciertas vivencias y por la reflexión de sus motivaciones desde el presente. Como se mencionó anteriormente, las entrevistas a Silvia y Marie-Christine se llevaron a cabo explícitamente para el desarrollo de la presente investigación. Para el testimonio de María, las entrevistas que fueron realizadas por otras investigadoras me ayudaron a conocer parte de sus experiencias como estudiante de cine. Además, tuve la oportunidad de realizar un par de entrevistas a Concepción Arroyo y a Guadalupe Sánchez, quienes colaboraron en trabajos estudiantiles realizados por Las Ninfas. La tercera es la mía. Me convertí también en espectadora de estos trabajos universitarios después de casi cuatro décadas desde que fueron realizados. Mi acercamiento a los cortometrajes es desde la investigación, entendiéndolos como registros que pueden ser históricos, pero que al mismo tiempo atravesaron mi subjetividad.

¹⁵⁷ BONETTO, “El uso de la fotografía”, pp. 72 y 73.

En este sentido, el presente capítulo se divide en tres apartados: la ciudad, el viaje y la introspección. El primer apartado se compone de las películas en las que la ciudad funciona como el escenario en el que se desenvuelven las protagonistas. Más que un telón de fondo, la ciudad marca las posibilidades de acción de las mujeres representadas, las cuales, en su mayoría, son jóvenes profesionistas. A través de los cortos se pueden ver fragmentos de la Ciudad de México de los años ochenta. Se le conoce desde los ejes viales ocupados por el tránsito vehicular, por la Ciudad Universitaria, por la propaganda del PRI para las elecciones presidenciales de 1982, así como a partir del interior de los departamentos que ocupó una juventud urbana y clasemediera para vivir con amigos o con su pareja, para organizar fiestas o para reflexionar sobre su futuro.

En el segundo apartado, el viaje funciona como motor narrativo, el cual ayuda a situar el desarrollo de las protagonistas, cuyas trayectorias parten de la idea del encuentro consigo mismas. En estos cortometrajes el mar aparece como trasfondo y cobra distintos significados: es el lugar de llegada de dos amigas que viajan a la playa juntas para pasar el rato; es el punto de partida de una adolescente que va en búsqueda de su madre quien se fue a seguir a su esposo a la guerrilla; y, por último, es el sitio en el que está estancado un joven español que busca la forma de regresar a su país.

Por último, la introspección está presente en el tercer apartado en el que la fantasía, la tecnología y la escritura son detonantes de la reflexión que hacen las protagonistas de su propia vida. En estas películas es común el encuentro con la interioridad, en el que la voz en off da cuenta de los pensamientos de los personajes. Influidas por el existencialismo, en las películas se percibe la representación de las emociones, las cuales generalmente atañen a un momento de crisis; quizá acorde al contexto económico que se vivió en México en 1982.

En la década de los ochenta, Silvia, Marie-Christine y María son jóvenes que representan a otras jóvenes. Estas representaciones sobresalen porque la imagen de la juventud citadina, desde la década de los cincuenta, corrió a cargo de cineastas varones que plasmaron en la pantalla grande la idea de una juventud “deseada” acorde con el proyecto político de modernización del país. En este marco las figuras juveniles se constituyeron a partir de sus tensiones con los valores tradicionales, delineando a su vez los límites de la

“rebeldía” y la irreverencia. Como se dio cuenta en el capítulo anterior, estas representaciones estuvieron atravesadas por el género, ya que desde estas perspectivas se propuso la idea de la mujer moderna.

Esta mujer moderna era más sensual, joven, podía estudiar y trabajar, pero la mayoría de las veces su voluntad estuvo supeditada a las relaciones que entablaba con los personajes masculinos, ya sean amigos, padres, parejas o esposos. En este sentido, la introspección que realizan Otero, Camus y Novaro por medio de sus películas cobra relevancia como un ejercicio que las llevó a reflexionar sobre temas como la maternidad, la juventud, la soledad, el trabajo y la amistad, al mismo tiempo que aprendían y compartían sobre sí mismas, y la forma en la que se situaban en su contexto.

La toma de conciencia desde la experiencia personal y colectiva ha sido teorizada por autoras como Catherine MacKinnon y Teresa de Lauretis como una práctica feminista. Explica de Lauretis que “a través del desarrollo de la conciencia, es decir a través de ‘la reconstitución crítica y colectiva del sentido de la experiencia social de las mujeres, como lo viven ellas mismas’, el feminismo les ha permitido ver su identidad social y sexual, construida por un proceso interno y externo”.¹⁵⁸ Si bien Silvia, Marie-Christine y María no se concebían a sí mismas como feministas, ya que este término lo asociaron a la militancia de las cineastas de la década de los setenta, como la de las fundadoras del Colectivo Cine Mujer, no es gratuito que ellas también hayan trabajado en equipo con otras mujeres. Su reunión, por lo tanto, no obedece a la “naturaleza de su ser”, sino a una estrategia de convivencia social que las ayudó a sacar adelante sus proyectos estudiantiles: a representar, más que ser representadas.

Márgara Millán retoma la propuesta de Ruby Rich sobre la vuelta a la interioridad en el cine de la década de los ochenta y apunta que, en las películas mexicanas realizadas en esa época por directoras de ficción como María Novaro, Marisa Sistach y Busi Cortés, el deseo de las realizadoras se encuentra presente y visible, reforzado por la coincidencia entre la mirada de la directora, la protagonista y la espectadora. Esta introspección es la fuerza de un

¹⁵⁸ DE LAURETIS, “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, p.5.

cine autorreferencial. Sin embargo, explica Millán, también puede tener una debilidad por “su ensimismamiento de clase, de cultura, de forma. Paso tal vez necesario para incursionar en un cine de mujeres que muestren la contradictoriedad de las diferencias al interior de la diferencia”.¹⁵⁹

Desde mi perspectiva, más que una debilidad a superar en el cine realizado por mujeres, esta vuelta a la interioridad puede pensarse como una tarea constante e imprescindible que concibe la identidad como algo inestable, abriendo la posibilidad a múltiples identificaciones con el material audiovisual y complejizando a su vez el deseo desde la posición que ocupa el cine como herramienta epistemológica.

La ciudad

Conmigo la pasarás muy bien (1981) es un ejercicio a blanco y negro en 16 mm de poco más de dos minutos en el que Otero, Camus y Novaro trabajaron juntas. Lo llevaron a cabo en su segundo año de escuela, cuando Otero y Camus ya se habían regularizado y las tres pertenecían formalmente a la generación de 1980-1985. El trabajo contó con la participación de su compañero Jorge Eduardo Mosches Nitkin, quien después ya no siguió colaborando con ellas en los siguientes cortometrajes. Explica Marie-Christine Camus:

Ese fue el primer trabajo colectivo que hicimos. Era una onda de una varita mágica, de una mujer que estaba muy desesperada con el trabajo doméstico y soñaba con que todo se iba. Tenía un hijo, el marido y su casa estaba hecha un relajo con los trastes y la limpieza, entonces todo se arreglaba milagrosamente con una varita mágica. Eso es lo primero que hicimos juntas Silvia, María y yo, lo hicimos entre las tres. Yo creo que ahí fue cuando un poco se dio nuestro inicio de colaboración, nos llevábamos bien y se fue dando naturalmente.¹⁶⁰

¹⁵⁹ MILLÁN, “El cine de las mujeres en México”, p.52.

¹⁶⁰ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.

Conmigo la pasarás muy bien empieza con una tetera sonando. El recipiente de la cajeta está derramado, los platos reposan sucios y amontonados uno sobre otro, y junto a ellos hay un bote de basura con cáscaras de huevo a punto de desbordarse. Cuando la cámara termina de mostrar el desastre en la cocina, una ama de casa entra con prisa por la puerta. Ella lleva anteojos, un vestido con rayas y en las manos las bolsas del mandado. La mujer observa que aún faltan muchas cosas por hacer, por lo que se levanta y suspira resignada antes de iniciar con la limpieza.



Fotogramas de *Conmigo la pasarás muy bien* (1981).

Cuando ella empieza a sacar los productos que ha comprado para ordenarlos, en el interior de una de las bolsas encuentra una varita mágica. Con curiosidad desenvuelve la varita y al señalar todo el desorden que había en la mesa, este desaparece. Apunta con ella al fregadero y los trastes sucios y, por arte de magia, se limpian completamente. Señala el bote lleno de basura y automáticamente los desechos se esfuman.

Sin más preocupaciones, la mujer se sienta en su sofá a fumar un cigarrillo. Relajada, estira sus pies y se deja caer en el respaldo. Un robot de juguete aparece haciendo referencia al título del ejercicio: “conmigo la pasarás muy bien y nadie te podrá hacer daño”, pero ella también hace que se esfume con la varita mágica. Después, se escucha que alguien está por llegar. La mujer se esconde detrás de la puerta y ve entrar a su esposo y a su hijo, entonces sonríe, apunta con la varita mágica y los desaparece. Al final, ella cruza los brazos y se siente satisfecha.



Fotogramas de *Conmigo la pasarás muy bien* (1981).

Para la mujer representada por Otero, Camus y Novaro, la soledad es algo que tiene una connotación positiva. Ella busca la soledad para encontrarse consigo misma, la disfruta porque de esa manera ella es dueña de su tiempo, se relaja quitándose los zapatos y prendiendo un cigarrillo.¹⁶¹ Ese momento es interrumpido por la llegada de su esposo e hijo,

¹⁶¹ Explica Julia Tuñón que fumar en la época de oro se asociaba con las mujeres “devoradoras”, caracterizadas por la agresividad, el control sobre sí mismas y hacia los demás. TUÑÓN, *Mujeres de Luz y sombra*, p. 249.

pero ella no renuncia al disfrute de su tiempo a solas; los desaparece y no hay remordimientos.

En *Conmigo la pasarás muy bien* la maternidad y el matrimonio se entienden como algo que puede ser agotador. Tras la desaparición de su esposo e hijo, ella tiene una relación diferente con el espacio. Al inicio, la mujer lleva mucha prisa, entra casi corriendo por la puerta con el mandado en la mano porque aún le faltan muchas tareas por hacer. El encuentro con la varita mágica cambia el ritmo a uno más lento, ella se da la oportunidad de sentarse en el sofá y dejar que el tiempo pase.

Este es un ejercicio de ficción que busca en la fantasía la resistencia de la protagonista. La ficción no solo introduce el tema del trabajo doméstico, ya que no basta con que gracias a la magia se hayan limpiado los trastes sucios y la casa haya quedado impecable, sino que la protagonista ve necesaria la ausencia del esposo y el hijo, dejando de lado también su papel de esposa y madre. No es menor el hecho de que se trate de una mujer de clase media que vive en un departamento de la urbe. Las miradas que construyen el relato pertenecen a sectores económicos que pueden identificarse con ella.

En este sentido, la problematización del trabajo doméstico se hace principalmente desde el tiempo que puede o no tener la mujer para sí misma en medio de una larga jornada de quehaceres. Al respecto, surge la duda de, ¿qué hubiera pasado si la mujer que se encontró la varita mágica hubiera pertenecido a un sector popular? La intención de esta pregunta no es recriminar esa ausencia al corto estudiantil, sino señalar esa ausencia al interior de la conformación de las generaciones de estudiantes de cine.

La propuesta de *Conmigo la pasarás muy bien* se sitúa en diálogo con otras películas de la época que también se interesaron por representar el espacio doméstico, la maternidad, la vida en pareja y la división sexual del trabajo, como el documental *Mujer, así es la vida* (1976-1980), del Taller de Cine Octubre, o los documentales del Colectivo Cine Mujer, *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978) y *Vida de Ángel* (1982). Aunque en estos casos hay un interés por la representación de las mujeres obreras, amas de casa de colonias

populares y campesinas, su representación parte del documental y es difícil ver representadas a estas mujeres desde la ficción.

En 1982 Otero, Camus y Novaro siguieron trabajando juntas en los ejercicios filmicos que les solicitaron en el CUEC. Cada una dirigió sus propios cortometrajes en los que las inquietudes individuales se vieron reflejadas. El trabajo en grupo, no obstante, se llevó a cabo en la edición de las cintas, y en los créditos el nombre de Las Ninfas empezó a aparecer. En una entrevista con Lourdes Portillo, María Novaro recuerda:

En mi generación hicimos un subgrupo de mujeres que era una fotógrafa francesa que se llama Marie-Christine Camus, que creo que me enseñó todo para tener ojo, saber encuadrar y saber mirar; realmente una fotógrafa maravillosa. Hice equipo con ella, hice equipo con otra muchacha colombiana que había venido a México a estudiar cine, que se llama Silvia Otero. Nosotras tres, junto con dos o tres compañeras más, que no eran compañeras de grupo pero que trabajábamos siempre juntas, Guadalupe Sánchez y Rosa María Méndez, empezamos a hacer nuestros ejercicios escolares y nuestras películas. Como éramos chavas todas, y además éramos guapas, los muchachos se ponían muy burlones, muy incómodos, entre que les caíamos... sí les caíamos bien, por supuesto, nos querían: pero "estas chavas que siempre están trabajando juntas, ¿qué onda?" Y nos pusieron un apodo, nos apodaron Las Ninfas del Celuloide. Que porque muy bonitas, y que haciendo cine, y que no sé qué. Entonces, un día apareció en el pizarrón de la entrada de la escuela: Las Ninfas del Celuloide. Y empezamos a ponerle a nuestros ejercicios de la escuela "Las Ninfas del Celuloide presentan"; luego, ya nomás "Las Ninfas"; éramos Las Ninfas y nos dio como mucha seguridad. No era algo agresivo, era algo lúdico, era una forma de dialogar, de género, en que se burlaban y molestaban, pero también nos ayudaban. Pero era un terreno como idílico, yo no me había asomado, no había entendido cómo estaba el cine afuera de ese ambiente protegido del CUEC.¹⁶²

Si bien María explica que el sobrenombre Las Ninfas no fue agresivo, también puede ser leído desde el uso de la ironía y la burla como una forma de desautorizarlas. Como se desarrolló en el capítulo anterior, el número de estudiantes mujeres fue menor al número de estudiantes varones, de ahí que una de las razones del sobrenombre se relacionara con el

¹⁶² Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

hecho de que ellas siempre estaban trabajando juntas. No obstante, el sobrenombre está emparejado a la belleza de las integrantes, pues las ninfas en la mitología griega son seres asociados a la naturaleza, jóvenes, de gran belleza, pero inferiores a los dioses.

La reapropiación del nombre, sin embargo, juega con esta dialéctica en la que ellas pasan a tener el control sobre sus trabajos estudiantiles y utilizan una cámara a la par de sus compañeros. Marie-Christine recuerda: “En la escuela éramos todos compañeros. Tal vez también nosotras éramos un poco presumidas y un poco cortadas con los chavos. El hecho de trabajar puras mujeres y no querer que trabajaran hombres con nosotras ya era una especie de postura, queríamos hacer las cosas por nosotras mismas”.¹⁶³ El grupo estuvo conformado por Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro. No obstante, por las redes de amistad que se fueron tejiendo al interior y al exterior de la escuela de cine, otras mujeres ayudaron y participaron de forma eventual en las películas de Las Ninfas.

Guadalupe Sánchez, del Colectivo Cine-Mujer, colaboró como actriz en *7:00 am* (1982) y *Querida Carmen* (1983), además, participó en la dirección de arte de *Una isla rodeada de agua* (1984); ambos trabajos escolares de María Novaro. Concepción Arroyo estudió sociología junto a Novaro, colaboró como actriz en *Luego platicamos* (1982) de Silvia Otero; en *Querida Carmen* y en *Una isla rodeada de agua* de Novaro. Minerva Martínez, quien colaboró como actriz en *Luego platicamos* de Silvia Otero, había militado en la izquierda junto a Novaro y Arroyo.

Por otro lado, Rosa María Méndez y Gisela Iranzo fueron compañeras de generación de Silvia, Marie-Christine y María, pero Méndez se atrasó un año y trabajó más con sus nuevos compañeros de generación. Méndez participó como asistente de fotografía en *Luego platicamos*, en *Game Over* (1984) de Otero y en *7:00 am* de Novaro. Por último, Gisela Iranzo actuó en *El curso habitual* (1983) y ayudó con el sonido en *Eliza* (1986), dirigidas igualmente por Otero; también colaboró con la parte del sonido en *Tercera llamada* de Camus (1984) y fue asistente de sonido en *Querida Carmen* de Novaro. Las producciones de

¹⁶³ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.

Méndez e Iranzo fueron abordadas en el capítulo anterior, dentro del apartado que retoma a las y los estudiantes del CUEC que ingresaron en 1980.

En *Conmigo la pasarás muy bien*, Otero, Camus y Novaro trabajaron juntas, pero aún no habían adoptado el nombre de Las Ninfas. En 1982 María Novaro realizó *7:00 am*, material de ficción de 10 minutos, a blanco y negro y a 16 mm, en el que el nombre de Las Ninfas aparece en los créditos como parte de la edición y el sonido.¹⁶⁴ *7:00 am* se centra en los sueños que tiene una joven antes de despertarse para iniciar su rutina diaria. En la película el tiempo tiene un papel fundamental: la recámara de la joven está llena de relojes de todo tipo, grandes, pequeños, de números romanos y arábigos, de pared, de mano, analógicos y digitales, los cuales van dando cuenta de los minutos que van transcurriendo y, a su vez, divide en dos partes el cortometraje.



