



EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLOGICOS

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

DE LA ESCUELA A LA PANTALLA.

*UN ANÁLISIS DE GÉNERO DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE CINEASTA
Y DE LAS ÓPERAS PRIMAS DE DOS MUJERES DOCUMENTALISTAS*

TESIS QUE PRESENTA

ISAURA CASTELAO HUERTA

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS DE GÉNERO

DIRECTORA
DRA. KARINE TINAT
LECTORA
DRA. GABRIELA CANO

MÉXICO, D.F. 2012

Para mi mamá
*y para todas las mujeres **excepcionales***
que todos los días luchan por hacer del mundo un lugar más justo.

Agradecimientos

El presente trabajo es fruto de la comunión de muchas voluntades. Si bien soy totalmente responsable del contenido, es imposible no estar sumamente agradecida con todas las personas que de una u otra forma participaron en su elaboración.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico que me brindó durante dos años, ya que me permitió dedicarme de tiempo completo a la maestría y llevar a cabo con satisfacción toda la investigación.

Desde el primer semestre, conté con el acompañamiento de la Dra. Karine Tinat. La manera disciplinada, ordenada y sistemática a la que me conminó a trabajar, contribuyó en gran medida al desarrollo y culminación de esta tesis.

Retribuyo a la Dra. Gabriela Cano, que fungió como mi lectora, ya que sus recomendaciones me reafirmaron que *enseñar exige respeto a los saberes de los educandos*, pero sobre todo que *nadie es, si se prohíbe que otros sean*.

La base de esta investigación se encuentra en las personas que aceptaron compartir conmigo un fragmento de sus vidas. Agradezco sinceramente a Alejandra Sánchez y a Lucía Gajá la apertura y la disposición que tuvieron para hablarme no sólo de sus extraordinarios documentales, sino también para contarme de sus familias, sus experiencias dentro del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y su posterior incorporación a la industria, llevándome a dilucidar cómo se hace una mujer documentalista en México.

En ese mismo sentido, reconozco la contribución fundamental de José Felipe Coria, Carlos Arriaga, Jaime Tello, Alejandro Murillo, Rodrigo Hernández, Nancy Ventura, Luciana Kaplan, Trinidad Langarica, Everardo González, Estíbaliz Márquez, Alicia Segovia, Antonino Isordia y Eugenio Polgovsky. Con sus testimonios, fui capaz de dibujar un panorama acerca de cómo se han llevado a cabo las relaciones de género dentro del CUEC y el CCC. Mi gratitud a todos/as por su tiempo, pero sobre todo por su apertura, lucidez y sinceridad.

Quisiera agradecer de manera especial al Lic. Miguel Recillas, así como a Francisco Amezcua, ya que gracias a su apoyo pude establecer contacto con varios de

los/as cineastas que son parte de este trabajo. Mi reconocimiento también está dirigido a las autoridades del CUEC y del CCC, ya que me proporcionaron los elementos necesarios para poder elaborar datos numéricos acerca del ingreso y egreso de mujeres y hombres en dichas instituciones.

Agradezco enormemente a mi mamá, mujer extraordinaria, que sin darse cuenta me llevó por la senda de los feminismos; su constante apoyo y profundo amor son parte de esta investigación. Y como también es parte de mi familia uniparental interespecie, mi agradecimiento para el ser vivo más noble y amoroso que he conocido en mi vida: Lana, quien siempre me acompañó durante la redacción de este trabajo con sus enormes y hermosos ojos negros.

Mi gratitud infinita para Moisés Troya por su luz, apoyo, compañerismo, colaboración, música, poesía, arte, risa y locura. A mis tías/os, primas/os y sobrinas/os, porque son parte de lo que soy. A mis amigos/as, porque a pesar del tiempo y la distancia, me siguen acompañando y llenado con su afecto y ternura.

Mi reconocimiento para mis compañeras y compañero de la maestría: Aidé, Bertha, Caro, Claudia, Harlen, Lalo, Lisett y Laura, porque de todas/o aprendí. Mi profunda admiración para Lisa, Moni y Tati, que enfrentaron valerosamente las arraigadas estructuras institucionales del patriarcado. Mi gratitud para Domi, quien hasta el último instante me alentó a seguir adelante.

Finalmente, lamento profundamente que arbitrariamente se haya impedido que una de nuestras compañeras concluyera sus estudios de maestría: Lina, va por ti.

Índice

Introducción	8
☞ La imagen en movimiento	9
☞ ¿Documentalistas para qué?	13
☞ Dos escenas de una misma película	14
☞ La secuencia con la que contribuyo a esta película	17
Capítulo 1. Andamiajes teórico-metodológicos	18
1.1 Estado de la cuestión	18
1.1.1 Estudios enfocados en mujeres documentalistas en México	19
1.1.2 Trabajos acerca de mujeres documentalistas en el extranjero	21
1.1.3 Literatura sobre el cine documental mexicano	23
1.1.4 Aproximaciones sobre directoras de ficción en México	27
1.2 Posturas teóricas para el análisis	30
1.2.1 Género	31
1.2.2 Violencia	34
1.2.3 División sexual del trabajo	36
1.2.4 Poder	38
1.3 Posicionamiento metodológico	39
1.3.1 La pre-producción o génesis de mi proyecto de investigación	39
1.3.2 La producción o el acercamiento empírico	40
a. Escuelas de cine	41
b. Entrevistas	42

Capítulo 2. Escuelas de cine: espacios de oportunidad, dominación y construcción	46
2.1 Los estudios cinematográficos en México	47
2.1.1 El CUEC	48
2.1.2 El CCC	50
2.1.3 Coincidencias y contrastes	52
2.2 Relaciones de género en el CUEC y el CCC	54
2.2.1 La distribución de tareas	55
2.2.2 Discriminación y violencia simbólica	60
2.2.3 “Masculinizarse” para hacerse respetar	65
2.2.4 Los hombres frente a las autoridades	69
2.2.5 El género no lo explica todo	71
2.2.6 ¿El cambio generacional?	73
2.3 En perspectiva: mujeres y hombres documentalistas	75
2.3.1 ¿Por qué estudiar cine?	76
2.3.2 La industria cinematográfica y audiovisual	77
2.3.3 Las temáticas que importan	78
2.3.4 Vivir o no vivir de hacer documentales	82
2.3.5 Maternidad	83
Capítulo 3. Una documentalista se hace...	87
3.1 Close-up. Alejandra Sánchez y Lucía Gajá	88
3.1.1 Tintes biográficos	88
3.1.2 La elección de la expresión	91
3.1.3 Ópera prima	93

3.2 Extreme close-up. <i>Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas</i> y <i>Mi vida dentro</i>	95
3.2.1 <i>Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas</i>	96
a.1 Elementos estilísticos y técnicos	102
3.2.2 <i>Mi vida dentro</i>	104
b.1 Elementos estilísticos y técnicos	110
3.2.3 Temáticas	112
3.2.4 Sobreimpresión: convergencias en <i>Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas</i> y <i>Mi vida dentro</i>	117
3.3 Las secuelas: el impacto sobre la realidad observada	121
3.4 Colofón: el desarrollo de la pasión	123
Conclusiones	125
☞ Las relaciones de género en las escuelas de cine	125
☞ Mujeres y hombres documentalistas	127
☞ Hacerse documentalista	129
☞ El resultado de la formación	129
☞ Consideraciones finales	131
Referencias bibliográficas	133
Filmografía	138
Anexos	
1. Lista de informantes	139
2. Tablas y gráficos de ingresos y egresos del CUEC y del CCC	140
3. Listas de documentales dirigidos por mujeres en el CUEC y en el CCC	145

Porque *todo acto, por intelectual que sea,*
tiene detrás un móvil afectivo;
porque sólo lo amoroso hace crecer la inteligencia,
en tanto que el miedo, la competencia y el agobio,
la inhiben.
-Andrea Bárcena

Introducción

“No me gusta el cine mexicano”, solía pensar cuando era niña y en la televisión transmitían esas películas en donde se realzan y aplauden estereotipos de género como que el hombre debe ser macho, parrandero y mujeriego, y la mujer sumisa, complaciente y abnegada. Para dolor de la más querida de mis tías, me refiero a la gran mayoría de las películas de Pedro Infante. Pero este gran ídolo de la cultura mexicana no es el único, tampoco me gustan las películas “de ficheras”, ese cine en donde las mujeres aparecen (semi)desnudas y sólo son vistas como un objeto sexual por hombres atractivos, refinados y educados como Alfonso Zayas, Alberto Rojas y Luis de Alba. Y bueno, tampoco me gustan las películas mexicanas más actuales que retratan a una clase media capitalina incapaz de amar, como *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998) o aquellas en las que la violencia y las groserías inundan la pantalla, como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000). No soy malinchista ni puritana, simplemente considero que el cine es un espacio de difusión de cosmovisiones muy importante que, en los casos que mencioné, sólo ha servido para reforzar distinciones culturales que han regulado las relaciones entre mujeres y hombres. Así, me parece que el cine no sólo es un reflejo de la sociedad, sino que también crea patrones culturales que trascienden la pantalla y se instalan en la vida de las personas.

Ese es el cine mexicano que no me gusta y hasta hace algunos años, para mi desgracia, era el único que conocía. Cuando todavía estaba estudiando la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tuve acceso a una serie de películas documentales que cambiaron la percepción que tenía acerca del cine mexicano debido a que mostraban la vida “real” de la gente de una manera honesta, causando, por lo menos en mi caso, una reflexión profunda sobre los temas planteados.

En esa tanda de documentales mexicanos había dos que me impactaron por las situaciones extremas en las que se encontraban las personas ahí mostradas: uno era acerca de una mujer, como de mi edad, a la que se le seguía un juicio en Austin, Texas, acusada de haber asesinado a un niño al que estaba cuidando. En el otro, se hacía una aproximación a los feminicidios que han estado ocurriendo en Ciudad Juárez desde

1993; en específico se mostraba el caso de una chica que, si viviera, tendría mi edad. No pude evitarlo, ambos me dieron pie a una especie de identificación.

Después de la proyección, descubrí que ese par de documentales fueron orquestados por dos mujeres: Lucía Gajá dirigió *Mi vida dentro* (2007) y Alejandra Sánchez co-dirigió *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2007).

Sus trabajos eran, desde mi punto de vista, fuertes manifestaciones de rechazo en contra de la violencia ejercida hacia las mujeres, pero también eran reivindicaciones hacia lo que significa ser mujer al romper con todos los estereotipos de sumisa, complaciente y abnegada. En términos personales, el cine mexicano y yo hicimos las paces gracias a las propuestas de estas dos cineastas.

Estaba muy emocionada, quería saber: ¿quiénes eran Lucía Gajá y Alejandra Sánchez?, ¿qué habían estudiado y en dónde?, ¿cómo se involucraron con esos temas?, ¿cómo lograron incursionar en esa industria en donde la mayoría de los puestos están ocupados por hombres? En pocas palabras: ¿cómo se hace una mujer mexicana documentalista interesada en plantear en sus películas problemáticas permeadas por una perspectiva de género?

Este trabajo constituye una aproximación por tratar de esclarecer esa pregunta. Tratar de abarcar a todas las mujeres documentalistas en México es imposible, por lo que no busco proporcionar generalizaciones. Lo que me interesa es dar un poco de luz acerca del camino que algunas de estas mujeres han tenido que recorrer para forjar su presencia como documentalistas y adentrarme en el resultado fílmico de dicho proceso.

Antes de continuar, considero necesario aportar algunas precisiones en cuanto al cine en general y al documental en particular para dejar en claro qué es lo que estoy entendiendo en este trabajo como mujeres que se dedican a hacer cine documental.

☞ **La imagen en movimiento**

Desde sus inicios, a finales del siglo XIX, se ha intentado clasificar al cine de distintas formas: técnica, industrial, espectáculo, arte, diversión, cultura, entre otras. Para Marcel Martin, el cine, “primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a

poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas” (1990: 20).

El cine logra todo esto, en gran medida, gracias a que es imagen en movimiento. Esta imagen moviéndose es el medio por el cual la película detalla un argumento, es la parte esencial de toda cinta, ya que muchas veces el filme puede tener pocos diálogos y contarnos todo a través de las imágenes.

Como mencioné, el cine es un medio de comunicación que marca pautas de comportamientos políticos, sociales y culturales, además de ser un reflejo de la sociedad. Es también una representación artística y cultural que conlleva diversos elementos como la fotografía, la música y el montaje, entre otros. En sí, el cine es la conjunción de elementos estilísticos y narrativos que incorporados, dan como resultado la transmisión de un mensaje a través de un lenguaje específico con reglas y convicciones que utiliza la palabra de los personajes y su finalidad es contar historias. El lenguaje del cine es un dispositivo que permite que el ser humano se exprese e interactúe con la ayuda de procedimientos o signos que hacen efectiva esa expresión. Así, el cine es un espacio en el que se crean significados.

Hablando del documental en específico, en *Principios de cine documental* (1990), Robert Edmons, John Grierson y Richard Meran exploran el significado del cine documental. Grierson argumenta que los franceses fueron los primeros en utilizar el término y sólo querían dar a entender *bitácora de viaje*. Señala que se ha considerado que todas las películas realizadas a partir de material vivo pertenecen a esta categoría. La utilización de los hechos tal y como ocurren en la realidad se ha considerado como la característica fundamental de este tipo de cine. Siempre que la cámara filmaba en el lugar, se podía hablar de un documental.

Para Grierson¹, Robert Flaherty plantea los principios del documental: 1) debe dominar sus materiales desde el sitio de origen y llegar a la intimidad con ellos a fin de ordenarlos; y, 2) hace una distinción entre la mera descripción y el drama. Grierson

¹ John Grierson utilizó por primera vez la palabra *documental* como sustantivo en un artículo publicado en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926. Fue un artículo dedicado a la película *Moana* de Robert Flaherty (“Moana, siendo una suma visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental”, Edmonds et al, 1990: 9).

apunta que es importante hacer una primera distinción entre un método que solamente describe los valores superficiales de un tema, y aquel que más explícitamente descubre la realidad, es decir, se fotografía la vida al natural, pero, por la propia yuxtaposición de los detalles, se hace una interpretación de la realidad.

Por su parte, Richard Meran distingue el film documental del film basado en hechos; el primero, tiene fines sociopolíticos ya que el realizador desea persuadir, influir y cambiar a su público -editorial-, mientras que el segundo carece de un mensaje específico -noticias-.

Bordwell y Thompson (2003) señalan que el propósito del documental es presentar información real sobre el mundo fuera del cine: las personas, los lugares y los acontecimientos no sólo existen sino que son reales y la información presentada sobre ellos es fidedigna. Un documental toma una posición, declara una opinión y defiende una solución a cierto problema. Los documentales a menudo usan la forma retórica para persuadir a un público; pero tan sólo por tomar una posición un documental no se vuelve ficción. Para persuadirnos, el director ordena la evidencia, y ésta se presenta en lo subsecuente como verdadera y confiable.

Para Nichols (1997), el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas ni una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. En ese sentido, Breschand (2004) destaca que la noción de “documental” es tan nebulosa como la de “ficción”: ninguna definición la agota. Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Breschand concluye que las grandes características del documental son: la reivindicación del realismo; el captar “las cosas tal como son”; la experiencia de la catástrofe; una dedicada actitud moral; y, por último, una conciencia de la especificidad del medio.

De esta manera, se aprecia que los teóricos del cine argumentan que la definición de *documental* se centra en establecer que se trata de trabajos fílmicos que

muestran información sobre el mundo real, es decir, los escenarios, los testimonios, la filmación directa de acontecimientos, entre otros elementos, no fueron premeditados, constituidos ni creados por un director o un guionista antes de la filmación. Asimismo, establecen que el film documental presenta el punto de vista del realizador, quien intenta persuadir al espectador de que adopte dicha perspectiva. Por ello, para esta investigación considero como *documental* el trabajo cinematográfico que presenta testimonios, datos, acontecimientos y entrevistas con personas que existen en el mundo, es decir, trabajos que presenten situaciones sociales de un contexto histórico real. Un documental exhibe a personas que continúan con sus vidas aunque la película ya haya terminado. No obstante, estoy clara en que las situaciones presentadas en un documental siempre son interpretaciones y representaciones de la persona que realiza el documental.

A este respecto, Roger Chartier (1991) recuerda que en la edición del *Dictionnaire universel* de Furetière en su edición de 1727, la palabra “représentation” tenía dos acepciones: “por un lado, la representación es la exhibición de una *ausencia*, lo cual supone una distinción neta entre lo que representa y lo que es representado; por otro lado, la representación es la exhibición de una *presencia*, la presentación pública de una cosa o de una persona” (Chartier, 1991: 172, el énfasis es mío). José Carlos Rueda y María del Mar Chicharro destacan que el cine por definición expresa doblemente este carácter: “uno, como escenificación filmada y dos, como representación de prácticas y usos sociales” (2004: 429). Así, un documental es una representación que realiza el/la director/a a partir de personas que sí existen y de acontecimientos que sí ocurrieron.

Ahora bien, considero importante mencionar cuál es la diferenciación entre cine documental y video documental. A pesar de que en ambos el/la director/a se enfocan en mostrar su interpretación y representación de la realidad, las condiciones de producción son muy distintas, ya que hacer cine implica filmar con una cámara y una película especiales² que constituyen costos más elevados que grabar con una cámara digital de

²El cine es un medio fotográfico. Las imágenes fílmicas son el resultado de cambios químicos creados por la luz en la cinta de la película. La imagen de cine presenta detalles de luz, color y textura más finos debido a su favorable *proporción de contraste*, es decir, la relación entre las áreas de más brillo y más oscuridad de una imagen (Bordwell y Thompson, 2003: 9). La anchura de la película es llamada formato y se mide en milímetros: súper 8mm, 16mm, 35mm y 70mm.

video³. A finales de los noventa, empezaron a fabricarse cámaras de video que grababan con una alta calidad, por lo que algunas/os documentalistas decidieron realizar sus tomas con cámaras de video y posteriormente transferir el material a película de cine con el objetivo de reducir los costos considerablemente y de obtener secuencias en sitios donde sería complicado ingresar con una cámara de cine.

De esta forma, el presente trabajo se enfoca en hacer un mínimo acercamiento al universo de aquellas mujeres mexicanas que han decidido trabajar en sus películas con personas reales en situaciones específicas de determinados momentos de su vida donde el género de las personas cobra una importancia considerable, es decir, al cine documental con una perspectiva de género hecho por mujeres mexicanas.

☞ **¿Documentalistas para qué?**

Una investigación -que yo preferiría llamar aproximación interpretativa- acerca de mujeres mexicanas que se dedican a hacer cine documental, ¿para qué?, ¿en qué contribuye al conocimiento científico?, en pocas palabras, ¿a quién le importa?, fueron los cuestionamientos que en alguna ocasión escuché en referencia a mi interés por acercarme a un ámbito poco estudiado por las ciencias sociales: mujeres, pero no sólo eso, sino mujeres que hacen cine, pero no cualquier tipo de cine, sino cine documental, pero no cualquier clase de cine documental, sino cine documental en donde se plantean temáticas permeadas por el género.

El tema me apasiona desde hace algunos años, pero más allá de mi interés, considero que la labor de estas mujeres de representar relaciones desiguales en las que “otras” mujeres se encuentran inmersas, cumple con la premisa feminista de visibilizar, nombrar y, sobre todo, denunciar la dominación masculina. Y si las documentalistas visibilizan a otras mujeres, ¿por qué no visibilizarlas a ellas?, ¿por qué no indagar en cómo lograron hacerse documentalistas?, ¿con qué tuvieron que enfrentarse?, ¿qué las llevó a plantearse temáticas permeadas por el género?, ¿cómo se hace, en México, una mujer documentalista interesada en éstas temáticas?

³ El video traduce las ondas luminosas en impulsos eléctricos y los registra en una cinta magnética (Bordwell y Thompson, 2003: 9). Actualmente, hay muchos tipos de cámara, desde MiniDV hasta HDV.

Donna Haraway (1991) plantea que en la investigación científica, las perspectivas parciales dan la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional. Así, busco dar apenas unos cuantos fotogramas de toda una película que podría llamarse *Mujeres documentalistas en México*, de la cual este trabajo es, si acaso, una secuencia integrada por dos escenas.

☞ **Dos escenas de una misma película**

Mi objetivo es trazar un esbozo de cuál es el proceso formativo y personal por el que pasa una mujer mexicana para convertirse en documentalista. Me interesan tanto el proceso como el resultado final, el documental.

Este trabajo no pretende abarcar todo el universo integrado por mujeres que hacen cine documental en México. Por ello, en específico me he interesado en aquellas mujeres que han recibido una formación profesional de cineasta en alguna de las dos escuelas de cine más importantes de México: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos [CUEC, 1963], de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el Centro de Capacitación Cinematográfica [CCC, 1975], del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Así, para esta aproximación me acerqué a siete mujeres y a ocho hombres de ambas escuelas que pertenecen a distintas generaciones para poder entender sus experiencias personales en torno a las relaciones de género dentro de ambos centros. En especial, me interesaba saber de qué manera se daba la distribución de los roles más importantes -director/a y fotógrafo/a- ya que el cine es un ámbito muy jerarquizado; y, cómo había sido la experiencia de mujeres y hombres en ese sentido. De esas quince personas, seis se dedican actualmente a hacer cine documental (tres mujeres y tres hombres), con lo que también me acerco al origen de su formación y a sus intereses particulares reflejados en el contenido de sus documentales, así como a sus experiencias personales en lo referente a ser un/a director/a de cine documental.

Estos quince testimonios me ayudan a construir una especie de contexto y de acercamiento a su formación inicial, así como a señalar convergencias y divergencias entre mujeres y hombres documentalistas. Pero para profundizar en el resultado final de dicha formación -el documental-, elegí a esas dos mujeres documentalistas que años

atrás me habían impactado con sus óperas primas: Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, ambas egresadas del CUEC.

En *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* [Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, 2007] y en *Mi vida dentro* [Lucía Gajá, 2007] percibo lo que Zygmunt Bauman (2005) llama una consecuencia inevitable de la modernización: “la producción de ‘residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los ‘excedentes’ y ‘superfluos’, es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia)” (2005: 16). Estos seres humanos residuales son los inmigrantes, o en el caso de los documentales, mujeres emigrantes. Así, *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro* plantean una problemática global situada en el contexto mexicano permeada por una perspectiva de género.

Mi vida dentro es acerca de Rosa, una inmigrante mexicana indocumentada presa en los Estados Unidos acusada de haber asesinado a un niño que estaba a su cargo. El documental se centra en presentar partes fundamentales del juicio en su contra, además de entrevistas con Rosa y sus familiares. Por su parte, *Bajo Juárez...* retrata la serie de feminicidios acontecidos en Ciudad Juárez desde principios de los años noventa. El documental está integrado por entrevistas con familiares de las víctimas, periodistas que han investigado el tema, inculpados de los homicidios y autoridades.

En estos dos documentales observo cómo hay una preocupación común en Gajá y Sánchez por mostrar de qué manera se posicionan los agentes del Estado, encargados de la procuración de justicia, ante los derechos de las mujeres. En ambas películas, hay ciertas características comunes: crímenes, pobreza, migración, la frontera norte de México, el estado de Texas, trabajo “de mujeres”, entre otros. Asimismo, se plasma que esta invisibilización por parte del Estado se ejerce sobre mujeres humildes que trabajan para mantener a sus familias.

Ahora bien, Lucía Gajá nació en el Distrito Federal en 1975, mientras que Alejandra Sánchez nació en Chihuahua en 1973. Ambas documentalistas pertenecen a una misma generación: la que nació en el momento de una fuerte movilización política feminista y después del auge de la corriente contracultural de finales de los sesenta y

principios de los setenta. Aunque ellas eran pequeñas para tener conciencia de lo que pasaba, quizás sus padres se hayan visto involucrados en estos movimientos.

Al respecto, José Agustín señala que la contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, que trascienden la cultura institucional, es decir, la cultura dominante que consolida el *status quo*, acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder. El rechazo no se da a través de la militancia política, ni de doctrinas ideológicas, sino que, muchas veces de una manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción. “La contracultura genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema; de esta manera surgen opciones para una vida menos limitada” (1996: 129-130). Para Agustín, los representantes de la contracultura son los pachucos, los existencialistas, los beatniks, los rebeldes sin causa, los hippies, los jipitecas, los punks, los cholos y las bandas.

Acerca del feminismo, Carlos Monsiváis (2010: 428) señala que en la década de 1970, en el mundo entero, las feministas desplegaron sus tesis con vehemencia, brillantez, audacia política y provocación. Desafiaron las prohibiciones del uso de la calle, protestaron y acudieron a los medios de comunicación, asambleas juveniles, e incluso a reuniones religiosas. También, organizaron marchas jubilosas y vertieron su denuncia y su indignación en mantas, discursos, artículos, documentales⁴, canciones, obras de teatro panfletarias, debates y conferencias. *Su humor es el de la sensibilidad marginal que irrumpe con energía desesperada*, señala Monsiváis. Entre los grandes logros del feminismo se encuentra su problematización aguda de tres temas: el trabajo doméstico, el aborto y la violación.

Estos dos puntos contextuales que convergen en sus trayectorias serán destacados en el desarrollo de los siguientes capítulos. Lo que me interesa subrayar en este momento es que tomo los documentales de Sánchez y de Gajá para examinar minuciosamente la consolidación de su avance personal.

⁴En 1976 se integró el colectivo Cine-Mujer con alumnas del CUEC, quienes abordaron temáticas como el aborto, el trabajo doméstico, la violación y la prostitución.

☞ La secuencia con la que contribuyo a esta película

Esta aproximación tiene tres escenas principales repartidas en tres capítulos. En la primera, presento una breve revisión de aquellos trabajos académicos y teóricos que se vinculan directamente con este tema de investigación. Luego, exhibo aquellos postulados teóricos que me servirán para interpretar la información que recolecté durante las entrevistas y para la lectura que hago de los documentales. Antes del corte, describo detalladamente la metodología empleada en esta aproximación.

La siguiente escena está integrada por el testimonio de mis entrevistadas/os respecto a su experiencia vivida dentro de las escuelas de cine en torno a las relaciones de género. Repito, esta información únicamente hace eco a sus voces y en ningún momento pretende hacer extensiva estas vivencias a todas/os las/os alumnas/os que han estado en ambas escuelas, ya que de 1963 al 2010 el CUEC tuvo 1107 alumnos, de los cuales, 243 fueron mujeres (22%), mientras que el CCC de 1975 al 2010 tuvo 583 alumnos, 179 mujeres (30%). Incluyo también un breve acercamiento a las trayectorias y preferencias de seis documentalistas, tres mujeres y tres hombres.

La última escena que integra esta secuencia es un zoom in a Alejandra Sánchez y a Lucía Gajá con la intención de develar los motivos que las llevaron a plantearse temáticas en donde se exhibe al género como un factor de desigualdad. Asimismo, realizo un extreme close-up a sus documentales para dar mi lectura sobre lo que considero son las principales características de ambos trabajos.

Anhelo que esta aproximación interpretativa sirva de fuente e inspiración para futuras investigaciones acerca de las mujeres y el cine. Pero sobre todo, deseo generar una reflexión en el/la lector/a en torno a lo que ha implicado para las mujeres que participan en este ámbito forjarse una posición como documentalistas dentro de una industria que, como se verá a continuación, aún está lejos de ser un espacio de igualdad entre mujeres y hombres.

Capítulo 1

Andamiajes teórico-metodológicos

Este capítulo tiene tres propósitos fundamentales. El primero es presentar una breve revisión de aquellos trabajos que están vinculados directamente a la investigación: mujeres documentalistas en México. Específicamente, indagaré en las pesquisas que se han enfocado en abordar los documentales dirigidos por mujeres, aunque también retomaré los trabajos sobre el cine documental mexicano y las mujeres mexicanas directoras de cine por ser parte contextual de mi universo de investigación. Con ello, quisiera develar que hasta ahora no se había realizado ningún estudio que: 1) se plantee dar luz sobre las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC; 2) plasme las trayectorias de dos mujeres egresadas de dichas escuelas, Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, con la finalidad de establecer convergencias y divergencias; y, 3) que dé cuenta de su incursión dentro de la industria fílmica nacional con el análisis de sus óperas primas, *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* y *Mi vida dentro*.

El segundo propósito es exponer las posturas teóricas que me permiten analizar mi materia empírica desde una perspectiva de género después de haber realizado quince entrevistas y haber visto varias veces *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*.

Finalmente, dejaré al descubierto el origen de esta investigación, así como la manera en la que fui construyendo el proyecto y los métodos que utilicé para la recolección de datos. A través de descripciones precisas, busco evidenciar las circunstancias que me llevaron a la elección de mis quince informantes principales. Asimismo, pondré de manifiesto cuáles fueron las dificultades de esta investigación. Haré también un énfasis en la manera a través de la cual presentaré la información brindada por mis informantes para mantener su confidencialidad.

1.1 Estado de la cuestión

El presente estado de la cuestión⁵ tiene como finalidad dejar de manifiesto cuáles son los trabajos que están vinculados con la investigación.

⁵ Las siguientes referencias son presentadas después de haber buscado en las bibliotecas de El Colegio de México, de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Centro Universitario de Estudios

1.1.1 Estudios enfocados en mujeres documentalistas en México

Existen tres trabajos relacionados con mujeres documentalistas en nuestro país, dos centrados en María del Carmen de Lara y otro sobre mujeres documentalistas en México en general -una especie de catálogo-.

El primero es la tesis *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: documentales de María del Carmen de Lara* que María de la Paz Molina Carreño presentó en 2006 para obtener el grado de Maestra en Comunicación por la UNAM. Molina articula su investigación en cuatro rubros: el cine documental en México; el cine documental en el CUEC; la vida de María del Carmen de Lara; y, el análisis de tres de los documentales de Lara (*No les pedimos un viaje a la luna, El difícil oficio de los puñetazos y Paulina en el nombre de la ley*).

Su trabajo no habla en específico de mujeres documentalistas; es decir, al hablar de representaciones en el documental mexicano, se refiere a todos aquellos trabajos hechos por documentalistas, no sólo por mujeres. Su revisión toma como punto central los trabajos realizados en el CUEC hasta 2003, dejando de lado a los y las documentalistas del CCC.