Fotogramas de *7:00 am* (1982).

La primera parte inicia cuando un reloj marca las 6:15 am. En un paisaje bucólico se sitúa una estación de ferrocarril, cuyo trayecto se marca como: “Rumbo norte México a Balsas”. Afuera de la estación aparece la protagonista sentada, imagen que se intercala con la escena de un ganado de ovejas que va corriendo y un letrero que con ironía dice: “pise con

¹⁶⁴ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: Rosa María Méndez, Silvia Otero y Marie-Christine Camus en la fotografía y Rosa María Méndez como asistente de fotografía. En la actuación y dirección de arte Guadalupe Sánchez. La edición y el sonido fueron hechos por Las Ninfas.

cuidado”. El tiempo en el sueño es pausado, la imagen de la joven recorriendo un tren abandonado da la sensación de que el tiempo ahí está suspendido.

La segunda parte del cortometraje se centra en el amanecer citadino, cuando uno de los relojes marca que ya son las 6:45 am. Se observa, como equivalente al rebaño de ovejas mostrado en el sueño, una sucesión de pies que transitan con prisa por las estaciones del metro, seguidos de cuerpos que esperan en una parada de camiones. En la fila, la protagonista también está formada, pero a diferencia de los pies calzados que iban caminando apurados por el metro, ella se encuentra descalza.

El sonido ambiental al igual que los relojes está lleno de contrastes: el ruido del tren, los balidos de las ovejas y el tránsito de los camiones que ya recorren la ciudad se van intercalando. La película concluye cuando el reloj marca las 7 am, hora en la que la joven se despierta, se lava la cara, se arregla y sale de su casa para iniciar su día.



Fotogramas de 7:00 am (1982).

En 7:00 am la realidad interrumpe los sueños de la joven. El uso del contraste ayuda a situar a la mujer entre el espacio de la acelerada cotidianidad urbana y el de la parsimonia del sueño. El retrato del sueño es un acercamiento a la intimidad de la protagonista, la cual al despertar transitará una ciudad que se está transformando. En este sentido, el ferrocarril, símbolo de la modernidad de inicios del siglo XX, es remplazado ahora por el metro de la línea 2 en la Ciudad de México.

En los años ochenta, debido al crecimiento de la zona conurbada de la Ciudad de México, esa línea del metro se amplió a lo que ahora es la estación Cuatro Caminos (Toreo). Con el metro las personas se insertaron en un estilo de vida con tiempos, rutas, sonidos, rutinas y formas de convivencia diferentes. Desde antes de que dieran las 7 de la mañana, las personas ya estaban transitando la ciudad y, aunque toman la misma ruta, los pasos dan una sensación de aislamiento y desconexión entre sí. Tras cruzar la puerta de su hogar, la joven formará parte de ese paisaje, remitiendo al letrero de su sueño que le advierte que en su desplazamiento por la ciudad debe pisar con cuidado.

La forma en la que una joven se relaciona con el ritmo citadino fue un tema que también abordó Silvia Otero en *Luego platicamos* (1982). Ejercicio de ficción con una duración de 15 minutos, en 16 mm y a blanco y negro en el que también Las Ninfas aparecen como editoras.¹⁶⁵ Este ejercicio tiene como protagonista a una joven que migra sola a la ciudad para profesionalizarse. Otero explica que el eje central era mostrar el proceso de adaptación:

Básicamente era como un sentimiento que tenía yo de estar en un lugar que me era ajeno. Estaba en otro país, con otra gente. Entonces, era mostrar un poco lo que cuesta acoplarse al sistema de otra ciudad. Es una película que no tiene muchos diálogos, pero las imágenes son las que muestran como un estado de ánimo. Fue el primer trabajo que hice en 16 mm, en blanco y negro. Cuidábamos mucho la fotografía, que se viera bonito, los contrastes de luz y todo eso.¹⁶⁶

¹⁶⁵ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: Marie-Christine Camus en la fotografía y Rosa María Méndez como asistente de fotografía. María Novaro, junto a W. González, en el sonido. En la actuación, Concepción Arroyo y Minerva Martínez. La edición fue hecha por Las Ninfas.

¹⁶⁶ Entrevista realizada a Silvia Otero, 21 de junio de 2021.

Los pocos diálogos y el cuidado que plantea Silvia en la fotografía impactaron en la estética de sus cortometrajes. En específico, cobra relevancia la expresión de las emociones por medio de la corporalidad. *Luego platicamos* inicia con un automóvil circulando por el viaducto Miguel Alemán. En su recorrido se muestra el tránsito vehicular citadino, sus luminarias, el hotel Oslo y algunos carteles que promovían la campaña electoral de Miguel de la Madrid Hurtado, candidato en 1982 a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y futuro ganador de las elecciones.

Un paneo muestra una calle en la que la protagonista, una joven llamada Eugenia – interpretada por Concepción Arroyo–, llega con una maleta al edificio 421. En un departamento de ese edificio vive su amiga, con quien la joven se quedará a vivir porque ha llegado a la ciudad de México con el objetivo de estudiar en la UNAM.

Los intertítulos dan cuenta de los meses que van pasando, tiempo en el que el registro de la cotidianidad de Eugenia es fundamental. La vemos ir a la universidad y recorrer partes de Ciudad Universitaria; la observamos escribiendo en su recámara, tomando un café o saliendo al parque para caminar y fumar tranquila en una banca.



Fotogramas de *Luego platicamos* (1982).

La mayor parte del tiempo la joven está sola e inmersa en sus pensamientos. Hay un acercamiento íntimo similar con la ama de casa de *Conmigo la pasarás muy bien* y la joven de 7:00 am. En *Luego platicamos* los contrastes ayudan a situar a la protagonista en un estado de meditación constante que la hace relacionarse con el espacio de manera diferente. La cotidianidad de Eugenia da la sensación de que todo pasa a un ritmo lento, lo cual contrasta con el tiempo de la amiga, a quien se le ve apurada por su trabajo. Esto ayuda a transmitir la idea de que Eugenia no encaja todavía, ofreciendo tomas que dan la impresión de soledad.

En una breve conversación con su amiga Eugenia expresa que se siente cansada y le



Fotogramas de *Luego platicamos* (1982).



Fotogramas de *Luego platicamos* (1982).

aburre la escuela, a lo que la amiga le cuestiona: ¿qué es lo que en realidad quiere hacer? Cuando está por expresar más a fondo lo que siente, su amiga debe irse a trabajar, cortando la conversación con un “luego platicamos” que hace eco al título del cortometraje. Al final,

Eugenia toma un taxi y se va. No se sabe si regresa a su lugar de origen o si se dirige a otro destino, pero el viaje, en este sentido, forma parte de la búsqueda por encontrar lo que desea hacer.

El cortometraje es una autoficción. Eugenia, al igual que Silvia, es una estudiante que migró a la Ciudad de México con el objetivo de profesionalizarse. Esta decisión implicó retos emocionales significativos, como el sentir que no se encaja en el lugar de destino, al igual que económicos, representados en el hecho de que Eugenia llega al departamento de su amiga y no renta un lugar propio.

De repente uno a esa edad no sabe muy bien qué onda. Uno apenas está viendo realmente qué será lo que le gusta y de alguna manera probando qué le gusta. Hay gente que lo tiene muy claro, pero otra gente no lo tiene tanto, o tienen una idea de por dónde quieren ir, pero no saben cómo les va a ir. Al llegar aquí, en lo que conoces gente, en lo que haces amistades, pues son momentos en los que estás muy sola. Uno vive distinto; de repente había fines de semana donde decía ¿qué hago? [...] Me vine y no tuve la oportunidad de ir muy seguido a Cali, pero llamaba; había unos teléfonos como mágicos que aceptaban llamadas de larga distancia, entonces se escuchaba la voz. En las escuelas siempre todos los extranjeros iban a hacer cola para hablar por teléfono y nos contaban el tiempo, así era la forma en que más o menos manteníamos contacto [con sus seres queridos]. Había cartas que nunca llegaban de Colombia para acá, el correo mexicano es realmente pésimo, malísimo, y luego viniendo de Colombia, que es un país que todo el mundo dice que trae droga. En esa época era peor: cuando me llegaba una carta me llegaba abierta.¹⁶⁷

La revisión de las cartas que le mandaban a Silvia desde Colombia tuvo lugar en una década en la que las actividades del narcotráfico eran parte de la conversación pública. Luis Aboites Aguilar describe que durante las décadas de 1980 y 1990 se incrementó el consumo de mariguana, cocaína y otras sustancias enervantes en Estados Unidos, mercado que favoreció el fortalecimiento de la alianza entre productores colombianos, traficantes

¹⁶⁷ Entrevista realizada a Silvia Otero, 16 de abril de 2021.

mexicanos y distribuidores norteamericanos.¹⁶⁸ El aumento de la violencia y el narcotráfico fueron temas que también se representaron en el cine mexicano de la época.

Como desarrollé en el segundo capítulo, el tratamiento de estos temas trajo consigo a nuevos personajes que se volvieron parte del imaginario popular. Tal fue el caso de *Lola la trailera*, la imagen de la protagonista es viable, pero está condicionada a que el acceso a ese oficio no fuera buscado, sino desencadenado por circunstancias externas a ella. Contraria a estas representaciones está Eugenia, la joven estudiante representada por Silvia Otero que busca profesionalizarse, viaja sola y tiene la voluntad de dejar la ciudad para ir al encuentro de lo que realmente quiere hacer.

En sus proyectos estudiantiles, Otero brinda a sus protagonistas la posibilidad de elegir. En este sentido, otro material que retoma la autonomía de sus personajes es *Game Over*¹⁶⁹ (1984), cortometraje realizado por Silvia Otero a blanco y negro, en 16 mm y con una duración de 17 minutos, en los cuales se aborda la relación pasajera entre dos jóvenes llamados Antonio y Bárbara. La película inicia con una fiesta organizada en el departamento de Antonio, al día siguiente él se encuentra con que todos se han marchado excepto Bárbara, una joven que está terminando de escribir su tesis y que no tiene un lugar en el cual quedarse. Bárbara le comenta a Antonio que en la fiesta él la invitó a ser su compañera de departamento.

¹⁶⁸ ABOITES AGUILAR, “El último tramo, 1929-2000”, p. 526

¹⁶⁹ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por María Novaro como asistente de dirección, el guion estuvo a cargo de Silvia Otero y José Vásquez, Eduardo Sepúlveda en la fotografía, Rosa Ma. Méndez y Ariel Velásquez como asistentes de fotografía, Marie-Christine Camus en el sonido, Víctor Manuel Ascencio como asistente de sonido, Silvia Otero en la producción y Ariel Velásquez y Silvia Otero en la edición. En la actuación estuvieron Claudia Carmona, Jorge Rello, Norma Espejel y Edgar Valenzuela. Se dio crédito a Mercedes y Rafael Soto; contó con la colaboración de José E. Marquina, Víctor Ascencio, Miguel A. Gaspar y Norma Espejel, y tuvo la asesoría de Armando Lazo y D. Da Silveira.

A pesar de que Antonio no recuerda lo que conversó con Bárbara la noche anterior, ambos empiezan a vivir juntos. Él tiene la sensación de que ella está jugando con él, pero siguen conviviendo y con el tiempo empiezan una relación informal. A Bárbara le gusta jugar videojuegos, es inteligente, bebe cerveza, lee el Kama Sutra, es consciente de su sexualidad y cuestiona constantemente a Antonio.



Fotogramas *Game Over* (1985).

Un día la joven deja de sentirse atraída por él, por lo que decide terminar la relación. El cortometraje finaliza con Antonio observando la televisión en la que Bárbara usualmente jugaba videojuegos, en la pantalla se anuncia que “el juego ha terminado”. De nuevo el tema de la cotidianidad está presente en el trabajo de Silvia, no obstante, esta vez ella explora desde la metáfora del juego la idea de una relación de pareja.



Silvia Otero dirigiendo *Game Over*. Esta fotografía pertenece al archivo personal de Otero.

En el cortometraje no se logra conocer mucho de los personajes, no se sabe a qué se dedica Antonio, y sobre Bárbara solo se advierte que está terminando una tesis. A simple vista, Bárbara podría ser heredera de la figura arquetípica de la *femme fatale*, la cual es representada como una mujer que es consciente de su sexualidad; conocimiento que usa para lograr sus propósitos.

Normalmente las *femme fatale* tienen un destino trágico, ya que la consciencia sobre sí mismas las hace merecedoras de un castigo. Estas mujeres son personificadas como jóvenes manipuladoras y poseedoras de una gran belleza. Patricia Torres San Martín explica que como parte de la idea de modernidad que se impulsó desde los años cincuenta y sesenta, las mujeres empezaron a ser más representadas en los espacios públicos, pero, a diferencia de los hombres, en las mujeres el juego entre los valores tradicionales y la ruptura con estos estuvo vinculado con su sexualidad.¹⁷⁰

De las películas realizadas por Las Ninfas, esta es la única que se centra explícitamente en una relación de pareja. A pesar de que Silvia no profundiza en las motivaciones de sus personajes, el acercamiento a su protagonista se distingue porque el final

¹⁷⁰ TORRES SAN MARTÍN, “¿Mujeres audaces en el cine mexicano?”, p. 328.

de Bárbara no es trágico, ya que no hay un castigo sobre ella por el ejercicio de su sexualidad, de esta forma hace una propuesta arquetípica de mujer contemporánea que, aunque consciente de su sexualidad, su voluntad es lo que la caracteriza.

Como extranjera, Silvia Otero lidió, al igual que la protagonista de su cortometraje, con los retos de encontrar un lugar para residir en México. Esta búsqueda la llevó a establecerse en diferentes espacios, los cuales le permitieron conocer la ciudad y formar redes con otras y otros jóvenes que también buscaban un departamento para establecerse y un compañero con quien compartir los gastos:

Cuando llegué a México me quedé con una amiga colombiana, pero no me podía quedar ahí mucho tiempo. El espacio era muy chiquito, ella vivía con su esposo y no tenía más que un cuarto. Me fui de ahí y conseguí un cuartito con una de esas familias que rentan cuartos para estudiantes ahí en la Roma. Era horrible, yo creo que por eso me dio la desesperación un día de querer irme. Tenía derecho a usar el refri y según esto me lavaban la ropa, pero la señora toda la ropa me la empezó a dañar y yo no tenía para comprar ropa a cada rato, se comía la comida que yo compraba y yo no me dejaba; nos empezamos a pelear y era un desastre total. Como ya empecé a conocer un poquito de más gente en el CUEC, me dijeron que Sigfrido tenía un departamento, a él lo conocí en el examen del CUEC, pero él no estudió en el CUEC porque se quedó en el CCC. Él me dijo: “ahorita no hay ningún cuarto, pero está el cuarto de servicio que es muy chiquitito”, no me importó y me fui para allá. Después, nos pidieron el departamento y nos tuvimos que salir todos, pero yo ya conocía a más gente. Viví un tiempo con Lupita Sánchez, ella vivía en Coyoacán sobre Miguel Ángel de Quevedo y me ofreció el cuarto de servicio. Luego, nos fuimos a vivir Marie-Christine y yo a un departamento con otras dos personas en Coyoacán, en la Conchita. Fueron todas unas aventuras, de casa en casa me la pasaba.¹⁷¹

Los departamentos en los que vivió Silvia también funcionaron como escenarios para sus películas. Al interior de estos espacios se desarrollaron las historias que tenían como protagonistas a jóvenes que, de diferentes maneras, buscaban adaptarse a la ciudad. En este

¹⁷¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 21 de junio de 2021.

sentido, los cortometrajes permitieron pensar la ciudad desde la intimidad de las actividades cotidianas de sus personajes.

En *Conmigo la pasarás muy bien*, al interior de un departamento habita una ama de casa joven que se reencuentra con el disfrute de su tiempo a solas. *Luego platicamos* presente a una joven foránea que llega a la ciudad para profesionalizarse, y reflexiona sobre lo que quiere hacer con su vida. En *7:00 am* una joven despierta de su ensoñación para incorporarse a los ritmos ajetreados del transporte público. Y, por último, en *Game Over* igualmente es en un departamento donde se lleva a cabo la fiesta que desencadena el romance pasajero entre dos jóvenes. Como se verá en el siguiente apartado, la representación de la introspección de las protagonistas también echó mano de la fantasía, la voz en off y la tecnología.

Introspección

La fantasía es un recurso que Novaro utilizó en sus trabajos escolares para dar cuenta de la introspección de sus protagonistas. En *Querida Carmen* (1983)¹⁷², cortometraje a blanco y negro en 16 mm y con una duración de 27 minutos, la fantasía acompaña los pensamientos de Carmen, una mujer de clase media que busca equilibrar su trabajo profesional con la maternidad. De este modo, ella se identifica en su día a día con la mítica exploradora Martha Jane Cannary, mejor conocida como Calamity Jane. A partir de este juego la historia se ambienta en dos épocas: en el Lejano Oeste de Estados Unidos en el siglo XIX, donde se desarrollan las aventuras de Calamity Jane; y la del presente de Carmen, cuya cotidianidad se sitúa en el siglo XX, en la Ciudad de México de los años ochenta.