Su análisis de cómo son representadas las mujeres en los documentales de María del Carmen de Lara le permitió concluir que existen diferencias entre la imagen estereotipada y simbólica de las mujeres en el cine de ficción y su imagen en el cine documental: “son fuertes, exigen sus derechos, toman decisiones, lloran pero no de dolor sino de impotencia, son mujeres que se reeducan, se preparan para realizar tareas fuera del hogar, luchan por sus derechos. Las mujeres representadas ocupan lugares públicos y tanto como su fisonomía como el lenguaje que utilizan manifiestan los cambios que han adquirido en la imagen en movimiento” (Molina, 2006: 81-82).

A pesar de que su trabajo se inscribe en el mismo ámbito de mi investigación, yo propongo enfocarme de manera más puntual en las mujeres documentalistas en México

Cinematográficos, del Centro de Capacitación Cinematográfica, de la Cineteca Nacional, del Centro Nacional de las Artes, de la Universidad de Guadalajara, de la Universidad Iberoamericana y en la Biblioteca Vasconcelos. Asimismo, consulté las bases de datos de JSTOR, Contemporary Women's Issues, LGBT Life with full text, Gender Studies Database y Women's Studies International.

retomando a las/os estudiantes del CCC y del CUEC. Asimismo, mi trabajo resulta distinto ya que no pretendo analizar la obra de una sola documentalista, sino examinar dos documentales de dos distintas realizadoras.

El segundo trabajo es un artículo presentado en la revista *Debate Feminista* en abril de 2008. Se trata de “Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara” de Eli Bartra que, según sus propias palabras, su interés en De Lara parte “del hecho de que no existe texto alguno sobre esta realizadora” (un error, ya que la tesis de Molina fue presentada en 2006, dos años antes de que Bartra realizara su artículo). La autora se acerca al cine, tanto de ficción como documental, de María del Carmen de Lara; para ello, primero hace una biografía sobre la directora y posteriormente se adentra en la temática de sus películas. Una de sus conclusiones es que uno de los hilos conductores de la obra de Lara es la violencia hacia las mujeres.

Aquí me gustaría señalar que, en el número 32 de la revista *Estudios Cinematográficos* del CUEC, dedicado al documental actual en México, podemos encontrar dos artículos donde se entrevista a mujeres documentalistas: María del Carmen de Lara y Lucía Gajá, y otro dedicado a Alejandra Islas. Sus testimonios develan sus vivencias y sus visiones como documentalistas en México.

Por último, el trabajo general sobre mujeres documentalistas es una tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación: *Documentar a través de imágenes en movimiento. El papel de la mujer realizadora de documentales en México (1920-2004)* presentada en 2006 por Sonia Yazmín Ramírez Saldivar. Ramírez divide su trabajo en cinco grandes temas: documental; cine y video documental; el documental en México; concursos y muestras cinematográficas; y, mujer y documental. En este último apartado, la autora presenta el resultado de su investigación a través de un registro de todos los documentales (cine y video) hechos por mujeres de 1920 a 2004, clasificados según el tema que ella misma les asignó. Esta categorización incluye directora, año, producción y una breve sinopsis.

Las categorías que empleó fueron: artísticos; autodocumentales; biográficos; campesinos; Ciudad de México; debate; detrás de cámaras; ecología; educación; extranjeros en México; fenómenos naturales; históricos (artes; ciudades y centros

turísticos de México; Revolución Mexicana; vida política, social y cultural de México; y, acontecimientos internacionales); homosexualidad; indígenas; jóvenes y contracultura; migración; movimientos sociales contestatarios; Movimiento Zapatista de Liberación Nacional; mujeres; mujeres el caso “Muertas de Juárez”; musicales; niños de la calle; obreros(as) oficios y clase trabajadora; políticos; propagandísticos; salud y sexualidad; semblanza; sistemas penitenciarios y de rehabilitación social; sociedad y crítica social; terremoto de 1985; tradiciones; videoarte documental; y, sin catalogar.

Gracias a su investigación, la autora afirma que la década de los noventa representa el periodo de mayor participación femenina dentro del documental. Para ella es una década en que la participación femenina juega un papel importante desde el punto de vista de la cuantificación hecha en su trabajo.

Estas tres investigaciones me sirven como antecedentes contextuales de mi investigación, pero al mismo tiempo, me permiten enfocarme en los documentales y las trayectorias de Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, así como en las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC.

1.1.2 Trabajos acerca de mujeres documentalistas en el extranjero

Las referencias que se enlistan a continuación provienen de revistas, ya que no encontré ningún libro en específico sobre mujeres documentalistas. Evidentemente, no busco ser exhaustiva, mi objetivo es hacer un breve acercamiento sin entrar en detalles.

En “The Ties that Bind: Cinematic Representations by Black Women Filmmakers” de Gloria Gibson-Hudson (1994), incluido en la revista *Quar. Rev. of Film & Video*, la autora explora los elementos primarios usados por las directoras negras para construir sus representaciones cinematográficas de las mujeres negras. Las películas que retoma para su análisis son *Daughters of the Dust* (Julie Dash, Estados Unidos, 1991), *Sidet: Forced Exile* (Salem Mekuria, Etiopía/Estados Unidos, 1991), *And Still I Rise* (Ngozi Onwurah, Gran Bretaña, 1991), y *Sisters in the Struggle* (Dionne Brand and Ginny Strikeman, Canadá, 1991).

De estas tres producciones, sólo *Sidet: Forced Exile* es un documental. En él, la directora Salem Mekuria traza la vida de tres refugiadas etíopes viviendo en Sudán.

Según Gibson-Hudson, a través de este documental la audiencia puede introducirse en la lucha de las mujeres y en sus métodos de empoderamiento. Asimismo, Mekuria utiliza la película para capturar los aspectos multidimensionales del exilio para las mujeres y la libertad colectiva. La memoria colectiva se convierte en una herramienta no sólo para la cuestión de la identidad, sino también para mediar nuevas relaciones con otros, pero sobre todo con la “mujer-misma”.

Otro artículo en donde se retoma un documental hecho por una mujer es “White Filmmakers and Minority Subjects: Cinema Vérité and the Politics of Irony in "Hoop Dreams" and "Paris Is Burning"” de Kimberly Chabot Davis (1999), incluido en *South Atlantic Review*. *Paris is burning* es un documental de Jennie Livingston que toma como su sujeto a los gays, travestis y transexuales que participan en el circuito “drag ball” de Harlem, todos afroamericanos y latinos. La autora busca con su ensayo explorar cómo la directora blanca de esta película ha usado la ironía para llevar su mensaje político acerca de los drag queens, y cómo los momentos irónicos pueden ser interpretados o mal interpretados por los espectadores.

“And Introducing... The Female Director: Documentaries about Women Filmmakers as Feminist Activism” de Kelly Ankin (2007), publicado en *NWSA Journal*, es un ensayo que examina el nuevo rol que está jugando el documental en el esfuerzo activista. Argumenta que los documentales realizados por mujeres directoras de cine funcionan como un texto activista importante en los salones de clases de estudios de mujeres y de estudios de medios de comunicación, ya que animan a las estudiantes a imaginar su propio potencial como directoras de cine.

Estos artículos me permiten establecer que los trabajos de las mujeres documentalistas han sido estudiados en conjunto con otras producciones (películas de ficción, documentales hechos por hombres): no se ha hecho un estudio específico que vislumbre, por ejemplo, cuáles son las representaciones de género existentes en los documentales hechos por mujeres negras. A pesar de eso, estos trabajos también muestran que sí ha existido un interés por analizar a las mujeres documentalistas en el extranjero y que esos análisis han dado como resultado establecer cuáles son las representaciones que muestran acerca del género (identidad, diversidad sexual, empoderamiento). En este sentido, estos artículos me sirven como referente al

establecer de qué manera se construyeron esas representaciones dentro de los documentales que analizan, ya que yo también busco dilucidar cuáles son las representaciones en torno a temas de género presentes en los documentales *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*.

1.1.3 Literatura sobre el cine documental mexicano

El cine documental mexicano se ha revisado primordialmente desde su ámbito historiográfico, como mostraré a continuación. Primero mencionaré los trabajos que hablan tanto de ficción como de documental, y posteriormente retomaré los que se enfocan específicamente en el cine documental.

Moisés Viñas (1992) incluye en su índice del cine mexicano todas las producciones de 1896 a 1992. Los documentales son divididos en noticiario, actualidad, propaganda, reportaje, revista, relación, estudio y ensayo. Dentro de esta misma línea se inscribe el trabajo de Federico Dávalos y Esperanza Vázquez (1985), que en su filmografía hacen una relación cronológica de todas las películas mexicanas de medio y largometraje de 1906 a 1931, incluyendo la ficha técnica, una breve sinopsis y notas.

En 1985 aparece el primer estudio específico sobre el documental. Se trata de la tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Eva Pichardo, *El cine documental en México (1963-1976)*. La autora hace referencia a noticiarios y películas documentales realizadas de 1896 a 1963, período que considera como una simple reproducción mecánica, sin una coherencia narrativa en la presentación de las imágenes y sin un deseo de explicar y/o analizar el fenómeno social presentado. Argumenta que a partir de 1963 es posible la continuidad del documental gracias al surgimiento de empresas y escuelas de cine. Su trabajo finaliza en 1976 porque considera que ya existe una consolidación del cine documental mexicano y surgen sus mejores realizaciones.

Su trabajo está dividido por períodos: 1) retoma antecedentes de lo que llama cine documental de 1896 a 1923 (recorrido histórico del desarrollo del cinematógrafo en nuestro país; registro de acontecimientos históricos durante la Revolución); 2) de 1923 a 1956 nombra a algunos realizadores del cine documental (nombra a Esther Shub, soviética que, a finales de los años veinte, realizó documentales en base a materiales de archivo filmados por otras personas para la reconstrucción de hechos históricos); 3) de

1934 a 1951 retoma los noticieros de actualidades y de 1952 a 1963 analiza el arranque de las películas documentales (Carmen Toscano da significado a las imágenes en *Memorias de un mexicano*); y, 4) de 1963 a 1976 da a conocer las producciones documentales con sinopsis y comentario (retoma las producciones del CUEC, del Centro de Producción de Cortometraje (CPC) de los Estudios Churubusco (1971), del Departamento de Cine Difusión de la Secretaría de Educación Pública (1974), y de empresas privadas que esporádicamente tenían realizaciones. Del CUEC menciona a Marcela Fernández Violante, destacando la calidad de las tomas en *Frida Kahlo*, y a Patricia Gilhuys, describiendo lo que ocurre en *Juegos Panamericanos*. Del CPC, nombra a Margarita Suzan, retomando la construcción técnica de *3 mujeres 3*). Se puede afirmar que reconstruye la evolución cualitativa y cuantitativa del cine documental, destacando sobre todo a directores como Paul Leduc, Carlos Velo y Alfredo Joskowicz. Si bien en este trabajo se nombra a las mujeres, al tratarse de una revisión histórica no se profundiza en las temáticas ni en las representaciones planteadas por las directoras.

Pasaron doce años para que el cine documental volviera a ser objeto de estudio. Se trata de una tesina que en 1997 presentó Norma Liliana Gutiérrez Macotela para graduarse de la licenciatura de Periodismo y comunicación colectiva, *El cine documental en México: 1970-1995*. Su trabajo recopila y analiza el desarrollo del cine documental mexicano los *últimos 25 años* ya que, según la autora, no hay una historia escrita del documentalismo mexicano más reciente que lo aborde y lo analice con el mismo interés que ha habido para el cine de ficción. Para ella, el cine documental ha tenido un mayor esplendor en circunstancias en que ha habido cambios políticos y sociales determinantes. Hace una reconstrucción histórica en donde retoma la Revolución Mexicana, los años veinte, el cine sonoro, además de considerar, al igual que Pichardo, que las escuelas de cine fueron el eje principal que cambió el rumbo de las expectativas de los cineastas.

En una parte, menciona: “*Cooperativa de cine marginal* (1971), era el grupo más radical del cine independiente y que apoyaban el formato Súper 8. Lo conformaban Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo I, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Ballamini, el Mago Merlín, Jesús

Dávila y dos amas de casa” (Gutiérrez, 1997: 34). Interesante que dé el nombre de todos los integrantes, excepto el de las *dos amas de casa*⁶.

Posteriormente, Gutiérrez hace una relación en donde enlista a 306 directores por períodos. De ellos, las siguientes mujeres:

1896-1929: Adriana y Dolores Ehlers, Margaret G. Ghuroh.

1950-1959: Carmen Toscano.

1960-1969: Marcela Fernández Violante, Esther Morales.

1970-1979: Ma. Antonieta Álvarez, Cristina Benítez, Olivia Carrión, Rosa Delia Caudillo, Adriana Contreras, Breny Cuenca, Carolina Fernández, Rosa Martha Fernández, Patricia Gilhuys, Trinidad Langarica, Beatriz Mira, Berta Navarro, Alejandra Noriega, Celia Rosales, Margarita Suzan, Martha Elena Velasco, Teresa Vello, Isabel Verica.

1980-1989: Busi Cortés, Ana Díez, Sara Elías Calles, Sonia Fritz, Alejandra Islas, Mari Carmen de Lara, Lilian Liberman, Ángeles Necochea, Lucy Orozco, Ana Piñó Sandoval, Dana Rotberg, Marisa Sistach, María Eugenia Tamés.

1990-1996: Gloria Ribé.

Nuevamente encontramos que esta investigación nombra a los y las documentalistas; pero, no reflexiona sobre el contenido de las películas, ni incursiona en las relaciones de género dentro de las escuelas, abriendo paso a esta aproximación.

La última investigación acerca del cine documental en nuestro país es la tesina que presentó Erick Braulio Sánchez Valaguez en 2009 para obtener el grado de licenciado en Periodismo y ciencias de la comunicación, *Cine documental contemporáneo en México*. Sánchez hace una recopilación histórica de la cinematografía en nuestro país, una evaluación evolutiva del cine documental y cinco entrevistas a documentalistas contemporáneos: cuatro hombres y Yulene Olaizola, egresada del CCC y directora de *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008); la entrevista está enfocada en la labor de la joven directora, pero deja de lado un análisis crítico sobre las interpretaciones que muestra en su documental.

Estos tres trabajos académicos se hicieron dentro del marco teórico y metodológico de las Ciencias de la Comunicación. Al parecer, su objetivo era dar a conocer quiénes han sido los directores del cine documental en México. Sus estudios hacen posible establecer que los trabajos académicos sobre el cine documental

⁶ En el capítulo 3, Lucía Gajá habla acerca de sus intenciones de realizar un documental acerca de la Cooperativa de Cine Marginal.

mexicano se han limitado a hacer una revisión histórica sin profundizar en las interpretaciones/representaciones existentes en las películas. Esto deja un campo abierto para mi investigación, pero también para otras investigaciones que pueden enfocarse en las representaciones de género plasmadas en los documentales hechos por varones.

Respecto a las publicaciones, también son pocas las que encontramos referentes al cine documental en México. En *Documental* (2006), de la colección de Cuadernos de Estudios Cinematográficos, se presentan una serie de ensayos de Marcelo Céspedes, Carlos Mendoza, Margarita de Orellana, Juan Mora Catlett, Armando Lazo, José Rovirosa y Rodolfo Peláez que discuten acerca de la “realidad” en los documentales, del oficio del documentalista, entre otros temas. En estos textos, solamente Rodolfo Peláez hace una breve revisión historiográfica acerca de la exhibición del cine documental en nuestro país. Si bien podría servirme como referencia, su trabajo dejó de lado la participación de las mujeres y ese es uno de los prismas de mi investigación.

Respecto a esta ausencia de las mujeres en los trabajos acerca del cine documental, es importante destacar que Rovirosa (1992) en el volumen dos de *Miradas a la realidad* incluye siete entrevistas con documentalistas de los cuales sólo una es mujer: María del Carmen de Lara; en el volumen uno no incluye a ninguna mujer, lo que da como resultado que de quince entrevistas, sólo una sea a una documentalista.

Si bien estos trabajos son relevantes para mi investigación porque de cierta forma hacen una revisión del cine documental en México, ponen al descubierto que el análisis del cine documental no ha sido un recurrente objeto de estudio en nuestro país, dejando abierta la posibilidad de que se desarrollen investigaciones en diversos ámbitos, como las representaciones de género presentes en dichos ejercicios fílmicos.

Respecto al análisis del documental, me fue posible encontrar los siguientes trabajos. Julianne Burton (1990) incluye un análisis de Margarita de Orellana acerca de *Memorias de un mexicano* de Carmen Toscano, quien busca mostrar cómo las narraciones históricas sirven para crear ficciones y mitologías que conforman la idea de una “gran nación”, por lo que la perspectiva de género no es empleada por De Orellana. Sin embargo, este trabajo es interesante porque muestra cómo el cine documental es usado para crear “realidades”.

Karla Paniagua (2007) analiza la permeabilidad de la frontera entre ficción y documental a través de la revisión de tres documentales considerados como clásicos: *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y *Crónica de un verano* (Jean Rouch, 1969). Aunque en su trabajo no analice documentales mexicanos, me sirve para tratar de comprender cómo es la relación que se fraguó entre las documentalistas y los individuos que integran las realidades que presentan en sus películas.

Finalmente, Carlos Mendoza (2008) realiza diversos ensayos sobre la realización del cine documental, pero no se enfoca específicamente en el documental mexicano, sino que recurre a ejemplos nacionales e internacionales para destacar sus argumentos, que se centran en el método para la filmación de estos trabajos. Utiliza indistintamente documentales hechos por mujeres y por hombres, aunque sí es mayoritaria la presencia de los trabajos realizados por hombres. De todos los trabajos retomados en este apartado, probablemente éste es el que se encuentra más alejado de mis objetivos, ya que su análisis se encuentra dentro de los estudios cinematográficos.

En general, los trabajos anteriores muestran cómo el interés en el documental mexicano no ha sido vasto y que sus estudiosos se han enfocado en hacer una revisión histórica sin indagar, a través de un análisis profundo, acerca de cuáles son sus temáticas o de qué representaciones muestra. Esto abre paso a lo que señalaba anteriormente sobre futuras investigaciones en este ámbito, pero también permite preguntarse por qué el cine documental mexicano ha permanecido alejado del interés de los investigadores.

1.1.4 Aproximaciones sobre directoras de cine de ficción en México

Una de las vertientes que se ha desarrollado en los estudios acerca de la participación de las mujeres dentro de la crítica cultural feminista es la que apunta que es posible establecer un espacio en donde la subjetividad se muestra y se construye; es decir, las mujeres lo reinterpretan, deconstruyen y construyen: las miradas femeninas construyen el sujeto en femenino. En este sentido, las directoras de ficción *dirigen* a los actores y a las actrices, mientras que las documentalistas trabajan con informantes, pero a final de cuentas, ambos géneros cinematográficos son interpretaciones construidas por las

directoras. En este sentido, los trabajos respecto al cine mexicano son varios y se concentran básicamente en un grupo de directoras de ficción.

El trabajo pionero acerca de las directoras de cine en México es el de Patricia Martínez de Velasco Vélez, *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*, publicado en 1991. Aquí, Martínez hace una revisión que va de lo general a lo particular ya que inicia con un estudio de la condición de la mujer en los siglos XIX y XX; sigue con un acercamiento a las pioneras en la industria cinematográfica mundial (Alice Guy, Germaine Dulac, Dorothy Arzner, Leni Riefenstahl, entre otras); continúa examinando los inicios de las cineastas en México (hermanas Ehlers, Mimí Derba, Cándida Beltrán Rendón, Adela Sequeyro, Duquesa Olga); y su clímax viene cuando analiza la vida y obra de Matilde Landeta; finalmente, concluye con un listado de las directoras de cine en México posteriores a Matilde Landeta (egresadas del CUEC y del CCC, integrantes del Colectivo Cine-Mujer, y del cine industrial). Este trabajo es valioso porque cumple con la función de nombrar a las directoras de cine en México y a sus trabajos. Muchos de los libros que se han publicado posteriormente tienen este texto como base fundamental.

Luis Trelles (1991) realiza una recapitulación de la presencia de directoras en el cine latinoamericano de ficción en tres períodos: silente (1986-1929), inicios y afianzamiento del cine sonoro (1929-1960) y contemporáneo (1960-1990). Posteriormente hace entrevistas a directoras latinoamericanas, entre ellas las mexicanas Busi Cortés, Marcela Fernández Violante y Matilde Landeta. Evidentemente este trabajo se aleja de lo que yo quiero hacer porque exclusivamente se enfoca en las directoras de ficción; sin embargo, es importante la reconstrucción que va haciendo por épocas sobre el trabajo de las mujeres latinoamericanas en el cine porque habla de los procesos que tuvieron que vivir para posicionarse dentro de una industria donde predominan los varones.

Norma Iglesias (1998) coordina y edita las conferencias que se dictaron en el *Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* celebrado en Tijuana a finales de 1990. Entre las oradoras encontramos a Marcela Fernández Violante, María del Carmen de Lara, Patricia Vega, Mágina Millán, Norma Iglesias Prieto, entre otras.

Estas conferencias son útiles porque abordan lo que podríamos considerar el mundo de las mujeres mexicanas en el cine: las primeras realizadoras, los casos sobresalientes, la búsqueda de una estética femenina, las imágenes femeninas en el cine mexicano, así como semblanzas de las realizadoras, entre las que se encuentran las de las documentalistas María del Carmen de Lara y Lourdes Portillo. Asimismo, el valor de estas conferencias radica en que muchas de ellas fueron dictadas por las propias directoras, lo que constituye una fuente de primera mano sobre cómo ha sido para ellas trabajar en la industria cinematográfica mexicana.

Alejandro Medrano (1999) presenta una serie de entrevistas realizadas entre 1994 y 1995 a directores *contemporáneos* del cine mexicano. De los quince entrevistados, cinco son mujeres: Busi Cortés, Matilde Landeta, Marcela Fernández Violante, María Novaro y Marisa Sistach. Este trabajo es importante para la historia de las cineastas mexicanas porque sus testimonios abordan su labor y los obstáculos que enfrentaron para poder dirigir una película, así como la realización de sus trabajos.

Gabriela Yanes (1999) se enfoca exclusivamente en las hermanas María y Beatriz Novaro, específicamente en *Lola* (1989), *Danzón* (1991) y *El jardín del Edén* (1994). Su estudio muestra que en las películas mencionadas los personajes femeninos tienen los recursos para, desde su propia subjetividad, hablar de sus experiencias, además de que buscan formas alternas de actuar, desear y decidir en función de sí mismas. A pesar de que este trabajo retoma el cine de las hermanas Novaro como objeto de estudio y ellas sólo hacen ficción, sirve de referencia porque analiza cuáles son las representaciones de género que presentan estas dos mujeres en sus películas.

Márgara Millán (1999) divide su trabajo en tres partes. En la primera, se centra en los estudios de género y el análisis de las representaciones culturales, y en el cine de mujeres y las teorías feministas del cine. En la segunda, hace una revisión histórica de las directoras de cine en México desde el cine silente hasta finales de los ochenta. Finalmente, en la tercera parte hace una lectura de las obras de Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach; esta última parte se parece bastante al trabajo que hace Yanes con el cine de las Hermanas Novaro.

Isabel Arredondo (2001) hace una reseña de la historia de la industria cinematográfica mexicana (1988-1994), enfocada en la política estatal, los sindicatos y las escuelas de cine; para ello incluye entrevistas con Alfredo Joskowicz y Hugo Hiriart. Pero el aspecto fundamental de su libro son las entrevistas que realiza a un grupo de mujeres que eligió por haber asistido a una escuela de cine y por haber realizado un largometraje en 35 mm: Guita Schyfter, Busi Cortés, María Novaro, Dana Rotberg y Eva López-Sánchez. Un punto a destacar es que incluye una reflexión crítica sobre el CUEC y el CCC.

El último trabajo que integra esta parte es el de Elissa Rashkin (2001), que divide su estudio en dos partes. En la primera, ahonda en las historias y el contexto de algunas de las directoras de cine hasta 1980: Adriana y Dolores Ehlers, Adela Sequeyro, Matilde Landeta y Marcela Fernández Violante. Posteriormente hace una revisión a los trabajos de Marisa Sistach, Busi Cortés, Guita Schyfter, María Novaro y Dana Rotberg.

Los trabajos anteriores tienen distintas características. Algunos se enfocan exclusivamente en realizar entrevistas a las directoras, otros ofrecen una revisión historiográfica, así como un análisis de las representaciones que se muestran en sus películas. Sin embargo, y a pesar de sus convergencias y divergencias, tienen como característica principal centrarse en las películas de ficción de las directoras Matilde Landeta, Marcela Fernández Violante, Guita Schyfter, Busi Cortés, María Novaro, Dana Rotberg, Marisa Sistach y Eva López-Sánchez. Como se puede apreciar a través de esta revisión, son pocos los estudios que se han centrado en mujeres documentalistas, dándole un énfasis especial a las mujeres que, sobre todo en los años noventa, se desarrollaron como cineastas de ficción.

1.2 Posturas teóricas para el análisis

La revisión anterior me permite reforzar que mi interés es develar algunas filigranas acerca de cómo llega a hacerse una mujer documentalista interesada en plantear en sus trabajos fílmicos temáticas permeadas por el género. En específico, me interesa exponer cuáles son las circunstancias y el contexto en el que se han desenvuelto Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, permitiéndoles hacer cine documental en donde el género está presente de manera transversal en sus temáticas. Por ello, uno de mis objetivos

específicos es indagar en torno a las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC entre alumnos y alumnas y con los profesores/as. Quisiera analizar, a través de las entrevistas que realicé, cómo ha sido para estas mujeres incursionar en una industria donde la mayoría de los trabajadores son hombres. Pero también me propongo dar a conocer cuáles son algunos de los rasgos personales que les permitieron a Alejandra Sánchez y Lucía Gajá convertirse en documentalistas y filmar *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*; en este sentido, me resulta relevante adentrarme en dichos documentales porque con un análisis del contenido podré dar muestra de los que, desde mi perspectiva, son sus intereses fundamentales.

En este apartado expongo los preceptos teóricos que me son útiles para analizar tanto la información que recabé en las entrevistas como mi lectura de los dos documentales. Esta propuesta está integrada por cuatro prismas altamente interconectados: el género, la violencia, la división sexual del trabajo y el poder.

Si bien el CUEC y el CCC son espacios educativos, también son lugares en donde se prepara a los alumnos y las alumnas para incursionar dentro de la industria cinematográfica: un espacio laboral altamente jerarquizado con posiciones bien definidas para cada puesto, siendo el de director/a el de más alto rango. Así, me enfrento a una población laboral que desde su estructura plantea una división jerárquica del trabajo. Al estar en convivencia mujeres y hombres, se establecen relaciones de género que, como señala Teresita de Barbieri, son relaciones de poder. En estas relaciones es posible encontrar elementos de violencia que forman parte del trato diferenciado entre hombres y mujeres y que fomentan la división sexual del trabajo.

Asimismo, estos cuatro prismas me son de utilidad para adentrarme en las temáticas planteadas por Alejandra Sánchez y Lucía Gajá en sus documentales porque retoman el trato diferencial como una consecuencia de las diferencias biológicas entre mujeres y hombres.

1.2.1 Género

Género es un término que en español, por lo general, es asociado a una creación artística: género literario (novela, poesía, ensayo), género musical (rock, metal, salsa), inclusive género cinematográfico (terror, musical, western), entre otros. Pero en esta

aproximación, con género me refiero a la construcción social y cultural que se hace de hombres y mujeres con base en su sexo biológico. El género es una construcción que propicia diferencias en el trato social, en el acceso a la educación, en el reconocimiento laboral, en la repartición del trabajo doméstico... El género permea todos los aspectos de la vida de una persona.

En la Introducción del libro *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Lamas señala que la categoría “género” cobró visibilidad en México a partir de la creación del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM en 1993. Señala, “sus antecedentes se encuentran en Simone de Beauvoir quien, en *El segundo sexo*, desarrolla una aguda formulación sobre el género en donde plantea que las características humanas consideradas como “femeninas” son adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse ‘naturalmente’ de su sexo. Así, al afirmar en 1949: ‘Una no nace, sino que se hace mujer’, De Beauvoir hizo la primera declaración célebre sobre el género” (Lamas, 1996: 9).

A pesar de que *El segundo sexo* fue publicado en 1949, la categoría “género” empezó a utilizarse en el mundo anglosajón en las ciencias sociales a partir de la década de los setenta, cobrando importancia en la década de los ochenta con académicas feministas como Gayle Rubin y Joan Scott. “En el ámbito universitario mexicano, la categoría de género se quedó en la sombra hasta principios de los años noventa y, desde hace unos 20 años, se ha convertido en un instrumento analítico cada vez más utilizado” (Tepichin et al, 2010: 12).

Así, me inscribo en esta línea de estudios en donde se destaca que no hay características “naturales”, sino que se trata de construcciones sociales hechas a partir del sexo biológico. De esta manera, retomo el artículo “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” de Gayle Rubin ya que es la primera académica en definir un “sistema de sexo/género” como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin en Lamas, 1996: 37). Para Rubin, el sistema de sexo/género es un término neutro que indica que la opresión es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan.

Al estar interesada en cómo se ha dado la distribución de las labores en las filmaciones de los alumnos del CUEC y del CCC (director/a, fotógrafo/a, guionista, editor/a, etcétera), me es fundamental lo que Gayle Rubin apunta en torno a que la división del trabajo por sexos puede ser vista como un “tabú”: “un tabú contra la igualdad de hombres y mujeres, un tabú que divide los sexos en dos categorías mutuamente exclusivas, un tabú que exagera las diferencias biológicas y así *crea* el género” (Rubin en Lamas, 1996: 58). Más adelante ahondaré en la división sexual del trabajo.

Por otra parte, en “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, retomo lo señalado por Teresita de Barbieri en torno a que los sistemas de género/sexo “son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas. Este concepto deja abierta la posibilidad de existencia de distintas formas de relación entre mujeres y varones, entre lo femenino y lo masculino: dominación masculina, dominación femenina o relaciones igualitarias” (De Barbieri, 1992: 151).

Al estudiar un ámbito escolar y situaciones sociales en las que están presentes tanto hombres como mujeres en puestos de poder, me resulta fundamental lo que De Barbieri señala que en torno a que “la subordinación y la condición femenina se redefine a lo largo del ciclo de vida, y algunas mujeres pueden gozar de poder sobre otras mujeres. Más aún, en contextos de alta dominación masculina, ésta puede tener como agente dominador a ciertas y determinadas mujeres” (De Barbieri, 1992: 159-160). Este punto es de vital importancia en los documentales de Alejandra Sánchez y Lucía Gajá ya que es posible observar no sólo relaciones entre mujeres y hombres, sino también relaciones entre mujeres en donde existe un factor de dominación importante.

Para De Barbieri, “el género es una forma de desigualdad social, de las distancias y jerarquías que si bien tiene una dinámica propia, está articulado con otras formas de desigualdad, las distancias y las jerarquías sociales. Desde el inicio de la investigación sobre las mujeres y los géneros se ha planteado la articulación género-clase” (De Barbieri, 1992: 163). Retomo esta idea porque es preciso reconocer que en

muchas ocasiones el género no lo explica todo y es necesario hacer distinciones en las que las categorías “clase” y “raza” también son factores de diferenciación.

De este modo, la categoría “género”, además de servirme para hacer un análisis de la interacción entre los hombres y las mujeres durante su estancia en el CUEC y en el CCC, me permitirá demostrar que si bien la apertura de dichos Centros permitió que las mujeres ingresaran de manera más fluida a la industria cinematográfica, también implicó que se enfrentaran de manera más directa con un trato diferenciado por parte de sus compañeros/as y profesores/as. Considerando que el género es una construcción social que refleja desigualdades entre mujeres y hombres, me permite destacar las vivencias diferenciadas e indagar en torno a la división del trabajo que enfrentaron por el hecho de ser mujeres. Esta categoría también me permite adentrarme en las representaciones que Alejandra Sánchez y Lucía Gajá exponen en sus documentales desde una mirada analítica en donde el hecho de tener una determinada fisonomía provoca diferencias sociales muy importantes.

Ahora bien, el género es un referente fundamental al que considero imprescindible vincular con otras tres categorías que me permitirán ser más específica en las diferencias que encontré a lo largo de las entrevistas y en los documentales: la violencia, la división sexual del trabajo y el poder.

1.2.2 Violencia

La violencia de género es aquella que es ejercida hacia una persona debido a su sexo biológico, es decir, por el simple hecho de ser hombre o de ser mujer. La Declaración de Viena (1993) define la violencia de género como “cualquier acto *basado en el género* que dé por resultado un daño físico, sexual o psicológico, o sufrimiento para las mujeres, incluyendo amenazas de tales actos, coerción o privación arbitraria de libertad, sea que ocurra en la vida pública o privada” (art. 1) (Torres en Tepichin et al, 2010: 69).

En “Cultura patriarcal y violencia de género. Un análisis de derechos humanos”, Marta Torres Falcón señala que “la violencia permea todos los espacios sociales... Las sociedades actuales le quitan un peso específico a la violencia y la convierten en parte de la vida cotidiana; se la invisibiliza, se minimizan los daños [...], en síntesis, se naturaliza como fenómeno social” (Torres en Tepichin et al, 2010: 60).

Torres propone una lista de elementos para una definición de violencia, la cual me es útil en el análisis de mis datos empíricos para demostrar que las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC han estado inmersas dentro de patrones sociales y culturales que contribuyen a fomentar un trato diferenciado debido al sexo biológico. Además, estos elementos son importantes porque me permiten fundamentar como violencia algunos datos empíricos presentes en las entrevistas y en los documentales.

Intención. La violencia es un acto u omisión intencional.

Transgresión de un derecho. Hay una serie de prerrogativas inherentes a la persona humana que se ven amenazadas con un acto de violencia.

Daño. Se sabe que la violencia puede ser física, psicológica o moral, sexual, patrimonial y económica.

Poder. Es el propósito de someter, controlar: ejercer el poder.

Al hablar específicamente de violencia masculina, Torres señala que esos comportamientos “cuentan con una suerte de condonación social y, además, son estimuladas en los hombres desde la socialización más temprana. Forman parte de la construcción de la identidad masculina en culturas patriarcales” (Torres en Tepichin et al, 2010: 66). Este punto es importante para mi estudio dado que el ingreso al CUEC y al CCC se puede dar desde que se han concluido los estudios de preparatoria, aproximadamente a los 18 años. Así, “la violencia no es una aberración sino la afirmación de un orden social particular. La violencia de género echa raíces en desigualdades sociales que se traducen en diversas formas de discriminación. La violencia de género se produce en un contexto que tolera y fomenta la subordinación de las mujeres” (Torres en Tepichin et al, 2010: 74), lo que me remite a las situaciones planteadas en los documentales.

La violencia tiene muchas formas de expresarse, y si bien es cierto que en *Bajo Juárez...* hay alusiones y nombramientos a la violencia económica, física y sexual, también es cierto que en ninguna de las entrevistas encontré elementos de violencia física. En cambio, sí detecté violencia simbólica vinculada a la división del trabajo, por

ello retomo algunos preceptos relevantes de *La dominación masculina* (2005) de Pierre Bourdieu para analizar más detalladamente la violencia que escuché en los testimonios.

Para Bourdieu, la dominación masculina es consecuencia de la violencia simbólica, “violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento [...] La violencia simbólica sólo se realiza a través del acto de conocimiento [...] confiere su “poder hipnótico” a todas sus manifestaciones, conminaciones, sugerencias, seducciones, amenazas, reproches, órdenes o llamamientos al orden” (Bourdieu, 2005: 11-12, 58-59).

Me es fundamental lo que Bourdieu señala respecto a que la perpetuación de esta relación de dominación reside “en unas instancias tales como la Escuela o el Estado - lugares de elaboración y de imposición de principios de dominación que se practican en el interior del más privado, de los universos-” (Bourdieu, 2005: 15). Bourdieu señala que la dominación masculina “se ratifica en la división sexual del trabajo con una distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos” (Bourdieu, 2005: 22). Esta distribución se justifica como “natural” al estar basada en la diferencia “biológica entre los sexos” (Bourdieu, 2005: 24). Así, se aprovechan las distinciones físicas para crear diferencias sociales reducidas a la oposición femenino/masculino.

Es importante destacar que para Bourdieu “siempre queda lugar para una ‘lucha cognitiva’ a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales. La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica” (Bourdieu, 2005: 26), aspecto que me permite determinar cuál ha sido la reacción de las mujeres y los hombres ante la división del trabajo.

1.2.3 División sexual del trabajo

Desde hace mucho tiempo se ha pensado en función de la dicotomía mujer-naturaleza/hombre-cultura. Por el hecho de ser mujeres, se suele considerar que las actividades que pueden realizar están directamente vinculadas con la reproducción, la

crianza y el mantenimiento del hogar. Esto ha dado como resultado que, si bien en algunos espacios se haya dado una mayor apertura a que las mujeres trabajemos fuera del hogar, se siga pensando que las actividades que podemos realizar están en estrecha conexión con las actividades “propias” de las mujeres, como el cuidado o la enseñanza.

Al interesarme directamente en la formación de las mujeres como profesionales del cine, uno de los puntos destacables es de qué manera se ha dado la repartición de las labores dentro de las filmaciones universitarias entre mujeres y hombres.

Siguiendo a Amorós (1995), entiendo por división sexual del trabajo el reparto de tareas en función del sexo. Amorós afirma que hay una apreciación social distinta de lo que constituyen las labores femeninas y las masculinas, lo cual se encuentra ligado a la división de funciones dentro de la familia y de los roles sociales asociados al sexo. “Se definen convencionalmente las tareas ‘propias’ de uno y otro sexo, considerándose que hay trabajos remunerados ‘femeninos’, cuyo ejercicio es adecuado para las mujeres, mientras que otros son impropios de ellas” (Amorós en Amorós, 1995: 271).

Para Amorós, a pesar de los cambios en la estructura del empleo, la segregación se mantiene en dos formas: 1) la segregación horizontal, que hace referencia a que las mujeres se concentren en un determinado número de profesiones; y, 2) la segregación vertical, es decir, dentro de la estructura ocupacional, las mujeres se mantienen en los escalones más bajos y tienen una escasa presencia en los puestos de élite. “Las mujeres continúan encontrando mayores dificultades que los varones para acceder a puestos de responsabilidad en la jerarquía profesional” (Amorós en Amorós, 1995: 282).

El cine es un medio muy jerárquico en donde la dirección es el puesto principal. Por ello, adentrarme en las dinámicas de distribución del trabajo dentro del CUEC y del CCC me permitirá vislumbrar de qué manera las mujeres lograron acceder o no a los altos puestos de dirección. Asimismo, dentro de los documentales es posible observar las permanencias y los cambios en torno a las actividades “propias” de las mujeres.

Así, la violencia simbólica y la división sexual del trabajo están vinculadas generando que las mujeres sean segregadas en distintos rubros, sobre todo de aquellos que se encuentran en lo alto de la jerarquía, como la dirección y la fotografía. De esta manera, como último peldaño fundamental para mi análisis incluyo la categoría poder.

1.2.4 Poder

Las relaciones de género son relaciones de poder. En *El sujeto y el poder*, Michel Foucault destaca que el poder como tal no existe: “el poder se ejerce sobre las cosas modificándolas, utilizándolas, consumiéndolas o destruyéndolas. Las estructuras o mecanismos de poder se refieren al poder que ciertas personas ejercen sobre otras, es decir, sólo existe el poder que se ejercen ‘unos’ sobre ‘otros’” (Foucault en Dreyfus y Rabinow, 1988: 238). En otras palabras, se actúa sobre las acciones de los otros.

Adentrándose en las relaciones de poder, Foucault hace una distinción entre *relaciones de violencia*, en donde se fuerza, somete, quiebra y destruye, y *relaciones de poder*, en donde “el otro” debe ser reconocido hasta el final como un sujeto de acción y se le deben abrir un campo de posibilidades, por lo que “el poder se ejerce únicamente sobre *sujetos libres* y en la medida en que son *libres*” (Foucault en Dreyfus y Rabinow, 1988: 239). Debe existir libertad para que el poder se ejerza.

Para Foucault, las instituciones son un observatorio privilegiado donde se pueden analizar las relaciones de poder ya que es posible estudiar la forma y lógica de mecanismos elementales. Con esta propuesta, puedo analizar las relaciones de poder dentro del CUEC y del CCC. Foucault establece cinco puntos (Foucault en Dreyfus y Rabinow, 1998: 241):

1. El sistema de las diferenciaciones, que permite actuar sobre las acciones de los otros.
2. Los tipos de objetivos impulsados por aquellos que actúan sobre las acciones de los demás.
3. Los medios de hacer existir las relaciones de poder.
4. Formas de institucionalización.
5. Los grados de racionalización.

Es así cómo encuentro que el género es una construcción social basada en las diferencias sexuales que propicia diferencias entre hombres y mujeres dando como resultado el uso de violencia para mantener a las mujeres en determinados puestos de trabajo a través del ejercicio del poder. Este andamiaje me permite tratar de explicar los elementos que he determinado son recurrentes en los datos proporcionados por mis informantes y en los documentales.

1.3 Posicionamiento metodológico

1.3.1 La pre-producción o génesis de mi proyecto de investigación

Hace aproximadamente seis años, cuando cursaba el sexto semestre de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, tomé una materia que resultó ser toda una revelación para mí: “Lenguaje Cinematográfico como Cultura Audiovisual”. Si bien desde antes me gustaba el cine -sin mucho orgullo puedo decir que especialmente el comercial hollywoodense- gracias a esa materia inicié un aprendizaje sobre cómo ver el cine, es decir, comprender que el cine está compuesto por elementos estilísticos y narrativos a través de los cuales se construye un discurso. Asimismo, entendí que el cine es una industria de entretenimiento, pero también una construcción cultural y social en la que el/la director/a puede plasmar su ideología.

Un par de años después, colaboré como profesora adjunta en una materia llamada “Metodología de la Investigación Periodística en Medios Audiovisuales”. Como lo adelanté en la introducción, pude ver por primera vez varias películas documentales que me parecieron interesantes por sus problemáticas: *Nacidos en el burdel*⁷ [*Born into brothels*, Zana Briski y Ross Kauffman, 2004], *En el hoyo*⁸ [Juan Carlos Rulfo, 2006], *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*⁹ [Alejandra Islas, 2005], entre otros. Pero hay dos documentales que nunca salieron de mi mente por la dureza de las situaciones planteadas y por lo que desde ese momento percibí como injusticias: *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* y *Mi vida dentro*, dirigidos por Alejandra Sánchez y Lucía Gajá respectivamente. Desde ese momento, decidí que algún día ambos documentales formarían parte de mi trabajo académico.

Ya dentro de la Maestría en Estudios de Género, construí mi proyecto de investigación. Primero, quería recopilar todos los documentales dirigidos por mujeres en México desde 1896 hasta el 2010, labor que en parte ya fue realizada por la antes mencionada Sonia Yazmín Ramírez, por lo que tuve que mirar hacia otro lado.

⁷ Documental acerca de las hijas y los hijos de prostitutas que viven en la Zona Roja de Calcuta, India.

⁸ Retrata el día a día de los trabajadores que estuvieron involucrados en la construcción del segundo piso del Periférico de la Ciudad de México.

⁹ Acercamiento a una comunidad travesti en Oaxaca.

A través de los cursos que iba tomando en la maestría, me di cuenta de que la profesionalización de las carreras ha permitido que las mujeres tengan acceso a ciertas áreas que antaño les habían sido restringidas por el hecho de ser mujeres. Así, y teniendo en mente a Alejandra Sánchez y Lucía Gajá como egresadas del CUEC, decidí enfocar mi investigación en mujeres mexicanas documentalistas egresadas de dos escuelas de cine de nuestro país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos [1963, UNAM] y el Centro de Capacitación Cinematográfica [1975, CONACULTA].

Acudí a ambas instituciones e hice un listado de todos los documentales dirigidos por mujeres. Asimismo, a partir de los catálogos *Cinema México*, editados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), elaboré una lista de todos los documentales dirigidos por mujeres de 2000 al 2010. Este par de listas me brindaron un primer acercamiento a las temáticas planteadas por las mujeres en sus documentales, destacando el hecho de que no necesariamente por ser mujeres plantean problemas de mujeres. La finalidad de estos listados era realizar una elección aleatoria de los documentales con los que trabajaría.

Sin embargo, los comentarios de dos profesoras fueron fundamentales ya que ambas me instaron a trabajar con los dos documentales que yo quería desde un inicio: *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*. Así, albergué la firme idea de que mi investigación develaría cómo había sido para Alejandra Sánchez y para Lucía Gajá hacerse documentalistas, además de incluir un análisis de sus documentales, lo que complementarían con estadísticas para contextualizar. Pero mi proyecto aún tendría una modificación más, como relato a continuación.

1.3.2 La producción o acercamiento empírico

Mi acercamiento empírico inició desde que acudí al CUEC y al CCC en busca de sus catálogos de producciones. En el caso del CCC, hay dos ejemplares, uno de 2005 y otro de 2008; desconozco cuáles hayan sido los criterios para la selección de las producciones que ahí se incluyen. El caso del CUEC es un poco más complejo ya que únicamente cuentan con un catálogo que abarca de 1963 hasta 1989; de 1990 a 2010 solamente tienen los programas de mano de sus Muestras Fílmicas en donde sólo se incluyen los trabajos que fueron exhibidos, no todos los que fueron realizados por los/as

alumnos/as. Otra salvedad importante es que ni en la biblioteca del CUEC ni en la de la Cineteca Nacional cuentan con los programas de las Muestras de 1997 al 2000, con lo que desconozco cuáles fueron las películas que se exhibieron en esos años.

Ahora bien, en junio de 2011 inicié formalmente mi investigación con dos propósitos: 1) recopilar información acerca del número de mujeres y de hombres que han ingresado y egresado de las escuelas de cine para la creación de datos estadísticos; y, 2) realizar entrevistas con Alejandra Sánchez y Lucía Gajá.

a. Escuelas de cine

Al ser una de mis hipótesis que el establecimiento formal de la carrera de cineasta como una profesión ha contribuido a que las mujeres tengan un mayor acceso a esta industria en la que se han desenvuelto mayoritariamente los hombres, es importante conocer de qué manera se han dado el ingreso y el egreso de mujeres en las dos escuelas de cine más importantes de nuestro país.

Para obtener esta información, primero mandé correos electrónicos a ambas instituciones, y luego acudí personalmente a averiguar cuáles serían los requisitos para tener acceso a las listas de alumnas/os y egresadas/os. En el CUEC, Rosario García, encargada de Servicios Escolares, me indicó que necesitaba la autorización de José Felipe Coria, Secretario Académico del CUEC, para tener acceso a las listas. La secretaria de Coria, Gabi, me informó que era necesaria una carta de presentación de El Colegio de México en donde se les hiciera saber para qué requería la información. Ese mismo día acudí al CCC que, a diferencia del CUEC, cuenta con una recepción en el área de servicios escolares. Ahí, pregunté qué era necesario para acceder a la información que requería y me pidieron presentar una carta dirigida al director con copia al subdirector de área académica.

Ahora bien, en cuanto tuve las cartas listas, fui a entregarlas. Primero acudí al CUEC. Le entregué la carta a Gabi, la secretaria de Coria, y le pregunté si podía hablar con su jefe porque me interesaba entrevistarle, aunque fueran 15 minutos; ella me pidió que lo esperara, porque acababa de salir. Permanecí ahí por media hora y Coria no regresó, por lo que le insistí a Gabi querer entrevistarle, ante lo que ella prometió que

buscaría hacer un espacio para que me pudiera recibir. En el CCC entregué las cartas, pero no sabían cuándo podrían darme una respuesta.

El 28 de junio tuve acceso a las listas del CUEC. Capturé la información con básicamente seis variables por año, desde 1963 al 2010: ingresos totales, ingresos mujeres, ingresos hombres, egresos totales, egresos mujeres y egresos hombres. La única dificultad que tiene la captura es el nombre de las personas. A veces hay nombres extranjeros o poco comunes que me hacían dudar si se trataba de un hombre o una mujer. En esos casos, buscaba el nombre completo en internet, y si no aparecía, buscaba a personas con el mismo nombre para establecer de qué sexo se trataba.

En cuanto al CCC, Damián del Río, jefe del departamento de servicios escolares, a través de un correo electrónico, me hizo saber que me habían autorizado el acceso a las listas. Acudí al Centro y me recibió Damián, quien posteriormente llamó a Mónica Sainz, jefa del departamento del área académica. Mónica me comentó que ella tenía en digital mucha de esa información, pero que aún no la tenía actualizada; me pidió que le mandara un correo la siguiente semana para ver cuándo podría darme la información. El 9 de agosto, recibí un correo de Mónica en donde se disculpaba por la demora: me mandaba las listas de alumnas/os y egresadas/os. Esa información ha sido procesada bajo los mismos criterios del CUEC, sólo que de 1975 a 2010, en donde también se presenta el problema de los nombres.

Así, en ambas instituciones me fue solicitada una carta de procedencia para poder tener acceso a las listas. Del mismo modo, me insistieron en la confidencialidad de los nombres, por lo que únicamente incluyo los datos estadísticos que he elaborado a partir de dichas listas, los cuales se encuentran en el Anexo 2.

b. Entrevistas

Como mencioné, mi interés principal era realizar entrevistas con Alejandra Sánchez y Lucía Gajá. Sin embargo, surgió la idea de acercarme a otras personas involucradas en la industria cinematográfica para tener un mayor conocimiento del medio. Sin saberlo en ese instante, estas entrevistas pasaron de ser un elemento más para el contexto, a un elemento de análisis, pero ello lo decidí hasta que realicé doce entrevistas con personas aledañas a la industria y las entrevistas a Alejandra Sánchez y a Lucía Gajá.

Es importante destacar que, de las doce primeras entrevistas que realicé, cinco fueron con hombres que ya conocía, principalmente porque en el pasado tuvimos un vínculo escolar o laboral. De estos cinco hombres, cuatro han sido alumnos del CUEC o del CCC: Carlos Arriaga, Jaime Tello, Alejandro Murillo y Rodrigo Hernández, y uno es un funcionario del IMCINE: Miguel Recillas.

Las otras siete entrevistas las realicé con personas con las que nunca había tenido contacto. De estas siete, cuatro fueron con egresados/as del CUEC y CCC, tres mujeres documentalistas: Nancy Ventura, Luciana Kaplan y Trinidad Langarica, y un hombre: José Felipe Coria. Ellas/él fueron elegidas/o porque yo tenía referencia acerca de sus trabajos y sabía que pertenecían a distintas generaciones del CUEC y del CCC.

Las últimas tres entrevistas fueron con personas que no estaban vinculadas ni con el CUEC ni con el CCC, pero que han laborado dentro de la industria audiovisual: Yvette Gurza, Horacio Ramírez y Rosa Martha Becerra. Así, de estas doce entrevistas distingo dos grupos: el de aquellos/as que egresaron de las escuelas de cine y el de los/las que pertenecen a la industria sin egresar de las escuelas.

Posteriormente, me reuní con Alejandra Sánchez y con Lucía Gajá. Para entrevistarlas, utilicé la misma guía de entrevista, la cual incluía cuatro ámbitos: datos generales y biográficos; la carrera profesional y las relaciones de género dentro del CUEC; el oficio de documentalista; y, el documental en sí (*Bajo Juárez...* o *Mi vida dentro*). De este par de entrevistas me interesaba indagar en los aspectos personales que les habían permitido ingresar al CUEC; en cómo había sido su estancia dentro de la institución en lo referente a la división del trabajo y al trato entre compañeros/as y con los profesores/as; en cuál es su percepción de su labor como documentalistas; y, cómo fue la realización de *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*, respectivamente.

De esta manera, a principios de agosto tenía catorce entrevistas, de las cuales se suponía que sólo analizaría dos y las demás me servirían para contextualizar. Sin embargo, me di cuenta que por lo menos en otras ocho entrevistas tenía información sumamente importante acerca de las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC.

Así, volví a modificar los objetivos de mi proyecto de investigación. Si bien me seguiría enfocando en Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, ahora también analizaría los

otros testimonios recabados durante las entrevistas, con lo que abriría el panorama contextualizando de manera más concreta que con sólo números.

Tomada la decisión, asumí que aún era importante y necesario realizar cinco entrevistas más: dos con mujeres, una que estuviera aún estudiando la carrera y la otra estuviera en el proceso de realización de su tesis; y tres hombres egresados de las escuelas de cine y con al menos un documental filmado. El resultado de estos intereses fueron: Estibaliz Márquez, Alicia Segovia, Everardo González, Antonino Isordia y Eugenio Polgovsky.

Esto dio como consecuencia tener la voz de siete mujeres y de ocho hombres alumnas/os de distintas décadas (de 1970 a 2010) del CUEC y del CCC¹⁰. Mi interés principal con estas quince entrevistas es hacer un acercamiento a cómo se han desarrollado las relaciones de género dentro de los centros, enfocándome principalmente en la división del trabajo ya que, como varias/os entrevistadas/os lo expresaron, el cine es un medio muy jerárquico en donde la posición de director es la más respetada, por lo que una mujer al mando no siempre ha sido bien recibida.

El contacto con todos los/as entrevistados/as lo hice en primera instancia por correo electrónico. Algunas direcciones me fueron proporcionadas por mis informantes, pero otras las conseguí buscando yo misma en internet. De esta manera, primero les solicité de manera formal la entrevista, y posteriormente concertamos la cita por teléfono. Las diecinueve entrevistas de esta investigación se llevaron a cabo entre junio y octubre del 2011. Todas fueron semi-estructuradas y se llevaron a cabo cara a cara en lugares semi-públicos, principalmente en cafeterías, en oficinas y en las instalaciones de las escuelas. En cada una de ellas hice uso de una grabadora de voz de bolsillo, por lo que los fragmentos que incluyo son una reproducción literal de lo que mis informantes me compartieron durante nuestro encuentro.

Antes de continuar, me gustaría expresar lo que considero es una dificultad al momento de hacer una investigación acerca de personas “públicas”. En esta aproximación interpretativa, aparece el testimonio de aquellas mujeres y aquellos hombres que amablemente accedieron brindarme un poco de su tiempo para hablarme

¹⁰ El Anexo 1 incluye un listado con el nombre de cada informante, la institución a la que pertenece, el año en el que ingresó, su edad y la fecha en que realicé la entrevista.

acerca de sus experiencias. Ellas/os no fueron las/os únicas/os a las/los que me acerqué; hice una solicitud de entrevista con, mínimo, otras doce personas: profesores/as, documentalistas y estudiantes. Algunas me dijeron que sí, pero nunca me confirmaron la entrevista, o se encontraban fuera del país, o estaban filmando, o no tenían tiempo. Otras ni siquiera me contestaron. Lejos de ser una queja, es una precisión metodológica: aparecen aquellas personas que accedieron a colaborar en mi investigación y que pertenecieron o pertenecen al CUEC o al CCC.

Esto me lleva a una segunda precisión. Dado que se trata de personas “públicas” que se han desenvuelto dentro de un universo relativamente pequeño¹¹, me veré en la necesidad de omitir sus nombres, dado que pueden resultar reconocibles, y únicamente señalaré si el testimonio fue dado por una mujer o por un hombre. Esto también responde a que mi interés no se encuentra en señalar a las personas, sino en develar dinámicas sociales.

Finalmente, quisiera enfatizar que, además de las entrevistas que realicé, los documentales *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro* también forman parte del material que analizaré.

En cine, el montaje es la última etapa del proceso de producción y se refiere a la selección y acomodo de imágenes, música y sonido que darán como resultado una película. En este trabajo, el montaje se refiere al análisis de las entrevistas y de los documentales para dar como resultado una tesis. El montaje de esta aproximación está integrado por los capítulos 2 y 3.

¹¹ En total, 1690 personas han ingresado en el CUEC y en el CCC desde su apertura hasta 2010: 422 mujeres y 1268 hombres.

Capítulo 2

Escuelas de cine: espacios de oportunidad, dominación y construcción

Las relaciones de género son las relaciones de dominación, conflicto o igualdad que se establecen entre los géneros en una sociedad dada: se trata de una interacción entre diferentes individuos legitimada socialmente a través de mecanismos de poder. Estas relaciones se construyen simbólicamente a partir de las ideologías.

En este capítulo, estudio la manera en la que se han llevado a cabo las relaciones de género dentro del CUEC y del CCC con el propósito de mostrar cómo ha sido esta experiencia para los hombres y las mujeres a los/as que entrevisté. Este capítulo explora cómo recuerdan¹² mis informantes que eran las relaciones de género en dichos centros con la intención de hacer un acercamiento al universo social de las escuelas de cine para posteriormente hablar acerca de las especificidades de Alejandra Sánchez y Lucía Gajá en el capítulo 3, el *close up* en términos de encuadres cinematográficos.

Iniciaré con una breve reseña acerca de los orígenes del CUEC y del CCC haciendo mención de algunos de sus egresados más destacados así como de los programas de estudio que ofrecen actualmente y los criterios que utilizan para aceptar a los quince alumnos/as que ingresan cada año. Asimismo, señalaré algunas diferencias referentes a su infraestructura, incluyendo las razones del por qué algunos de mis informantes ingresaron a una u otra escuela. Este primer apartado será el *long shot*.

Posteriormente, expondré las cinco temáticas que, dentro de las quince entrevistas que realicé con personas que pertenecieron al CUEC o al CCC, encontré como características respecto al desenvolvimiento de las relaciones de género. Presento los fragmentos de entrevistas que recuperan el tópico a destacar y después me enfoco en plasmar mi interpretación de los acontecimientos, el *medium long shot*.

Finalmente, este capítulo tiene como colofón una aproximación a las perspectivas de los seis documentalistas -tres mujeres y tres hombres- a los que entrevisté para señalar convergencias y divergencias en cuanto a criterios y preferencias

¹² Mi interés principal radica en plasmar de qué manera recuerdan las personas sus vivencias, aunque no necesariamente haya sido de esa forma en realidad.

a la hora de realizar un documental. Es decir, una vez fuera del CUEC o del CCC, cuáles han sido sus experiencias en la industria cinematográfica, el *medium close up*.

Así, este capítulo tiene dos propósitos: primero, adentrarse al universo de los estudios cinematográficos en México y examinar las relaciones de género presentes en el CUEC y el CCC; y segundo, indagar en las experiencias personales de seis documentalistas egresados/as de dichos centros.

2.1 Los estudios cinematográficos en México

Estudiar cine de manera profesional en México es un privilegio. Hay lugares que ofrecen cursos y talleres, inclusive licenciaturas que imparten materias relacionadas con el ámbito cinematográfico, pero escuelas reconocidas en donde se ofrezca una formación profesional de cineasta sólo hay dos y se encuentran en la Ciudad de México: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

El CUEC abrió sus puertas en 1963, mientras que el CCC lo hizo en 1975. La característica más importante de estos centros es que, a pesar de que sus estudiantes pagan una cuota semestral¹³, la película, los equipos de producción y edición, así como los tiempos de transfer¹⁴, son proporcionados por las escuelas, por lo que prácticamente puede considerarse que son escuelas “públicas”. Sin embargo, los costos extras de las producciones escolares (alimentación, transporte, utilería, vestuario, etcétera) deben ser cubiertos por el/la director/a del trabajo fílmico, dando como resultado que la carrera de cine sea una “carrera costosa”.

Aunado al aspecto económico, es importante considerar que cada año aproximadamente 500 personas postulan para ingresar a los centros; solamente entran 15 a cada escuela. Es así como estudiar cine se convierte en un privilegio. Con esta introducción, es momento de retomar la historia y trayectoria de estos dos centros. Cabe aclarar que redacté los siguientes dos apartados a partir de las entrevistas que realicé y de la información que el CUEC y el CCC presentan en sus páginas de internet, esto

¹³ En el CUEC el semestre tiene un costo de \$650 m. n., mientras que en el CCC es de \$6,000 m. n. Más adelante ahondaré en esta cuestión.

¹⁴ El transfer es el proceso de digitalizar la película para realizar la edición.

debido a que, hasta donde me informaron en sus bibliotecas, no cuentan con libros específicos que hablen de sus orígenes.

2.1.1 EL CUEC

Los orígenes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM se remontan a 1960 cuando Manuel González Casanova organizó las “50 Lecciones de cine”, el primer intento en la UNAM -y en México- de brindar una enseñanza sistemática de la técnica cinematográfica. Posteriormente, en 1962, el mismo González Casanova impartió las “Lecciones de análisis cinematográfico”, lo que finalmente permitió que en 1963 fundara el CUEC, convirtiéndose así en la escuela de cine más antigua de América Latina. En esa época, existía una enorme inquietud por reactivar la industria cinematográfica: “así, el CUEC, con una vocación social, espíritu crítico, analítico e independiente, inició su labor formativa de cineastas”¹⁵.