¹⁷² En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: María Novaro como guionista y directora, Silvia Otero como asistente de dirección, y la fotografía a cargo de Marie-Christine Camus. Cristián Calónico como asistente de fotografía, Emanuel Tacamba Pérez en el sonido, y Gisela Iranzo y Rodrigo Acosta fueron asistentes de sonido. En la actuación estuvieron Guadalupe Sánchez, Vania Carballido, Octavio Novaro, Daniel da Silveira, Eduardo Milán, Concepción Arroyo, Beatriz García, Mara, Santiago, Alfredo y Paula. Colaboraron Rosa Ma. Méndez, Alberto Rentería, Eduardo Sepúlveda, Espe Esquivel, Luis Schroeder y Miguel A. Gaspar. La música es de Frank Zappa, la voz de Virginia Sánchez. Contaron con asesoría de Otros Swingues tropicales, J.I. Santiago da Silveira. La producción y edición estuvo a cargo de Las Ninfas.

La cinta inicia con Carmen como Calamity Jane. Ella está recargada en una viga de madera en una estación de ferrocarril, usa pantalones, porta un rifle y escupe en actitud masculina. La cámara la acompaña hasta que ella se coloca sin preocupación alguna en medio de las vías; no obstante, cuando el tren está a punto de llegar se desvía y la toma se corta para dar paso a la Carmen del presente. De vuelta en el siglo XX, Carmen usa ropa más contemporánea y empieza su rutina del día. Ella está en su casa, fuma, recoge los platos sucios de la mesa e intenta destapar el agua que quedó estancada en el fregadero; como no lo logra, deja una nota: “el agua estancada apesta”.



Fotogramas de *Querida Carmen* (1983).

Carmen prepara un café y coloca una taza sobre su mesa de trabajo. Para esta toma la cámara observa a través de una ventana separando el exterior del interior de la casa y del de la propia protagonista, quien se encuentra en un proceso creativo frente a su máquina de escribir. En este espacio íntimo ella empieza a tomar notas y la fantasía cobra mayor relevancia. De fondo se escuchan aullidos, y la voz en off remite a la época de Calamity Jane, en específico al año de 1883. De esta manera, Carmen juega con el espacio y el tiempo. Aunque se encuentra físicamente al interior de su casa, al trabajar en su máquina de escribir ella se traslada afuera de ese espacio y vive una serie de aventuras que comparte con Calamity Jane.

Mientras Carmen continúa con su día, la voz en off la acompaña narrando las vivencias de su alter ego; de este modo la realidad de la protagonista se intercala con sus deseos e ilusiones. Carmen trabaja en el periódico *Unomásuno*, por lo que asiste a las oficinas para entregar su trabajo, recoge a su hija de la casa de su abuelo, juega ajedrez con su padre, ve televisión con su marido, mira aparadores de vestidos con su hija y van juntas a la feria. Cuando Carmen lleva a cabo estas actividades, en sus pensamientos tienen lugar los pasajes en el Lejano Oeste en donde mantienen una correspondencia con Jane, se escucha: “esta noche estoy sola, he cabalgado varias horas y estoy cansada”, “yo llevo pantalones, así puedo correr, mientras que estas mujeres con falda piden ayuda”, “no creas que he cambiado mi opinión sobre este lío que llaman matrimonio, pero me pescó en un momento de debilidad y nos casamos”.

Es a través de esta fantasía en la que Carmen reflexiona sobre la realidad y se resiste a aceptar por completo su rol de madre y esposa. En esta identificación Carmen indaga también sobre la masculinidad y la feminidad. Cuando se relaciona con Jane, ella cambia su forma de vestir, sus gestos, sus poses y sus actos. Sobre esta exploración que ella hace de los atributos masculinos, escribe en su máquina de escribir: “Martha Jane Cannary. Con pantalones viriles transgrede su destino”.

La transgresión de su destino ocurre desde la virilidad que puede tener su alter ego, de ahí que discrepe de otras mujeres que critican la apropiación de atributos como la bebida, la forma de su cabello, el uso de pantalones, sus travesías en soledad, su capacidad para pelear y montar a caballo, así como su valentía: “Querida Jane, ahora te escribo desde Colson City. Odio a las mujeres de aquí, la mayoría no son mejores que yo, aunque prefieren cruzar la calle antes que cruzarse conmigo.”

Pese a que el diálogo es con una masculinidad normativa, es interesante la apropiación de estos elementos porque la identificación de la protagonista con Calamity Jane no parte de un deseo por querer ser un hombre, sino de la capacidad que tiene su alter ego de tomar el control sobre su destino. Si bien la fantasía ocurre en su mente y Carmen no vivió en el siglo XIX, sino que conoce las aventuras de Calamity Jane gracias a la literatura, no por eso dejan de ser reales las inquietudes que la atraviesan.

De forma paralela, la disciplina sobre Mariana, la hija de Carmen, también está presente a lo largo del cortometraje a través de lo fantástico y sobrenatural. Por ejemplo, cuando Carmen lleva a su hija a la feria, ambas pasan a ver a la mujer lagarto. La niña se queda atónita cuando ve a la mujer en el aparador mientras el encargado del puesto anuncia “vean ustedes como mueve su horripilante y asquerosos cuerpo de lagarto cadenciosamente al ritmo de la música.” El vocero explica a las y los niños presentes que Azucena, nombre de la mujer lagarto, quedó así por desobedecer a sus padres.



Fotogramas de *Querida Carmen* (1983).

Por otro lado, el hecho de que la protagonista sea una ama de casa que intenta equilibrar su trabajo profesional con la maternidad no es gratuito. Novaro explica en una entrevista con Márgara Millán que le

[...] costó la decisión de estudiar cine porque sentía que ya no tenía derecho, que ya tenía dos hijos, que ya me ganaba la vida, que a esas alturas no se cambia. Tenía yo 28 años. Mi papá entr al qute y me dio todo su apoyo, me mantuvo para que yo no tuviera que trabajar, me cuido a los niños. Aquello que sale en *Querida Carmen* es real y por eso lo actúa él mismo.¹⁷³

En el cortometraje no solo aparece el papá de María Novaro, sino que Guadalupe Sánchez, quien también interpreta a la joven de *7:00 am*, actúa como Carmen. Vania Carballido, la hija de Concepción Arroyo (quien interpreta a Eugenia en *Luego Platicamos*

¹⁷³ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, p. 138.

de Silvia Otero), da vida a Mariana. Entre el público que se encuentra observando la función de la mujer lagarto están presentes la hija y el hijo de María Novaro: Mara y Santiago. Además, a pesar de que en los créditos aparece María Novaro como la realizadora, al inicio de la película se anuncia que *Querida Carmen* es “Una película de Las Ninfas”, dando cuenta del trabajo en equipo que conllevó su realización.

Años después, en 1990, a propósito de su largometraje *Lola* (1987), María Novaro reflexionó sobre las inquietudes que había tenido como realizadora. En una entrevista con Alejandro Salazar Hernández para *El Heraldo de México*, ella explica:

Una siempre lleva sus obsesiones, trae sus inquietudes... Pero las obsesiones como que siempre quedan prendidas. Para mí son básicamente dos: explorar el alma femenina: cómo somos las mujeres, qué pensamos, qué hay dentro de nosotras. Las mismas mujeres no lo sabemos bien. Hemos estado tan mitificadas, relegadas, negadas, que incluso no sabemos realmente quiénes somos. A mí me resulta fascinante explorar, dejar que mi inconsciente salga y se plasme en la cinta. Trabajar en proyectos que corresponden a asuntos relacionados con que soy mujer, ¿eso qué quiere decir? No somos iguales a los hombres, ¿eso qué significa? Todos con mucha libertad.¹⁷⁴

Por otra parte, en el año de 1983 Silvia Otero realizó *El curso habitual*.¹⁷⁵ Una película también presentada como de Las Ninfas de 17 minutos, en 16 mm y a blanco y negro. La cinta se centra en el curso cotidiano de la vida de una joven traductora que es amiga de su vecina, una niña que se interesa por su trabajo, por lo que ambas se hacen compañía y van tejiendo una amistad muy cercana. Como se verá más adelante, las redes de amistad que crearon las Ninfas también se convirtieron en redes de cuidado, las cuales ayudaron a la realización de las películas desde, por ejemplo, la búsqueda del equilibrio entre la profesionalización y la maternidad.

¹⁷⁴ SALAZAR HERNANDEZ, “María Novaro se obsesiona en explorar a la mujer y la cultura nacional”, pp. 1 y 2. Cineteca Nacional. Centro de documentación. “María Novaro 1”. Exp. E-01138.

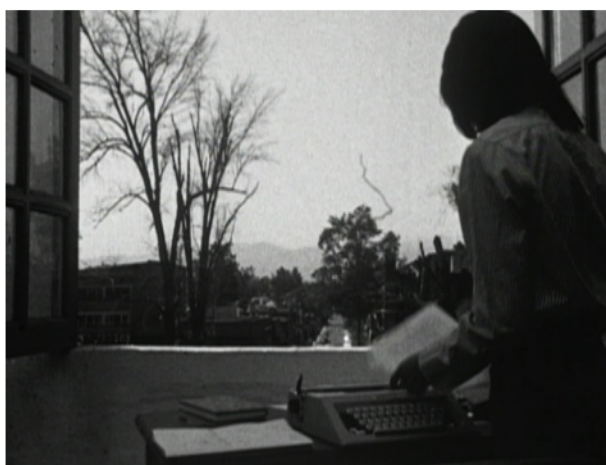
¹⁷⁵ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: Marie-Christine Camus y María Novaro como asistentes de dirección y fotografía, Alberto Muenala y Emanuel Tacamba Pérez como asistentes de fotografía, Rodrigo Acosta en el sonido y Emanuel Tacamba Pérez como asistente de sonido. Gisela Iranzo, Mara Chávez y William González en la actuación, Miguel Ángel Gaspar en la música. Cuenta con las colaboraciones de Esperanza Esquivel, Cristián Calónico y Gabriela Espinosa. Producción y edición de Las Ninfas.

En general, los trabajos de Otero ponen énfasis en el día a día de sus personajes, las cuales en su mayoría son mujeres. En *El curso habitual* se interesa por representar los detalles de las relaciones cotidianas que van entablando la joven y la niña con lo que las rodea. Casi no hay diálogos, pero Otero representa a su protagonista leyendo, reflexionando y escribiendo. Esta última es una actividad constante que aparece a cuadro, siendo un medio por el cual la traductora intenta comprender sus experiencias del día a día.



Fotogramas de *El curso habitual* (1983).

El cortometraje inicia con Alejandra, una joven que está en su departamento intentando hacer una llamada. Ella vive sola, fuma, trabaja traduciendo películas hasta tarde y está en un constante estado de introspección. Al respecto, un elemento que de nuevo sirve como metáfora de la relación entre el interior y el exterior de la protagonista es el encuadre de la ventana, enfrente de la cual se encuentra su escritorio y su máquina de escribir.



Fotogramas de *El curso habitual* (1983).

En *El curso habitual* la amistad y las redes de cuidado son centrales para entender el desarrollo del cortometraje. La niña visita a la joven en su departamento, lee sus libros, ve películas y hace la tarea en el mismo escritorio donde la joven trabaja. Aunque cada una tiene su vida por separado, Alejandra va al cine y conoce a otro joven, mientras la niña va a la escuela y come helado con una de sus amigas, en algún momento del día ambas se juntan, se hacen compañía y aunque no es su hija, Alejandra cuida de ella. Al respecto explica Otero:

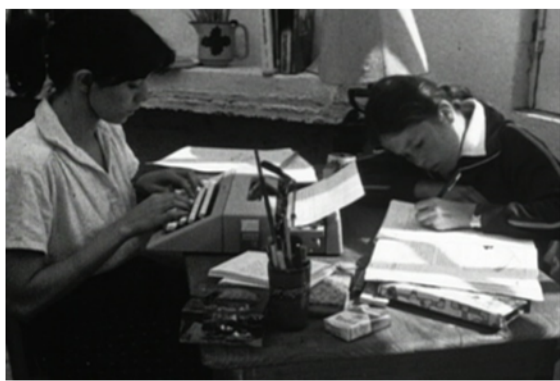
La relación de ella con la niña es algo que yo siempre he tenido. Me encantan los niños, siempre me llevo muy bien con ellos. Por ejemplo, me adoraban los hijos de María y también la niña de Conchis [Concepción Arroyo]. Entonces yo me la pasaba más jugando con los niños, que luego con ellas. Yo sí quería tener hijos eventualmente [...] Me gustaba esa idea de la relación maternal de la joven con la niña, aunque siento que esa parte faltó un poco más que se viera.¹⁷⁶

La joven anota en una especie de diario sus reflexiones del día a día. En una tarde escribe: “Quisiera hablar de la soledad, la mayor parte del tiempo pienso que no existe, es más bien un sentimiento artificial producido por el exterior”. Después, una noche anota: “Cada uno sigue viviendo a su manera, incluso en los momentos que todo parece alterarse las cosas no pierden su curso habitual.” Alejandra está interesada por el “curso habitual” de la vida. Reflexiona en su diario sobre la soledad, acerca de la forma en la que las personas se

¹⁷⁶ Entrevista realizada a Silvia Otero, 21 de junio de 2021.

relacionan y los posibles cambios dentro de la cotidianidad. En la cinta, lo habitual se relaciona con la soledad y con la amistad que la joven tiene con la niña. Explica Otero:

Conforme va pasando la vida ese tipo de conceptos van cambiando de significado, pero estar sola puede ser agradable, no siento que sea algo que me haga ponerme triste. La soledad en la película es un estado de ánimo, básicamente en el que ella está en su mundo, esa es la soledad de ella. [...] Yo creo que la rutina es una cosa que uno hace como sistemáticamente sin ningún sentimiento; en cambio, lo habitual se vuelve un sentimiento. [...] Esa introspección también es un poco mía y de la soledad de mi momento.¹⁷⁷



Fotogramas de *El curso habitual* (1983).

Alejandra además sabe manejar. En la película usa su automóvil porque debe entregar unas cuartillas que le solicitaron transcribir, en este caso la niña también la acompaña y el automóvil brinda a la protagonista mayor movilidad para poder ejercer su profesión. Como se puede leer en el segundo capítulo, el automóvil en un principio fue representado como un transporte que los jóvenes varones utilizaban para sacar a sus novias a pasear. Con el paso del tiempo, la representación de la posesión de este transporte por las mujeres significó mayor movilidad y autonomía.

Esta autonomía se puede observar de igual modo en el hecho de que Alejandra es una joven que trabaja, vive sola y decide sobre las relaciones sociales que entabla. Cuando un día Alejandra va caminando con la niña, ambas se encuentran con un joven que la protagonista

¹⁷⁷ Entrevista realizada a Silvia Otero, 29 de junio de 2021.

conoció afuera del cine, platican un rato pero, como explica Otero, “este encuentro no tiene el propósito de trascender.”¹⁷⁸ Sobre la amistad con hombres ella recuerda:

Cuando llegué a México al principio no me hallaba bien, o sea no es que no me llevara con la gente, sino como que no encontraba los amigos indicados todavía. Es que es muy difícil ir a otro país y conocer gente. Yo era muy aventada, ¿cómo te diré? Soy muy amigable y como que de repente los hombres aquí lo malinterpretaban. Entonces era aclarar “no quiero nada contigo, nada más es una amistad”.¹⁷⁹

Si bien las protagonistas de Silvia son en su mayoría mujeres, en su último trabajo escolar a color y en 16 mm el personaje principal es un hombre adulto. La película se tituló *Eliza*¹⁸⁰ (1985) y tiene una duración de 15 minutos. La historia aborda el cansancio por la vida de un hombre que decide aislarse de todos y busca respuestas a su sentir en Eliza, su computadora. Recuerda Otero:

Existía en muchos la inquietud de que las computadoras iban a hablar y en la película es como la psicóloga del tipo. Me quise ver un poco moderna haciendo que la computadora hablara y fue un relajo hacerlo. Nos costó trabajo coordinar las partes en las que la computadora le responde. Del personaje recuerdo la sensación de soledad y de estar a disgusto con él mismo, esa era la idea. No es tanto que haya una historia que se cuenta de principio a fin, sino la idea es crear ambientes que le hagan sentir a uno cierto tipo de cosas, la desazón del personaje. [...] No tiene que ver con que sea hombre o mujer, lo que yo hacía era mostrar las sensaciones, lo que siente la persona, todo muy hacia adentro, pero tratando de que se vea en la actuación, en el ambiente, en los movimientos que son casi siempre como estáticos.¹⁸¹

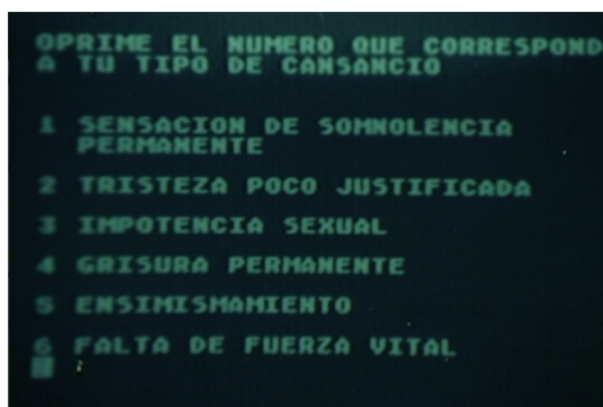
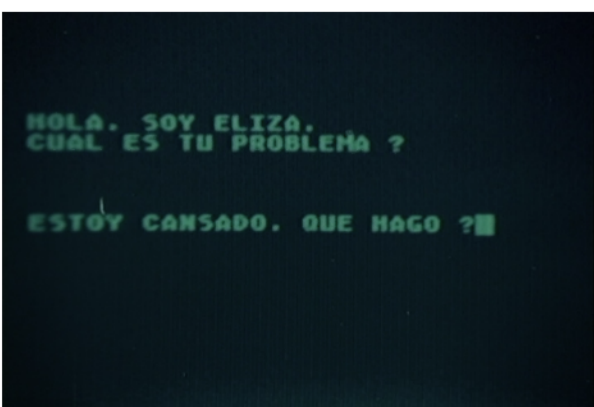
¹⁷⁸ Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.