Algunos de los primeros maestros en el CUEC eran profesionales reconocidos en su especialidad: Emilio García Riera en *Corrientes Estéticas del Cine*, Federico Cervantes en *Técnica de Laboratorio*, Gloria Schoemann¹⁶ en *Montaje*, Walter Reuter en *Fotografía* y el escritor José Revueltas en *Guión*. También impartieron clases Alejandro Galindo, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas, el propio Manuel González Casanova y Jorge Ayala Blanco, quien es el único profesor que ha impartido su curso ininterrumpidamente desde hace más de cuarenta años.

En 1970, el Consejo Universitario le otorgó al CUEC el carácter de Centro de Extensión Universitaria, con lo que formalmente se reconoció su existencia y se garantizó su desarrollo como una alternativa de enseñanza profesional dentro de la UNAM creando plazas académicas, cuerpos colegiados y, más adelante, la fundación de una biblioteca especializada en cine.

Es importante mencionar que el CUEC ocupó diversos espacios, como salones de Ciudad Universitaria o de Radio UNAM, hasta que en 1975 fue trasladado a la calle de Adolfo Prieto 721 en la colonia Del Valle, una casa acondicionada para la enseñanza

¹⁵ <http://www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/139/breve-semblanza-del-centro-universitario-de-estudios-cinematograficos>. Última consulta: 13 de diciembre de 2011.

¹⁶ Es importante destacar que Gloria Schoemann fue la única mujer que se desempeñó como montadora durante la llamada *Época de Oro* del cine mexicano.

cinematográfica. A finales del 2011 se anunció que el CUEC estrenaría nuevas instalaciones en Ciudad Universitaria entre la Fimoteca de la UNAM y TV UNAM.

En 1972, el Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision (CILECT)¹⁷ reconoció al CUEC como miembro observador; dos años después lo aceptó como miembro efectivo. Para 1976, Manuel González Casanova, director del CUEC de 1963 a 1978, ocupó la presidencia de dicho organismo. En 2008 el CUEC volvió a formar parte de la directiva de CILECT cuando encabezó por dos años la región iberoamericana de esta asociación.

Por sus aulas han pasado Marcela Fernández Violante¹⁸, Jorge Fons¹⁹, María Novaro²⁰, Juan Mora Catlett²¹, Alfonso Cuarón²², Emmanuel Lubezki²³, Fernando Eimbcke²⁴, Julián Hernández²⁵, Ernesto Contreras²⁶, así como María del Carmen de Lara²⁷, Carlos Mendoza²⁸, Alejandra Islas²⁹, Alejandra Sánchez y Lucía Gajá.

Su matrícula actual es de 15 estudiantes por año. El examen de admisión se compone de tres etapas: un examen escrito de cultura general y conocimientos cinematográficos; un examen “práctico” en donde a través de imágenes en fotocopias los postulantes deben armar una secuencia que narre una historia; y, finalmente, una entrevista con un comité de selección. Éste está integrado por cuatro profesores y por

¹⁷ Actualmente, abarca 131 escuelas de cine de 55 países de los cinco continentes.

¹⁸ Directora del cortometraje documental *Frida Kahlo* (1971), del primer largometraje producido por la UNAM, *De todos modos Juan te llamas* (1976), además, *Cananea* (1978), *Nocturno amor que te vas* (1987), entre otras.

¹⁹ Director de *Rojo Amanecer* (1990), *El callejón de los milagros* (1995), *El atentado* (2010), entre otras.

²⁰ Directora de *Lola* (1989), *Danzón* (1991), *Las buenas hierbas* (2010), entre otras.

²¹ Director de *Retorno a Aztlán* (1991), *Erendira ikukinari* (2006), entre otras.

²² Director de *Sólo con tu pareja* (1991), *Great expectations* (1998), *Y tu mamá también* (2001), *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* (2004), *Children of men* (2006), entre otras.

²³ Cinefotógrafo. Ganador del Ariel por su trabajo en *Como agua para chocolate* (1992), *Miroslava* (1993) y *Ámbar* (1995). Nominado al Oscar en cinco ocasiones por su trabajo de director de fotografía en las películas *A little princess* (1995), *Sleepy Hollow* (1999), *The new world* (2005), *Children of men* (2006) y *The tree of life* (2011).

²⁴ Director de *Temporada de patos* (2004), por la que recibió el Ariel, *Lake Tahoe* (2008), entre otras.

²⁵ Director de *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), *El cielo dividido* (2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), entre otras.

²⁶ Director de *Párpados azules* (2008).

²⁷ Directora de *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), *¿Más vale maña que fuerza?* (2007), entre otras.

²⁸ Fundador de la casa productora Canal 6 de Julio. Director de *Acteal: estrategia de muerte* (1998), *Tlatelolco: las claves de la masacre* (2003), entre otros.

²⁹ Directora de *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (2005), *Los demonios del edén* (2007), entre otras.

dos estudiantes elegidos por la propia asamblea de estudiantes tomando en cuenta su alto desempeño académico. El costo de la inscripción y del semestre es de \$650.

Actualmente, la mayoría de los profesores del CUEC son egresados de la misma escuela. El plan de estudios se compone de un tronco común que luego se subdivide en dos áreas: la artística-conceptual, para directores, guionistas y productores, y la artístico-técnica, para cinefotógrafos, sonidistas, directores de arte y montadores. Durante la carrera, un estudiante puede filmar hasta seis ejercicios fílmicos, de ficción y documental, en formatos que van desde el cine digital hasta 35 mm.

El programa de Óperas Primas del CUEC, creado en 1998, permite a sus egresados la realización de un largometraje profesional financiado por la Universidad y el Instituto Mexicano de Cinematografía, dentro del cual se han producido catorce películas, tanto de ficción³⁰ como de documental³¹.

El CUEC “se encuentra en un proceso de revisión de su plan de estudios y la formalización de la carrera en una Licenciatura en Cinematografía que permitirá ofrecer una formación especializada con la incorporación de nuevas áreas como la Animación, además de la Realización, Cinefotografía, Guión, Producción, Sonido, Montaje, Dirección de Arte y Documental”³². Un logro académico relevante fue la creación, en agosto de 2011, de la Maestría en Cine Documental dentro del Posgrado en Artes y Diseño de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

2.1.2 El CCC

El Centro de Capacitación Cinematográfica fue fundado bajo el auspicio del estado mexicano en 1975 por Carlos Velo, quien propuso a Luis Buñuel como Presidente Honorario del mismo. Su objetivo era formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas técnica y artística de la cinematografía. Desde sus inicios, se erigió como un

³⁰ *Rito terminal* (Óscar Urrutia, 1999), *Un mundo raro* (Armando Casas, 2001), *El mago* (Jaime Aparicio, 2004), *La vida inmune* (Ramón Cervantes, 2006), *Todos los días son tuyos* (José Luis Gutiérrez, 2007), *Espiral* (Jorge Pérez, 2008), *La mitad del mundo* (Jaime Ruiz, 2009), *Flor de fango* (Guillermo González, 2010), *Todo el mundo tiene a alguien menos yo* (Raúl Fuentes, 2012).

³¹ *Los últimos héroes de la península* (José Manuel Cravioto, 2008), *Hasta el final* (Rubén Montiel, 2008), *Interno* (Andrea Borbolla, 2009), *El paciente interno* (Alejandro Solar, 2011), *Azul intangible* (Eréndira Valle, 2011).

³² <http://www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/139/breve-semblanza-del-centro-universitario-de-estudios-cinematograficos>. Última consulta: 26 de enero de 2012.

centro de actividad académica y de difusión cultural que vincula el cine con las demás manifestaciones y expresiones artísticas.

El CCC cuenta con un valioso acervo bibliográfico especializado y un creciente acervo fílmico, con material actual e histórico; participa de manera constante en encuentros y festivales de ámbito nacional e internacional. Al igual que el CUEC, el CCC pertenece al CILECT.

Del CCC han egresado más de 30 generaciones de cineastas, quienes han obtenido más de un centenar de premios nacionales e internacionales, destacando las Palmas de Oro del Festival de Cannes que obtuvieron Carlos Carrera, en 1994, por su cortometraje *El héroe* y Elisa Miller, en 2006, con su cortometraje *Ver llover*. Cabe mencionar que entre los egresados del CCC se encuentran Busi Cortés³³, Marisa Sistach³⁴, Rodrigo Prieto³⁵, Gabriel Beristain³⁶, Ignacio Ortiz³⁷ y Francisco Vargas³⁸. El CCC tiene profesores activos en la industria, como Carlos Carrera, Jorge Fons, María Novaro, Ignacio Ortiz, Felipe Cazals³⁹, Nicolás Echeverría⁴⁰, Francisco Athié⁴¹, Sigfrido Barjau⁴², Carlos Bolado⁴³, Christiane Burkhard⁴⁴ y Luis Estrada⁴⁵.

A diferencia del CUEC, el CCC ofrece dos cursos (además del curso general de Estudios Cinematográficos): uno de Guión Cinematográfico y otro de Producción Cinematográfica y Audiovisual con una duración de dos años. En octubre de 2011, se anunció que el curso general tendría validez oficial por parte de la Secretaría de Educación Pública, por lo que cambió su nombre a Licenciatura en Cinematografía, la cual “tiene una duración de cuatro años y medio, divididos en nueve semestres. El plan

³³ Directora de *Hotel Villa Goerne* (1981), *El secreto de Romelia* (1988), *Las Buenrostro* (2005) y otras.

³⁴ Directora de *Anoche soñé contigo* (1992), *El cometa* (1999), *Perfume de violetas* (2001), entre otras.

³⁵ Cinefotógrafo en *Dama de noche* (1993), *Amores perros* (2000), *Frida* (2002), *21 grams* (2003), *Babel* (2006), *Brokeback mountain* (2005), *Biutiful* (2010), *Water for elephants* (2011), entre otras.

³⁶ Cinefotógrafo en *El cometa* (1999), *Blade II* (2002), *S.W.A.T* (2003), *Blade: Trinity* (2004), entre otras.

³⁷ Guionista de *La mujer de Benjamín* (1991), *La vida conyugal* (1993), *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2002), entre otras.

³⁸ Director de *El violín* (2005).

³⁹ Director de *Canoa* (1976), *El apando* (1976), *Las poquianchis* (1976), *Su alteza serenísima* (2000), *Chicogrande* (2010), entre otras. Ha dirigido más de 40 películas.

⁴⁰ Director de *María Sabina, mujer espíritu* (1978), *Cabeza de vaca* (1991), entre otras.

⁴¹ Director de *Lolo* (1993), *El baile de San Juan* (2010), entre otras.

⁴² Editor de más de 36 películas.

⁴³ Director de *Baja California: el límite del tiempo* (1998), *Promises* (2001), *Sólo Dios sabe* (2006).

⁴⁴ Directora de *Tranzando Aleida* (2008), entre otras.

⁴⁵ Director de *La ley de Herodes* (1999), *El infierno* (2010), entre otras.

académico de la Licenciatura consta de un tronco común de dos años, que contempla materias destinadas a la enseñanza del lenguaje cinematográfico, la expresión escénica y narrativa y el documental. Después del tronco común, a partir del tercer año, el alumno puede optar por cursar las siguientes especialidades: Dirección, Cinematografía, Postproducción (Sonido y Edición) y Producción⁴⁶.

Para ingresar, los postulantes deben aprobar cuatro etapas: un examen escrito de cultura general y conocimientos cinematográficos; una proyección de la que deben hacer un ensayo para evaluar sus capacidades analíticas; fotografías fijas para evaluar sus capacidades visual-narrativas; y, una entrevista. Al igual que en el CUEC, ingresan únicamente 15 personas. El costo de la inscripción es de \$2,000 y el semestre \$6,000.

Cada dos años, el CCC organiza el Festival Internacional de Escuelas de Cine de la Ciudad de México con el apoyo de numerosas instituciones culturales públicas y privadas. La sección competitiva incluye materiales procedentes de las más importantes escuelas de cine del mundo. Además, reúne un Jurado Internacional formado por cineastas y críticos de reconocido prestigio. Asimismo, la escuela organiza cada dos años un encuentro internacional de cine documental, *Escenarios*, que reúne maestros, realizadores y especialistas para reflexionar sobre las nuevas tendencias del documental.

El CCC también es apoyado por el Instituto Mexicano de Cinematografía para su proyecto de Óperas Primas que permite a realizadores, productores, guionistas y cinefotógrafos debutar a través de la producción de un primer largometraje. Así se han realizado las películas *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1988), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991), *Lolo* (Francisco Athié, 1993) y *La orilla de la tierra* (Ignacio Ortiz, 1994), entre otras.

2.1.3 Coincidencias y contrastes

El panorama anterior es un breve acercamiento a las dos instituciones más importantes de México respecto a la enseñanza de la realización cinematográfica cuyo propósito es contextualizar el universo de estudio que me ocupa en esta aproximación.

⁴⁶ <http://www.elccc.com.mx/sitio/ensenanza>. Última consulta: 13 de diciembre de 2011.

Cabe destacar que sólo el 3% (de un total de 500 personas por año aproximadamente) logra ingresar cada año a alguna de estas dos instituciones, por lo que estudiar dentro de ellas es un verdadero privilegio debido al acceso limitado. En una ocasión, mientras fui becaria en TV UNAM, recuerdo que uno de mis compañeros se quejaba del bajo número de estudiantes admitidos al año en el CUEC; nuestro jefe en ese momento y ahora uno de mis informantes, Jaime Tello, le contestó que no era posible un mayor acceso debido a que la industria cinematográfica mexicana no tenía la capacidad de emplear a más egresados. Retomo esta anécdota porque refuerza la idea de que hacer cine en México es un privilegio, y, por lo tanto, estudiar cine también lo es.

Otro punto en común entre ambas escuelas es que proporcionan a sus estudiantes la película para los ejercicios, así como los equipos necesarios (cámaras, tripies, luces, tramoyas, etcétera), el transfer y los equipos de edición. Sin embargo, en este ámbito surge un contraste importante entre ambas escuelas. En primer lugar, las instalaciones de ambas escuelas son muy distintas. Localizado en la calle de Adolfo Prieto, el CUEC tiene dos edificios: uno destinado al área administrativa y otro en donde se encuentran sus dos foros y los salones de clases. Ubicado en el complejo del Centro Nacional de las Artes, el CCC es mucho más grande: tiene varios estudios, mini-auditorios y hasta cafetería. Según me he enterado por uno de mis informantes, en el CCC cuentan con equipo más reciente que en el CUEC, lo que ha provocado cierta rivalidad entre los alumnos de ambas escuelas. Un entrevistado llegó a expresarme: “¿sabías que los del CUEC pueden arar la tierra son sus tripies?”, e inmediatamente soltó una carcajada.

Otra diferencia considerable es el monto de la escolaridad al semestre: en el CUEC es de \$650 mientras que en el CCC es de \$6,000, y precisamente uno de los informantes del CCC me dijo que no consideraba que el costo en su escuela fuera elevado ya que tenían acceso a la mejor tecnología cinematográfica del país.

A pesar de estos contrastes, la mayoría de mis informantes presentaron el examen de admisión para ambas escuelas porque lo que querían era estudiar cine, sin importarles tanto el lugar. Algunos fueron rechazados de una, pero aceptados en la otra, y otros decidieron quedarse en la que les avisó primero que habían sido aceptados, declinando su postulación en la otra escuela. Sin embargo, también existieron

informantes que sólo presentaron para una escuela porque les interesaba algo en específico, como el plan de estudios o algún profesor.

Un punto importante para ambas escuelas es el prestigio. Por ello, las escuelas se encargan de enviar todos los trabajos fílmicos a concursos y festivales nacionales e internacionales, llevando a que los estudiantes del CUEC y del CCC constantemente sean nominados al Ariel, el máximo galardón cinematográfico entregado en México. Algunos egresados han ganado premios en Cannes y Sundance, además de haber sido nominados al Óscar. Así, este par de escuelas constituyen un lugar de formación sumamente importante para las artes y la cultura en México.

2.2 Relaciones de género en el CUEC y el CCC

Como en muchas otras áreas laborales, la profesionalización de la carrera de cineasta permitió que las mujeres ingresaran a puestos que antaño les eran negados como al de directoras y fotógrafas. Basta recordar que la única mujer directora durante la llamada *Época de Oro del Cine Mexicano* (1939-1952) fue Matilde Landeta, que sólo dirigió tres películas en esos años y es poco reconocida, mientras que los hombres que dirigieron en abundancia durante esa época aún gozan de un gran prestigio, como Ismael Rodríguez, Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes y Roberto Gavaldón, entre otros.

El CUEC y el CCC se convirtieron en espacios de oportunidad para las mujeres ya que varias de sus egresadas han logrado incursionar a la industria cinematográfica nacional, muestra de ello son las directoras de ficción María Novaro, Busi Cortés y Marisa Sistach, e inclusive las documentalistas Alejandra Sánchez y Lucía Gajá. En estas instituciones se puede estudiar la forma y la lógica de los mecanismos elementales de las relaciones de poder; es decir, a partir del análisis de las relaciones de género en el CUEC y el CCC, es posible destacar las dinámicas en donde aún persiste una diferenciación entre mujeres y hombres.

En este apartado expongo algunas de esas prácticas diferenciadas que han sido enunciadas por algunos/as de mis informantes, todos/as estudiantes en diversas generaciones del CUEC y del CCC. Antes de continuar, enfatizo que los testimonios y su explicación hacen eco a las personas que expresaron ese discurso específico en sus

relatos, que si bien se encuentran inscritos dentro de cierto universo social, no pretendo que constituyan una representatividad ni mucho menos busco generalizar.

Expongo los testimonios tal cual fueron enunciados por mis informantes teniendo en cuenta que, en la mayoría de los casos, estoy apelando a sus recuerdos de cómo eran las cosas, y precisamente por eso se vuelven fundamentales dentro de mi aproximación ya que no se trata de “la verdad”, sino de la experiencia de vida que tuvieron estas personas.

Un primer punto a destacar es el ingreso diferenciado. De 1963 al 2010, el CUEC tuvo 1107 alumnos, de los cuales, 243 fueron mujeres (22%), mientras que el CCC de 1975 al 2010 tuvo 583 alumnos, 179 mujeres (30%)⁴⁷. Si bien estos números resultan sugerentes, me es imposible lanzar alguna explicación ya que desconozco el número total de mujeres que han buscado entrar a las escuelas. Aún así, es posible señalar que la presencia de las mujeres en estos centros ha sido minoritaria, ¿qué ha significado este hecho para las estudiantes?⁴⁸

2.2.1 La distribución de tareas

A pesar de que una película se produce gracias a un trabajo en equipo, el cine es un espacio laboral jerárquico en donde esencialmente el/la director/a manda y todos los demás obedecen. Cada puesto tiene actividades específicas y claramente delimitadas; por ejemplo, el/la sonidista nunca colocará las luces del fotógrafo/a. Dentro de la jerarquía -al menos en las escuelas de cine- los puestos de mando más importantes son el de director/a y fotógrafo/a. Respecto a las mujeres, durante años sólo se les permitió desempeñarse como maquillistas, vestuaristas y continuistas. Aún en nuestros días las mujeres fotógrafas son muy pocas, muchas menos que las directoras, quizás porque todavía pesa sobre ellas el estigma de que no tienen la fuerza suficiente para cargar las cámaras. Sin embargo, para saberlo con certeza es necesario realizar una investigación específica sobre ese tema con mujeres y hombres cinefotógrafos.

⁴⁷ En el Anexo 2 se pueden consultar las tablas de ingresos y egresos tanto del CUEC como del CCC. Asimismo, incluyo algunas gráficas que ilustran la correlación entre sexo-ingreso y sexo-egreso.

⁴⁸ En el Anexo 3 se incluye la lista de los documentales dirigidos por mujeres en el CUEC y en el CCC hasta el 2010.

Dentro de las escuelas de cine se imparten clases teóricas, pero también se realizan filmaciones, por lo que la división jerárquica se encuentra presente a la hora de realizar los rodajes escolares. Si bien la forma en que se divide el trabajo se ha ido modificando con los años, inclusive actualmente durante la primera ficción que filman, cada alumno/a tiene que ocupar una cabeza de área al menos en una ocasión (dirección, fotografía, sonido, edición, producción y diseño de arte). A continuación presento los testimonios que exponen de manera clara las diferenciaciones entre mujeres y hombres respecto a la división de tareas entre sexos.

- ☞ Hombre 2: “En muchos sentidos fue una forma de paternalismo, de que una mujer no podía cargar una cámara para que no se lastimara [...] Hubo, hace muchísimos años, generaciones que solamente trabajaban con hombres porque consideraban que las mujeres solamente servían para el script [...] Eso también fue cosa de la industria del cine mexicano durante años, pues, eres mujer no puedes dirigir, no sabes dirigir, por qué quieres dirigir.”
- ☞ Mujer 2: “En ese tiempo, pues sí había un ambiente machista, pues casi todos son hombres, desde el hecho de que te dejen a ti la cámara, pues no, no les gusta [...] cuando hicimos un documental... nos mandaron a cubrir... y me acuerdo que yo dije que quería hacer cámara y dijeron, no, pues todas van a salir contrapicadas, por mi estatura y demás, o sea, eran manifestaciones de ese tipo. No hice cámara.”
- ☞ Mujer 5: “Yo creo que sí, pues ellos [los profesores] vienen como de una cultura en general, pues machina... creo que sí, pues que tienen como toda esta de que los hombres son los que dirigen, o los que hacen cine y esas cosas.”
- ☞ Mujer 7: “Te ponen a levantar cosas y cámaras de 30 kilos y tú eres una niña de 1.50 y creen que no lo vas a hacer, los propios compañeros te quieran ayudar o no te quieran dejar hacer cosas [...] A mí me ha tocado, alguna vez, una tesis, necesitaban un sonidista, y a mí me encanta hacer sonido, y muchas personas le recomendaron a este chico que yo era la opción más viable, sin embargo se llevó a un chico, y él abiertamente dijo, ‘me iba a ir a un rodaje muy complicado y necesitaba gente que cargara y que hiciera tal o tal cosa, y una mujer no me iba a servir’ [...] A mí me ha tocado gente que me ha dicho que las mujeres nada más sirven para ser productoras o continuistas, no sirven para nada más, no pueden dirigir, no pueden hacer sonido, no pueden hacer fotografía [...] hay una cuestión en la cabeza de algunas personas de que

si las mujeres sirven para producir o para ser directoras de arte, también me lo han dicho, ‘no, es que tú eres mujer, tú deberías de ser directora de arte porque sabes hacer manualidades’.”

- ☞ Hombre 6: “Conforme fue avanzando el cine, muchos de los elementos que en primera instancia se volvían importantes cuando tú eras trabajador en un set, tenía que ver directamente con tu corpulencia y tu resistencia física, porque los aparatos eran muy grandes, muy pesados, eran muy difíciles de utilizar y pues, como fisiológicamente un hombre es naturalmente más fuerte que una mujer, era más sencillo por ejemplo que un hombre operara una cámara que pesa 50 kg, que una mujer. Entonces ese tipo de cosas hicieron que en principio los hombres estuvieran más ligados a eso [...] yo tengo la impresión de que los hombres tenemos más afinidad por los procesos técnicos y mecánicos que las mujeres. Y la fotografía, que si bien es un mundo que está regido por la sensibilidad plástica de la imagen, también lo está por los procesos técnicos y mecánicos de la captación de la luz, entonces yo supongo que también en primer instancia es más común ver a hombres que tengan gusto por lo técnico. Sin embargo, hay otros oficios en el cine y tradicionales son de mujeres, como scriptgirl, el puesto se llamaba así hasta hace poco tiempo. A riesgo de parecer biólogo, creo que tiene que ver con que en el cine, como el mejor para cada puesto es el que queda, y las mujeres tienen una habilidad natural para fijarse en los detalles y para tener como concentración diversificada en diferentes cosas, les facilita trabajar en cosas como script.”

Estas voces en conjunto son una muestra de lo que Ana Amorós llama “una distinta apreciación social de lo que constituyen las labores femeninas y las masculinas” (1995: 257) manifestada en las vivencias diferenciadas por las que han pasado las mujeres durante su estancia en las escuelas de cine.

Asimismo, se reconoce en estos fragmentos de entrevistas cuatro tipos de discursos interconectados. El primero es el que hace referencia al aspecto físico de las mujeres: su fuerza corporal y su estatura. Hay una constante alusión a que las mujeres son, “por naturaleza”, físicamente más débiles que los hombres, por lo que “naturalmente” no pueden desempeñar puestos que impliquen cargar objetos pesados. En cuanto a la estatura, en dos de estos testimonios se alude al hecho de que por no tener una determinada medida (quizás más de 1.70 m), las mujeres no podrían desempeñar un buen trabajo. Inclusive en uno de los casos hay una evidente

desacreditación y señalamiento por el hecho de que por su estatura, si ella hacía la fotografía, las tomas saldrían mal (contrapicadas).

El segundo discurso ligado es aquel en el que se insinúa la utilidad de las personas: se les elige o no para ocupar ciertos puestos de trabajo dependiendo de si se considera que sirven para cumplir con esa labor. Así, hay expresiones acerca de cómo se piensa que las mujeres son útiles para algunas cosas, como la continuidad, la producción y la dirección de arte, pero para otras no sirven, como en aquellas en las que es necesario cargar objetos pesados, lo que remite nuevamente a la fuerza física.

En cuanto a la convivencia dentro de los centros, hay un discurso por parte de dos mujeres sobre un ambiente definido por el machismo, inclusive ambas parecen justificarlo por el hecho de que los profesores y la mayoría de los compañeros son hombres. Así, se vincula, quizás por un estereotipo de género, el hecho de que los hombres son machistas, cuando en realidad se trata de la reproducción de un sistema social que culturalmente ha construido (y permitido) a los hombres para que se comporten de esa manera, inculcándoles que deben ser fuertes, groseros, etcétera.

Por último, percibo una especie de discurso que parece justificar todas estas divisiones bajo la idea de “así son las cosas.” Es decir, persiste en algunos de estos testimonios una concepción de inercia en torno a que normalmente ha sido así: los hombres dirigen y las mujeres hacen continuidad y arte, como si fueran prácticas que no evolucionan: siempre fue así y así será.

En este sentido, Bourdieu (1972) y Clastres (1978) desarrollaron estudios con dos comunidades, cabileños y guakayíes respectivamente, acerca de la división de actividades entre hombres y mujeres. A pesar de que en sus narrativas ambos autores tienden a justificar dichas divisiones como algo dado naturalmente, sus descripciones son tan detalladas que permiten vislumbrar cómo esas divisiones en realidad son una construcción hecha por cada comunidad.

A través de mis informantes, es claro que existe esa misma construcción, pero aplicada a la industria cinematográfica: se considera normal segregar a las mujeres de ciertos cargos debido a su supuesta falta de fuerza física. Este punto es sumamente importante y pareciera que impera la dicotomía mujer-débil/hombre-fuerte. En el caso

de las fotografías, las cámaras de cine antes eran muy pesadas, lo que implicó que se supusiera que ellas no tenían la fuerza suficiente para cargar el equipo, con lo que se dejó de lado cualquier consideración hacia lo realmente importante de este puesto: su capacidad estética, creativa y plástica. Por otra parte, el caso de la informante que quería hacer sonido es muy significativo, ya que ella tenía las (mismas) capacidades necesarias para cumplir con el puesto. Sin embargo, el director de la tesis prefirió llevar a un hombre para que pudiera cargar los materiales, actividad que nada tiene que ver con la grabación del sonido y que sí se vincula directamente con la fuerza física.

Un aspecto importante de mencionar es que a partir de principios de los años 90, empezaron a fabricarse cámaras de cine y de video mucho más ligeras, lo que en gran medida contribuyó a que las mujeres pudieran desempeñarse como fotógrafas: el peso de las cámaras ya no podía ser empleado como pretexto. Este avance tecnológico me remite al planteamiento de Donna Haraway (1991) en torno al *cyborg*, ya que hay una simbiosis cuerpo(fotógrafa)/máquina(cámara) que es innegable. Así, las cinefotógrafas son *cyborgs*, “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo” (Haraway, 1991: 253), ya que los lentes fotográficos se convierten en los ojos de la fotógrafa. El caso de la grabación del sonido es similar: la grabadora se convierte en los oídos de la sonidista. Esto me hace pensar en que los adelantos tecnológicos, de cierta forma, han beneficiado a las mujeres al aligerar el peso de los equipos, aunque eso no signifique la modificación de los prejuicios sexuales.

Un punto no nombrado explícitamente, pero que aparece en estos testimonios, es el hecho de que los puestos de alto valor jerárquico están reservados para los hombres, mientras que los trabajos de poco prestigio pueden ser ejecutados por las mujeres. Parece que existe una diferenciación basada en el prestigio de la actividad a realizar: la dicotomía público-prestigio/privado-innombrable persiste de manera sutil a la hora de permitir que las mujeres ejecuten ciertas actividades.

En general, esta diferenciación sexual parece traer como consecuencia, en términos de Amorós (1995: 282) una segregación vertical para las mujeres, ya que son conminadas a concentrarse en áreas poco prestigiosas, como la producción, la continuidad o la dirección de arte, y persiste una dificultad para acceder a los altos puestos de responsabilidad en la jerarquía profesional.

Antes de continuar, me gustaría subrayar que no en todos los testimonios encontré alusiones a una división sexual del trabajo. Por el contrario, me hablaron también acerca de una integración equitativa de las mujeres para realizar cualquier puesto de trabajo. Estos testimonios son interesantes porque corresponden a personas que, si bien no pertenecen a la misma generación, sí a generaciones muy próximas de los testimonios anteriores.

- ☞ Hombre 1: “Las mujeres podían hacer de todo.”
- ☞ Mujer 3: “Yo creo que a todo el mundo se le daba el chance de hacer un poco lo que más le interesara, no creo que hubiera una cosa así como machista, yo nunca sentí eso [...] Siempre hay de que alguien quiere hacer fotografía, pero no te gusta cómo fotografía, pero no puede ser una cosa de género, puede ser de competencia también.”
- ☞ Mujer 4: “Siento que sí había una integración entre hombres y mujeres, y que de hecho de alguna manera nos complementábamos bastante bien. O sea nunca hubo el equipo de puros hombres y el equipo de puras mujeres. Que yo recuerde, no.”

Estos testimonios aportan matices ya que hablan de que, al menos en la percepción y en el recuerdo de estas personas, las mujeres no han sido relegadas a ciertas actividades en función del género, sino que han podido desempeñarse en cualquiera de los puestos de la jerarquía cinematográfica. En consecuencia, la división sexual del trabajo no ha sido una práctica generalizada y constante, y tampoco ha logrado impedir del todo que las mujeres se desempeñen como directoras y como fotógrafas.

Ahora bien, la división sexual que ha sido manifestada por algunos de mis informantes ha sido impuesta de una manera tenue, es decir, se ha recurrido a las acciones sutiles para tratar de mantener a las mujeres dentro de ciertas áreas.

2.2.2 Discriminación y violencia simbólica

Marta Torres destaca que “la violencia es un acto y omisión intencional, transgrede un derecho, ocasiona un daño y reestructura una relación de poder” (en Tepichin et al, 2010: 72). Enfatiza que “las sociedades actuales le quitan un peso específico a la violencia y la convierten en parte de la vida cotidiana; se la invisibiliza, se minimizan los daños, se generan mecanismos para sensibilizar a la población con respecto a sus causas y efectos, en síntesis, se naturaliza como fenómeno social [...] La violencia es un

fenómeno multifacético, tiene muy variadas expresiones, causas, alcances y consecuencias. A veces es muy clara y contundente... Otras veces, en cambio, la violencia es sutil y se esconde en las palabras y los silencios; resulta difícil aprehenderla e incluso descifrarla” (en Tepichin et al, 2010: 60, 63). Así, el tipo de violencia ejercida hacia las mujeres en las escuelas de cine es muy particular.

- ☞ Hombre 2: “Hubo un tiempo, eso sí, en que sí se pensó en que debía haber nada más una cuota, así, cuota de género: dos mujeres por generación, eso fue hace 30 años [...] Sí pasaba que no querían trabajar con mujeres, de una manera velada, de una manera no obvia. Nadie les ponía la mano, pero siempre se le buscaba dar la vuelta: ay no, contigo no, pretextos, y esto sí era un poco desagradable... Ellas, o dirigían sus propios proyectos, o se acoplaban con alguno de los chavos que estaba más abierto”.
- ☞ Mujer 2: “Me llegó a suceder que tenía programado el inicio de mi rodaje y no llegaban con el equipo y cosas así, que son muy fuertes... O por ejemplo, pedían cooperación para equipo, que supuestamente era para el grupo y nunca tuve acceso al mismo, entonces sí tuve enfrentamientos muy fuertes con gente de mi generación. Yo creo que fue porque soy mujer y porque era del grupo contrario, son las dos cosas, estás siempre en la mira de los chavos, no sé, además como hay escasez de mujeres, no hay como de otra, así se va dando [...] me tocó hacer cámara de alguna compañera que, por cierto ella siempre hacía sus ejercicios muy bien... Ella cada año dirigía sus ejercicios, siempre trataba una problemática de pareja y yo me acuerdo claramente en una evaluación, como la atacaron así horrible porque al maestro le gustó mucho el ejercicio, y me acuerdo que un compañero dijo: es que cómo puedes decir que qué bonito, si cada año hace lo mismo. Era así de risa loca, porque así en sus ejercicios quedaban bien y no entraban en los cánones de los compañeros.”
- ☞ Mujer 1: “Yo hice una película... me pareció que era importante destacar cómo las mujeres somos sometidas a muchas cosas que no aceptamos, pero que tenemos que... y pues es una película neorrealista. Y eso fue lo que dijo [un profesor], que era un refrito neorrealista, algo así [...] Pasó algo que, bueno que me acabo de enterar a penas hace uno o dos años, que nos daban material vencido, a mí especialmente... Yo por más filtros que ponía, nunca tenían contraste las cosas que hacía, por esa obsesión me fui a estudiar fotografía, porque yo decía, pero es que yo hago todo lo posible, la cámara es la misma y todo, y sale horroroso, y claro en las películas eran unas tomas con contraste, otras tomas sin contraste, por el material de otros, y eso lo acabo de descubrir.”

- ☞ Mujer 5: “Tengo otras anécdotas muy agradables, pero por ejemplo estábamos en el cuarto de revelado, me acuerdo muy bien, todavía íbamos en primero del CUEC, y un compañero le dice a otro que antier salió con una zorrilla ¿no? Así textual, entonces yo, estábamos a oscuras, y yo no podía como creer cómo podía expresarse así de una chava [...] Me acuerdo que en mi examen de admisión, ya cuando estaba a la hora de la entrevista, previo a la decisión, me dijeron, bueno tú ya tienes una carrera, tienes 26 años, supongo que querrás casarte y tener hijos, ¿qué va a pasar? ¿vas a dejar la carrera si te casas y tienes hijos? Cuestionamientos que tienen más que ver con la vida personal, que con las posibilidades o las aptitudes que uno tenga para volverse cineasta. Ellos se justificaban diciendo, es que hay muchas, la generación pasada elegimos siete chicas, y de las siete, tres se casaron y abandonaron la carrera, y eso es un costo para la carrera y un costo para el propio CUEC.”

- ☞ Mujer 7: “Lo más extraño es que le he notado más en las profesoras mujeres. Sí, creo que tienden a ser, pues machistas, no creo que sean misóginas, pero sí machista... a veces las propias profesoras sí hacen un poco la diferencia entre los hombres y las mujeres, no que sea una agresión ni verbal ni de ningún otro tipo, pero sí como ponerle las cosas un poco más fáciles a los hombres. Eso sí, sí lo he notado.”

- ☞ Mujer 6: “Un profesor... una vez me cuestionó, me dijo, ‘¿estás segura que tú sirves para esto? yo creo que no sirves, no tienes madera de directora’... A mí sí me molestó, pero le quité importancia y ya... yo siento que al principio desconfiaba mucho de mis capacidades [...] A veces es chocante para algunos compañeros que dirijas tus proyectos y que también fotografies otros... empecé a sentir con un compañero como cierta tensión... yo sentía como que él, cada que podía evidenciar que yo ignoraba algo acerca de técnica de fotografía, no reparaba en hacerlo... como ningunear mi trabajo... Pero yo sí sentía que estaba molesto conmigo por haber hecho foto si yo lo que quiero es ser directora [...] otro profesor [de fotografía]... con él sí pude distinguir claramente actitudes misóginas... Y todo el tiempo, todo el tiempo ponía en duda mis capacidades, pero todo el tiempo.”

Expresados casi totalmente por mujeres, estos testimonios dan cuenta de un universo social en donde la violencia sutil está sumamente arraigada. Siguiendo a Bourdieu, entiendo por “violencia simbólica” aquella que es “amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas y que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento [...] que confiere su

‘poder hipnótico’ a todas sus manifestaciones, conminaciones, sugerencias, seducciones, amenazas, reproches, órdenes o llamamientos al orden” (2005: 11-12, 59). Encuentro en estas voces cinco formas en las que la “violencia simbólica” es ejecutada.

La primera es aquella en la que se busca que ingresen pocas mujeres a los centros. Puede ser por consenso o aludiendo a un supuesto “instinto materno” que traería como consecuencia el abandono de la carrera, pero está claro que durante el proceso de selección han existido intentos manifiestos por evitar, en la medida de lo posible, que las mujeres tengan la oportunidad de acceder a estos centros de enseñanza.

Una vez las mujeres adentro, hay cuatro formas de “violencia simbólica” que aparecen en los testimonios. La primera es negarse a trabajar con ellas, por lo que debían trabajar entre ellas, lo que no debió ser óptimo considerando que las estudiantes mujeres nunca han sido mayoría en los centros, o bien, aceptar puestos bajos de la jerarquía que llegaban a ofrecerles sus compañeros menos cerrados, reforzando así la división sexual del trabajo. La segunda forma es cuestionar y poner en duda constantemente sus aptitudes profesionales sobre todo en lo referente a los altos cargos de responsabilidad, la dirección y la fotografía, y mucho más si una mujer desea ocupar ambos puestos dentro de una misma producción, haciendo énfasis nuevamente en la idea de “servir o no servir” para dichos puestos. La tercera se centra en descalificar sus trabajos fílmicos bajo el argumento de que siempre hacen lo mismo o de que son copias de otras películas, con lo que se menosprecian sus capacidades y se duda de su originalidad y creatividad. Finalmente, negarles el acceso a los equipos de filmación o entregarles material inservible, lo que repercute directamente en su desempeño ya que sin equipo y sin película es imposible realizar una filmación.

Estos testimonios muestran que, a pesar de que se permite el ingreso de las mujeres a las escuelas de cine, han existido procedimientos que buscan frenar de cierta manera este ingreso. Asimismo, una vez adentro, hay prácticas que perpetúan el orden que existía en la industria cinematográfica antes de la creación de las escuelas ya que tratan de mantener a las mujeres dentro de ciertos puestos de baja jerarquía a través de descalificaciones y cuestionamientos constantes por parte de los profesores y en ocasiones también de sus propios compañeros. Del mismo modo, les ponen trabas para

impedir que tengan un buen desempeño en sus filmaciones a través de la falta de acceso a los equipos.

De los ocho hombres entrevistados, ninguno manifestó haber vivido situaciones similares en las que no quisieran trabajar con ellos, descalificaran sus trabajos, cuestionaran sus aptitudes o no tuvieran acceso al material necesario por el hecho de ser hombres. Al parecer, enfrentaron otro tipo de problemáticas, como desarrollaré más adelante. Esto remite a una problemática de género en la que hay tratos diferenciados debidos al sexo biológico.

En términos de Bourdieu (2005: 22), es posible observar que dentro de estos centros de formación persiste una “dominación masculina” -consecuencia de todos los actos de violencia simbólica- que se ratifica con la estricta división sexual del trabajo para mantener a las mujeres sometidas en ciertas áreas laborales “femeninas”. Asimismo, destaco que ninguna mujer de las que entrevisté me ha dicho que el hecho de ser mujer, lo que pareciera ser sinónimo de fragilidad, le hubiera facilitado las cosas.

Un punto que quisiera destacar es el referente a la cuestión de la maternidad para decidir si una mujer puede o no entrar a estudiar la carrera de cine. Este aspecto es muy singular porque hace referencia al rol de género que se nos ha asignado a las mujeres por “naturaleza”: ser madres. Elisabeth Badinter (1991) realiza un recorrido histórico de cómo, por lo menos en Francia, a partir del último tercio del siglo XVIII se creó el mito del “instinto maternal” ya que era necesario producir seres humanos. La autora señala que la nueva postura se logró gracias a tres discursos: el económico (inversión beneficiosa para el Estado), el filosófico (igualdad y felicidad) y el dirigido directamente a las mujeres. En este último intervinieron médicos, moralistas, filántropos, administradores, pedagogos y policías conminando a las mujeres a ocuparse de sus hijos a través de un retorno a la naturaleza, promesas (fidelidad, amor y respeto) y amenazas (la naturaleza sabía vengarse de aquellas que desobedecían). Más recientemente, Flora Botton (2003) en un estudio acerca de la China tradicional, destaca que en los libros clásicos chinos nunca se habló de una relación madre-hijo ya que el respeto a los padres tenía prioridad sobre cualquier otro sentimiento: había una obligación hacia los padres, por lo que había poca exaltación de lo que en Occidente llamamos “amor materno”. Así, Botton recalca lo establecido por Badinter en torno a

que el origen instintivo del “amor materno” es una construcción social que emergió en Europa en el siglo XVIII por razones morales y económicas para impedir la extrema mortalidad de los niños, teniendo en el *Emilio* de Rousseau su apología principal.

Así, es posible destacar que esta construcción persiste ya que una mujer que desea convertirse en cineasta es cuestionada acerca de su deseo “natural” de querer tener hijos, mientras que lo relevante deberían ser sus aptitudes. El que los profesores hayan utilizado como justificación casos anteriores de mujeres que abandonaron la carrera por casarse es muy significativo porque se generaliza a las mujeres y se utiliza como un pretexto para desalentar su interés de estudiar la carrera. Asimismo, se asume que ellas -y no los hombres- son las que abandonan una profesión por el matrimonio y la asignación del cuidado de los hijos, perpetuando así la construcción social.

Este elemento me recuerda lo planteado por Sherry Ortner (1979) en torno a que la mujer es desvalorizada debido a la asociación mujer/naturaleza atribuida al hecho de que las mujeres sólo producen seres finitos -humanos-, mientras que el objetivo de la cultura es crear formas significativas que trasciendan la existencia natural. Además, se identifica a la mujer como más próxima a la naturaleza por el tiempo que invierte en la reproducción de la especie -la crianza- y porque su psique es más subjetiva y concreta. Sin embargo, para Ortner estas circunstancias en realidad sitúan a la mujer en un espacio intermedio entre la naturaleza y la cultura trayendo como una de sus consecuencias que su función mediadora restrinja los espacios a los que puede acceder. No obstante, las mujeres dentro de las escuelas de cine no han permanecido inmóviles ante estas restricciones, sino que han buscado formas de forjarse una carrera a pesar de la oposición de algunos hombres. Una de estas formas ha sido la masculinización.

2.2.3 “Masculinizarse” para hacerse respetar

Como lo adelanté en el capítulo 1, Bourdieu afirma que “siempre queda lugar para una ‘lucha cognitiva’ a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales. La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica” (2005: 26). En el caso de las mujeres que han estudiado en el CUEC y en el CCC, parece que esa resistencia hacia la violencia ejercida contra

ellas se encuentra en adquirir cualidades que, dentro de los estereotipos de género, se consideran como “masculinas.”

- ☞ Hombre 2: “Hemos visto que muchas son muchísimo más rudas a la hora de cargar la cámara, saben moverse muchísimo mejor y meterse en lugares así (de frente) con la cámara por delante.”
- ☞ Hombre 1: “El reto, yo creo que para la gente de nuestra época fue ese, aceptar a las mujeres, que yo creo que no sólo las aceptamos, se impusieron también, porque eran chavas listas y chavas luchadoras por sus convicciones, este, aceptarlas siendo una minoría, y que trabajaran igual que tú, pero eso se daba también porque ellas nunca planteaban ‘dame cierto apapacho porque soy mujer’, no, yo trabajo igual que tú y hago las cosas [...] Te podías pelear con ella como te peleabas con un cuate, igual, ‘tú no me convences’, pero su actitud de trabajo o de todo esto, pues qué decías, no, pues mi compañera. E íbamos pa’ rriba y pa’ bajo a todos lados.”
- ☞ Hombre 7: “Creo que cuando a [una alumna] le tocó estar en la comisión de admisiones..., creo fue como una persona que impuso tanto su punto de vista, y sí una parte como de su género, que logró que esa generación fuera la primera generación con mayoría mujeres... Y mucha gente me ha dicho que eso es algo como súper histórico, y mucha gente [la] recuerda como una persona difícil... [...] [A una mujer con autoridad] mucha gente la recuerda como una maldita... desde que era estudiante era, como lo quieras decir, se salió con la suya, o lograba lo que quería, o creía tanto en sus proyectos y en sus películas que no le importaba pasar por encima de nadie.”
- ☞ Mujer 3: “Éramos bastantes, y todas eran como de carácter fuerte, se defendían.”
- ☞ Mujer 1: “Me gané mi entrada, con mucha oposición, porque yo era muy retadora [...] los alumnos ya eran grandes, eran adultos, y tenían unas formas de hablar y de relacionarse como se relacionan entre hombres... y fue muy terrible, pero me tuve que hacer como grosera, y ser más grosera que ellos para pararlos [...] fue muy terrible porque algunos decían que fui autoritaria [...] yo cargaba las [cámaras] de 12 kilos, tengo un problema de escoliosis, pues porque yo era muy valiente y yo podía cargar los tripies, y yo podía hacer todo, y yo podía cargar las maletas de la cámara, porque tenía que hacerlo mejor que todos, y nunca se reconoció [...] Me hice peleonera y así enérgica por necesidad, decía palabrotas y cosas así para asustarlos, o sea si me querían asustar a mí, yo les decía peor. Pero no me gusta, ni me parece que sea una buena cosa.”

- ☞ Mujer 5: “Siempre me he plantado, de alguna u otra forma, con una personalidad más ruda que débil [...] la fortaleza de carácter si bien ya la traía... pues el CUEC me ayudó en muchos sentidos a quitarme algunos miedos y a agarrar el toro por los cuernos pa’ poder dirigir.”
- ☞ Mujer 4: “[La escuela] para mí fue como muy importante, me formó de carácter.”
- ☞ Mujer 7: “Yo noté en las cuatro compañeras que entramos, que queríamos trabajar físicamente al tú por tú con los chicos, ¿no? o sea era de que ellos levantaban, no sé, dos tripies y las mujeres, no, yo también levanto dos tripies, es más, dame otro, levanto tres, y me acuerdo que el primer semestre fue bien pesado porque, de hecho nosotros hacíamos cosas de más para tratar de equilibrar esta cuestión.”
- ☞ Hombre 3: “Eran bien bravas, cabrón. Sí, no había manera, wey, eran unas generalas. Pero sí tenían, este, sí se imponían pues, de hecho se imponían más que yo fácilmente (reímos), yo casi todo lo pedía por favor y arrastrándome (ríe), a hombres y a mujeres.”

Estos fragmentos de entrevistas proyectan la visión tanto de hombres como de mujeres en lo que es una forma de resistencia para tratar de alterar las restricciones laborales impuestas a las mujeres a causa de su fisonomía. Así, en los testimonios encuentro que las mujeres buscan ser aceptadas con maneras masculinas, probablemente debido a lo que ellas identifican como un “ambiente de hombres” en las escuelas. Es decir, en lugar de afirmarse como mujeres femeninas, suben al nivel de los hombres compitiendo con ellos, una especie de absorción del género dominante para poder salir triunfadoras. En el discurso, es posible distinguir tres tipos de “ajustes de género” o “masculinización”.

El primero hace referencia directa al trabajo físico que representa cargar objetos pesados. Como desarrollé antes, la fuerza física es uno de los principales argumentos utilizados para justificar que las mujeres no puedan ocupar ciertos puestos en los que es necesario cargar tripies, luces, cámaras, etcétera. Así, estos testimonios dan cuenta de que las mujeres buscan revertir este hecho “naturalizado” trabajando físicamente al tú por tú con sus compañeros hombres sin buscar que por el hecho de ser mujeres se les dé cierto “apapacho”, como dice uno de los informantes, lo que implica que cargan objetos pesados sin ninguna resistencia. Pero van más allá de eso: en un afán de demostrar que son físicamente igual de fuertes que sus compañeros, algunas mujeres relatan cómo no

solamente se trataba de cargar, sino que debían cargar más peso que los mismos hombres con la finalidad de ser respetadas y aceptadas como compañeras iguales.

Un aspecto importante a destacar en este sentido es que se asume que todos los hombres son físicamente más fuertes y más altos que cualquier mujer, naturalizando con facilidad la dicotomía mujer-baja-débil/hombre-alto-fuerte, cuando en realidad existen numerosas excepciones. Así, lo que puede dilucidarse es que hay una discriminación hacia las “cualidades femeninas” que son símbolo de debilidad dentro de las representaciones sociales y culturales.

El segundo discurso complementa el primero: no basta con ser fuerte físicamente, también hay que tener un carácter fuerte, una típica característica “masculina”. El carácter fuerte tiene como objetivo defenderse de sus compañeros, tratar de frenarlos, y al menos una de mis informantes hace referencia a la adopción -estratégica- de un lenguaje de hombres: el de las groserías. Es muy interesante esta adopción porque ella misma señala que no le gustaba, pero tenía que hacerlo para que sus compañeros no pasaran sobre ella. Parece que esta fortaleza de carácter contribuyó a que las mujeres adquieran seguridad en sí mismas y buscaran ser directoras.

Como consecuencia del carácter fuerte de las mujeres, aparece un discurso para el cual los informantes, curiosamente todos hombres, hacen referencia con una misma palabra: imponerse. La imposición hace referencia a un acto autoritario de una persona que no toma en consideración a nadie más que no sea ella misma. Así, la forma que desarrollaron las mujeres para apropiarse del espacio fue interpretada, al menos en estos casos, como una imposición, no como el acceso al que las mujeres tenían derecho al igual que sus compañeros hombres. Las palabras para definir las dan cuenta de ello: difícil, autoritaria, maldita y generalas. Estas mujeres, que decidieron no continuar bajo una dominación masculina, son nombradas bajo adjetivos que se pueden llegar a considerar como negativos para una mujer, pero que en el caso de un hombre podrían interpretarse como tenacidad o sagacidad.

Lo que me lleva al último testimonio. Este hombre señala claramente cómo él tenía características “femeninas”: todo lo pedía por favor y arrastrándose. Así, queda develado lo que Teresita de Barbieri afirma en torno al género: “son los conjuntos de

prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica” (1992: 151). De esta manera, no importaba que el sexo de esta persona fuera hombre, su carácter era “femenino” y por ello “debía” arrastrarse ante hombres y mujeres.

Así, observo un afán de ganarse el respeto luchando contra la imagen de debilidad. Por ello, las mujeres adquieren, en términos de Bourdieu (2003), un “habitus” masculino a consecuencia de las condiciones diferenciadas que persisten dentro de las escuelas (*campo*) funcionando como principios de acción: cargan objetos pesados (*hexis corporal*) y endurecen su carácter (*ethos*), además de adoptar el uso de groserías. Las mujeres asumen las prácticas de los hombres para salir adelante.

En general, todos estos testimonios evidencian cómo en realidad el género sólo es una construcción social ya que las mujeres muestran que pueden adquirir cualidades físicas y de carácter que tradicionalmente se han considerado como masculinas. Es interesante observar que la misma “violencia simbólica” ha provocado que las mujeres reviertan los roles de género que pretende asignarle. En el caso de las alumnas de las escuelas de cine, esta estrategia ha dado como resultado que en la actualidad puedan dirigir sus películas. Sin embargo, es un proceso que sigue llevándose a cabo.

2.2.4 Los hombres frente a las autoridades

Anteriormente señalé que los hombres a los que entrevisté habían enfrentado problemas distintos a los que he descrito para las mujeres: se trata de una confrontación directa con un hombre poderoso dentro de una de las escuelas de cine. Michel Foucault establece que el poder se ejerce, por lo que “las estructuras o mecanismos de poder se refieren al poder que ciertas personas ejercen sobre otras, es decir, sólo existe el poder que se ejercen ‘unos’ sobre ‘otros’” (Foucault en Dreyfus y Rabinow, 1988: 238). En general, se actúa sobre las acciones de los otros.

- ☞ Hombre 4: “No tenía una infraestructura real, entonces nos juntamos todas las escuelas para manifestarnos y ese fue un primer problema, que [un hombre con autoridad] amenazaba que si uno seguía en eso, él se iba a dedicar a acabarnos la carrera, a mí al menos... no es del todo lo que uno espera, que uno fija muchas expectativas sobre todo

cuando uno supone que quedando dieciséis es porque los dieciséis son meritorios para quedar en la escuela de cine, y después pues uno se va dando cuenta que no es tan así.”

- ☞ Hombre 3: “[Un hombre con autoridad] me quiso correr pero, pues es que yo por, por burro me atravesaba en cosas que ni me correspondían, y luego las peleaba muy mal, porque era tímido y acomplejado, me daba mucho coraje entonces hice todo mal, y atraje su animadversión grueso y llegó un momento en que me quería correr.”
- ☞ Hombre 5: “La escuela funcionó muy bien, pero algunas autoridades de pronto, cuando ven que te va bien, porque ahí fue donde tuve una oposición muy fuerte en un momento en que mi primer documental tuvo éxito... En ese momento tuve inmediatamente unas barreras ante mí enormes, sólo por el hecho de empezar con un buen festival, ya tenía yo como una oposición de parte de una persona en la escuela que tenía autoridad.”

En estos testimonios aparecen las dificultades que tuvieron que enfrentar dentro de la escuela de cine. En los dos primeros casos, el discurso hace referencia a que generaron la animadversión de ese hombre con autoridad debido a que demostraron estar en desacuerdo con ciertas cuestiones de la infraestructura de la escuela. En ambos casos, la amenaza era echarlos, cosa que no ocurrió ya que ambos terminaron satisfactoriamente la carrera. El caso del tercer testimonio interesa porque devela que ser exitoso y reconocido por un trabajo fílmico generó envidia por parte de un hombre con autoridad, lo que enfatiza el lado competitivo del cine, en donde el prestigio derivado de la participación en festivales internacionales es muy valorado.

Foucault establece que en las relaciones de poder es posible reconocer un “sistema de diferenciaciones que permite actuar sobre las acciones de los otros” (en Dreyfus y Rabinow, 1988: 241). Uno de los informantes también me hizo saber que tuvo problemas en cuanto al acceso a los equipos.

- ☞ Hombre 5: “El manejo de la tecnología para producir tu película estaba muy dirigido a los amigos de una de las personas que decidía quién tenía acceso a las máquinas, para mí fue muy claro que tuve que editar en mi casa [...] yo había pedido la cámara de cine para ir a filmar, y el día que iba a sacarla, habiéndola reservado, pues no estaba.”

Así, esta acción emprendida por alguien con poder tenía como objetivo mantener ciertos privilegios para algunos estudiantes, mientras que otros claramente no podían acceder al material necesario para la realización y culminación de sus trabajos fílmicos.

En este sentido, es posible distinguir dos medios de hacer existir las relaciones de poder en las escuelas de cine: por los efectos de la palabra -bajo la amenaza de echar a los alumnos- y por medio de las disparidades -con el acceso controlado a los recursos materiales para la realización de las películas-. Como señala Foucault “el ejercicio del poder no es un hecho desnudo, un derecho institucional o una estructura que se mantiene o se destruye: es elaborado, transformado, organizado, se asume con procesos que están más o menos ajustados a una situación” (en Dreyfus y Rabinow, 1988: 241).

Lo dicho por estos tres informantes pone de manifiesto que inclusive la discriminación llega a ejercerse de manera diferenciada entre hombres y mujeres. Si bien es importante destacar la discriminación de la que fueron objeto estos tres hombres, e inclusive la “violencia simbólica” bajo la amenaza de echarlos, vemos que no se da por las mismas razones que con las mujeres. Como he adelantado, en numerosas ocasiones las mujeres fueron discriminadas por el hecho de ser mujeres, en cambio los hombres fueron discriminados por oponerse a ciertas condiciones escolares con las que no estaban de acuerdo, o por haber realizado un buen trabajo fílmico, reconocido en un festival en el extranjero. Los hombres por ser hombres no son agraviados, hay factores como la “indisciplina” o el prestigio que pueden llegar a obtener con sus trabajos.

2.2.5 El género no lo explica todo

Para Teresita de Barbieri, “el género es una forma de desigualdad social, de las distancias y jerarquías que si bien tiene una dinámica propia, está articulado con otras formas de desigualdad, las distancias y las jerarquías sociales” (1992: 163). Los testimonios que siguen dan cuenta de que quizás el género no lo explica todo.

- ☞ Mujer 2: “Es una escuela en la que desde que entran traen el ego muy... Yo creo que también se necesita eso para salir adelante en esto, pero traen un ego muy grande y una competencia que incluso la escuela fomenta.”
- ☞ Mujer 1: “Pienso que hay varias circunstancias por las cuales no me fue tan fácil hacer mi carrera. Una que no venía ni de la clase dominante ni de la clase cultural de los intelectuales, no venía de ellos. Era evidente por mi ropa, por mi forma de ser, por todo, que no, pues que no era ni siquiera de la clase media. Y yo creo que hay una discriminación para las mujeres, una por la clase, principalmente esa antes que nada, y

por ser mujer, y por ser alebrestada. Pero es curioso que yo siento que mujeres y hombres me han cobrado eso.”

- ☞ Mujer 4: “Siento que, por ejemplo sí tenía compañeros que eran más talentosos en ese sentido, o sea como que entraron ya sabiendo cómo hacerle... entonces yo sí sentía un poco que tenía compañeros muy talentosos, que ya venían como con el chip integrado, y que yo no, y que yo tenía que aprender [...] No me fue mal en mis ejercicios, tampoco me fue bien.”
- ☞ Hombre 3: “A la hora en que se articulaban los equipos pues yo no sabía hacer nada, muchos de mis compañeros habían egresado de la Escuela Activa de Fotografía Coyoacán, foto fija, entonces tenían un conocimiento bien profundo sobre óptica, lentes, profundidades, cámaras, ese tipo de cosas, entonces yo ese tipo de cosas no las sabía hacer, no sabía ni prender una lámpara, entonces tuve que empezar desde ahí, y me empecé a refugiar en una labor que casi nadie quería, que era grabar sonido directo.”

En estos segmentos es posible distinguir que el género se vincula con otros elementos sociales que generan desigualdad y discriminación hacia hombres y mujeres. El primero es el referente a la clase social. Estudiar cine es costoso ya que, a pesar de que las escuelas proporcionan los equipos y la película para las filmaciones, los estudiantes tienen que costear todos los gastos de producción, como transporte, puesta en escena y la alimentación de todas las personas que participan en el rodaje. Durante los primeros semestres, es imposible que los estudiantes trabajen ya que tienen horarios que abarcan todo el día. Si bien no se requiere que sean personas de clase alta, sí deben contar con un “capital económico” importante para dedicarse completamente a estudiar. Por ello, la clase social es usada como un elemento más para la discriminación hacia las mujeres.

La segunda articulación que distingo es la de género-competencia. En este caso, es claro que el “capital cultural” en torno a los conocimientos cinematográficos previos juega un papel muy importante a la hora de establecer con quién se desea trabajar. No solamente importa si se es mujer o se es hombre, también es necesario saber hacer las cosas, lo cual poco a poco va generando un ambiente de competencia.

Estas circunstancias permiten dar un matiz y establecer que, además del género, en términos de Bourdieu (2003), el “capital cultural” -las calificaciones intelectuales que produce el sistema escolar o la familia- y el “capital económico” -los bienes

materiales- juegan un papel importante a la hora de permitir que las mujeres, y en ocasiones también los hombres, accedan a ciertas áreas laborales, ya que son “poderes sociales cuya eficacia específica puede ser redoblada con la eficacia propiamente simbólica, esto es, con la autoridad que da el hecho de ser reconocido, elegido por la creencia colectiva” (2002: 251).

2.2.6 ¿El cambio generacional?