¹⁷⁹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.

¹⁸⁰ En los créditos del cortometraje, aparece un equipo conformado por María Novaro como asistente de dirección, Silvia Otero y José Marquina en el guion, la fotografía estuvo a cargo de Ariel Velásquez y Manuel Salazar como asistente de fotografía; Victoria Ascencio y Gisela Iranzo estuvieron en el sonido. Contó con la actuación de Daniel Da Silveira. Jesús Zavala estuvo en la iluminación, Marie-Christine Camus en la producción. La edición la realizaron Silvia Otero y Ariel Velásquez. Se contó con la colaboración de Roberto Beltrán.

¹⁸¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.

La cinta inicia con un hombre que se dirige a su departamento. En voz en off se escucha que él está avisando en su trabajo que ese día no va a asistir porque no se siente bien. Al llegar a su destino escucha los mensajes que le han dejado en la contestadora, los cuales muestran que el protagonista se ha ido alejando de sus familiares y seres queridos. Él busca estar solo, pero a lo largo del día muchas personas tocan a su puerta: un repartidor, un predicador que le aconseja leer la Biblia y unos jóvenes que van a una fiesta y se confunden de departamento.



Fotogramas de Eliza (1985)

La llegada de estas personas interrumpe los cuestionamientos que el protagonista hace a Eliza. Él manifiesta estar muy cansado y que lo tienen hartos todos, a lo que la máquina le pide ser más específico o que profundice en lo que está sintiendo, para después poder darle una recomendación. El hombre está todo el tiempo hundido en su aflicción, cuando está con personas se vuelve apático y solo frente a su monitor él puede expresar su estado anímico.

De esta forma el uso de la tecnología, en este caso de la computadora, funciona como una herramienta que le ayuda a entenderse.

A lo largo del día, el hombre se va desinteresando por su relación de pareja, por las revistas que lee y por lo que ve en su televisión. Ya avanzadas las horas, la música se torna más sombría, anunciando el punto con más suspenso de la película. En ese momento, la música de fondo puede equipararse con los pensamientos del protagonista, quien empieza a sentirse más atormentado por el vacío que siente.

La siguiente toma muestra al protagonista desnudo al interior de su bañera. Él desarma su rastrillo y toma la cuchilla entre sus manos, la cámara las enfoca sosteniendo la hoja de la navaja para indicar que el hombre contempla la idea de terminar con su vida. Tras no atreverse a propiciar su suicidio, se sumerge en la bañera y contiene la respiración. De regreso a su habitación, vuelve a prender la televisión para ver una película cuyo final repite una y otra vez; la cinta de ficción que observa el protagonista es *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.



Fotogramas de Eliza (1985).

Ésta formó parte de una serie de películas¹⁸² de los años ochenta que se interesaron por profundizar en la relación de las personas con la tecnología. Estas cintas utilizaron la ciencia ficción para cuestionarse sobre la humanidad desde la presencia de la inteligencia artificial, con el objetivo de presentar una distopía sobre cómo en el futuro la máquina

¹⁸² Otro ejemplo de este tipo de películas fue *RoboCop* (1987) de Paul Verhoeven.

impactaría en la vida diaria de la gente, y sobre las implicaciones éticas y filosóficas que esto podría traer. Otero también estuvo influenciada por el cine comercial estadounidense de la época. Es desde estas referencias que ella se inspira para hacer una propuesta personal que tomó como eje los cuestionamientos sobre el sentido de la vida y la muerte.

La versión universitaria de Otero también muestra una visión pesimista del hombre que está siendo representado. No hace falta mostrar un mundo distópico como en el caso de *Blade Runner* para hablar sobre la decadencia de la humanidad, sino que el hombre imaginado por Silvia ya está en contacto con ese cansancio por la vida en su presente y solo a través del contacto con Eliza, o acaso con el final de la película que se repite una y otra vez en su televisor, es que él busca respuestas.

La mayoría de las películas que reflexionaron sobre el contacto con la inteligencia artificial y el sentido de la vida, fueron realizadas por hombres. Aunque Silvia menciona que la idea de poner a un protagonista masculino no fue algo sobre lo que pensó demasiado, es sugerente la decisión de que la computadora llevara un nombre femenino: “Eliza”. Si bien el protagonista no encuentra las respuestas que busca, en la película que observa la inteligencia artificial, materializada en “los replicantes”, fue concebida como una especie de esclavitud, en donde su finalidad era servir a los humanos.

En el cortometraje de Silvia el hombre da la impresión de estar también sometido; de este modo, la introspección que hace este personaje no recurre a la voz en off como en *El curso habitual*, sino que depende de su contacto con Eliza, quien, a pesar de ser una máquina, también habla y tiene una voz robótica. Es interesante que, aunque limitada en tiempo y recursos, Otero se permite la libertad de reflexionar cinematográficamente sobre el sentido de la vida y la influencia de la tecnología. Sobre los recursos ella recuerda:

Apenas estaban saliendo las computadoras y todavía no hablaban, ahorita uno ya no puede vivir sin ellas, pero antes no era así. Esa parte nos costó más trabajo, como es una computadora la que habla, no iba a hablar como uno, sino que tenía que decir como frases muy cortas. [...] Sobre los personajes, ya que estaba el guion buscaba quien podría actuar. Eso también dependía de la disponibilidad de la gente porque no cualquiera se avienta una semanita para estar ahí en una película de estudiantes: necesitaban tiempo, suspender lo que

estaban haciendo con su vida; eso limita un poco la gente que puedes conseguir. En la película quien actúa es Daniel Da Silveira, él en ese momento era maestro nuestro y creo que funcionó bien.¹⁸³

Como se vio en el segundo capítulo, en otras producciones cinematográficas comerciales de los años ochenta, la introspección de las protagonistas normalmente es algo que está ausente. En este marco cobra relevancia el acercamiento a las películas de Las Ninfas, quienes exploran la interioridad de las protagonistas desde sus fantasías (*Querida Carmen*), sus reflexiones (*El curso habitual*) o desde su relación con la tecnología (*Eliza*).

De acuerdo con Barbara Zecchi¹⁸⁴, se puede decir que en estos ejercicios estudiantiles al placer de la visualidad se le suma el placer auditivo, en donde las protagonistas tienen una autoridad lingüística que las lleva a apropiarse de la voz omnisciente que era considerada exclusiva de una subjetividad masculina. De igual forma, la escritura, como proceso creativo y exploratorio, está presente en todos los cortometrajes de este apartado. Esta actividad les permite dejar un registro de su existencia y exteriorizar sus inquietudes. Las tres películas analizadas en este apartado se centraron en contextos urbanos, sin embargo, la ciudad no fue el único escenario de sus películas.

El viaje

Para Las Ninfas, la posesión de una combi por parte de María Novaro significó la posibilidad de viajar a otros espacios y buscar locaciones fuera de la ciudad. Uno de estos lugares privilegiados fue el mar, Marie-Christine Camus recuerda:

En esa época viajábamos muchísimo. Viajamos a playas más de turismo local y llegábamos buscando locaciones. Me gustaba mucho manejar en carretera, nos turnábamos entre María y yo la manejada de la combi cuando salíamos de viaje, poníamos música y llevábamos nuestros casetes. Recorríamos muchos kilómetros, hasta Belice llegamos con la combi.

¹⁸³ Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.

¹⁸⁴ ZECCHI, *La pantalla sexuada*, pp. 166-167.

También yo viajaba sola a Xalapa en coche y nunca tuve ningún problema. Ahorita eso que hicimos no lo podríamos hacer.¹⁸⁵

El viaje fue un tema abordado en las películas de Marie-Christine Camus. Un ejemplo de ello fue el cortometraje de 16 minutos titulado *Tercera llamada*¹⁸⁶ (1984). Este trabajo escolar fue realizado por Camus a color y en un formato de 16 mm. Este sitúa en un escenario onírico a su protagonista, una joven actriz que unos días antes de salir a escena da cuenta de sus preocupaciones.

El cortometraje inicia con un telón de teatro cerrado y una joven que aparece de espaldas mientras se arregla para su función. Todo parece indicar que lo que se está presenciando es un sueño porque aparecen detrás de ella personajes sacados de contexto, a los cuales la protagonista no les presta atención. Uno de ellos es una persona vestida de negro que porta una máscara, él la observa fijamente mientras ella se pone rímel en las pestañas y accidentalmente mancha su ojo. Cuando el enmascarado desaparece se escucha una voz que avisa al público que ya es “la tercera llamada”, indicando que la obra ya va a empezar. La

¹⁸⁵ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.

¹⁸⁶ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: María Novaro y Eduardo Sepúlveda en la fotografía. Silvia Otero y Emanuel Tacamba como asistentes de fotografía. Gisela Iranzo en el sonido. Luis Schroeder ayudó con el transfer. Carlos Aguilar con la regrabación. En la actuación estuvieron Monserrat Ontiveros, Esther Orozco, Miguel Ángel Gaspar y José Luis Paredes. Producción de Marie-Christine Camus y Daniel da Silveira. Edición de Marie-Christine Camus. Agradecimientos a Guillermina Godoy, Inocente Benítez y Hermilo Diego Odilón. Colaboración de Guadalupe Sánchez, José Iván Santiago, León Chávez, Concepción Arroyo, Sergio Valdez y Francisco Franco.

joven cae en la cuenta de que se ha olvidado de sus diálogos y se apresura a buscar el libreto en un montón de papeles desordenados, acto que se ve interrumpido por el alza del telón.



Fotogramas de *Tercera llamada* (1985)

Marie-Christine recuerda que, más que hacer historias, a ella le interesaba experimentar con la parte visual.¹⁸⁷ En consecuencia, el cortometraje no tiene una narrativa lineal y rompe constantemente la continuidad al mostrar dos escenarios posibles en donde cuenta su sueño: en el primero, mientras va de viaje con su amiga; y en el segundo, a su novio. Estos escenarios presentan recepciones diferentes y ocurren en espacios distintos.



Fotogramas de *Tercera llamada* (1985).

¹⁸⁷ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 1ro. de abril de 2021.

Para el primer escenario, una toma aérea muestra a una combi que va sobre la carretera y en su interior la protagonista va manejando. Ella y su amiga conversan sobre el sueño: “Se me olvidaba todo, se me olvidaban mis parlamentos, se me olvidaba la obra que íbamos a representar, el papel que hacía, todo, ¡era horrible! [ambas se ríen] ¿Te imaginas que me pasara eso mañana en la función?”



Fotogramas de *Tercera llamada* (1985)

Luego de esta conversación la cámara da cuenta de la convivencia de la joven con su novio. Ella ya no está de viaje, sino en su departamento y tiene un *déjà vu* después de que accidentalmente manchó su ojo de rímel al estarse arreglando frente al espejo, por esta razón ella empieza a ensayar sus líneas.



Fotogramas de *Tercera llamada* (1985)

De nuevo, la cámara muestra la combi ahora estacionada frente al mar. Las amigas han llegado a la playa y pasarán la noche ahí. Al otro día, las dos jóvenes se dirigen al teatro, pero lo que observan es un teatro cerrado y abandonado. Como se verá más adelante, el registro de una arquitectura en ruinas es algo característico en los trabajos de Camus: a partir de ese elemento se hace alusión al paso del tiempo, a la nostalgia y propicia la abstracción de la joven protagonista.

Ese día se supone que sería la obra, pero la secuencia se corta y se observa nuevamente a la protagonista en el departamento con su novio. Ella le está contando a él su sueño “era como si todo se me hubiera borrado de repente, ahí fue cuando me desperté”. Cuando la joven termina de contar su sueño, él ya se ha quedado dormido. A la mañana siguiente, ella toma un baño y se prepara para la función; al mirarse nuevamente de frente al espejo se ve a sí misma y es consciente de sus miedos.



Fotogramas de *Tercera llamada* (1985).

El teatro en ruinas y prácticamente vacío abona a las preocupaciones de la actriz. En palabras de Camus:

Tercera llamada era una cosa más autorreferencial; expresa un poco mi angustia existencial, mi ansiedad de la vida, del miedo a tener o no éxito. [...] De esa época recuerdo un poco los libros que leía y las películas que veía, uno de mis libros de cabecera se llamaba *El peso del mundo* de Peter Handke. Además, estábamos influenciadas por el cine europeo, alemán y francés; nuestro maestro de cine, que era Jorge Ayala Blanco, estaba fascinado por ese cine,

el de la época de Jean-Luc Godard. Cuando digo “un poco de esta angustia existencial” tenía que ver un poco con eso.¹⁸⁸

La influencia de los libros y películas que veía Marie-Christine en *Tercera Llamada* pueden leerse desde la concepción autobiográfica de sus trabajos. Una de las principales características de la *Nouvelle Vague*, por ejemplo, fue la teoría del autor, la cual “dictaminaba que la cámara de los realizadores tenía que ser como un bolígrafo en sus manos, en el que debían escribir todas sus visiones y experiencias vitales, de una forma cinematográfica”.¹⁸⁹ Por otro lado, la reflexión sobre las vivencias cotidianas y la experimentación en la narrativa también se pueden encontrar en libro *El peso del mundo* (1981), en el que las vivencias diarias del autor entre noviembre de 1975 y marzo de 1977 fueron la tierra de cultivo para su escrito. Explica Handke que “No es una narración consciente sino una crónica inmediata de las percepciones, fijada simultáneamente. La crónica de una conciencia individual, publicada en forma de libro”.¹⁹⁰

La importancia de la autora, a diferencia del Colectivo Cine Mujer, en donde se negó esta figura, fue muy importante para Las Ninfas. Al interior de la escuela, como parte del programa de estudios, todas debían dirigir cuatro cortometrajes en 16 mm, además de sus ejercicios en súper 8. Aunque en sus trabajos escolares Las Ninfas se ayudaban las unas a las otras, consideraron fundamental respetar las decisiones que como directoras cada una tomaba de sus trabajos. Sobre sus cortometrajes, recuerda Otero:

La autoría sí era importante. Nosotras, como éramos un grupo y considerábamos que las tres habíamos participado de la misma manera en la edición, por eso poníamos que la edición la hicimos entre las tres. Aunque no fueran Las Ninfas incluíamos también a las otras amigas que habían participado con nosotras, siempre iban a las filmaciones, trabajaban y tenían también su crédito personal. Poníamos “Las Ninfas” como un conjunto, pero sí tenía relevancia que la dirección era mía o era de María Cristina o era de María. Entre todas nos complementábamos, pero quien dirigía decía “la historia va así”, ya entonces sugeríamos

¹⁸⁸ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2021.

¹⁸⁹ “Qué es la Nouvelle Vague? Características, estilo y directores. Consultado en: <https://historiadelcine.es/por-etapas/nouvelle-vague-caracteristicas-estilo-directores/> Fecha de consulta: 17 de julio de 2022.

¹⁹⁰ HANDKE, *El peso del mundo*.

cosas. Y la edición básicamente sí puede ser un trabajo en conjunto, nos metíamos en el cuarto de edición las tres y entre las tres armamos las películas. Nunca hubo una película en la que no participáramos ninguna de las tres o una que no pudiera. En fin, creo que no hubo esa ocasión.¹⁹¹



De izquierda a derecha: Marie-Christine y Silvia Otero utilizando una moviola para editar. Archivo personal de Silvia Otero.