Ahora quisiera incluir los testimonios en los que mis informantes hablan de un “cambio generacional”. Reconocen que “antes” -por sus años de ingreso a las escuelas, parece ser que se refieren a antes de la década de los noventa- las mujeres eran discriminadas y no podían acceder a los altos puestos de la jerarquía cinematográfica, las cosas “están cambiando.” Para tratar de dejar en claro cuándo es “antes”, expondré los testimonios conforme a su ingreso en las escuelas de cine.

- ☞ Hombre 2: “Esta tendencia sentimos que se está revirtiendo [...] Los chavos actuales ya son un poco ciegos a este asunto del género, les importa la calidad, cómo funciona, a nivel de visión en ese sentido, de elegir a una fotógrafa muchas veces: ‘sí, ya vi su trabajo, me parece interesante, veo que tiene una visión, que sabe montar luces, que sabe manejar la cámara’. Y esto ha llevado de manera natural a que uno vea que es una mujer la que está haciendo la fotografía, o también de que dirija, de que no haya ya este concepto de: no, pues cómo voy a estar bajo tus órdenes porque eres mujer.”
- ☞ Mujer 2: “En la división de las áreas, yo lo veo bastante equilibrado, como que ya hay mujeres fotógrafas, sonidistas, directoras y hay muchos chavos que hacen producción y arte. Yo creo que eso se ha ido transformando, y como que ahora las áreas las puede ocupar cualquiera. Incluso, en la industria, ya hay mujeres fotógrafas.”
- ☞ Hombre 4: “Con [la única mujer de su generación] pues siempre fue de mucho respeto, porque era una mujer muy interesante [...] Ahora, se incluía de la misma manera en que se le incluía a cualquiera ¿no?, porque sí éramos doce varones, pues bueno, no había como un trato preferencial ni, ni distinto diría. En las cuestiones del rodaje, siempre fue muy respetada como guionista y como directora.”
- ☞ Hombre 6: “Al final, lo que te mete a trabajar con otro, que es como tú, no es su género, si no como su actitud hacia lograr el gol al que están todos apuntando.”

- ☞ Hombre 7: “La convivencia siempre fue cordial, estábamos ahí para trabajar [...] Yo, en lo personal, pensaría en que alguien es buen fotógrafo o buen sonidista, antes que si es suficientemente fuerte para cargar equipo en ciertas condiciones.”
- ☞ Hombre 8: “Se la llevan a sus producciones porque saben que es buena en producción, en arte, como asistente de dirección, como sonidista, saben que trabaja bien [...] [Otra compañera] es más apática... no le hablan tanto. Pero también tenemos compañeros que al demostrar que no son tan activos, tan propositivos, pues no les hablan. [...] Cuando he visto que hay rechazo, es parejo y es porque de plano alguien no trabaja.”

Estos fragmentos de entrevistas corresponden a personas de diversas generaciones pero que tienen una característica en común: su vínculo con las escuelas de cine continúa por lo menos hasta el momento en el que llevé a cabo las entrevistas, a excepción del tercer testimonio, que ya no está relacionado con la escuela de la que egresó. Otra precisión relevante es que dos de los testimonios fueron brindados por personas que anteriormente expresaron abiertamente que cuando ellos eran alumnos existía una abierta discriminación hacia las mujeres, pero que desde la posición en la que se encuentran ahora pueden notar que existe un equilibrio en cuanto a las posibilidades que tienen las mujeres para ocupar algún puesto.

Los testimonios que hablan acerca de cordialidad y de rechazo parejo son interesantes porque las mujeres que pertenecen a sus mismas generaciones fueron muy claras en expresar distintas formas de “violencia simbólica” ejercida sobre ellas. Esto me lleva a subrayar de manera enfática que la única mujer que expresa percibir un cambio en la distribución de las tareas por sexo no es una alumna reciente. Pareciera que hay una invisibilización de la discriminación que viven las mujeres, quizás por una cuestión de ser políticamente correcto y no nombrar algo que antaño no era mal visto y hasta se consideraba normal, porque como lo dijo uno de mis informantes, “el machismo fue machismo hasta que se nombró como tal, antes no estaba mal.”

Así, en este conjunto de fragmentos que parecen hablar de un clima de equidad, encuentro tres tipos de discursos en donde se argumenta que el género ya no es una razón por la cual se discrimina a las mujeres. El primero es el que hace referencia a que ahora se piensa en la calidad del trabajo de una persona, y no en sus características físicas. Hay un *darse cuenta* o una especie de *toma de consciencia* en torno a que el

trabajo de las mujeres es igual de bueno que el de los hombres. En apariencia, esto constituye un cambio radical a las circunstancias narradas al inicio de este apartado: las mujeres pueden ocupar cualquier puesto si, y sólo si, su trabajo es bueno o de calidad. El segundo discurso asegura que la actitud propositiva de las personas es un factor fundamental para que alguien sea convocado a participar en una filmación. Si una persona, sea hombre o mujer, da signos de apatía y pereza, inmediatamente es descartada para trabajar con ella. Ahora lo que importa es el esfuerzo. Finalmente, hay un discurso que sostiene que la división de áreas es pareja y que las mujeres son incluidas, inclusive respetadas. Pero en esta inclusión persiste la segregación ya que, si bien una mujer es convocada por su buena “funcionalidad”, continúa siendo llamada para desempeñar puestos de baja jerarquía o femeninos: producción, arte, etcétera.

En general, parece que el cambio generacional consiste en valorar más el trabajo que llevan a cabo las mujeres y apreciar su calidad, así como reconocer el alto grado de responsabilidad que muestran durante las filmaciones. Sin embargo, teniendo en mente que la mayoría de estos testimonios fueron expresados por hombres cuyas compañeras de generación me hablaron de actos de discriminación expuestos en el 2.2.1 y 2.2.2, considero que el “cambio generacional” está presente de manera directa en los discursos que ya no expresan abiertamente un rechazo directo a que las mujeres participen en ciertas áreas. No obstante, en la práctica real persisten acciones discriminatorias ejercidas, de acuerdo con los testimonios, mayoritariamente por los profesores pero también por algunos compañeros.

2.3 En perspectiva: mujeres y hombres documentalistas

En este apartado abordo los motivos personales que llevaron a Alejandra Sánchez, Antonino Isordia, Eugenio Polgovsky, Everardo González, Lucía Gajá y Luciana Kaplan a elegir como formación profesional la de cineasta. Posteriormente, expondré cómo ha sido para ellas y ellos ejercer la profesión de cineasta después de haber egresado del CUEC o del CCC. Ahora quisiera mostrar cómo ha sido el camino que han tenido que andar estas seis personas para poder proyectar un documental en pantalla.

2.3.1 Por qué estudiar cine

Las motivaciones personales que llevan a una persona a elegir determinada carrera profesional varían considerablemente dependiendo de su contexto familiar, cultural y económico. En el caso de las/os seis documentalistas, se destaca que en cinco casos esa decisión estuvo fuertemente motivada por sus padres, o algún otro familiar cercano.

- ☞ Alejandra Sánchez: “El gusto por el cine, en términos, pues, de vida, a lo mejor me lo transmitió mi padre, que es así muy aficionado al cine en general, y al mexicano en particular [...] Cuando salí de la carrera decidí que quería especializarme en cine, por eso, pues bueno, me di a la tarea de hacer examen en el CUEC.”
- ☞ Antonino Isordia: “Mi mamá es una cinéfila empedernida, me puso Antonino porque me quería poner Antonioni [...] la que me sugiere [estudiar cine] es mi madre.”
- ☞ Luciana Kaplan: “Mis papás eran muy cinéfilos. Desde muy chiquita me llevaron al cine a ver películas [...] Como desde los 15 años dije que yo quería estudiar cine.”
- ☞ Everardo González: “No me consideré nunca un apasionado del cine. A mí me convenció Carlos Carrera [su primo hermano] de estudiar cine [...] Había estado estudiando comunicación social en la UAM Xochimilco, yo realmente me quería dedicar a la fotografía, ya había hecho un cortometraje en el 92. Carlos me dijo que él creía que yo podía servir en el cine.”
- ☞ Lucía Gajá: “Mi papá estudió en el CCC y mi mamá Comunicación, pero siempre ha estado muy cerca de los medios audiovisuales [...] Iba mucho con mi papá cuando él trabajaba en foros, y me pareció un trabajo muy agotador, entonces en realidad no tenía como realmente planteado estudiar cine. [...] Me metí a estudiar Comunicación Gráfica, en la UNAM, en la ENAP [Escuela Nacional de Artes Plásticas] pero durante el año que estuve, porque sólo estuve un año, pues me di cuenta que realmente lo que, sí, que lo que quería hacer era el cine.”

En los tres primeros casos, los familiares no estaban dentro de la industria cinematográfica, pero sí parecen haber tenido una gran afición por el cine, transmitiéndoles a Alejandra, Antonino y Luciana un importante “capital cultural”, y hasta “social” por el vínculo con otras personas dedicadas a la academia o al mismo cine. Asimismo, es importante destacar que sus padres y madres son personas que recibieron una formación universitaria, inclusive la madre de Alejandra es la rectora de

la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y la madre de Luciana es profesora en El Colegio de México, lo que nuevamente remite a un estatus social elevado en comparación con la gran mayoría de las personas que viven en México. Los otros dos casos (Everardo y Lucía) tuvieron un vínculo más directo con la industria, resultando que, sobre todo en el caso de Lucía, al ser la “hija de”, hereden un fuerte “capital social” vinculado directamente con la industria cinematográfica mexicana. Así, a la luz de estos testimonios, parece que la decisión de estudiar cine viene dada por un gusto que se transmite, una especie de herencia familiar.

En el caso de Eugenio Polgovsky, su decisión de ingresar al CCC estuvo motivada por el interés que sentía por la fotografía: “Yo comencé a hacer fotografías de foto fija en diversas ciudades, en las calles, de personajes que vivían en condiciones extrañas [...] no había una escuela realmente enfocada en la fotografía [...] y fue así que me acerqué a la escuela de cine para estudiar fotografía.”

Estas seis personas proceden de entornos sociales que se sitúan dentro de la clase media alta ubicados en el ámbito de la academia y las artes. En este sentido, no es posible destacar ninguna diferenciación debida al género, sino que evidentemente se trata de una cuestión de “capital cultural” y “social”.

2.3.2 La industria cinematográfica y audiovisual

Al salir de la escuela de cine, pocas personas pueden dedicarse desde un inicio a dirigir: se desempeñan en otros puestos dentro de películas dirigidas por otros, e inclusive hacen comerciales y/o videoclips, actividades que en muchas ocasiones les ayudan a sostenerse económicamente.

- ☞ Alejandra Sánchez: “Cuando salí del CUEC empecé a trabajar en Canal 11 como realizadora de un programa de ciencia, y de ahí vine a dar acá [la UACM].”
- ☞ Antonino Isordia: “Inmediatamente me agarraron las casas productoras de documentales, yo tengo como 14 documentales en Clío, México Nuevo Siglo.”
- ☞ Everardo González: “Antes era editor, fotógrafo, antes, mucho antes, mesero, pues lo que hacemos todos al final.”

- ☞ Lucía Gajá: “Asistente de dirección y script. Las dos cosas fueron como desde el 99, alternaba. Básicamente, en comerciales era script, e hice películas, asistí a Marisa [Sistach en *Perfume de violetas*], asistí a Paul Leduc en *Cobrador* [...] asistí a Francisco Franco en *Quemar las naves*, y luego asistí varios cortos y así [...] y asistí algunos comerciales, pero la verdad ahí no me gustaba tanto porque siendo script sentía que no me involucraba, pero lo que le da de comer a la mayor parte de la gente que hacemos cine es la publicidad.”
- ☞ Luciana Kaplan: “Desde, como el segundo año del CCC, empecé a trabajar como script, estuve en varias películas, cortometrajes, comerciales, durante muchos años fue como una forma de ganarte la vida. También hice producción, dirección, sonido, eso menos.”

Además de referir a las actividades de estas cinco personas antes de dedicarse de lleno a dirigir sus documentales, estos testimonios muestran cómo la división sexual del trabajo traspasa las paredes del CUEC y del CCC persistiendo dentro de la industria. Al terminar los estudios, estos hombres fueron contratados para desempeñarse como directores, editores y fotógrafos, mientras que dos de estas mujeres ejercieron como asistentes de dirección y scripts. Sólo una fue contratada como realizadora para un programa de televisión. Asimismo, existen casos en los que tanto hombres como mujeres no encuentran trabajo al salir de las escuelas.

Como lo señalé anteriormente, este acceso diferenciado al trabajo es una construcción en la que las mujeres son incluidas de manera excluyente: se acepta que trabajen pero sólo en puestos específicos que no cuentan con prestigio.

2.3.3 Las temáticas que importan

Las trayectorias que han seguido estas seis personas han sido distintas, sin embargo es relevante considerar cuáles son los tópicos que han decidido plasmar en sus películas. Por ello, retomo las producciones de largometrajes documentales que ellos mismos levantaron después de haber egresado del CUEC o del CCC -énfasis porque algunos han dirigido documentales por encargo de casas productoras o asociaciones civiles-.

Alejandra Sánchez.

- ☞ *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2007). Acerca de los asesinatos de mujeres que han ocurrido sistemáticamente en Ciudad Juárez desde 1993.

“Yo nací en Chihuahua, y muchos de mis familiares [...] me contaban que, pues que el asunto de que había mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, y bueno, desde luego me impactaba mucho.”

- ☞ *Agnus Dei. Cordero de Dios* (2011). Acerca de la pederastia cometida por sacerdotes católicos en México.

“El ejercicio de la sexualidad es un tema que me gusta mucho, me apasiona, me hace reflexionar, el ejercicio de la sexualidad en los seres humanos es una de las claves para el entendimiento social en todos los sentidos. Me parece que si un día despejamos lo más básico de los tabús en torno al ejercicio de la sexualidad, tabús que son además, y prejuicios, discursos torcidos que son emitidos desde instituciones como la Iglesia Católica, me parece que esa es la clave para tener más equidad, más plenitud, entonces me parece que creo que es uno de los temas a mí me van a seguir gustando para seguir explorando, me parece un tema que es básico.”

Antonino Isordia.

- ☞ *1973* (2005). Acerca de tres jóvenes nacidos en 1973: Alejandro -que asesinó a todos los miembros de su familia dentro de su casa, María Fernanda -que se arrojó desde un puente y quedó paralítica, y Rodolfo -que fue encarcelado por pertenecer al Consejo General de Huelga del IPN.

“Yo quería hablar de la vida en la Ciudad de México en los años 90, y no me quería ir a los extremos porque son muy engañosos, quería concentrarme en el aburrimiento de la clase media de la Ciudad. Lo dije muchas veces, que quería contar la historia de un joven desde las cuatro paredes de un departamento de interés social, vista desde ahí, y al mismo tiempo, contar la historia de un día en la Ciudad de México.”

- ☞ *Los niños devoran lobos* (2008). Acerca de pandillas latinoamericanas.

“Sobre las pandillas, la Marasalvatrucha, la Barrio 18 y su guerra en todo Latinoamérica, filmamos en El Salvador, en Guatemala, en Honduras, en Chiapas, en Los Ángeles, aquí en la Ciudad de México [...] sí fue un documental de alto riesgo.”

Eugenio Polgovsky.

☞ *Los Herederos* (2008). Acerca de las y los niños jornaleros en México.

“Me di cuenta que los niños participaban muchísimo en la vida cotidiana de la familia, en la sobrevivencia, en las actividades económicas de la familia, en la cacería, en todo los niños estaban muy presentes. Entonces durante otros viajes yo vi que en el campo mexicano siempre hay niños trabajando, haciendo muchas labores, entonces fue ahí que me propuse hacer un retrato de la infancia rural y de las condiciones de vida de los niños del campo mexicano, para eso ya viajé a ocho estados distintos.”

Everardo González.

☞ *La canción del pulque* (2003). Aproximación al proceso de elaboración del “elixir de los dioses” y a las pulquerías de la Ciudad de México.

“Vi que era un lugar que me, en el que yo me sentí cómodo, un lugar como bastante libre, bastante tolerante en muchos sentidos, esa fue una primera motivación.”

☞ *Los ladrones viejos. Las leyendas del Artegio* (2007). Acerca de delincuentes que asolaron la Ciudad de México durante los años sesenta.

“Me interesaba conocer la mente de los ladrones y la relación con la policía [...] me interesaban ladrones que tuvieran más de 60 años, o sea que hubieran conocido la época del México que yo quería retratar y que en la parte del robo no hubieran cometido actos de violencia.”

☞ *El cielo abierto* (2011).

“Es sobre el asesinato de Óscar Romero, un arzobispo de San Salvador, sobre los inicios de la Guerra Civil en El Salvador.”

Lucía Gajá.

☞ *Mi vida dentro* (2007). Acerca de Rosa Estela Olvera Jiménez, encarcelada en Austin, Texas, acusada de haber asesinado a un niño al que cuidaba.

“Primero empecé con las ganas de hacer un documental sobre hombres en pena de muerte mexicanos [...] de pronto, empecé a darme cuenta que faltaba información de [...] mujeres mexicanas presas allá. [...] Y cuando conocí a Rosa fue así como que amor a primera vista”.

Luciana Kaplan.

☞ *Revolución de los alcatraces*. Ópera prima en proceso de edición.

“Es sobre una mujer oaxaqueña que se llama Alfonsina Cruz que pertenece a una comunidad zapoteca en la sierra Sur de Oaxaca, que quiso ser presidenta municipal de su comunidad pero como era mujer no la dejaron, entonces hizo todo un movimiento para cambiar los usos y costumbres, y hacer que las mujeres sí pudieran votar, y sí pudieran aplicar a los proyectos sociales y no por el hecho de ser mujer no lo hicieran, y ahora es presidenta del Congreso en Oaxaca. Ella me impresionó mucho, esa capacidad de cambio y de querer hacer las cosas y no darse por vencida ante lo formal, sino al contrario, empezar a construir, es una persona muy valiosa y muy valiente.”

Un primer punto a destacar es que estas/os documentalistas se interesan por plasmar en sus películas problemáticas sociales. En algunos casos retratan situaciones que tienen un trasfondo social importante, como la violencia de las pandillas, la delincuencia de los ladrones o el alcoholismo en general. En otros documentales se hace un acercamiento a las injusticias y los abusos que sufren algunas de las “minorías” de la sociedad, como las mujeres y los niños. En este sentido, se destaca que los documentalistas pertenecen a una misma generación nacida en la década de 1970 -como señalé en la Introducción, época de la contracultura y el feminismo-, por lo que nuevamente la transmisión social y política de sus padres debió ser fundamental para su formación.

Específicamente, destaco que las tres mujeres se han interesado por mostrar circunstancias en las que otras mujeres se encuentran en situaciones adversas. En el caso de Everardo González, sus dos primeros documentales están enfocados en espacios “masculinos”: una pulquería y una cárcel de hombres. Antonino Isordia y Eugenio Polgovsky parecen estar interesados en situaciones extremas de niños/as y jóvenes.

Un segundo aspecto a destacar es la motivación personal que las/os ha llevado a plantearse esas temáticas. En el caso de las mujeres, sus argumentos parecen encaminarse hacia un aspecto emocional, es decir, decidieron trabajar esos tópicos debido a que sintieron empatía con las vidas de sus protagonistas. Hay un interés personal, y hasta afectivo, para visibilizar a esas mujeres que se encuentran en situaciones de desigualdad e injusticia. Por lo menos en el caso de Sánchez y Gajá, hay

un compromiso con las protagonistas de sus documentales ya que continúan en constante contacto con ellas, como desarrollaré más detalladamente en el capítulo 3.

Por su parte, estos tres hombres hicieron alusión a un interés personal, pero no afectivo. Se trata de situaciones sociales importantes que les motivaron, pero ninguno expresó haberse conmovido por dichas situaciones. Quizás sí existió una razón emocional, pero no se dice explícitamente. En cuanto al contacto-compromiso con sus protagonistas, solamente Antonino Isordia afirmó vincularse mucho con las personas: “no me gusta sacarles todo y luego abandonarles a su suerte.”

Esta diferenciación entre las mujeres que hablan de un vínculo afectivo que las motivó a realizar sus documentales y los hombres que no lo expresan es relevante ya que podría ser interpretada como la afirmación de un estereotipo de género: las mujeres son emotivas y los hombres son objetivos. Pero en realidad podría tratarse de la reproducción del estereotipo que inhibe el discurso de los hombres, porque quizás sí se conmovieron, pero no consideraron correcto expresarlo: no es correcto que un hombre hable acerca de sus sentimientos, y mucho menos con una mujer menor que ellos.

2.3.4 Vivir o no vivir de hacer documentales

Un aspecto fundamental de una profesión es permitir obtener los recursos económicos para solventar las necesidades básicas para vivir. El caso de las personas que se dedican al cine, y a la mayoría de los oficios artísticos, es muy especial porque en su mayoría se desempeñan como *free lance*, es decir, no cuentan con un contrato y trabajan por proyecto. En el caso de las y los cineastas, ellos mismos deben buscar el capital económico para financiar sus películas. Por ello, resulta pertinente esclarecer si las mujeres y los hombres a los que entrevisté pueden vivir de hacer documentales.

- ☞ Alejandra Sánchez: “No, en este país no. Yo necesito mi trabajo aquí [en la UACM como profesora y como realizadora del programa *Gregoria, la cucaracha*] [...] No, no vives de hacer documental en este país.”
- ☞ Antonino Isordia: “Ahorita estoy preparando una serie de televisión para Televisión Azteca, la voy a dirigir yo, y estoy preparando otro documental para Clío, he hecho documentales para museos, fundaciones, organismos, he filmado muchísimo.”

- ☞ Everardo González: “Yo empecé a vivir de los documentales después de [...] *La canción del pulque*⁴⁹ [que fue cuando ya] pude dedicarme al documental de lleno [...] Yo vivo de esto.”
- ☞ Luciana Kaplan: “Vivir de hacer sólo documentales es difícil [...] Estoy pensando en poner un negocio, hacer de repente otra cosa. Y cuando tienes un hijo pues quieres un poco algo más seguro.”

En estos testimonios, escuchamos tres tipos de situaciones. La primera hace referencia a que es posible vivir solamente de hacer documentales –es el caso de un hombre. La segunda habla sobre actividades “extras”, como programas de televisión o trabajos por encargo, que se llevan a cabo para complementar los ingresos que se perciben al hacer un documental por iniciativa personal –un hombre y una mujer comparten esta situación. Finalmente, hay necesidad de buscar una actividad ajena al ámbito audiovisual con la finalidad de obtener recursos “más seguros” –lo habla una mujer.

Cada uno de los cuatro casos anteriores es único y tiene sus especificidades, además de ser una muestra muy pequeña; sin embargo, es importante subrayar que para estas dos mujeres no es posible vivir únicamente de hacer documentales, por lo que tienen que buscar desarrollarse en otros ámbitos -como la enseñanza o la difusión del cine documental- para poder solventar sus necesidades económicas. En contraste, para estos dos hombres parece más factible obtener recursos económicos al desempeñarse como directores, ya sea en proyectos institucionales o en sus propias películas.

Es difícil explicar el por qué se da esta situación; sin embargo, si se considera la discriminación que han vivido mis mujeres informantes en las escuelas de cine, me parece que esta imposibilidad de vivir únicamente de hacer documentales se debe a que los espacios a los que tienen acceso aún son restringidos.

2.3.5 Maternidad

Para finalizar, quisiera incluir un aspecto que ha sido utilizado culturalmente para mantener a las mujeres dentro del ámbito privado: la maternidad. De los seis documentalistas, cuatro tienen hijos: Eugenio Polgovsky, Everardo González, Lucía

⁴⁹ *La canción del pulque* recibió en 2004 el Ariel al Mejor Largometraje Documental; asimismo, obtuvo una Mención Especial en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Un aspecto interesante fue que tuvo una gran distribución mediante la piratería.

Gajá y Luciana Kaplan. En el caso de Polgovsky y González, la experiencia de haberse convertido en padres no fue expresada durante mis entrevistas como una contrariedad para seguir desarrollando su carrera. En cambio, Luciana Kaplan me habló del tema por iniciativa propia ya que salió a colación mientras me narraba cómo fue la filmación de uno de sus documentales, mientras que Lucía Gajá lo hizo ante mi pregunta expresa.

- ☞ Luciana Kaplan: “La maternidad de repente no es muy compatible con el cine [...] Encontrar de qué manera sea compatible es muy difícil, y yo creo que es un problema que no tienen los hombres. Yo no he dejado de trabajar, tuve que contratar una niñera, estoy mucho en mi casa, pero ir a filmar a Oaxaca, y al mismo tiempo niñera, es todo mucho más complicado. Y sobre todo estar con un proyecto artístico creativo que tienes que estar pensando, no tienes mucho espacio ya, ese tiempo de reflexión, estás pensando en los pañales y en tu hijo [...] Yo me ocupo más de ella [...] yo me puedo quedar más horas sola con ella. Le tengo más paciencia, él [su pareja] por ejemplo se tiene que ir un mes a filmar fuera del país, yo no puedo hacer eso, y tampoco quisiera, pero el padre sí es algo que puede hacer y no está mal, o sea no lo sientes tan fuerte, no es algo raro. Yo no podría, sí me tuve que ir a filmar en Oaxaca como cuatro días y la tuve que dejar porque era un lugar muy difícil de llegar y era muy complicado; estaba yo fatal, te imaginas un mes, no hay manera de pensarlo.”
- ☞ Lucía Gajá: “Es difícil [...] Sí hice una pausa como de un año [...] Ahorita lo que está muy bien es que [...] lo estoy haciendo con Marc, mi marido, que es fotógrafo, eso me ayuda muchísimo porque todo lo que fuimos a hacer a Europa nos lo llevamos [...] Si nos vamos a filmar a Europa, nos lo vamos a llevar con una niñera [...] para mí realmente cuando puedo trabajar es en las mañanas cuando él está en la escuela. Para mí es muy importante como tratar de lograr un equilibrio, o sea sí tengo que estar con él y también tengo que dedicarle tiempo a mi trabajo [...] Sí es mucho más difícil para las mujeres que para los hombres, lo veo mucho con amigos que son papás, o sea mi marido se tomó un mes, en donde no tomó nada, pero un mes, y de alguna manera, los hombres como que sí es más fácil para ellos continuar su trabajo, y para las mujeres es más difícil, porque realmente es la mamá la que tiene que estar con el niño todo el tiempo, por lo menos cuando son bebecitos [...] es un momento, cuando son chiquitos sí hay que estar ahí todo el tiempo. Pero siempre estuvo muy claro que era una pausa.”

En este par de testimonios hay dos elementos que considero importantes. El primero es que es difícil llevar la carrera de cineastas y ser madres; en ambos casos, estas mujeres

señalan que es necesaria la presencia de una niñera para poder seguir trabajando, lo que también significa que es necesario el “capital económico”. Un segundo elemento es que ambas manejan la idea de que los hombres que se dedican a la industria cinematográfica -incluyendo a sus parejas- sí pueden continuar trabajando sin que sea mal visto, e inclusive pueden ausentarse temporadas largas de trabajo sin que ello implique una afectación para el cuidado de sus hijos. Por ello, hay una normalización acerca de que son las mujeres las que deben encargarse del cuidado de los hijos, perpetuando una división sexual del trabajo ya que ellas deben suspender sus carreras de directoras, mientras que los hombres pueden continuar su trayectoria sin que el hecho de ser padres afecte sus labores.

Aquí, hay un eco a lo ocurrido a una de mis informantes, cuestionada en su entrevista de admisión sobre sus deseos de casarse y convertirse en madre. Es decir, pareciera que los profesores tenían la idea de que invertir en la formación profesional de una mujer como cineasta era un desperdicio ya que se convertiría en madre y dejaría la carrera. Estos dos casos anteriores son una muestra de que eso no ocurriría del todo ya que, si bien estas mujeres suspendieron por un tiempo sus actividades y le dedicaron más tiempo al cuidado de sus hijos que sus parejas, ellas buscaron la manera de remediarlo, como con la asistencia de una niñera. Aún así, estos testimonios muestran que, aunque de manera menos arraigada, todavía persiste la idea de que son las mujeres las que deben encargarse del cuidado de los/as hijos/as en una proporción mayor que los hombres.

En general, este capítulo permite tener una visión panorámica de lo que implica hacerse documentalista a la luz de las entrevistas que llevé a cabo. En primer lugar, el acceso al CUEC o en el CCC representa un verdadero privilegio, tanto por los/as profesores/as que imparten clases -algunos/as ganadores de diversos premios-, como por los materiales y equipos a los que tienen derecho los/as alumnos/as, sin olvidar que sólo el 3% del total de postulantes logran ingresar.

Ya dentro de los centros, se destaca la división de labores -impuesta a través de una violencia sutil- que se hace a partir de la fisonomía y el carácter de las personas, dando como resultado que se trate de mantener a las mujeres dentro de los puestos que gozan de un menor prestigio. Ante estos ejercicios de poder, las mujeres adoptan un

“habitus” masculino para buscar ocupar puestos importantes, como el de directoras y fotógrafas. Un aspecto importante es que el género no es el único motivo de discriminación para algunas mujeres, sino que también influyen el “capital económico” y el “cultural”. En este sentido, es de destacar la existencia de un discurso en torno a un supuesto “cambio generacional” gracias al cual las mujeres pueden desempeñarse del mismo modo que los hombres; sin embargo, el cambio parece estar dado en la manera en la que se efectúan estas restricciones ya que aún siguen apareciendo en los testimonios. Por su parte, en el caso de los hombres, ellos son discriminados por enfrentarse a las autoridades, ya sea por desobediencia o por obtener prestigio cuando aún son alumnos.

Al salir de las escuelas, es posible notar una persistencia de la división de las labores ya que estos hombres son buscados o pueden desempeñarse como directores, mientras que estas mujeres tuvieron más trabajos como asistentes de dirección o continuistas. En cuanto a las temáticas elegidas, hay una coincidencia muy interesante respecto a elegir para sus documentales problemáticas sociales, las diferencias parecen estar en que las mujeres expresan una afinidad emotiva para elegir las, mientras que los hombres sólo hablan de ellas como temas de los que en determinado momento se percataron. El asunto de vivir o no vivir de hacer documentales es un tanto complejo, sin embargo, al menos desde la breve visión de esta aproximación, es más factible que los hombres sí vivan únicamente de su trabajo como directores. Finalmente, la elección de tener hijos/as parece mermar más la carrera de las mujeres que la de los hombres.