La figura de la autora o autor ha sido controvertida al interior de la teoría fílmica feminista. Los debates sobre la importancia del rescate del anonimato de las directoras, para dar cuenta de su presencia en la historia del cine, se enfrentan a la crítica que apunta a la sobrevaloración del puesto de dirección respecto a otras áreas, omitiendo la labor de fotógrafas, guionistas, sonidistas, editoras y actrices, así como el hecho de que el cine es un trabajo de equipo. Bárbara Zecchi, por su parte, explica que el reconocimiento del trabajo en equipo y el rescate de las figuras femeninas en el campo de la dirección pueden ser compatibles:

Sí por un lado la teoría del autor es fundamental para el rescate de la producción femenina, por el otro, como comenta Judith Mayne (1993), al identificar al autor con el director, se niega

¹⁹¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.

la significativa presencia de una firma femenina que contribuye al producto fílmico en ámbitos diferentes a los de la dirección, como por ejemplo en el guion, en el sonido o en la actuación.¹⁹²

Ampliar la definición de autoría más allá de la dirección de cine puede ayudar a entender el trabajo de Las Ninfas. Silvia, Marie-Christine y María al mismo tiempo que respetan la dirección de cada uno de sus trabajos estudiantiles, reconocen que fueron posibles gracias al trabajo en grupo con otras mujeres. En este sentido, Marie-Christine Camus colaboró continuamente como fotógrafa no solo en los trabajos de María Novaro y de Silvia Otero, sino de otros compañeros del CUEC. Sobre el trabajo en equipo comenta “creo que me gusta más trabajar con mujeres, nos divertíamos más y había más complicidad, como que era una especie de pequeño colectivo. La pasábamos muy bien, hasta nos íbamos de vacaciones”.¹⁹³

La representación del viaje en combi que hace la actriz con su amiga a la playa en *Tercera llamada* no estuvo alejada de la realidad. Explica Silvia Otero: “salíamos a pasear todas juntas, hasta Belice fuimos a dar. A María le gustaba mucho filmar por las playas de Guerrero; ahí andábamos, aprovechábamos y nos quedábamos otra semana más disfrutando, mezclábamos todo”.¹⁹⁴ Salir de viaje era una práctica común que tenían Otero, Novaro y Camus para divertirse y para buscar locaciones fuera de la ciudad. Como se mencionó anteriormente, en esos viajes ellas iban acompañadas de otras mujeres que no necesariamente habían estudiado cine, Concepción Arroyo recuerda:

Silvia y María me invitaron a actuar en sus ejercicios. Luego me decían “oye, voy a filmar ahí” y ahí estaba yo con ellas. Les ayudaba al vestuario, al arte, a lo que fuera; unas actuaban, otras filmaban; hacíamos de todo. Bueno, yo nunca hice fotografía, pero en lo que podía yo ayudar, ahí ayudaba. Como que se juntaba lo profesional de ellas [Las Ninfas] con nuestra amistad y entonces nos íbamos de viaje todas juntas con los hijos. A veces los viajes eran para filmar, a veces eran para divertirse y a veces eran para otra cosa, pero todo se juntaba. Viajábamos mucho con nuestros hijos. Los viajes eran maravillosos, íbamos en la combi de

¹⁹² ZECCHI, *La pantalla sexuada*, p. 99.

¹⁹³ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 1ro. de abril de 2021.

¹⁹⁴ Entrevista realizada a Silvia Otero, 29 de junio de 2021

María, nos íbamos Silvia, Minerva, María Cristina, los hijos de María, la de Minerva y mis hijos; Silvia y María Cristina no tenían hijos. Entonces nos subíamos y nos íbamos por ahí una semana, más o menos. Puras mujeres con nuestros hijos. Fuimos a Isla Mujeres, a Belice, a Guerrero a casa de una señora de la colonia de Santo Domingo; ahí fue donde María filmó una película, la de la *Isla rodeada de agua*. Esos viajes eran de toda la pandilla.¹⁹⁵

De izquierda a derecha: Silvia Otero, Marie-Christine Camus, Minerva y María Novaro en Belice. Archivo personal de Marie-Christine Camus.



De derecha a izquierda: María Novaro, Concepción Arroyo y una amiga (no identificada) en Quintana Roo. Archivo personal de Concepción Arroyo.

¹⁹⁵ Entrevista realizada a Concepción Arroyo, 06 de julio de 2021.

Los testimonios de Camus y Arroyo me llevan a entender el trabajo en grupo de Las Ninfas como una estrategia que estuvo atravesada por el género. Como se mencionó anteriormente, si bien el respeto por la dirección de cada uno de los trabajos de Las Ninfas era importante, no se puede negar que el equipo que ellas conformaron con otras mujeres tuvo lógicas colectivas. Esta forma de organización cobra relevancia cuando se pone en el centro del análisis las tareas de cuidado que eran repartidas entre todas ellas, permitiendo de esta manera sobrellevar la maternidad con el desarrollo profesional de sus integrantes, en especial el de María Novaro, quien ya tenía una hija y un hijo al momento de ingresar al CUEC.

El viaje y la maternidad son algunos de los temas que desarrolló María Novaro en sus películas escolares. En el año de 1985 ella dirigió *Una isla rodeada de agua*¹⁹⁶, el trabajo realizado en 16 mm, a color y con una duración de 28 minutos, fue reconocido con el Ariel al mejor cortometraje de ficción en 1986; a su vez, lo premiaron en el Festival de Clermont Ferrand y lo compró el Museo de Arte Moderno de Nueva York.¹⁹⁷ Estas distinciones ayudaron a Novaro a consolidarse como un talento emergente en el ambiente cinematográfico de la época y a que su película tuviera mayor exhibición, por lo que logró estar en la cartelera de la Cineteca Nacional en mayo y octubre de 1986, en febrero y octubre de 1987, y en septiembre de 1988.¹⁹⁸

Una isla rodeada de agua aborda el viaje de Edith, una adolescente que vive en Playa Azul, Guerrero, sin saber qué fue de su madre. Cuando ella era un bebé su mamá recibió un mensaje y salió con un machete en busca de su esposo y nunca regresó, por lo que ella creció bajo el cuidado de su madrina. A Edith la molestan en la escuela porque se rumorea que su mamá en realidad “es puta y vive en Acapulco”. Un día la protagonista recibe una carta que

¹⁹⁶ En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado: María Novaro a cargo del guion, dirección y montaje, Marie-Christine Camus en la fotografía, Silvia Otero y Luis Schroeder en el sonido y Guadalupe Sánchez en efectos ópticos. Actuaron Mara Chávez, Concepción Arroyo, Alejandro Marín, Silvia Otero, Yolanda Ocampo y Salomé Reyes. La producción fue del CUEC y de María Novaro. Zafra A.C. fue la distribuidora.

¹⁹⁷ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

¹⁹⁸ Cineteca Nacional. Centro de documentación. *Una isla rodeada de agua*. Exp. B-00159

viene de Atoyac con una fotografía de su madre, por lo que toma la decisión de emprender un viaje sola a la sierra en donde probablemente todavía “hay gente de Lucio”, con quienes se fue su papá. De esta manera, la guerrilla se vuelve el fondo de su travesía en donde se observa a los militares y a las calles con pintas a favor de Lucio Cabañas y en contra del PRI.

Edith tiene los ojos azules, situación que, como explica Novaro, sirve para enfatizar la idea de que ella ve de distintos colores; por ejemplo, el mar en sus ojos deja de ser azul y se vuelve rosa. Al final, la adolescente no puede encontrarse con su madre, pero en su búsqueda ella entabla diversos encuentros con los rastros de la guerrilla, con personas que conocieron a sus padres y con un hombre homosexual que le aconseja ponerse un vestido y tomarse una foto cuando cumpla los 15 años.



Fotogramas de *Una isla rodeada de agua* (1984).

El viaje de Edith es motivado por la sensación que tiene de no pertenecer al lugar en el que ha crecido. Cuando regresa de su viaje la sensación se transforma al transitar hacia otra etapa de su vida. Al iniciar el cortometraje, Edith juega a las muñecas con las figuras de un altar; no obstante, cuando está de vuelta, ella se pinta los labios y usa su vestido para tomarse la foto de los 15 años.

El hecho de que la protagonista mire de distintos colores no es gratuito. Es a través de su mirada que la cámara recorre partes de la costa y la sierra de Guerrero. Sus ojos

contemplan la cotidianidad de los lugares de los que ella va formando parte: limpia los frijoles, las mujeres lavan la ropa, prenden el fuego de la cocina y preparan una iguana; los niños nadan y juegan a la guerra, los clavadistas hacen ejercicio y los militares van en sus camionetas armados y vistiendo su uniforme. María recuerda en una entrevista con Márgara Millán:

Para mí el color es muy importante, y me era más importante hacer toda una estrategia de lo que yo iba a contar en términos de color. En *Una isla rodeada de agua* armé toda la historia para que tuviera que ver con el color azul de los ojos de mi hija. Acababa de tomar una clase sobre el cine mexicano, y andaba yo en un rollo muy militante de que la estética a la Gabriel Figueroa (claroscuros y expresionismo) ya estaba desgastada y obsoleta. Cuando aprendes fotografía sabes que puedes controlar los tonos, tu iluminación, tu temperatura de color. Entonces puedes jugar con un tipo de azul, puedes jugar con una temática de color, cosas que hasta la fecha me fascinan y que aprendí con bastante rigor. Esto junto con ese fervor por otra estética, y el pretexto del azul de los ojos de mi hija, me llevó a *Una isla rodeada de agua*.¹⁹⁹



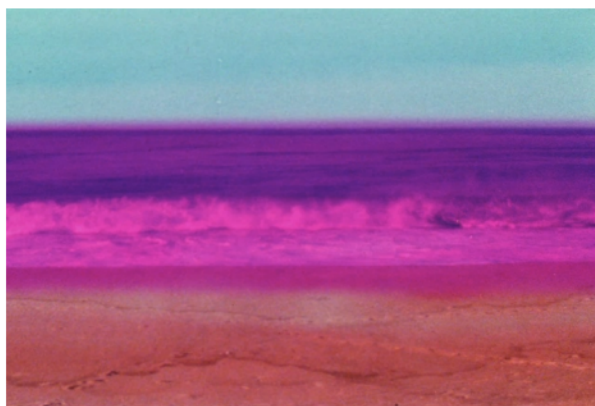
Fotogramas de *Una isla rodeada de agua* (1984)

Mara Chávez, hija de María Novaro, fue la encargada de interpretar a Edith en el cortometraje. Concepción Arroyo y Silvia Otero también actuaron en este proyecto; mientras que Marie-Christine se hizo cargo de la fotografía. Estas participaciones dan cuenta de los recursos con los que contó la película y permiten ver parte de las redes de apoyo que hicieron

¹⁹⁹ MILLÁN, *Derivas de un cine en femenino*, p. 156.

posible su realización. Por su parte, Guadalupe Sánchez Sosa, quien estudió en San Carlos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, colaboró en la mayoría de los trabajos estudiantiles de Novaro. Sobre *Una isla rodeada de agua*, Sánchez recuerda:

El trabajo ahí lo podría definir con una sola oración: era ponerte la camiseta para ayudar a una amiga que iba a hacer un trabajo, que iba a estar padre y resultaba interesante para mí. [...] En *Una isla rodeada de agua* me acuerdo de que María llegó y me dijo: “oye, tengo que hacer un ejercicio, pero quiero hacer una cosa, en la historia la niña tiene los ojos azules y lo que se plantea es que ella ve diferente que como ven las demás personas, ¿cómo lo puedo hacer?” Y ahí fue que hicimos algo muy interesante y bonito, lo que era un poquito entre que María creía en mí y en que nuestra ingenuidad era bastante atrevida. María me dice: “¿cómo puedo hacer para cambiar el color del mar o el color del cielo?” Entonces yo dije: “la única manera que te puedo proponer es que yo haga algún tipo de campana que ponga enfrente de la cámara, fijar una mica de las que uso de animación y pintar con unos plumones que tengo que pintan muy bonito sobre acetato”. Hicimos la prueba, nosotras estábamos trepadas en el techo de la combi. El ejercicio era en la playa, con viento, con arena y con polvo. Entonces el chiste era que ponía la cámara ahí, tenía los plumones y en chinga a pintar porque se secaba con el viento y el plumón no pintaba parejito; pero así cambiamos el color del mar. Ahí le sufrí mucho y estuve a punto de regresarme porque, además de hacer los efectos especiales, hacía yo la dirección de arte... que no era dirección de arte, pero peinaba a Mara (Edith), le ponía el moño, ambientaba los cuartos. Pero estuve a punto de regresarme porque yo tenía como 200 piquetes de moscos y soy alérgica. Yo con fiebre y todo, pero ahí estábamos.²⁰⁰



El mar visto a través de los ojos de Edith.
Fotogramas de *Una isla rodeada de agua* (1984).

²⁰⁰ Entrevista realizada a Guadalupe Sánchez, 22 de junio de 2022.

El cuidado por la fotografía, la reflexión sobre las implicaciones de la luz y, en este caso, del color, fueron elementos que Las Ninfas atendieron constantemente no solo por la estética del encuadre, sino como indicio de la calidad que debían tener sus películas. Este interés sobresale cuando se tiene en cuenta que el grupo de trabajo estuvo conformado en su mayoría por mujeres, por lo que sus películas fueron registros no solo del trabajo de introspección que implicó cada una de ellas, sino también de la capacidad que ellas tenían como cineastas. En palabras de Otero:

Creo que las tres, si teníamos algo en común, era que cuidábamos mucho la estética de la película; que se viera bien, que se oyera bien, que estuviera bien fotografiada, que el trabajo fuera hecho con excelencia, obviamente dentro de las posibilidades que nos daba el CUEC. Nos interesaba que las películas estuvieran bien hechas, que si no estaba bien actuada, pues tal vez no, pero las tres sí teníamos ese interés en que todo saliera correctamente en la filmación; que todo saliera bien para que también a la hora de la edición pudiéramos terminar un buen trabajo. Y creo que sí, entre todas las películas que hicimos, tanto María Cristina como María, todas están muy bien hechas.²⁰¹

Novaro pudo experimentar con los tonos del mar y la mirada de la protagonista en *Una isla rodeada de agua*, porque en el CUEC se admitía a los estudiantes el uso del color en sus últimos dos trabajos escolares. El último cortometraje que realizó Marie-Christine en 16 mm fue *Feliz Viaje*²⁰² (1985), el cual estuvo a color y tuvo una duración de 20 minutos. La película tiene como protagonista a un joven español llamado Pedro, el cual espera en el puerto de Veracruz un barco que lo lleve de regreso a su país.

Feliz viaje inicia con Pedro recorriendo el Puerto de Veracruz. Se pueden observar el mar, los barcos y los contenedores de carga, los cuales por su tamaño hacen un juego visual que da la sensación de que el protagonista es muy pequeño, está perdido y lleva un gran pesar que lo mantiene estancado. Al llegar a unas oficinas Pedro pregunta por el próximo barco

²⁰¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.

²⁰² En los créditos del cortometraje aparece un equipo conformado por: Guion de Marie-Christine Camus, en la. En la fotografía participó Carlos Escamilla. Jorge Pablo de Aguinaco como asistente de fotografía. En el sonido estuvo Bernardine Lightart. María Novaro en la producción. Alfredo Hualde, Isabelle Guérin, Philippe Durigne y Jesús Fernández. Colaboraciones de Miguel Ángel Gaspar y Carlos García. La edición corrió a cargo de Las Ninfas.

que partirá a España, sin embargo, nadie le puede dar esa información y lo mandan a buscar respuestas en el muelle.

La cámara de nuevo retrata parte de la cotidianidad del lugar: los niños juegan en la playa, los músicos del lugar cantan junto a una familia y un perro pasea por la playa mientras los vendedores atienden sus puestos de comida. En medio de ese ambiente está Pedro, a quien están a punto de desalojarlo del cuarto en el que le estaban permitiendo quedarse.



Fotogramas de *Feliz viaje* (1985).

La toma se interrumpe para mostrar a Felipe y Florence²⁰³, una pareja de jóvenes franceses que se encuentran de viaje. Felipe está leyendo en voz alta un cuadernillo en el que se advierte que los viajeros deben de tener cuidado con sus pertenencias. Florence, por su parte, sale al balcón y observa por la ventana a una niña que le ayuda a su padre a vender en un puesto ambulante. La mirada de Felipe y la de Florence aparecen como dos caras de la misma moneda: la inseguridad del lugar que advierte el cuadernillo del joven se contrasta con la cotidianidad del hombre que vende junto a su hija en su puesto.

Felipe y Florence salen a pasear y se encuentran con la puerta de una vecindad en ruinas. En sus paredes, el edificio tiene pegada publicidad del Partido Socialista Unificado de México (PSUM). Al interior de la vecindad los jóvenes se encuentran a Jesús, un joven que para sobrevivir vende botellas que imitan el oleaje del mar compuestas de agua con

²⁰³ El nombre de la joven francesa no se logra percibir de manera nítida.

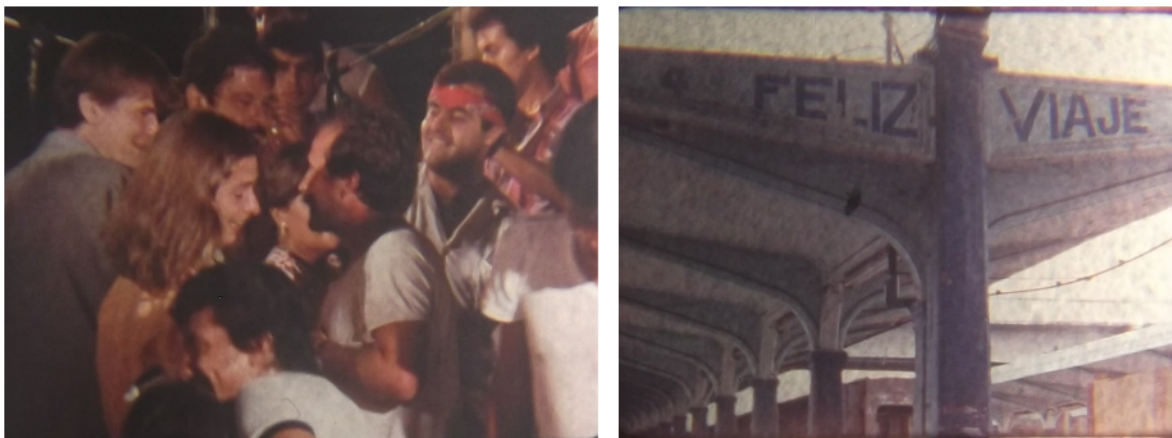
petróleo. Jesús confiesa que él antes era pescador, pero ya no lo hace porque no hay trabajo. Además, explica que en esa vecindad antes vivía mucha gente, pero varios se fueron y ahora lo están desalojando a él y a su hermano porque hay un proyecto que busca remodelar el inmueble.