Ese es el contexto general en el que ha rodeado a Alejandra Sánchez y Lucía Gajá. En el capítulo 3 haré un acercamiento a las cuestiones personales que las llevaron a convertirse en cineastas y analizaré el resultado de dicho proceso, *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* y *Mi vida dentro*.

Capítulo 3

Una documentalista se hace...

En el capítulo anterior hice referencia al entorno académico de Alejandra Sánchez y Lucía Gajá, haciendo un énfasis en la manera en la que se han llevado a cabo las relaciones de género en el CUEC y en el CCC. Incluí también diversas perspectivas de tres hombres y tres mujeres acerca de su incursión en la industria cinematográfica mexicana. Resalté las temáticas que para ellos y ellas resultan relevantes y las diferencias entre mujeres y hombres para poder desempeñarse dentro de su profesión.

Quizá una de las frases más emblemáticas del feminismo ha sido: “No se nace mujer: llega una a serlo”, con la que Simone de Beauvoir abre el segundo tomo de *El segundo sexo*. Retomo la idea para titular este capítulo porque eso es precisamente lo que me interesa develar: cómo Alejandra Sánchez y Lucía Gajá llegaron a convertirse en cineastas documentalistas interesadas en plasmar en sus películas problemáticas permeadas por el género.

El primer objetivo ahora consiste en conocer un poco más de cerca las situaciones personales que llevaron a Sánchez y Gajá a hacerse cineastas. En este sentido, trato de entender, a través de lo que ellas mismas me contaron, cuáles son algunos de los factores notables que influyeron de manera significativa en su decisión de estudiar la carrera cinematográfica. Asimismo, subrayaré aquellas circunstancias que las llevaron a elegir la dirección de cine documental por sobre el cine de ficción.

El segundo objetivo de este capítulo radica en acercarse a la Ópera Prima de cada una de estas directoras: *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, 2007) y *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2007). Este par de documentales son fundamentales por simbolizar el resultado de su formación en el CUEC, así como su entrada dentro de la industria cinematográfica mexicana. Al profundizar en el contenido de sus documentales, trataré de develar cuáles con sus representaciones y creencias en torno al género. Un punto fundamental serán las consecuencias que estos trabajos fílmicos han traído tanto a sus directoras como a las personas implicadas en los documentales.

3.1 Close up. Alejandra Sánchez y Lucía Gajá

Aquí, mi interés es retomar algunos elementos biográficos que Sánchez y Gajá expresaron como fundamentales en sus vidas para elegir la carrera cinematográfica, así como vislumbrar de dónde proviene su preferencia por el documental. En este sentido, ahondaré en las situaciones específicas que las llevaron a filmar *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*. Así, la información que presento a continuación está basada en las entrevistas que sostuve con Alejandra Sánchez y con Lucía Gajá.

3.1.1 Tintes biográficos

Sofía Alejandra Sánchez Orozco nació el 20 de enero de 1973 en Chihuahua, capital del estado de Chihuahua. Su gusto por el cine es una transmisión familiar:

“Yo me acuerdo que cuando iba como en secundaria, una cosa así, pues me gustaba muchísimo ver cine, pues, era como un momento de convivencia familiar, que yo iba siempre a rentar películas, y nos sentábamos mi papá, mi mamá y yo a ver, pues, diferente tipo de cine y creo que ahí nace mi gusto por el cine.”

Vemos que su pasión surge a partir de un hábito familiar y de un acto de compartir. En el seno del núcleo familiar, se desarrolla un gusto primario por una actividad cultural. Posteriormente, mientras estudiaba Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco, Alejandra recibió una fuerte influencia por parte de un profesor. Una vez terminada la carrera en la UAM, decidió estudiar cine debido a que sentía un “vacío al no tener una especialidad en nada”:

“Decidí que quería especializarme en cine, por eso, me di a la tarea de hacer el examen en el CUEC y bueno, pues afortunadamente pasé el examen y me dediqué cuatro años más de mi vida a hacer una segunda carrera, que para mí en realidad es una especialidad.”

Ningún miembro de la familia de Alejandra se encontraba dentro de la industria cinematográfica. En sus palabras, su familia se dedica a la ciencia, aunque su madre, actual rectora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, “es una mujer muy apasionada por la literatura, por la poesía”, lo que para ella representa un fuerte vínculo con la vida cultural.

Alejandra Sánchez ingresó al CUEC en la generación de 1997 y al mismo tiempo hizo una Maestría en Guión, de la que aún no se ha titulado. Cuando salió del

CUEC, trabajó en Canal 11 como realizadora en un programa de ciencia. En 2005, el rector de la UACM la llamó para realizar *Gregoria, la cucaracha*, un programa dedicado a la salud, y ahora en su segunda temporada dedicado a la ciencia. En 2007, Alejandra co-dirigió *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas*. Posteriormente, su madre fue llamada a ser rectora de la UACM. La presencia de su madre en la UACM ha suscitado conflictos de diversa índole ya que al parecer hay un grupo de trabajadores que no están conformes con su mandato, por lo que se ha buscado por todos los medios posible que su madre dimita de su cargo, incluyendo ataques en contra de Alejandra:

“Sí hay como misoginia, así, dejos de homofobia y de un montón de groserías, que uno tiene que estar tolerando porque quieren tumbarla [...] Poco se le da espacio a mi trabajo en este lugar, o sea mi trabajo no importa, importa que soy la hija de la rectora y entonces hay que pegarle por todos lados.”

En el contexto de este espacio laboral, Alejandra presentó en 2011 su segundo largometraje documental, *Agnus Dei*, obteniendo el Premio José Rovirosa en la categoría de Mejor Documental Mexicano, el Primer Premio Coral en Documental del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el Premio del Público al Mejor Largometraje Documental en el Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, entre otros. Así, a pesar de las críticas generadas por un grupo inconforme, el trabajo fílmico de Alejandra ha sido reconocido con premios destacables.

Por su parte, Lucía Mariana Gajá Ferrer nació el 5 de noviembre de 1974 en el Distrito Federal. Su gusto por el cine es claramente una transmisión familiar: su padre estudió en el CCC y su madre estudió Ciencias de la Comunicación en la UNAM, ocupando diversos cargos de dirección en instituciones públicas vinculadas al cine:

“Me ayudará siempre por la formación que he tenido gracias a ellos. Que mi mamá haya estado tan cerca, de hecho ella no quería que estudiara cine, porque sabe que es medio complicado y es difícil, y, digo, ha sido difícil el hecho de que sí, por ejemplo cuando yo hice examen al CUEC, ella era directora de la Cineteca Nacional, entonces por supuesto que hay gente que dice, entras porque tu mamá es la directora de la Cineteca, luego fue directora de TV UNAM, y después estuvo en el IMCINE, entonces de alguna manera sí, ahorita está en la [Dirección de la] Fílmoteca [de la UNAM]... O sea yo creo que el trabajo de uno es el que habla. Entonces sí ha sido complicado en algunos momentos, pero la verdad es mucho más la satisfacción de que mi mamá trabaje tan cerca de lo que yo hago también, son más los pros que los contras para mí”.

Resulta evidente que su familia sirvió como una puerta de entrada al medio. Antes de ingresar al CUEC en 1994, estudió durante un año comunicación gráfica en la Escuela

Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, la cual dejó debido a que sus intereses se centraban en hacer cine. Desde 1999, Lucía trabajó en comerciales como script y fue asistente de dirección de Marisa Sistach en *Perfume de violetas* (2001), Paul Leduc en *Cobrador: In God we trust* (2006), y Francisco Franco en *Quemar las naves* (2007). En 2007 presentó su largometraje documental *Mi vida dentro*.

Como lo adelanté en el capítulo dos, este par de cineastas tuvieron una fuerte transmisión de “capital cultural” y de “capital social” por parte de sus padres. Si bien la familia de Alejandra no está involucrada en la industria cinematográfica, el hecho de que sus padres formen parte de la academia habla de una situación privilegiada con un fuerte vínculo con las artes. Parece ser que un primer factor que influyó en estas dos mujeres para convertirse en cineastas documentalistas es el entorno familiar -su contexto social y cultural- en el que fueron educadas. El hecho de que sus padres tengan una formación profesional, ya sea en la ciencia o en las artes, también marca una elección en estas dos mujeres: ingresaron a una escuela de cine muy importante en Latinoamérica, el CUEC, para recibir una formación profesional.

Dentro de esta decisión de estudiar cine, un prisma importante a destacar es que ninguna tuvo oposición por parte de sus padres para que ingresaran al CUEC. Si bien ambas señalan que sus madres no querían que estudiaran cine, ya fuera porque hubieran preferido que se desarrollaran dentro de la academia o porque sabían que el medio cinematográfico es complicado, ninguna expresó haber experimentado algún tipo de rechazo hacia su decisión. Esta situación es muy significativa: habla de la libertad personal que tuvieron estas mujeres por parte de sus familias para emprender la carrera que ellas eligieron. Se trata de una carrera en donde la mayoría de los puestos importantes aún siguen siendo ocupados por hombres. Así, el entorno del que provienen Alejandra y Lucía parece ser un espacio de igualdad en donde las mujeres son capaces de decidir por ellas mismas.

Otro punto común, que abordaré más adelante, es el hecho de que Alejandra y Lucía tienen madres cultas, en la ciencia y en el cine respectivamente, que han llegado a ocupar cargos públicos importantes, es decir, son mujeres visibles que gozan de reconocimiento y prestigio. Esta condición parece generarles algunas desventajas, como la descalificación en torno a su talento por el hecho de ser hijas de mujeres importantes,

como si por este hecho todo fuera más fácil para ellas. Sin embargo, el pertenecer a una familia involucrada en la ciencia o las artes de ninguna manera garantiza que se tenga la creatividad y el talento para ser una buena cineasta. A través de su trabajo, estas dos mujeres van demostrando que si bien sus padres influyeron de forma significativa en su gusto por el cine, ellas tienen las capacidades y cualidades para destacarse por sí mismas dentro del medio.

3.1.2 La elección de la expresión

Al contrario de lo que yo pensaba, la decisión de dirigir películas documentales no fue premeditada ni por Alejandra Sánchez ni por Lucía Gajá.

- ☞ Alejandra Sánchez: “Yo entré al CUEC pensando hacer cine. No tenía mucha claridad, creo que estaba como más dirigida hacia la ficción, empecé a hacer documental, porque el ejercicio del tercer año fue un ejercicio en donde abordé el tema de las mujeres en Juárez [*Ni una más*, 2001], y ese fue la célula de lo que después se convertiría en la ópera prima, en mi primer largo [*Bajo Juárez...*], y por eso creo que empecé a hacer documental⁵⁰. [...] ahora tengo ganas como de explorar las fronteras difusas pues entre el documental y la ficción.”
- ☞ Lucía Gajá: “Fueron fundamentales dos clases que tuve. Una [...] fue una formación histórica sobre el documental muy importante [...] [y la otra] eran más formativas, en el sentido técnico [...] Y también coincidió con un momento en mi vida en donde yo [...] era parte de la “Caravana Ricardo Pozas”, que era una Caravana formada por estudiantes básicamente de la UNAM, que le dimos como mucho apoyo a los Zapatistas [...] y mi primer ejercicio documental serio lo hice allá, se llama *La Realidad* [...] Saliendo del CUEC me fui a hacer un taller a San Antonio de los Baños, a Cuba, de documental, y bueno ahí ya fue así como definitivo porque fue muy intenso [...] todo el asunto de la conciencia social, del documental como un arma y todo esto [...] Desde muy niña, mis papás eran ‘todos somos iguales, todos merecemos lo mismo’, como que sí me inculcaron mucho el asunto de la conciencia social, y de la justicia y de la igualdad [...] no encontraba la vía para poder expresar eso y se volvió clarísimo para mí que el documental lo podía hacer.”

La convergencia que más destaco de este par de fragmentos de entrevistas es que ambas realizaron un ejercicio documental en el CUEC, *Ni una más* y *La Realidad*, y a partir de ahí nació su interés por el cine documental. Es decir, la escuela de cine ejerció cierta influencia en Alejandra y Lucía para que ambas decidieran hacer documental, así fuera por una obligación escolar. Un punto importante es que la tesis de ambas directoras es una ficción: *Te apuesto y te gano* (2004) de Sánchez y *Todos los aviones del mundo* (2001) de Gajá, por lo que ninguna decidió que el documental sería el trabajo final en su

⁵⁰ En el siguiente apartado ahondaré más claramente en las motivaciones de Alejandra Sánchez para realizar *Bajo Juárez...*

estancia en el CUEC. Sin embargo, su Ópera Prima sí fue un documental y hasta la fecha ninguna ha filmado una ficción.

Así, observo en la trayectoria de vida de estas dos cineastas documentalistas, en términos de Bourdieu (2003), un “habitus primario”, creado a partir de la convivencia y la transmisión cultural y social por parte de sus familias, y un “habitus secundario”, generado a partir de su estancia en el CUEC tanto por la convivencia con sus compañeros/as como por la enseñanza artística y técnica que les transmitieron sus profesores/as. De esta manera, es posible señalar que dos factores que llevaron a Alejandra y a Lucía a hacerse cineastas documentalistas fueron su contexto familiar y la formación tanto académica como social que recibieron en el CUEC.

Otro punto importante es que su primer trabajo de documental se enfocó en una problemática social que claramente era de su interés. Más adelante, abordaré el caso de Alejandra, pero Lucía es bastante explícita al argumentar que decidió hacer documental porque, a través de él, podía mostrar injusticias sociales que para ella son relevantes. Así, en el caso de estas dos cineastas, el hacerse documentalista tiene que ver con un deseo de exponer su punto de vista sobre una problemática que les importa. En el caso de Lucía nuevamente está presente una transmisión: sus padres le inculcaron el asunto de la “conciencia social”, por lo que ella se involucró con uno de los movimientos sociales más importantes de los últimos veinte años, el Zapatismo, trayendo como consecuencia que su primer documental -escolar- fuera acerca de este tema.

Una divergencia entre estas dos cineastas es que para una es muy claro que lo que quiere hacer en su vida es cine documental, mientras que la otra plantea la posibilidad de realizar trabajos que se encuentren en la “frontera difusa” entre la ficción y el documental. Por ello, considero relevante sus opiniones entre lo que implica hacer documental y ficción.

- ☞ Alejandra Sánchez: “Pues casi no encuentro diferencia. Más bien te digo como las coincidencias que yo encuentro. En ambas creo que hay que organizar una idea y contar una historia, [...] identificar el conflicto de esa historia para poder exponerlo y potenciarlo en la pantalla y poder profundizar sobre él. En ambas hay que construir a los personajes, o sea cuando los personajes sean personas que están en la realidad, pues no están contruidos para la pantalla, hay que construirlos, hay que diseñarlos. Y en ambas hay que procurar interpretar la realidad, no es nada más poner una cámara, en cuestión del documental, porque la realidad está ahí y la captas con un registro, ¿no? o sea hay que interpretarla, hay que elaborarla, hay que re-elaborarla, entonces encuentro pocas

diferencias. Creo que las únicas diferencias que yo encontraría es que en un caso se trata de personajes de la vida real, y en el otro de personajes contruidos en un papel, pero que a final de cuentas esos personajes de la vida real van a ser re-construidos y re-interpretados por quien los elabora para ponerlos en una película.”

- ☞ Lucía Gajá: “Yo creo que yo soy más purista en ese sentido, y es un poco por lo que yo hago documental, creo que la diferencia entre estar con una persona que se vuelve tu personaje en una película, que es la persona a la que le pasaron las cosas, o la que vivió las cosas o la que está pasando por un proceso que tú estás documentando, para mí sí es mucho más fuerte que un actor que está representando a un personaje [...] cuando tú ves una película, aunque sea basada en hechos reales, es una actriz la que estás viendo, te vas a tu casa y ya, y aquí lo que pasaba es que Rosa ahí está, en la cárcel, tú te puedes ir, ya se acabó la película, tú puedes estar en tu casa haciendo lo que tú quieras y al mismo tiempo ella sigue presa [...] la historia sigue, aunque yo ya no la siga viendo. Entonces se queda como dentro de ti y creo que es una de las sensaciones más profundas que puede causar el documental.”

Retomo estos fragmentos únicamente para exponer de qué manera conciben este par de cineastas las cualidades del documental y de la ficción. Considero oportuno destacar que ellas se conciben a sí mismas como cineastas, lo que implica que el documental es solamente una elección en un instante dado, por lo que en cualquier momento podrían decidir filmar una ficción. Un punto importante a recalcar es que, como lo planteé en la Introducción de este trabajo, sus documentales son una interpretación y representación que ellas realizaron a partir de personas que sí existen y en que en ese momento determinado de su vida estaban atravesando por una situación en donde el género tenía una presencia destacada. Asimismo, esas personas continuaron con sus vidas después de que la película terminó, como destacaré más adelante.

3.1.3 Ópera Prima

Hasta este momento, he retomado aquellos factores que han resultado significativos para Alejandra Sánchez y para Lucía Gajá en su elección de hacerse cineastas y de elegir el documental como medio de expresión. Ahora me interesa extraer las motivaciones personales que las llevaron a realizar *Bajo Juárez...* y *Mi vida dentro*.

Los orígenes de *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* se remontan al cortometraje de 15 minutos que Alejandra realizó en el CUEC titulado *Ni una más*.

- ☞ Alejandra Sánchez: “Yo nací en Chihuahua, y muchos de mis familiares [...] me contaban el asunto de que había mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, desde luego me impactaba mucho, y me impactaba mucho más que fuera un asunto que sucedía de manera sistemática, y no se resolviera ni se detuvieran los crímenes [...] Hubo una serie de coincidencias con la mamá de Lilia Alejandra, una de las jóvenes que fue asesinada,

y de afortunadas empatías que hicieron que el documental se volviera algo como tan íntimo, y tan, tan fuerte a nivel emotivo [...] Ocurría que iba a hacer un año de que a Lilia Alejandra la habían asesinado el 14 de febrero y coincidía en que también iba a ir Jane Fonda y una serie de actrices a Juárez, entonces a mí el evento me pareció importante registrarlo [...] pero se me juntó con una situación especial [...] le pedí a un buen amigo, José Antonio Cordero, el co-director de *Bajo Juárez*, si me hacía el favor de ir, y le pedí a Erika Licea [...] y regresaron como tan emocionados, y yo vi el material y me pareció tan potente, que dije, muy probablemente éste se puede convertir en un largometraje [...] Cinematográficamente se volvía muy fuerte porque ya Norma, que la primera vez estaba absolutamente debatida, ya era en ese momento una activista, ya era una mujer como mucho más puesta y más armada.”

Mi vida dentro está inspirada en la película *Dead man walking* (Tim Robbins, 1995).

- ☞ Lucía Gajá: “Empecé con las ganas de hacer un documental sobre hombres en pena de muerte mexicanos [porque] vi una película que me hizo como preguntarme mucho ese estado de lo que puede ser estar esperando una condena de muerte, que es la de *Dead man walking*, con Sean Penn [...] entonces pensé que habría que hacer un documental sobre hombres mexicanos en pena de muerte en Estados Unidos [...] Y cuando estaba como un poco investigando y pensando, de pronto empecé a darme cuenta que [...] realmente no había información de mujeres mexicanas presas allá, no sabía si había, si no había. Y luego también sentía que había toda una falta de información de cómo se iban las mujeres, cómo migraban, qué les pasaba, por qué se iban, si se iban solas, si se iban acompañadas, si se iban con hijos, si se iban sin hijos, y entonces empecé a pensar en la condición de la mujer que migraba a Estados Unidos, y que además era presa.”

Durante cuatro años, Lucía estuvo buscando la manera de acceder a las mujeres presas en los Estados Unidos, hasta que hizo contacto con Carmen Cortés.

- ☞ Lucía Gajá: “A través del [...] Director de Protección a Migrantes aquí en Relaciones Exteriores [...] Me hicieron una cita con él y fui a verlo, le enseñé el proyecto, le gustó muchísimo, se involucró inmediatamente, me dijo, tengo a la persona correcta con la que puedes trabajar, este es su correo, yo le voy a decir que le vas a escribir. Le mandé el proyecto a Carmen [...] y me dijo, en cuanto tengan dinero vengan, vamos a trabajar [...] Me dijo, tengo 20 casos, 20 mujeres y las fuimos a visitar a todas, a cada una a las distintas prisiones, y entrevisté a todas, y ahí conocí a Rosa. Carmen me platicó, íbamos hacia la prisión a ver a Rosa, me dijo, bueno este es un caso muy particular, me contó la historia. Y cuando conocí a Rosa fue así como que amor a primera vista y me conmovió mucho su historia [...] yo no sabía en ese momento, ni lo tenía contemplado, que había posibilidad de estar en el juicio [...] dije, perfecto, porque más allá de si podemos estar o no en el juicio, voy a poder tener el proceso de lo que a ella le vaya pasando.”

De estos fragmentos es posible destacar que ambas directoras fueron construyendo sus documentales a partir de sucesos que les impactaron. En el caso de Alejandra se trata de una situación que ocurre en Ciudad Juárez, una localidad muy cerca de su lugar de nacimiento. Asimismo, se trata de los asesinatos cometidos contra mujeres jóvenes que son sus contemporáneas. Como ella misma lo describe, el documental se fue construyendo conforme pasaban los acontecimientos, situación que fue incrementando

su interés en el tema. Un punto a destacar es que ella misma habla de su entusiasmo por la fortaleza de Norma Andrade, lo que hace hincapié en su interés por plasmar en su documental a mujeres que rompen los estereotipos de género, como débiles, abnegadas o dependientes.

En el caso de Lucía, se trata de un tema que captó su atención gracias a una película, es decir, una historia contada a través de una ficción provocó que ella decidiera saber cómo era esta situación para hombres mexicanos presos en los Estados Unidos. Aquí juega un papel muy importante la nacionalidad debido a que Lucía se interesó por sus connacionales ya que México tiene un gran índice de migración hacia su vecino del norte. Sin embargo, al buscar información, pronto se dio cuenta de la invisibilidad de las mujeres en ese sentido, por lo que decidió dar un giro a su interés y enfocarse directamente en las mujeres que se encuentran presas en los Estados Unidos.

En ambos casos, se trata de documentales enfocados en mostrar desigualdades sociales de género a partir de las propias experiencias de las mujeres pero sin caer en la conmisericordia, sino mostrando la lucha autónoma de dichas mujeres. Sánchez y Gajá decidieron que, a partir de los procesos vividos por las protagonistas mostrarían a mujeres que rompen con los estereotipos de género impuestos, tales como la sumisión.

3.2 Extreme close-up. *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas y Mi vida dentro*

Este apartado tiene como propósito adentrarme de manera directa en los trabajos de Sánchez y Gajá. Más allá de interesarme por los aspectos audiovisuales -los cuales merecen mención, mas no profundidad dado mis objetivos-, indagaré en el contenido. Estos documentales representan el ingreso de Sánchez y Gajá a la industria cinematográfica: son la ópera prima de cada una y constituyen el primer resultado de su formación profesional en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. La presente lectura busca arrojar luz sobre algunos factores relevantes desde una perspectiva de género. Así, me enfocaré en el contenido y en las temáticas clave, aunque por ello algunas otras podrían quedarse de lado sin intención alguna.

Antes de empezar, me gustaría recalcar que los documentales no son “la realidad”: se trata de representaciones hechas por las documentalistas, y por ello son relevantes para mi investigación ya que me permiten conocer cuáles son los intereses y

el punto de vista de Alejandra Sánchez y de Lucía Gajá. No obstante, también es importante destacar que las personas que aparecen -o de las que se habla- en los documentales existen: Lilia Alejandra García Andrade sí fue asesinada en Ciudad Juárez y Rosa Estela Olvera Jiménez continúa presa en una cárcel de máxima seguridad en Austin, Texas. Y como ellas, todas las personas que aparecen en los documentales continuaron con sus vidas después de que terminó la grabación de ambos trabajos.

Con este preludeo hecho, es tiempo de apagar las luces e iniciar la proyección.

3.2.1 Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas

El título remite a que, desde 1993, cientos de niñas y mujeres han sido secuestradas, mutiladas, violadas, estranguladas y/o asesinadas en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, localizada al norte del “Estado Grande” de México, Chihuahua, justo en frente de El Paso, Texas, Estados Unidos. Ciudad Juárez es una zona industrial que durante muchos años resultó atractiva por la oferta laboral que las maquilas constituyen, aunque, como menciona una mujer en el documental, “paguen una miseria”. Así, este documental es un acercamiento a la serie de feminicidios acontecidos en Ciudad Juárez desde principios de los años noventa. El documental está integrado, entre otros elementos, por entrevistas con familiares de las víctimas, con periodistas que se han dedicado a investigar el tema, con inculpados de los homicidios y con autoridades encargadas de las investigaciones oficiales, por mencionar algunos.

La grabación del documental se extendió varios años ya que Alejandra Sánchez inició el proyecto cuando aún era estudiante del CUEC, dando como resultado su corto documental *Ni una más*. Así, se presentan saltos en el tiempo que abarcan del 2001 al 2005, además de recurrir a grabaciones de noticiarios de años anteriores, por lo que la narrativa no es cronológica, más bien es una reconstrucción que hace la directora para destacar los puntos que ella considera importantes. Un componente fundamental es que los testimonios se mezclan, se presentan intercalados para generar contrastes y, en muchas ocasiones, destacar la impunidad y la falta de justicia.

De este modo, Sánchez divide su documental en una introducción y en cuatro capítulos: *La Quinceañera*, *Culpables inocentes*, *Ni una más* y *Bajo Juárez*. En la introducción, nos presenta tomas abiertas de paisajes desérticos para poco a poco irse

adentrando en la urbe, y la mejor manera de hacerlo es a través de los camiones de transporte de personal que día con día recogen a los trabajadores de las maquilas. En estos autobuses están hombres y mujeres. Dentro de la ciudad, los postes de luz son mostrados con carteles de niñas y mujeres desaparecidas. Es aquí cuando Sánchez nos presenta a dos personajes fundamentales: Norma Andrade y Malú García, madre y hermana de Lilia Alejandra García Andrade, que en febrero de 2001, cuando tenía 18 años, fue secuestrada, violada brutalmente y asesinada. Al morir, Lilia tenía una hija, Jade, y un hijo, Caleb. Alejandra Sánchez explica cómo decidió enfocarse en su caso.

“Lo vi por internet [...] yo quería tener un testimonio profundo [...] Contacté a Norma. Primero le escribí una carta diciéndole que yo era sensible al asunto, que me horrorizaba y que lamentaba profundamente que ella hubiera pasado por una situación tan terrible como es la pérdida de una hija y en esas condiciones. Y que yo lo que quería era hacer un pequeño testimonio grabado, no solamente hacer una denuncia, sino hacerle un homenaje a Lilia Alejandra, y ella estaba muy renuente [...] Nunca había ido al lugar donde apareció el cuerpo de Lilia [...] Creo que Norma y yo hicimos una serie de tratos, como humanos muy fuertes [...] ella se ganó mi corazón y yo me gané su confianza.”

Lilia Alejandra es *La Quinceañera*, posiblemente debido a que la mayoría de las fotografías y de los videos que la representan son de la ceremonia religiosa y de la fiesta de sus quince años. En este capítulo, además de incluir testimonios de Norma Andrade en donde describe a su hija y los últimos momentos que vivió con ella, Sánchez introduce a sus expertos en el tema: Sergio González⁵¹, Diana Washington⁵² y Óscar Máñez⁵³. Sánchez justifica su elección:

“Cuando me empecé a documentar, había un montón de tesis y un montón de desinformación con respecto a lo que pasaba [...] a mí los dos periodistas que me parecían que tenían la investigación más seria y más sensata, y más profunda porque se la jugaban más porque daban nombres y apellidos de quiénes podían estar involucrados en los crímenes, eran ellos dos [...] Óscar antes estaba muy involucrado con el movimiento, [...] creo que fue como muy amenazado después [...] de lo de “La Foca” y “El Cerillo”, Óscar no quiere colaborar en sembrar evidencias [...] y lo echan de la Procuraduría [...] Después trabaja como maestro en El Paso y poco quiere saber de Juárez. Lo conocí yendo a Juárez, sabía mucho del caso de Lilia Alejandra, entonces Malú me lo contactó.”

Ellos explican sus investigaciones, destacando que las jóvenes desaparecen en el curso de sus actividades normales, además de que nadie ve nada, por lo que suponen que se trata de una operación sofisticada con muchos recursos; además, recalcan la violencia

⁵¹ Periodista, escritor del libro *Huesos en el desierto*.

⁵² Periodista de El Paso, autora de *Cosecha de mujeres*.

⁵³ Criminólogo, ex perito de la Policía Judicial del Estado de Chihuahua.

con la que las jóvenes son violadas y asesinadas. En general, considero que la reflexión de estos tres especialistas se resume en el testimonio de Diana Washington:

“Ya en consulta con los expertos, y con otras fuentes de primera mano, sabemos que se trata de por lo menos dos asesinos en serie, que todavía andan sueltos, se trata de algunos narcotraficantes que han asesinado con impunidad, y también, este, sabemos de que hay un grupo de hombres ricos y poderosos que han asesinado impunemente”.

En cuanto al caso de Lilia Alejandra, Washington y Máynez coinciden en señalar que existieron denuncias de personas que vieron a Alejandra forcejeando dentro de un automóvil estacionado, pero la policía no intervino. Al día siguiente, su cuerpo fue encontrado: había sido mutilada, torturada y violada.

Como representantes de la autoridad, Alejandra Sánchez escoge a Suly Ponce, fiscal especial estatal de noviembre de 1998 a principios del 2002, y a María López Urbina, fiscal especial federal, de enero de 2004 a mayo de 2005:

“Yo les hablaba y les decía que para mí era muy importante tener las voces de las dos, en ese momento María López Urbina era Procuradora [sic], difícilmente se podía negar, porque era funcionaria en cargo. Y Suly Ponce [...] la contacté y le dije, para mí es importante tener tu voz, le decían ‘La Fiscal de Hierro’, entonces, pues siempre creo que algo que ayuda es que el ego de dar entrevistas, o de aparecer, de tener una cámara en frente, se vuelve como un arma seductora para la gente.”

Estas mujeres se enfocan en minimizar los feminicidios; Ponce señala que se exageran las cifras, “un accidente o un homicidio pasional se contabiliza como homicidio serial”, mientras que López enfatiza que no hay feminicidios en Ciudad Juárez añadiendo que “356 víctimas, con todo el respeto que me merecen, no son números tan escandalosos”.