Fotogramas de *Feliz viaje* (1985).

Pedro conoce a Jesús y ambos se encuentran en la vecindad. Jesús les explica a Felipe y a Florence que Pedro también es extranjero, que le han robado todo y está a la espera de un barco que lo lleve a su país. La y los jóvenes de diferentes nacionalidades siguen platicando y salen a pasear juntos, convivencia que logra levantar el ánimo de Pedro.

Jesús, Felipe, Florence y Pedro tienen trayectorias diferentes, sin embargo, por esa tarde se reúnen y, para recordarlo, se toman una fotografía juntos y van a bailar. La cámara enfoca a las parejas bailando, a los que están sentados en las mesas fumando, a los músicos y a la juventud de diferentes nacionalidades que en esa noche está pasando un buen rato.



Fotogramas de *Feliz viaje* (1985)

Con el amanecer del nuevo día la y los jóvenes se separan para continuar por sus respectivos caminos. La película termina en el mismo punto en el que comenzó, con Pedro mirando el mar, buscando un barco que lo regrese a España. Sobre el cortometraje, recuerda Camus:

La película de *Feliz viaje* tenía que ver con mi condición de extranjera. El personaje principal sí era un español; pude haber escogido a una mujer, pero no era una decisión muy pensada, más bien había hablado con el español, habíamos coincidido en muchas cosas y dije: “voy a hacer una película sobre los extranjeros que pierden todo y no pueden regresar”. También es un poco autorreferencial, vinieron dos amigos míos franceses, la pareja que sale en la película son amigos míos de Francia. Era hablar de la extranjería, no estrictamente de la migración.²⁰⁴

La arquitectura en ruinas de nuevo se hace presente en este trabajo de Marie-Christine. En medio de esa decadencia convergen las trayectorias de Jesús, Felipe, Florence y Pedro. La propaganda de un partido de izquierda (PSUM), que para esos años se dirigía rumbo a su disolución²⁰⁵, se deteriora en las paredes del inmueble y hace eco; sin proponérselo, a la desilusión de la izquierda que jóvenes militantes de los años setenta como Novaro, vivieron con la llegada de una nueva década. En este escenario Jesús, el joven

²⁰⁴ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.

²⁰⁵ El Partido Socialista Unificado de México (PSUM), sucesor del Partido Comunista Mexicano, se disolvió en 1987.

pescador, narra el proceso de gentrificación que lo desplaza a él y a su hermano de su vivienda, situación que también conoció Camus en Francia junto a las mujeres de *Menucourt*.

De forma paralela, en el México de los años ochenta fue más visible que el proceso de modernización y progreso que en las décadas anteriores no había sido homogéneo. Como explica María Teresa Esquivel Hernández, junto a la crisis económica de 1982, en el centro del país se hicieron presentes “los movimientos de redistribución intrametropolitana de sus habitantes en función de su nivel socioeconómico”, promoviendo altos niveles de segregación entre la población.²⁰⁶ Aunado a lo anterior, el mismo año en que se realizó *Feliz viaje*, aconteció el terremoto del 19 de septiembre de 1985, el cual dejó en escombros a la Ciudad de México y llevó a la reflexión sobre el camino que debía seguir su reconstrucción.

En este contexto se situó la extranjería de la que habla Camus. Como se puede leer en el primer capítulo, ella es una extranjera que encontró en México la convergencia con otros jóvenes que provenían de distintos países, quienes desde su cosmovisión también fueron testigos de los cambios socioeconómicos que vivió el país al que habían llegado. En este sentido, en el cortometraje *Marie Christine* presenta tres perspectivas: la primera, es la del joven español que anhela volver a su país, pero que no puede; la segunda, es la de Jesús, quien a pesar de ser residente y querer vivir en su lugar de origen, es desplazado por la falta de oportunidades y porque no es parte de la población a la que va dirigida el proyecto de renovación del espacio; y, por último, la de la pareja de franceses, quienes interesados por conocer lugares diferentes, van de paso y observan desde el exterior.

La experiencia que Otero, Camus y Novaro adquirieron al buscar locaciones durante su época como estudiantes, también les ayudó en los proyectos que emprendieron años después fuera de la escuela de cine. Un ejemplo fue la película *Danzón* (1991) de María Novaro, en la cual se recuperaron algunas de las locaciones utilizadas en *Feliz Viaje*.

Finalmente, cabe destacar que el interés primordial por la forma fue parte de un cambio en la estética de las películas realizadas por las estudiantes del CUEC respecto a sus predecesoras, las estudiantes del Colectivo Cine Mujer. Sobre estas diferencias, Patricia Vega

²⁰⁶ ESQUIVEL HERNÁNDEZ, “Dinámica socioespacial de la zona metropolitana”, p.305.

reportó para la revista de cine *Nitrato de Plata* un breve recorrido sobre las directoras de cine en México, en donde habló sobre el Colectivo Cine Mujer y la Primera Muestra de Cine y Video, realizada por mujeres latinas y caribeñas, que tuvo lugar en el año de 1987:

Hay que admitir que la mayoría de los trabajos realizados por este colectivo [Colectivo Cine Mujer] adolecen de muchas fallas, tienen muchas carencias cinematográficas y no se destacan precisamente por sus logros estéticos. Sin embargo, vistos a la distancia, estos filmes -realizados en 16 milímetros y en su mayoría por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos- cobran el valor de haber abordado y debatido públicamente temas que en esos años eran prácticamente tabú en México [...]

Ángeles Necoechea, exintegrante del colectivo Cine Mujer y una de las más entusiastas promotoras del cine y video hechos por mujeres latinoamericanas -motor de la muestra *Cocina de imágenes*, primer encuentro de cineastas y videastas latinas y caribeñas, realizada en la ciudad de México en 1987- reconoce que “las películas producidas más recientemente por mujeres ya no son como las que nacieron en los primeros años del movimiento feminista, necesitadas y obligadas a documentar la problemática femenina, a hablar de los temas básicos en discusión en aquel tiempo y con la presión de hacerlo en aras de ser ‘buenos militantes’ y no tan buenos cineastas. Ahora entendemos que la mejor militancia consiste en hacer verdaderamente buen cine. Ya no basta con solo decir las cosas, hay que saber decirlas bien”. A pesar de las deficiencias de este cine militante, las realizadoras actuales están en deuda con un grupo de mujeres que, al abrir brecha, han hecho posible que las mujeres gocen de una amplia libertad temática, en la que incluso los hombres pueden ser los protagonistas de sus historias, vistos, por supuesto, desde una perspectiva femenina.²⁰⁷

Silvia Otero y María Novaro fueron parte de la muestra *Cocina de imágenes* (1987). Otero presentó *Eliza* (1985) y Novaro *Una isla rodeada de agua* (1984), ambos cortometrajes llevados a cabo en su época como estudiantes del CUEC. La Muestra fue un espacio que promovió, desde el jueves 1ro. hasta el domingo 11 de octubre, la exhibición de películas y videos realizados por mujeres de Puerto Rico, Cuba, Martinica, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela, Argentina, Chile, Brasil y México. Ángeles Necoechea fue la principal encargada de la organización de la Muestra, la cual permitió no solo el encuentro

²⁰⁷ VEGA, “Las directoras de cine en México”, p. 19.

entre las mujeres dedicadas al cine de diferentes latitudes, sino también la posibilidad de compartir sus películas y sus procesos creativos.²⁰⁸ Sobre la organización de la Muestra, Necoechea reflexionó en la revista feminista *Fem*:

Las conversaciones con Ana Carolina [cineasta brasileña] me aclararon mucho con respecto a mi trabajo y en general sobre cómo las mujeres (algunas y hasta el momento) vivimos el trabajo creativo intentando integrarlo al resto de nuestra vida; sobre nuestras inseguridades, dudas y tal vez sacrificios innecesarios [...] Conocí y me hice muy amiga de Fina Torres. Venezolana, realizadora, también de la generación de mujeres que estamos cruzando los treinta y pico de años. De ella aprendí cosas tan importantes, hablando del trabajo y del cine, como las que pude aprender de García Márquez en el taller. Y una vez más me senté a preguntarle, como lo había hecho con Ana Carolina, cómo hacía ella para trabajar, para tener seguridad haciendo cine, para tomarse en serio como mujer que hace cine, para lograrlo, para amar, para no sentirse sola dentro de la disciplina que se imponía, para vivir como mujer.²⁰⁹

Si bien Otero, Camus y Novaro pertenecen a una generación posterior a Necoechea, el colaborar juntas como *Las Ninfas* les permitió compartir sus experiencias y apaciguar parte de la soledad al interior de la disciplina cinematográfica; acompañamiento con el que no contaron realizadoras que fueron pioneras e hicieron cine antes de la existencia del CUEC y del CCC. Asimismo, la participación de Otero y Novaro en la Primera Muestra de Cine y Video las situó a la par de otras cineastas contemporáneas que reflexionaron sobre su quehacer, al mismo tiempo que les permitió exhibir su trabajo. Este es uno de los pocos registros que dan cuenta de la exhibición de las películas de *Las Ninfas* fuera de las aulas del CUEC.

²⁰⁸ Folleto “Cine, video, mujer. Primera muestra de cine y video realizados por mujeres latinas y caribeñas”. BM FO-00087. Documento digitalizado.

²⁰⁹ NECOECHEA, “Cocinando imágenes”, pp. 33 y 34.

La travesía laboral

En este capítulo abordé las películas que hicieron Silvia, Marie-Christine y María en su época como estudiantes del CUEC. Las tres jóvenes terminaron la escuela de cine en 1985. Otero y Camus lograron sacar su constancia de estudios porque concluyeron todos los ejercicios filmicos que se requerían. No obstante, Novaro no pudo terminar *La pervertida*, su último ejercicio en 16 mm, por problemas con la dirección de la escuela, el que por primera vez estuvo encabezado por una mujer, la cineasta Marcela Fernández Violante.

El hecho de que Novaro no haya conseguido su constancia, no impidió su participación en otros proyectos al interior de la Universidad como *Azul Celeste* (1987), o la realización de sus posteriores largometrajes: *Lola* (1989) y *Danzón* (1991). Sobre el egreso del CUEC, Novaro comenta en una entrevista con Lourdes Portillo:

Cuando empecé a hacer trabajos fuera y empecé a tratar de hacer mi carrera, pues tremendo frentazo, porque ahí sí me topé con el horror. Terminé la escuela en el 85 y desde que quise hacer mi primer trabajo por fuera de la escuela me topé con el sindicato, el STPC, que, en ese entonces, en el 85, en sus estatutos decía a la letra que las mujeres no podían tocar la cámara. Por increíble que parezca, uno no podía tocar la cámara como mujer. A mí no me dejaron llevar a mi fotógrafa, Marie-Christine Camus, a hacer mis películas porque era mujer y no la iban a aceptar en el sindicato. [...] Realmente gracias a esa película escolar [*Una isla rodeada de agua*] se me abrieron las puertas y el mismo STPC me permitía trabajar como directora, siempre y cuando yo no llevara a las mujeres que yo quería llevar para trabajar, por lo cual decidí no trabajar en el STPC. Pero mira, cuando iba a hacer mi primer largometraje, *Lola*, en el 88, me dijeron: “pues tienes que ir a hablar con Palomino, el jefe del sindicato, para plantearle la situación y que tú quieres llevar a tu equipo de trabajo”. Fui a entrevistarme con este señor, me dio una cita en su oficina, y cuando abrí la puerta y el señor me recibió, ¿sabes cuál fue la frase primera que dijo?, dijo: “¿qué les ha dado a ustedes las viejas por querer hacer cine?”, eso fue lo que me dijo. Yo me acuerdo de que me puse roja, roja, roja, entre vergüenza y enojo, y decir: “este patán”. Pensándolo, no me atreví a decírselo, se lo debí haber dicho, pero pues estaba yo chava, “y este patán cómo se atreve a recibirme y a decir semejante estupidez”. Y le dije: “pues venía a hablar de un largometraje que voy a hacer y a

negociar, pero ya no me interesa, con permiso”, y me fui. Y nunca trabajé con el STPC, nunca trabajé con el sindicato.²¹⁰

Por su parte, Silvia Otero recuerda que también salir del CUEC fue una transición compleja. Conseguir un balance entre la maternidad y su desarrollo profesional fue todo un reto, sobre todo en un contexto en el que las tecnologías se estaban transformando.

Ya cuando terminé el CUEC y empecé a trabajar me sentí limitada en el sentido de no tener aquí cómo. Suena como raro decirlo, pero de alguna manera sirve que estés en tu ciudad, con tu gente y no sé, que conoces gente de muchos ámbitos. Entonces conseguir una chamba para mí era más difícil porque nadie me conocía, en esa parte me sentí limitada porque, si yo hubiera regresado a Colombia y trabajado ahí, pues cuento con todos mis amigos que hacen cine y hubiera hecho cine. Pero aquí efectivamente tuve a mis hijos, dejé de trabajar y cuando quise regresar había cambiado todo el formato a digital, entonces me enfrenté con que no conocía el aparato. Las tecnologías nuevas tenía que aprenderlas y no todo el mundo me quería dar el chance, ahí me fui quedando atrás. Hubiera podido conseguir varias chambas, pero ya la gente no se animaba mucho, ya estaba un poco más grande y ya empezaba la onda de que mejor los chamaquitos que no cobran tanto y que no tienen problemas de horario. Entonces empieza a cambiar la vida, ya dices, “bueno esto ya es otro rollo, ya no es si hago una peliculita en la escuela o lo que fuera, ya tengo que comer; pero pues con eso no puedo porque no me dejan entrar, por más que tome cursos”. Estuve trabajando un rato, pero siempre como relegada, ¿me entiendes? Como que no me daban el chance de meterme bien y de demostrar que sí lo podía hacer, se la daban a otros y yo decía, “bueno, pero, ¿por qué si yo estoy aquí no me lo dejan hacer a mí?”, llamaban a otro.²¹¹

Por último, Marie-Christine Camus, al egresar del CUEC, empezó a trabajar más en video. En los años noventa continuó trabajando en equipo con otras mujeres cineastas, esta vez participando en la fotografía del documental *Paulina* (1998), dirigido por Vicky Funari. Actualmente es reconocida por su trabajo como videasta, formato que le permitió seguir experimentando. No obstante, al egresar del CUEC, en el campo laboral se enfrentó al abuso de poder y con las temáticas de los *videohomes*.

²¹⁰ Entrevista a María Novaro realizada por Lourdes Portillo, 25 de septiembre de 2015.

²¹¹ Entrevista realizada a Silvia Otero, 29 de junio de 2021.

Empecé a trabajar como asistente de cámara, el asistente muchas veces es responsable de la comunicación con el staff, uno tiene que pedir cosas y no les gustaba que yo fuera asistente de cámara. Hubo una vez como un complot contra mí, les pedía cosas y no me hacían caso. Conocía a uno de los de staff y le pregunté que si yo había dicho algo que no les gustó, o si había algún inconveniente, entonces me dijo: “el jefe de staff nos dijo que no te hiciéramos caso”. Yo ni siquiera lo conocía, era puro machismo, nada más porque le molestaba que yo fuera una mujer, porque en la jerarquía el asistente de cámara está más arriba que los de staff y yo les daba órdenes y no les gustaba. [...] Esas veces tenía que ir a hablar con el fotógrafo y decirle “mira está pasando esto”. Entonces él tenía que levantar la voz y decirles “ella es asistente y tienen que respetarla”.²¹²

Estuve trabajando en producciones que hacían cine de –prácticamente ya no se llamaba tanto cine de ficheras, porque más bien el cine de ficheras es como de ciertos años, pero era como la continuación–, se llamaba *videohomes*. Eran películas de muy, muy bajo presupuesto, de muy mala calidad y de muy mal contenido. Pero llegué ahí, empezaba a trabajar en 35 mm como asistente de cámara. Había un edificio que estaba en división del norte y eje central, ahorita es una universidad. Todo el edificio se llamaba “Películas mexicanas” y eran varias productoras de cine de *videohome*, que era heredero de las películas de ficheras. Entonces hice mis pininos técnicos en ese tipo de películas porque me decían: “son de tan mala calidad que si te equivocas no es grave”. Pero el contenido era malísimo, pésimo y, después, ya dije: “no, no puedo seguir haciendo eso”, tuve un problema de conciencia. No duré mucho ahí porque era muy machista, era terrible. De la última película me acuerdo todavía de una escena. Un amigo me pidió que lo reemplazara porque él tenía otra filmación, yo iba a suplirlo para unas escenas que eran sobre unas violaciones de chavas, sacándoles las tripas, unas cosas horribles. Entonces le dije: “no, sabes qué, no puedo seguir, va contra mis principios”.²¹³

Las oportunidades laborales al momento de egresar fueron distintas para cada una de las jóvenes cineastas, sin embargo, las tres se enfrentaron al cuestionamiento de sus capacidades como profesionistas en el ámbito cinematográfico. La pregunta de Palomino a María Novaro sobre “¿qué les había dado a las mujeres por hacer cine?”, el boicot al trabajo

²¹² Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.

²¹³ Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.

de Marie Christine por parte del staff, y el limitar la inserción de Silvia a proyectos de cine después de haberse convertido en madre, dan cuenta de la forma en la que el género atravesó su profesionalización.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de esta tesis me he propuesto responder *¿cómo se articula la relación entre la producción cinematográfica y las experiencias de vida de Otero, Camus y Novaro, en sus propuestas de representación filmica durante la década de los ochenta?* Las tres son mujeres urbanas que nacieron a la mitad del siglo XX y crecieron en medio de contextos que apelaron a la modernización, a la organización en colectivo y a la identificación política de izquierda, elementos que estuvieron presentes en algún punto de la juventud de cada una de ellas.

En el caso de Silvia, estos elementos pueden observarse desde su contacto con el grupo de Cali y las transformaciones culturales que estaba viviendo la ciudad; con Marie-Christine, desde su acercamiento con diferentes colectividades como los *kibutz*, los grupos de mujeres pertenecientes a barrios populares afectados por la gentrificación de París, y con las manifestaciones a favor del aborto en las que participaron las mujeres francesas en los años setenta; por último, en el caso de María, es la influencia del ambiente post 68, su carrera como socióloga y su militancia como maoísta las que conformaron parte de su experiencia juvenil.

Asimismo, contemporáneas al feminismo y al lenguaje de la llamada liberación sexual de los años setenta, Silvia, Marie-Christine y María se convirtieron en jóvenes que en los años ochenta buscaron su autonomía y trataron de representarla en las protagonistas de sus trabajos filmicos escolares. De este modo, la articulación entre las experiencias y las películas de estas cineastas me llevó a reflexionar sobre la vuelta a la interioridad propuesta por Ruby Rich y Mágina Millán.

Al analizar los materiales audiovisuales me di cuenta de que la ciudad, la introspección y el viaje marcan el desarrollo de las y los personajes, por lo que su presencia ayuda a entender las propuestas de representación en los trabajos universitarios de las tres estudiantes de cine. La ciudad marca el espacio por el que transitan las jóvenes, define las particularidades de los lugares comunes (los departamentos, la universidad, los parques, el

metro, las calles y las avenidas por las que circulan los automóviles), en donde se desarrolla la cotidianidad de muchas de ellas.

La introspección marca el estado en el que se encuentran las protagonistas a partir de sus sueños, fantasías y pensamientos; en donde la escritura, ya sea a mano, en una máquina de escribir o en una computadora, deja registro de sus inquietudes y su cosmovisión sobre el mundo. El ritmo de las películas ayuda a generar el ambiente propicio para los momentos de reflexión, que dan cuenta de la consciencia que tienen las mujeres representadas sobre sus deseos.

El viaje, por su parte, marca una acción. Implica el desplazamiento de las protagonistas, la capacidad de tomar decisiones sobre su destino y las transformaciones de sus subjetividades, en donde el mar es al mismo tiempo punto de llegada, lugar de residencia temporal y punto de partida. El viaje, además, fue recurrente en los recuerdos; no solo de Silvia y Marie-Christine, sino también de los de Guadalupe Sánchez y Concepción Arroyo. Con estas memorias se dieron cuenta de la capacidad de movilidad que tuvieron como estudiantes de cine para hacer películas fuera de la ciudad y de los equipos de trabajo afianzados desde las redes de amistad y el esparcimiento.

Ciudad, introspección y viaje están atravesados por la autonomía de las protagonistas. Las mujeres representadas caminan por las calles de la ciudad, fuman en un parque, estudian o trabajan, son independientes, manejan un automóvil, algunas de ellas viven solas y, sobre todo, se presentan como sujetas deseantes capaces de tomar decisiones sobre su vida. Asimismo, el interés por la interioridad en las narrativas planteadas por Las Ninfas pone énfasis en la consciencia sobre sí mismas.

Esta consciencia puede ser entendida desde el “ensimismamiento”, criticado por Mágina Millán como el riesgo en el que puede caer un cine autorreferencial y autobiográfico que se encierra en su clase, cultura y forma. Aunque legítima, esta aseveración deja de lado la subjetividad que toda expresión artística conlleva. Aún más: este señalamiento se vuelve condenatorio, cuando quienes están detrás de la cámara son mujeres, a quienes históricamente se les ha otorgado la tarea de olvidarse de sí mismas y vivir para otros.

El ensimismamiento tiene como premisa la ruptura de lo interno con lo externo, ya que la persona dirige la atención a sus pensamientos, aislándose o desentendiéndose de lo que le rodea.²¹⁴ Sin embargo, más que una ruptura de lo interno con lo externo, considero que este cine de ficción podría entenderse mejor desde la propuesta de Ruby Rich, en la que “la interioridad no es un alejamiento de la sociedad, sino más bien un nuevo compromiso con ella”.²¹⁵

Si bien los trabajos escolares de *Las Ninfas* no tienen como objetivo la militancia, la exploración de la interioridad desde la fantasía, los sueños, la imaginación y la escritura no desconectan a las protagonistas de lo que les rodea, al contrario: son una respuesta directa a su entorno. En *Querida Carmen*, por ejemplo, aunque la protagonista busca identificarse con Calamity Jane, una mujer que vivió en el Lejano Oeste del siglo XIX, es la fantasía la que la hace cuestionarse su rol social de hija, madre y esposa que desempeña en su cotidianidad. Otro ejemplo se encuentra en *Conmigo la pasarás muy bien*, en donde al abordar el tema del trabajo doméstico en un contexto urbano, Silvia, Marie-Christine y María le dan a su protagonista la oportunidad de desaparecer a su esposo e hijo con una varita mágica, acto final que puede ser leído como un acto de resistencia que le ofrece a la protagonista cierta capacidad de acción y agencia.

La fantasía, los sueños y la imaginación, si bien pueden concebirse solo como una válvula de escape ante las limitaciones de la realidad, también pueden ser leídas desde la resistencia. Para acercarse Robert Darnton a la cosmovisión de los campesinos franceses que vivieron en los siglos XVII y XVIII, analiza los cuentos que circularon gracias a la tradición oral durante el Antiguo Régimen. Darnton explica que los cuentos no sólo les decían a los campesinos cómo era el mundo, sino que ofrecían estrategias para hacerle frente.²¹⁶

Desde esta perspectiva, se puede decir que también las películas de Otero, Camus y Novaro dan cuenta de cómo ellas perciben y se sitúan en el mundo que las rodea, pero en este sustrato de realidad social que compone la fantasía, ¿qué estrategias ellas pueden

²¹⁴ *Oxford Languages* “ensimismarse”.

²¹⁵ RICH, “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, p. 311.

²¹⁶ DARTON, “Los campesinos cuentan cuentos”, p. 65.

transmitir desde sus trabajos escolares? Como desarrollé en el tercer capítulo, la introspección es un estado en el que se representa comúnmente a las protagonistas de las películas de Las Ninfas, en el que los ritmos lentos y la falta de diálogos predominan con el objetivo de crear un ambiente en donde las emociones cobran relevancia. Hasta esos años, el cine mexicano pocas veces se había preguntado por la interioridad de las mujeres representadas, como consecuencia, la exploración emocional y psicológica de sus personajes era limitada y estereotipada.

En la entrevista con Alejandro Salazar Hernández en los años noventa, la intención que expone Novaro sobre “explorar el alma femenina” como eje en sus películas, da cuenta de este escenario al cuestionarse a sí misma: “¿cómo somos las mujeres?, ¿qué pensamos?, ¿qué hay dentro de nosotras? Las mismas mujeres no lo sabemos bien. Hemos estado tan mitificadas, relegadas, negadas, que incluso no sabemos realmente quiénes somos”.²¹⁷ Aunque no se puede generalizar sobre la forma en la que las mujeres piensan o experimentan sus emociones, sin caer en una esencialización de sus experiencias, considero que es importante la exploración subjetiva de Las Ninfas sobre temas como la soledad, la incompreensión, la tristeza, la amistad, el cansancio en la maternidad, las inseguridades, el miedo al fracaso, el agotamiento de la rutina, el amor informal. Ya que en sus trabajos ellas están reflexionando sobre cómo dar a entender, audiovisualmente, la interioridad de sus protagonistas.

Por otro lado, ya que la viabilidad que podía tener el proyecto de dedicarse profesionalmente al cine se limitó a un sector económico y social que restringió el ingreso a personas que no contaban con los recursos necesarios. Otro conflicto que puede traer la crítica al “ensimismamiento” es que desvía la atención del hecho de que las mujeres, que no pertenecían a una clase media o acomodada, pocas veces pudieron hacer sus propias películas, imposibilitando una mayor diversidad de miradas, propuestas y experiencias cinematográficas de un cine que apela a lo autorreferencial y autobiográfico.

²¹⁷ SALAZAR HERNANDEZ, “María Novaro se obsesiona en explorar a la mujer y la cultura nacional”, pp. 1 y 2. Cineteca Nacional. Centro de documentación. “María Novaro 1”. Exp. E-01138.

Desde mi perspectiva, la denuncia del “ensimismamiento” puede caer en la exigencia de que el cine de unas cuantas mujeres, que pertenecen a una clase y etnia específica, sea el encargado de representar las inquietudes de todas las mujeres, ignorando la pluralidad y esencializando sus obras en favor de una construcción homogénea y no histórica del “cine de mujeres”. Negando las diferencias incluso entre las espectadoras que pueden, o no, sentirse identificadas en distintos niveles con las propuestas cinematográficas.

Con esto no quiero decir que las mujeres blancas de clase media solo deben representar a mujeres blancas de clase media, sino que el acceso de más mujeres al lenguaje cinematográfico, así como a los recursos económicos, técnicos..., que conllevan la realización de una película, implicaría idealmente que mujeres provenientes de distintos sectores socioeconómicos y regionales tengan la posibilidad de ser las autoras y narradoras de sus propias historias. Reflexionar sobre las cuestiones estructurales de un sistema que limita a unas personas, mientras permite el desarrollo profesional de otras, sigue siendo hoy en día una necesidad.

En este sentido, más que la estigmatización del cine intimista que reflexiona desde las experiencias personales para hacer un cine autorreferencial y autobiográfico, la exigencia de su democratización podría ser una vía clave para incursionar en “un cine de las mujeres que muestren la contradictoriedad de las diferencias al interior de la diferencia”²¹⁸. De ahí la pregunta que formulé en el tercer capítulo sobre, ¿qué pasaría si la mujer que se encontraba una varita mágica pertenecía a un barrio popular?

Por otra parte, en los años ochenta, frente a propuestas cinematográficas inclinadas por temas que exaltaban la violencia y el sexo, o que buscaban disciplinar con la moraleja de la obediencia, el cine de Las Ninfas propuso alternativas en la representación de las mujeres a partir de temas que atravesaban la vida de las realizadoras. Como mencioné anteriormente, al hablar sobre sus sueños, sus fantasías, preocupaciones y emociones las protagonistas afirmaban la consciencia sobre sí mismas. Esta consciencia en las narrativas del cine de la época no era tan común, aunque cada vez más se reconocía que los personajes femeninos

²¹⁸ MILLÁN, “El cine de las mujeres en México”, p. 52.

podían transgredir los roles establecidos, como en el caso de *Lola la trailera*, su llegada a esos espacios considerados masculinos no debía ser voluntario.

En las películas comerciales la capacidad de acción de las protagonistas como algo que debe ocultarse, incluso estratégicamente, formula discursos con los que dialogan Las Ninfas en sus cortometrajes. Si en el cine comercial era necesaria la representación de un interés romántico para el desarrollo de las protagonistas, ya sea para demostrar el machismo como un problema social (*Novia, esposa y amante, Retrato de una mujer casada*), o como algo que irrumpe en la cotidianidad de su personaje principal (*Lola la trailera*), llama la atención que, en los trabajos estudiantiles de Otero, Camus y Novaro rara vez fuera necesaria la presencia de un interés romántico.

Por otro lado, a pesar del recrudecimiento de la violencia explícita, películas como *Novia, esposa y amante* o *Retrato de una mujer casada* representan la masculinidad machista como algo no deseable, al menos para la imagen ideal del hombre de clase media. No obstante, la denuncia del machismo no trasciende a una lectura sobre resistencia por parte de las mujeres representadas, sino que el campo de acción de las protagonistas se ve supeditado a su relación con los hombres.

Un aspecto que también es relevante en las películas de Las Ninfas es la representación de la amistad y la convivencia cotidiana entre mujeres como eje de los relatos. En *El curso habitual* nos encontramos ante la relación de amistad entre la joven traductora con su vecina; en *Querida Carmen* con la complicidad de la protagonista con Calamity Jane; y en *Tercera llamada* ante la confidencia de la actriz con su amiga, a quien ella le va contando sobre el sueño que tuvo la noche anterior. Como se puede leer en el tercer capítulo, estos vínculos no estuvieron lejos de la realidad, ya que Silvia, Marie-Christine y María conformaron en Las Ninfas un equipo de trabajo basado en sus redes afectivas y de amistad para sacar adelante sus proyectos estudiantiles.

El estudio del cine de Las Ninfas hace eco en las formas colectivas de organización entre las mujeres cineastas. Otero, Camus y Novaro no se identificaron con la colectividad que buscó Cine Mujer en sus documentales, porque no reconocía como tal la autoría

individual; pero la conformación del grupo de Las Ninfas tuvo también rasgos de carácter colectivo que les permitió a sus integrantes repartirse las tareas de cuidado y filmar en espacios fuera de la ciudad. Sus relaciones afectivas dan cuenta de las redes que se fueron tejiendo tanto con sus compañeras de escuela, como con otras mujeres que no hacían cine.

En las películas de Silvia, Marie-Christine y María existe un interés por el cuidado de la fotografía, la iluminación y el color. Esta preocupación técnica que ellas tenían fue atendida constantemente, no solo por la estética del encuadre, sino también como indicio de la calidad que debían tener sus trabajos. La atención primordial por la forma fue parte de un cambio en la estética de las películas realizadas por las estudiantes del CUEC, respecto al cine militante de sus predecesoras, las primeras integrantes del Colectivo Cine Mujer.

Este cuidado de la forma significó para ellas el dominio que tenían sobre el lenguaje cinematográfico y era una muestra de su capacidad como cineastas frente a una profesión altamente masculinizada y jerárquica. Desde esta idea, una posible desventaja que conllevó el tener que demostrar su capacidad como cineastas a partir del dominio que tenían del lenguaje cinematográfico, es que el cuidado por la forma de los encuadres trajo consigo, al mismo, poca experimentación con la misma, lo que hace repetitiva la estetización de la búsqueda emocional hacia lo “bello”.

Al retomar la idea de Linda Nochlin de que hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de sistemas de notación,²¹⁹ no se puede negar que la escuela de cine fue el espacio que les permitió a las tres jóvenes estudiantes el aprendizaje del lenguaje cinematográfico. En este sentido, el conocimiento de este lenguaje audiovisual se vinculó con el placer por la observación detallada presente en cada una de ellas, dando como resultado las reflexiones sobre la estética de los encuadres, el juego con la falta de diálogos y la mirada de sus protagonistas.

En las películas de Las Ninfas es común la representación de las mujeres como observadoras activas de lo que les rodea. Es esta acción la que desencadena los estados de introspección en el que se sumergen las protagonistas y que permiten conocer la forma en la

²¹⁹ NOCHLIN, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, pp. 20-21.

que ellas se sitúan en su entorno, se les observa contemplando el mar, mirándose frente a un espejo, viendo el curso habitual de las calles a través de una ventana, y observando vestidos en un aparador mientras fantasean con la aventura.

Este placer por mirar en sus discursos audiovisuales, se mezcla con un ritmo narrativo más lento y con la conformación de ambientes que reflejan la parte anímica de sus personajes por medio de la luz y del sonido en una lógica de “hacer sentir”. Como se puede leer en los testimonios de Otero, la creación de ambientes que buscan provocar sensaciones, o remitir a ciertas emociones, parten de la idea de que su cine no estaba dirigido únicamente a un público femenino; de hecho, Otero y Camus tienen cortometrajes en donde los protagonistas son hombres como *Eliza* y *Feliz viaje*.

Una de las oportunidades que ofreció la escuela de cine a las mujeres que buscaban profesionalizarse en el campo cinematográfico fue la posibilidad de encontrarse y reunirse las unas con las otras. El hecho de que el Colectivo Cine Mujer y el grupo de Las Ninfas hayan surgido al interior del CUEC no es gratuito, sino que da cuenta de la posibilidad de intercambio entre ellas en cuestiones técnicas, ideológicas, creativas o personales. Como se vio con el éxito de la Primera Muestra de Cine y Video, *Cocina de imágenes*, que tuvo lugar en el año de 1987, la posibilidad de encuentro de las unas con las otras les permitió entablar conversaciones respecto a las implicaciones que tenía el ser una mujer que quería dedicarse al cine.

Estas conversaciones desataron reflexiones que parten de entender al cine, más que como un medio de expresión, como un campo laboral en el que la división sexual del trabajo puede condicionar los procesos creativos. El posicionamiento de cineastas como María Novaro sobre la doble jornada que envuelve a las mujeres trabajadoras, se ve reflejado en sus trabajos estudiantiles, y fue un tema que se mantuvo en su cinematografía a través de los años. En 1992 Novaro explicó en una charla con Gabriela Díaz:

La bronca real de una mujer profesionista, con una actividad tan absorbente como el cine, pero también en otras, es que uno tiene doble carga de trabajo ¡ahí está la bronca! Y ahí que no me digan, porque los directores hombres llegan a su casa, y como es el señor director, se duerme, descansa... Uno llega a ver si la niña hizo la tarea, si ya se bañó, a que le cuente a

uno sus penas, al apapacho de todo mundo, y eso, contando que se tenga ayuda en la casa, si no, se llega hasta a preparar la cena. Ahí sí hay que hacer un doble esfuerzo y eso si no lo ha corregido nadie.²²⁰

El nombre de la Muestra, *Cocina de imágenes*, de alguna manera expresó la inquietud de las cineastas por la doble jornada. El espacio de la cocina como laboratorio de imágenes, como un lugar en el que se desarrollan los procesos creativos de las mujeres, no estuvo fuera de la realidad. Considero que las preguntas que se hace Ángeles Necoechea a sí misma y a otras mujeres sobre cómo viven el trabajo creativo integrándolo al resto de su vida, son sugerentes para acercarse a los retos que implicó la decisión de estudiar cine para estudiantes como Silvia, Marie-Christine y María.

Los retos fueron abordados por Otero, Camus y Novaro desde el trabajo en un grupo como Las Ninfas, el cual significó una red de apoyo para zanjar las tareas de cuidado, la maternidad, el transporte, el esparcimiento, la retroalimentación de ideas, el reconocimiento del trabajo realizado por cada una de ellas desde la fotografía, el sonido, la edición, la actuación, o incluso los efectos especiales. Esta estructura organizativa que tiene como base la amistad y la complicidad entre ellas, sobresale cuando se retoman los testimonios de estas tres cineastas respecto a su egreso del CUEC.

Por ejemplo, la experiencia de Marie-Christine Camus al terminar la escuela de cine, y su incorporación al ámbito laboral como asistente de dirección, deja ver la exclusión que por ser mujer vivió por parte del staff, un equipo de trabajo conformado principalmente por hombres. En una profesión jerárquica en donde la asistente de dirección tiene un papel con mayor poder de decisión sobre el staff, los boicots organizados a Marie-Christine tenían como objetivo el cuestionamiento de su autoridad.

La estrategia del staff de ignorar la voz de Camus cuando daba órdenes o solicitaba algún material, desembocó en un pacto de complicidad entre ellos, que funcionaba como un mecanismo para silenciar la voz de Marie-Christine. Lo anterior se vuelve más evidente

²²⁰ DÍAZ, “Vivir el cine. Charla con María Novaro”, p. 43. Cineteca Nacional. Centro de documentación. “María Novaro 1”. Exp. E-01138.

cuando al final es el director el que debe de intervenir para apaciguar el hostigamiento hacia ella, el cual no partía de su capacidad como cineasta, sino de la falsa idea de que los puestos de trabajo relacionados con el poder y el liderazgo debían ser ocupados por hombres.

El contexto de trabajo hostil también es denunciado por Novaro y Otero en sus testimonios. En el caso de Novaro la experiencia que tuvo en una reunión con el jefe del sindicato que le cuestiona de forma despectiva el interés de las mujeres por hacer cine, se relaciona con las trabas que pusieron a la cineasta para poder elegir su equipo de trabajo conformado, en su mayoría, por mujeres. Mientras que, en las memorias de Otero, se señalan las limitaciones a las que se enfrentó por la falta de oportunidades laborales tras haberse convertido en madre y buscar su reincorporación en el ámbito cinematográfico. Por lo tanto, el trabajo creativo conllevó, para cada una de ellas, la consciencia sobre la diferencia sexual y los roles de género.

Por último, vale la pena mencionar que una de las limitantes de esta tesis es que, al enfocarme en el paso de Silvia, Marie-Christine y María por la escuela de cine, dejé de lado la etapa posterior a su egreso del CUEC, la cual presenta tensiones más complejas respecto a presupuestos, tiempos, equipos de trabajo, oportunidades laborales y reconocimiento, los cuales, de alguna manera, pudieron resolverse con mayor libertad al interior de la escuela de cine. Estas experiencias darían un panorama más amplio respecto a las implicaciones que tiene la división sexual del trabajo cinematográfico, en el cual las tres cineastas querían desarrollarse.

FUENTES CONSULTADAS

Siglas y Referencias

AHF	Archivos Históricos del Feminismo. <i>Revista Fem.</i>
APPM	Asociación de Productores de Películas mexicanas
BNC	Banco Nacional Cinematográfico
CONACINE	Corporación Nacional Cinematográfica
CONACITE	Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
ENAC	Escuela Nacional de Artes Cinematográficas
IMCINE	Instituto Mexicano de Cinematografía
MLF	<i>Mouvement de Libération des Femmes</i> / Movimiento de Liberación de las Mujeres
ONU	Organización de las Naciones Unidas
PIRE	Programa Inmediato de Reordenación Económica
PRI	Partido Revolucionario Institucional
RTC	Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Hemerografía y Listas de asistencia

Acervo Fílmico de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Listas de alumnos. Periodo escolar de 1981 (80/81) a 1985 (84/85). 19º. grupo.

Archivo Histórico del Feminismo, *Fem.* 11:60 (1987), pp. 33-35.

Archivo Histórico del Feminismo. *Fem.* 7:22 (1982), p.18.

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional. “María Novaro 1”. Exp. E-01138

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional. “Una isla rodeada de agua”. Exp. B-00159

Filmoteca de la UNAM. *Nitrato de Plata*. 1 (1991), p.1.

Folleto “Cine, video, mujer. Primera muestra de cine y video realizados por mujeres latinas y caribeñas”. BM FO-00087. Documento digitalizado.

UNAM-CUEC, 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Recursos digitales

Academy’s Visual History Program Collection, “María Novaro”. Entrevista realizada por Lourdes Portillo el 25 de septiembre de 2015. <https://pstlala.oscars.org/interview/maria-novaro/>. Consultado el 20 de julio de 2022.

Filmografía Mexicana. Filmoteca UNAM.
<http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html>. Consultado el 18 de mayo de 2022.

Bibliografía

ABOITES AGUILAR, Luis, “Desajustes y la respuesta estatista, 1958-1982”, en *Nueva Historia Mínima de México*, El Colegio de México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, México, 2008, pp. 500-521.

ACEVES SEPÚLVEDA, Gabriela, *Women Made Visible: Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico*, México, Universidad de Nebraska, Lincoln & London, 2019, libro en formato electrónico, sin paginación.

ARROYO, Concepción, “El hacer de la mujer como modo suyo de ser en el mundo: El desarrollo de la familia en el capitalismo”, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

- ALFONSO, Juan Maestre, “Pensamiento utópico y fundamentalismo religioso en el metabolismo socio-político de Israel”, *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 2 (2003), pp. 77-106.
- ARREDONDO, Isabel, *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, Iberoamericana, Vervuert y Universidad Autónoma de Aguascalientes, España, 2001.
- AYALA DIAGO, César Augusto, “Mucho ruido y pocas nueces a propósito de la explotación política de la explosión de Cali en agosto de 1956”, *Revista Historia y Espacio*, 16 (2000), pp. 7-20.
- BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Debolsillo, México (9º reimpresión), 2018.
- BONETTO, María Julia, “El uso de la fotografía en la investigación social”, *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 11:6 (2016), pp. 71-83.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, “Cuerpo e imagen en la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída a la fichera”, en de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano*, Vol. 1, IMCINE, México, 2016, pp. 301-323.
- CHASSEN-LÓPEZ, Francie, “Biografiando mujeres: ¿qué es la diferencia?”, en *Secuencia*, 100 (2018), pp. 133-162.
- CLERVAL, Anne y FLEURY, Antoine, “Políticas urbanas y gentrificación. Un análisis crítico a partir del caso de París”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 13 (2016), pp. 56-72.
- COSENTINO, Olivia, “Un cine familiar. Recovering the 1980s Mexican Family Film”, en Cosentino y Price (ed.), *The lost cinema of Mexico. From lucha libre to cine familiar and other churros*, University of Florida Press, USA, 2022. (ebook).
- CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin, “El movimiento estudiantil en 1971 y 2011: una comparación diacrónica”, *Reflexión política* 19:38 (2017), pp.158-174.

- DAVIS, Kathy, "Introduction", en *The Making of Our Bodies, Ourselves. How feminism travels across borders*, Duke University, Durham and London, 2007.
- DARNTON, "Los campesinos cuentan cuentos: El significado de mamá oca", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, FCE, México (9º reimpresión), 2013.
- DE LARA RANGEL, María del Carmen, "El cine documental mexicano hecho por mujeres", *Fonseca, Journal of Communication*, 18 (2019), pp.13-23.
- DE LAURETIS, Teresa, "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica", en Cangiano y DuBois (comp.), *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993, pp.73-113.
- ERGAS, Yasmine "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", en Duby y Perrot (coord.), *Historia de las Mujeres. El siglo XX*, Taurus, España, 1993, pp.593-620.
- ESQUIVEL HERNÁNDEZ, María Teresa, "Dinámica socioespacial de la zona metropolitana de la ciudad de México y patrones de segregación 1980-1990", *Anuario de Espacios Urbanos, Historia, Cultura y Diseño*, 2 (1995), pp. 296-315.
- FEIXA, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, España, 1999.
- GARCÍA, Gustavo, "Retrato del cineasta adolescente", *Intolerancia*, 4 (1987), pp. 2-10.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Katia, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Ministerio de Cultura. República de Colombia, Prosperidad para todos, 2014.
- GONZÁLEZ ROMERO, Martín Humberto, "La Revolución sexual. Debates públicos de sexualidad, política y cultura en la ciudad de México", 1960-1984", tesis de doctorado, México, El Colegio de México, 2021.

- HALL, Stuart, “El trabajo de la representación”, en *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2010, pp. 447-482.
- HOBSBAWM, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1999.
- JIMÉNEZ CAMACHO, Isabel, “De Cines y Feminismos en América Latina: El colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)”, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- LAMAS, Marta, *Feminismo. Transmisiones y Retransmisiones*. Editorial Taurus, México, 2006.
- MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, España, Ediciones Cátedra, 1999.
- MAORENZIC BENEDICTO, Mónica A., “Espacio escenográfico y construcción de personajes masculinos”, en de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano*, Vol. 1, Secretaría de Cultura, IMCINE, México, 2016, pp. 399-416.
- MILLÁN, Mátgara, *Derivas de un cine en femenino*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, 1999.
- MILLÁN, Mátgara, “El cine de las mujeres en México: Situando el deseo del sujeto femenino”, *Lectora*, 7 (2001), pp. 47-52.
- NOCHLIN, Linda, “Por qué no han existido grandes artistas mujeres”, en Cordero Reiman y Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, UNAM, Universidad Iberoamericana, CONACULTA-FONCA, México, 2001 (original 1971), pp.17-43.
- ONFRAY, Michel, *Teoría del viaje. Poética de la geografía*, Taurus, México, 2016.

- OROZ, Elena, “El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine-Mujer (1975-1981)”, *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, Lisboa, (2020), pp. 233-243.
- OXFORD LANGUAGES, “ensimismarse”, en *OXFORD LEXICO*. <https://www.lexico.com/es/definicion/ensimismarse>. Consultado el 20 de julio de 2022.
- PELAYO RANGEL, Alejandro, “El cine mexicano independiente de la década de 1980”, en de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano*, Vol. 2, IMCINE, México, 2016, pp. 341-364.
- PICQ, Francoise, “El hermoso pos-mayo de las mujeres”, *Dossiers Feministes*, 12 (2008), pp. 69-76.
- PRICE, Roger, *Historia de Francia*, Akal, España, 2016 (original 1998).
- RAMÍREZ BERG, Charles, *Cinema of solitude: A critical study of mexican film, 1967-1983*, University of Texas, Austin, 1992. (ebook).
- RANERO CASTRO, Mayabel, “Mujeres viajeras”, *Ulúa*, 10 (2007), pp.8-38.
- RASHKIN, Elissa J., *Mujeres cineastas en México: el otro cine*, México, Universidad Veracruzana, 2015.
- RICH, Ruby, “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, *Debate Feminista*, 5(1992), pp. 296-323.
- RODRÍGUEZ, Israel, “El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- RODRÍGUEZ, Israel, “Del *Western* al cine de narcos. O de cómo la violencia criminal se apoderó del cine mexicano en los ochenta” (Texto en proceso).

- RUBENSTEIN, Anne, “Las enseñanzas de Lola la trailera”, *Letras Libres*, 12 (2018), pp. 12-17.
- SAENZ, María Valentina, “Cuando el trabajo reproductivo es trabajo productivo. El trabajo doméstico en discusión”. Ponencia. *I Jornadas Nacionales de Investigación en Ciencias Sociales de la UNCuyo*, (2016), pp. 1-18.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., “Alegorías sin pueblo: El cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 44:2 (2015), pp.50-67.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia, “Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano”, *Nueva Sociedad*, 218 (2008), pp. 107–121.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia, “¿Mujeres audaces en el cine mexicano?”. En *Miradas al cine mexicano*, en de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano*, Vol. 1, Secretaría de Cultura, IMCINE, México, 2016, pp. 325-338.
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, “Introducción”, en *El cine súper 8 en México 1970-1989*, Filmoteca, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, pp. 9-37.
- ZECCHI, Barbara, *La pantalla sexuada*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, España, 2014.

Entrevistas realizadas por la autora

Entrevista realizada a Concepción Arroyo, 06 de julio de 2021.

Entrevista realizada a Guadalupe Sánchez, 22 de junio de 2022.

Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 05 de marzo de 2021.
 Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 10 de mayo de 2022.
 Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 22 de noviembre de 2021.
 Entrevista realizada a Marie-Christine Camus, 01 de abril de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 07 de octubre de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 09 de julio de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 16 de abril de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 17 de noviembre de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 21 de junio de 2021.
 Entrevista realizada a Silvia Otero, 29 de junio de 2021.

Materiales audiovisuales

Todo comenzó por el fin (2015), Luis Ospina. 3h 28 min.
La mer (2003), Marie-Christine Camus. 3 min 30 s.
Paulina (1998), Vicky Funari. 1 h 28 min.
Danzón (1991), María Novaro. 1 h 39 min.
Lola (1989), María Novaro. 1 h 32 min.
Milagro (1987), Rosa María Méndez García. 20 min.
Póker de ases (1986), María Cristina Gómez Moragas. 21 min.
¿Cómo ves? (1986), Paul Leduc. 1 h 15 min.
Reo (1985), Josefina Elena Domínguez Cornejo y Rogelio Herrera. 25 min.
Para que se entretenga (1985), Rosa María Méndez García. 20 min.
El huésped (1985), María Cristina Gómez Moragas. 14 min.
Laberinitis (1985), Gisela Iranzo. 20 min.
El dedo en la llaga (1985), Gisela Iranzo. 20 min.
Eliza (1985), Silvia Otero. 15 min.
Feliz viaje (1985), Marie-Christine Camus. 20 min.
Tercera llamada (1985), Marie-Christine Camus. 16 min.

Una isla rodeada de agua (1984), María Novaro. 28 min.
Lola la trailera (1983), Raúl Fernández
Alta noche (1983), Gisela Iranzo. 35 min.
Querida Carmen (1983), María Novaro. 27 min.
El curso habitual (1983), Silvia Otero. 17 min.
Olvidalo, no tiene importancia (1983), Marie-Christine Camus. 15 min.
Retrato de una mujer casada (1982), Alberto Bojórquez. 1 h 42 min.
Vampiro (1982), Josefina Elena Domínguez Cornejo y Rogelio Herrera. 17 min.
Barco de papel (1982), Rosa María Méndez García. 14 min.
Película para niños (1982), Rosa María Méndez García. 7 min.
El aventón (1982), Gisela Iranzo y Gregorio Rocha. 4 min.
Episodios (1982), Gisela Iranzo. 14 min.
La espera (1982), Gisela Iranzo. 2 min.
Luego platicamos (1982), Silvia Otero. 15 min.
7 am (1982), María Novaro. 10 min.
JM (1982), Marie-Christine Camus. 11 min.
Vida de Ángel (1982), Colectivo Cine Mujer. 45 min.
No es por gusto (1981), María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara. 52 min.
Novia, esposa y amante (1981), Tulio Demicheli. 1 h 30 min.
Conmigo la pasarás muy bien (1981), Silvia Otero, Marie Christine Camus y María Novaro. 3 min.
Es primera vez (1981), Colectivo Cine Mujer. 32 min.
Iztacalco, campamento 2 de octubre (1978), Alejandra Islas, Jorge Prior y José Luis González. 55 min.
Vicios en la cocina, las papas silban (1978), Colectivo Cine Mujer. 25 min.
Mujer, así es la vida (1976-1980), Taller de Cine Octubre. 1 h 30 min.
Bellas de noche (1975), Miguel M. Delgado. 1 h 38 min.
Oiga vea! (1971), Luis Ospina y Carlos Mayolo. 26 min.
Los jóvenes (1961), Luis Alcoriza. 1 h 40 min.