En este capítulo también hay un acercamiento a Gaudencia Valencia, una mujer de 18 años que emigró desde Minatitlán, Veracruz, hasta Ciudad Juárez a través de un recorrido en autobús que duró tres días. En ese momento, Gaudencia llevaba un mes trabajando en la planta Juver Industrial. Alejandra explica por qué decidió incluirla:

“Yo me daba cuenta que había muchos, muchos, muchos, muchos veracruzanos y veracruzanas, entonces un sociólogo me dijo que venían de una parte de Veracruz que se llama Los Tuxtlas. Me parecía inaudito que una población tan lejana llegara hasta Juárez [...] Fui a Los Tuxtlas y vi que había muchas veracruzanas, y entonces pensé, lo que quiero es un personaje que sea este rostro vivo de las mujeres que salen a la calle queriéndose buscar la vida y cambiar, queriendo progresar [...] de esta nueva punta de mujeres en donde solitas se van y solitas se la juegan, y en muchos sentidos son las jefas de la familia [...] Encontré a otras en Veracruz, se dificultó mucho seguir las porque los dueños de los camiones pensaban que estaba registrando cómo pasan muchos

indocumentados de Centroamérica [...] No me dejaron subirme al camión, incluso tuvimos ahí un connato de pleito [...] Lo que hice fue ir allá, y un poco como conseguir a una chava de Veracruz como para poder ligar las dos cosas: el éxodo de Veracruz de chavas y una chava de Veracruz que estuviera allá.”

El capítulo *Culpables inocentes* hace referencia a todos aquellos hombres que han sido acusados, sin ningún tipo de prueba, de haber cometido varios de los asesinatos en Juárez. Para Máynez, el caso de Lilia Alejandra está vinculado con el hallazgo de ocho cuerpos encontrados en noviembre de 2001 en el Campo Algodonero. Ese caso se cerró porque se presentaron dos “asesinos confesos”, Víctor García Uribe “El Cerillo” y Gustavo González Meza “La Foca”, ambos choferes de autobús. El primero, fue condenado a 50 años de prisión, mientras que el segundo murió durante una operación que él no autorizó dentro del Centro de Readaptación Social (CERESO). Alejandra cuenta cómo logró acceder al CERESO:

“Creo que algo que nos permitió meternos muy a fondo fue que yo estaba recién egresada, todavía parecía como muy estudiante, y además tenía alguien que me apoyó mucho, el CUEC [...] entonces pasaba mucho como estudiante, y no veían ningún tipo de amenaza, de “balconees” ¿no? O sea, ni la fiscal, ni nada, se soltaban pensando que era un trabajo estudiantil, que a lo mejor no tenía la menor importancia a futuro, que no se iba a ver en una pantalla grande.”

Así, Sánchez realiza una entrevista con García dentro del CERESO de Ciudad Juárez, destacando que él y su compañero fueron secuestrados por unas personas con boinas, y que detrás se encontraba “un carro Grand Marquis con una persona con máscara de Halloween”. Básicamente, García habla de cómo fueron torturados con electroshocks en sus genitales y quemados en diversas partes de su cuerpo con cigarrillos para que asumieran el homicidio de las ocho mujeres encontradas.

Nuevamente, Sánchez presenta la reflexión de Washington, Máynez y González respecto a este caso. Los tres concuerdan en que un caso tan complicado no se podía resolver en dos días; para Máynez, se dieron “soluciones políticas a cuestiones de investigación policiaca... Yo no estoy de acuerdo con el procedimiento”.

Alejandra Sánchez retoma otros dos casos de chivos expiatorios presentados en los años 90: la presunta banda “Los Rebeldes” (1996) y el egipcio Karem Abdel Latif Shariff Shariff (1995). Washington señala: “nunca se ha comprobado que existiera una banda llamada ‘Los Rebeldes’, los policías les pusieron así”. Con imágenes de archivo, es posible constatar que los hombres presentados como integrantes de esta banda

confirmaron haber sido golpeados por los judiciales para que se declararan culpables. En cuanto a Shariff, en 1997 declaró: “es no justicia esto... es investigación por ganar elecciones”; murió el 31 de mayo de 2006 dentro del penal de Ciudad Juárez.

En este punto, se presentan otros dos personajes importantes para la argumentación. Se trata de David Meza y de su madre Carmen. David fue acusado de haber asesinado a su prima Neyra, aunque en el momento que ésta desapareció, él se encontraba en la Sierra de Chiapas. La madre de Neyra declara: “podría haber estado en Japón, y para ellos estaba en ese momento ahí [...] Ellos saben bien, cien por ciento que es inocente, ellos saben quiénes son los culpables y lo tienen preso”. En contraparte, Sánchez muestra a Vicente Fox, presidente de México en ese momento, señalando: “los homicidios están resueltos y los culpables están en la cárcel, pagando sus culpas”.

Ni una más se convirtió en el lema de protesta de los familiares de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Así, en esta parte Sánchez nos muestra la movilización política y social, tanto en Ciudad Juárez como en el Distrito Federal, que emprendieron, sobre todo las madres, para exigir justicia para sus hijas.

El 14 de febrero de 2004 se llevó a cabo una marcha en memoria de las jóvenes asesinadas organizada por V-Day y Amnistía Internacional, evento al que asistieron, entre otras, Sally Field y Jane Fonda, quien declaró:

“Soy famosa, soy blanca. Tengo una hija, tengo una nieta. Y estoy segura que si ellas fueran secuestradas o desaparecidas, las autoridades trabajarían muy duro para descubrir quién las mató o quién las secuestró. Ir ante la autoridad y ser tratada como si no importara, sentir que soy invisible como estas madres se han sentido, y no sólo eso, sino que mis parientes hayan sido torturados, arrestados y acusados de estos asesinatos sólo porque la policía necesita echarle la culpa a alguien para encubrir a las personas que realmente lo hicieron, ¿por qué hace falta que vengan estrellas internacionales para que ustedes reaccionen de esta manera?” [se refiere a los medios de comunicación presentes en la conferencia de prensa].

Otro evento importante fue la marcha que se llevó a cabo en la Avenida Reforma del Distrito Federal y que concluyó en Los Pinos, la residencia presidencial. Esta parte se destaca por el descontento provocado en las madres ya que el paso les fue cerrado por vallas y policías.

Para indagar acerca de quiénes son los hombres poderosos involucrados, Alejandra Sánchez, además de destacar calles y avenidas que llevan sus nombres, así

como algunos de sus negocios, muestra con mapas virtuales los terrenos en los que han sido encontrados los cuerpos. Principalmente, aparecen Pedro Zaragoza (Lomas de Poleo – 8 cuerpos), Valentín Fuentes (Cerro del Caballito – 1 cuerpo), Teófilo Borunda (predio donde se encontró a Lilia Alejandra) y a las familias Barrio Hierro (Campo Algodonero – 8 cuerpos) y Bermúdez (Lote Bravo – 14 cuerpos). Diana Washington explica que Lote Bravo y Lomas de Poleo son terrenos disputados que pertenecen a familias poderosas, por lo que los cuerpos sembrados tal vez signifiquen algún mensaje entre la propia mafia, o un mensaje para la autoridad.

Para concluir este capítulo, se intercalan las exigencias de Norma Andrade en busca de justicia, con los testimonios de las fiscales. Suly Ponce señala que el 70% de los casos están resueltos, por lo que no se le puede acusar de negligente, mientras que María López Urbina asegura que se puede confiar en la justicia mexicana. Asimismo, vemos imágenes de David en el CERESO mientras es visitado por Carmen.

El capítulo *Bajo Juárez* es la cúspide y el desenlace del documental. En esta parte, reconstruye el *modus operandi* de los asesinos, pero sobre todo, se señala por qué no se ha hecho nada al respecto. Primero, Washington reafirma que hombres que pertenecen a familias poderosas podrían estar involucrados en los crímenes: “las autoridades mexicanas saben muy bien quiénes están detrás de estos crímenes y no han hecho nada al respecto”. Para Sergio González, es un grupo de poder que más allá de lo judicial, llega al ámbito de la economía y de la política, señalando que este grupo de poder pagó la campaña electoral de Vicente Fox. Por ello, Norma Andrade duda “que las autoridades se pongan a investigar a estas personas”.

En noviembre de 2004, Vicente Fox dio una conferencia de prensa en Los Pinos, en donde afirmó: “les prometemos hacer nuestro mejor esfuerzo”, mientras que María López señaló que la mayoría de los asesinatos “corresponden a violencia intrafamiliar y social”, con lo que descalificó los asesinatos. Norma Andrade enfrenta a Fox y éste se limita a contestar: “manténganme informado”. Mientras tanto, Carmen se frustra cuando le cierran el paso a ella y a la gente de Chiapas que la acompañó, ya que no los dejan ingresar, señalando: “es que no vamos a soportar ya tanta injusticia... éramos pobres, ahora nos vamos a quedar en la miseria... ellos tienen todo el poder”.

El cierre de Norma y Malú es limpiando la tumba de Lilia Alejandra. Después, en su casa, Norma destaca que aún no ha logrado que las autoridades hagan algo y que sus nietos son el motivo por el que ella continúa con vida. Vemos una imagen de Norma y Alejandra bailando abrazadas en los quince años.

Para concluir, Alejandra Sánchez nos lleva hasta Cabada, Veracruz, en donde recoge el testimonio de algunas mujeres, jóvenes y con hijos, que viajarán a Ciudad Juárez para trabajar en las maquilas. Finalmente, Gaudencia se sube al camión de transporte de personal y menciona: “voy a trabajar, a trabajar a la maquila”.

a.1 Elementos estilísticos y técnicos

En este documental el equipo de producción estuvo conformado por cinco personas: Alejandra Sánchez (dirección, producción, guión y edición), José Antonio Cordero (dirección, guión y edición), Érika Licea (fotografía y producción), Enrique Ojeda (sonido) y Tareke Ortiz (música). Respecto a trabajar en co-dirección con Cordero, Alejandra me comentó:

“El tema era particularmente rudo, y creo que particularmente rudo para una mujer, o sea, yo antes de hacer *Bajo Juárez*, [...] me aterrorizaba el asunto de los abusos sexuales [...] es la peor pesadilla. Después de eso, digamos como que exorcicé ese pánico que me daba, pero la presencia de José Antonio se volvía para mí, además de una seguridad en ese sentido, así de estar al lado de un caballero, que muchas veces fuimos juntos a Juárez y otras veces fui yo sola, se volvía como un cómplice, en donde la complicidad intelectual era muy rica, le vino muy bien a la película.”

Así, es posible destacar que para Alejandra la co-dirección del documental fue benéfica ya que le permitió abordar el tema de los feminicidios a pesar del pánico que le provocaba pensar en una violación, es decir, desde cierto enfoque fue un apoyo emocional, y al mismo tiempo pudo contar con otro punto de vista, lo que finalmente enriqueció al documental desde su perspectiva.

Aunque mi interés principal no radica en el *cómo*, sino en el *qué*, cabe mencionar algunos de los elementos estilísticos que integran este documental. En su mayoría, la información es recabada a través de entrevistas con las personas. En general parece que fueron realizadas después de un acuerdo mutuo; aunque también hay otras que fueron grabadas en el momento mismo de los acontecimientos, sobre todo de las

marchas y protestas. Durante las entrevistas, la cámara permaneció en medium shot⁵⁴, alternando a veces hacia las manos de las personas. Con este tipo de toma, se logra que el espectador identifique fácilmente a los personajes, estableciendo una cierta cercanía.

Una fuente visual de información importante fueron las imágenes de archivo, tanto de los familiares como de los noticiarios. Este tipo de grabaciones se utilizaron para “ilustrar” acontecimientos que habían ocurrido con anterioridad, como los quince años de Lilia Alejandra o la detención de los choferes de autobuses, la de “Los Rebeldes” y la de Shariff. Con estas imágenes, además de reconstruir eventos pasados, se logra hacer presentes a personas que han muerto, con lo que se destaca la importancia de los materiales audiovisuales para preservar un registro del pasado.

Un recurso visual más son los mapas creados a partir de computadora que sirvieron para mostrar tanto las distancias espaciales (Ciudad Juárez, El Paso, Chiapas, Veracruz, la Ciudad de México), como para señalar los terrenos en los que han sido encontrados los cuerpos. Estos mapas permiten dimensionar ambas situaciones.

Finalmente, la música es un elemento fundamental del documental. Algunas canciones están llenas de ironías respecto a las diferentes circunstancias que se presentan. Por ejemplo, la canción con la que inicia la película dice:

En la frontera otra vida me espera
Voy rumbo al Norte a conseguir un amor
En Ciudad Juárez hallaré mi destino
En Juárez todo estará mejor
La noche no parará jamás de brillar
Allá la vida es para bailar y para gozar
Porque la gente en Juárez nunca para de amar
Juárez, es mi cielo azul
Juárez, es mi gran amor
En Juaritos tus ojitos son más bonitos
Juárez, es todo mi Sol
Juárez, es mi corazón
En Juaritos de cariñitos te llenaré

Esta letra habla de la esperanza que representa la migración a Ciudad Juárez, como si una nueva vida fuera posible en la ciudad fronteriza. Así, Alejandra recurre a la sátira para hacer un énfasis de las complejas situaciones que tienen que enfrentar las personas

⁵⁴ Toma de la cabeza a la cintura de la persona.

en dicho municipio. Otras canciones hacen referencia a las emociones de las personas, como el *leitmotiv*⁵⁵ de *Bajo Juárez...*, que es la canción que dice:

Te vas ángel mío
ya vas a partir
dejando mi alma herida
y un corazón a sufrir.
Te vas y me dejas un inmenso dolor...

La letra hace referencia a Lilia Alejandra y a las cientos de jóvenes que han sido asesinadas en Ciudad Juárez. Asimismo, esta canción evoca el sentir de los familiares ante la pérdida de sus hijas, madres o hermanas.

3.2.2 *Mi vida dentro*

En 2005, Rosa Estela Olvera Jiménez tenía 23 años. Cuando tenía 17 años salió del hogar de su madre, Estela, en Ecatepec, Estado de México, y cruzó el Río Bravo en la frontera de Nuevo Laredo rumbo a Austin, Texas. Ahí, trabajaba como niñera y estaba casada con Fidel, con el que tenía una hija, Brenda. Parecía que el *sueño americano* era posible. El 30 de enero de 2003, Rosa cuidaba en su pequeño departamento al niño Bryan de 21 meses y a su hija. Rosa notó que Bryan, al entrar a la cocina, no podía respirar. Desesperada, salió a pedir ayuda y una vecina llamó al 911. Cuando llegó un policía, le dio respiración de boca a boca, lo que no mejoró al niño. Los paramédicos intervinieron colocando en la boca de Bryan una bolsa de aire. No reaccionaba. Fue entonces cuando se dieron cuenta que el niño se estaba ahogando. Con unos fórceps y mucho esfuerzo, sacaron del cuerpo de Bryan una masa aglutinada de servilletas de papel de 3 pulgadas. No fue suficiente, Bryan murió.

Rosa fue llevada al cuartel de policía y durante horas -violando sus derechos- fue interrogada por Eric de los Santos, quien en repetidas ocasiones presionó a Rosa para que confesara que ella había introducido intencionalmente la masa de papel en la garganta de Bryan, inclusive llegó a decirle: “¿quién eres?, ¿si eres el diablo?”, gramática que demuestra que su español no era fluido, lo que reforzó, a través del idioma, el aislamiento de Rosa. Después de eso, pudo regresar a su casa, pero una hora después fue arrestada acusada de homicidio.

⁵⁵ Un *leitmotiv* (o leitmotif) es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada.

El juicio de Rosa inició el 21 de agosto de 2005 acusada de homicidio y lesiones a un menor. Desde el inicio, la fiscal Allison Wetzel afirmó: “la acusada le provocó, intencionalmente, un gran daño al niño Bryan Gutiérrez”. El juicio concluyó el 2 de septiembre de 2005. El jurado dio el siguiente veredicto: “Cargo 1. Culpable de asesinato; confinamiento y castigo durante 75 años con una multa de cero dólares. Cargo 2. Culpable del delito de lesiones a un menor; confinamiento y castigo durante 99 años con una multa de 10 mil dólares”. El 23 de noviembre de 2005, Rosa declaró a Lucía Gajá: “no quiero pensar en el tiempo... No quiero imaginarme mi vida aquí adentro, no”. Y es precisamente el propósito del documental de Gajá, mostrar la vida de una mexicana que migró ilegalmente a los Estados Unidos y que se encuentra presa en una cárcel de máxima seguridad condenada a 174 años de prisión.

Mi vida dentro está compuesta mayoritariamente por entrevistas que se realizaron de febrero de 2005 a octubre de 2006. Así, la estructura narrativa no es lineal, sino que intercala entrevistas hechas en distintos momentos para poder darle un sentido cronológico a los acontecimientos. El documental inicia con una entrevista a Rosa, un día antes del juicio, en donde, con lágrimas en los ojos, dice: “no van a poder hacerme sentir culpable, porque yo en mi corazón sé que no es verdad”. Esta declaración sirve como introducción y es acompañada por la publicación de la acusación por parte del Estado, ante lo que la defensa se declara inocente.

En una especie de flashback⁵⁶, Gajá nos lleva a febrero de 2005, seis meses antes del juicio, a la celda de Rosa. Ahí, ella muestra sus objetos personales, como unas fotografías de sus hijos y de su madre. Cabe destacar que las fotografías juegan un papel muy importante ya que, a través de ellas, Rosa se vincula con su familia. Así, con un flashforward⁵⁷, llegamos a julio de 2005 a la casa de la madre de Rosa, Estela Jiménez, en Ecatepec, en el Estado de México, quien durante dieciséis años se ha dedicado a vender tamales para mantener a sus hijos. Lucía cuenta cómo fue el encuentro:

“Primero fui con Rosa. [...] le dije que para mí era muy importante tener también el lado de su familia [...] le llamé a la mamá y le dije lo que estaba haciendo, que acababa de regresar de ver a Rosa en la cárcel, que le traía un mensaje y que sí la podía entrevistar, me dijo que sí. Realmente con ella había hablado tres veces por teléfono antes de ir a su casa, el día que la conocí ya fue la entrevista. Entonces para mí fue

⁵⁶ Traslado a una acción pasada.

⁵⁷ Traslado a una acción futura.

como muy impresionante la confianza de ella y como la facilidad de contar su historia [...] La mamá de Rosa tomó una importancia mayor después de hacer la entrevista, porque sí se volvió una co-protagonista del documental, cuando yo no pensaba que iba a ser así, realmente la familia iba a ser una parte del contexto, y de lo duro que es tener a alguien en prisión, pero la mamá de Rosa como que ella solita con sus palabras y con su todo, se volvió mucho más importante para la historia.”

Después, vemos imágenes del Río Bravo y de gente atravesándolo, Rosa relata en off cómo atravesó la frontera: cruzó el río, caminó y después se acostó en unos matorrales. Volvemos a dar un salto en el tiempo y llegamos al inicio del juicio en donde los argumentos de Allison Wetzel y de Leonard Martínez, abogado defensor, acerca de lo que pasó el día que Bryan murió son presentados de manera intercalada, destacando la presunción de culpabilidad con la que Rosa fue tratada desde el día del accidente.

¿Por qué emigró Rosa a los Estados Unidos? Para progresar, según le dijo a su mamá. En febrero de 2005, cuando Rosa se encontraba en el Complejo Correccional del Condado de Travis, confiesa: “yo podía mirar la pobreza que había en mi casa”; migró buscando darle una vida mejor a su madre y a sus hermanos. Cuando pasó el accidente, ya llevaba siete meses cuidando a Bryan: “no sé cómo pasó”. La madre de Rosa tuvo una “corazonada” y dos meses antes del accidente le pidió a su hija que trabajara en otra cosa. Su yerno, Fidel, que en 2005 tenía 21 años, le informó que Rosa había sido encarcelada. Rosa estaba embarazada y dio a luz en la cárcel a su hijo Emanuel.

En esta parte, el documental se centra en cuál es el procedimiento correspondiente con los hijos de una mujer que ha sido encarcelada. Para ello, Lucía Gajá recurre a Carmen Cortés Harms, Directora de Protección a Migrantes del Consulado de México en Austin, quien explica que, si los niños corren con suerte, son enviados con sus familiares a México -lo que ocurrió con los hijos de Rosa, que desde entonces viven en Ecatepec con su abuela-, pero en otras ocasiones los niños son entregados a familias adoptivas y sus madres nunca vuelven a saber nada de ellos.

De vuelta al juicio, se encuentra en el estrado el mencionado policía Eric de los Santos. Se muestra el video de la sala de interrogatorios y el audio de una charla que mantuvo con Rosa fuera de dicha sala. Para él: “yo no creo posible que él lo haya hecho solo”, por lo que insiste en que Rosa le diga qué fue lo que pasó, aunque es claro, si no fue él solo, debió ser ella. En esta parte, se muestra cómo Brenda es llevada a la sala, pero no le permiten a Rosa que la cargue, y al poco tiempo se la llevan. Tanto Martínez

como Wetzel hacen varias preguntas a De los Santos, cada uno buscando consolidar sus argumentos. Sin embargo, Wetzel realiza una pregunta que deja ver su postura: “y a pesar de ser de México, es muy inteligente, ¿no lo cree?”.

En una mesa dentro del complejo correccional, en febrero, Gajá nos muestra a Rosa hablando sobre lo que más extrañó al llegar a Austin: su familia y la comida; y lo que más le gustó fueron los edificios, los carros y las comodidades. También habla de su rutina dentro de la cárcel, destacando la disciplina y la rigidez de los horarios a los que las internas son sometidas. Pero sobre todo, Rosa habla de la dificultad que representa no dominar el inglés, por lo que se propuso aprenderlo ya que cuando fue encerrada los guardias le gritaban y ella no podía entender nada de lo que le decían.

En el juicio, rinden su testimonio Victoria Gutiérrez y Serafín Gutiérrez, madre y tío de Bryan, donde Gajá destaca que Victoria se sentía cómoda con que Rosa cuidara a su hijo. Posteriormente, presenta paramédicos, médicos, detectives, analistas y forenses que estuvieron involucrados en la muerte de Bryan. A pesar de que ninguno vio ningún tipo de traumatismo que indicara que la masa de papel fue introducida a la fuerza, Gajá muestra que todas las opiniones vertidas se enfocaron en destacar que las toallas fueron forzadas dentro de la garganta de Bryan.

En este momento, Lucía Gajá incluye los testimonios de Carmen Cortés, del policía Hank Moreno y de Dennis Harms, para develar en qué condiciones viven los migrantes en los Estados Unidos. Para Carmen, al desconocer el sistema, las leyes y las costumbres, la gente encarcelada lo es por error o por ignorancia. Para Moreno, los migrantes viven en malas condiciones a causa de los caseros que amenazan con denunciarlos si se quejan demasiado de los defectos que tienen las propiedades. Carmen apunta que un jardinero estadounidense gana entre 12 y 15 dólares la hora, mientras que a un jardinero ilegal obtiene menos de 6 dólares la hora, y muchas veces los patrones no les quieren pagar. Gajá incluye también un breve testimonio de dos chicas que llevan algunos meses en los Estados Unidos, Guadalupe y Rosalba: cruzaron por falta de recursos económicos y estando allá son más vulnerables y valoran más a su familia.

Para recalcar que Rosa no es la única, Lucía Gajá nos introduce a Yesenia de 24 años y originaria de Corazal, Veracruz. Salió de su casa a los 17 años y su hija tenía un

año. Lleva 4 años en la cárcel y fue detenida por homicidio y daños a un menor, los mismos cargos imputados a Rosa. De condena, tiene “una vida”. Cuando la encerraron tuvo otra hija. No puede saber nada de ellas. Lucía explica por qué decidió que Yesenia sea parte del documental:

“En un inicio, iba a ser un documental contado por tres mujeres, [...] tenía la entrevista con Yesenia y con otra presa que ya al final no quiso [...] Lo que me pasó con ella fue que cuando la conocí, llevaba cuatro años en la cárcel, ahora Rosa lleva ocho, lleva el doble de lo que llevaba ella en ese momento, me pareció un poco, con el contraste de Rosa, me pareció que era una chava completamente desolada, abandonada, triste, sin fe ni esperanza de ningún tipo en nada, y para mí, dije, esto le va a pasar a Rosa, le puede pasar a Rosa si se queda aquí. Era muy desgarrador el asunto de los hijos, y a mí me importaba mucho contarlos en el documental, cuando Carmen dice, bueno muchas veces les quitan a los hijos, entonces poner a Yesenia y decir, yo no sé en dónde están mis hijas, no tengo idea, me las quitaron [...] Las razones más fuertes por las que la puse era eso, o sea para mí era como una metáfora de lo que le podía pasar a Rosa, el futuro de Rosa, y bueno, era decir también Rosa no es la única, aquí hay otro caso.”

En contraparte, Gajá muestra a los padres de Yesenia, afirmando que no les avisó cuando se fue y que en 2004 supieron que estaba presa. Lucía habla del encuentro:

“Yesenia no me dio ningún teléfono [...] lo único que me dijo fue que era de un pueblo que se llamaba Corozal, Veracruz [...] Fuimos a la sierra y encontramos Tempoal, y luego Corozal, y preguntando, y preguntando, [...] llegamos en la noche, y así tocamos, [...] yo le dije, oiga Señora fíjese yo soy tal, y vengo de ver a su hija en la cárcel, y ya con eso fue así de, por favor pásenle, porque ella no sabía nada, no sabía nada de su hija. Entonces sí fue muy fuerte, la verdad.”

En el juicio, se presenta al experto de la defensa, Ira Kanfer, examinador médico de la Universidad de Connecticut, con 20 años de experiencia. Él enfatiza que no se encontró ningún tipo de trauma en la garganta del niño. Además, explica cómo Bryan pudo haber mojado los trozos de papel y así introducirlos en su garganta. Destaca el hecho de que la labor del policía y los paramédicos sólo empeoraron la situación.

A manera de autoanálisis, en febrero, Rosa dice a Gajá que ya no es la mujer de antes. Se ha vuelto dura; si la atacan ella responde, no se deja humillar. En especial, procura no llorar en frente de los policías para que no se burlen de ella. Su madre comenta que ha crecido, que la siente más fuerte: “La siento con esa fuerza para defenderse y para defender a sus hijos”.

De vuelta a agosto, ha llegado a Austin la madre de Rosa, acompañada por su abuelo: “hasta el último aliento que tenga, siempre van a contar mis hijos conmigo”. En

el juicio, rinden su declaración Joanna González, Juana Rodríguez y Leticia de Alba, quienes expresan que Rosa cuidaba bien a los niños. Llega el turno de Fidel y contradice una declaración al afirmar que Bryan constantemente llevaba papel a su boca; antes esto, vemos a la asistente de la fiscalía riéndose. Estela, madre de Rosa, también testifica que su hija siempre fue pacífica y que no tendría problemas en regresarle a sus hijos. Se terminaron los testigos.

Carmen explica que las mujeres encarceladas en prisiones de alta seguridad tienen derecho a una llamada de cinco minutos cada seis meses, no pueden recibir visitas conyugales, y dado que sus familiares no cumplen los requisitos para viajar, la única visita que reciben durante años es la del personal del consulado.

En la última parte dedicada al juicio, el juez Jon Wisser anuncia que Rosa ha decidido no testificar. Leonard Martínez y Allison Wetzel presentan sus argumentos finales. Martínez pide al jurado que no se deje llevar por sentimentalismos: “el gobierno tiene la responsabilidad de descubrir la verdad”. Wetzel señala:

“Lo que tenemos que hacer para proteger a nuestra comunidad y enviar un mensaje de cómo valoramos la vida de los niños y lo que vamos a hacer cuando tenemos a una persona de éstas... Ella no mostró compasión por Bryan... Rosa Olvera no nos importa... Deberían sentirse orgullosos por lo que están a punto de hacer... Este fue un crimen tan egoísta. Lo mató por enojo... Tienen que escoger un castigo adecuado a este crimen y adecuado a la persona que cometió este crimen, esta asesina. Esta asesina de niños... Les agradezco por lo que están a punto de hacer”.

Lucía explica por qué no incluyó una entrevista con Wetzel:

“Le estuve hablando muchas veces, le dejé recados, jamás me contestó la llamada, no quiso. Yo creo que fue como muy evidente de pronto en algún momento que estábamos haciendo un documental un poco más a favor de Rosa, y no le gustó que estuviéramos ahí grabando, desde el principio ella no estuvo de acuerdo.”

El veredicto fue, como ya mencioné, culpable de ambos cargos. Ante esto, Serafín le dice a Rosa: “lo siento mucho, de todo corazón”. Lucía señala:

“La verdad es que la mamá estaba muy afectada porque era volver a revivir todo, entonces yo sí sentía que no quería meterme ahí a hacerle preguntas [...] Yo lo que pensaba era, bueno, si para el final del juicio no tengo ningún testimonio que más o menos nos acerque a lo que piensan, voy a intentar entrevistarlos. Pero con el testimonio final del tío, dije bueno ya, aquí está, es esto, así es como siente el tío, la mamá a lo mejor no siente eso, pero fue como suficiente para mí.”

A modo de conclusión, Gajá incluye los testimonios: del juez Wisser, quien afirma que él le hubiera dado una sentencia menos severa; de Leonard Martínez, que asegura que los paramédicos lo empeoraron, eso fue lo que mató al niño, pero no querían que los demandaran; y de Catherine Haenni, la otra abogada defensora. Esta última va más allá:

“Lo único que puedo decir es que Rosa realmente mostró que es muy difícil ganarle al Estado... Puedo estar equivocada, pero creo que si esto le hubiera sucedido a alguien en el oeste de Austin, de clase media alta, alguien con educación, esa persona no hubiera terminado en la misma situación que Rosa. Creo que fue muy fácil para ellos porque es mexicana. Es pobre, es ilegal... El sistema está corrupto y no confío en el sistema... Sólo he visto personas pobres en el pabellón de la muerte... Creo que ella es inocente... Me enseñó muy claramente que no hay justicia... Rosa no hizo esto”.

Por su parte, Fidel señala que está en un dilema: quedarse es estar lejos de sus hijos e irse es estar lejos de Rosa. En octubre de 2006, la madre de Rosa afirma que la única comunicación que puede mantener con su hija es a través de cartas, pero que a veces es difícil escribir porque no quiere llenarla de preocupaciones, por lo que escribe “puritas cosas bonitas”.

El 23 de noviembre de 2005, Rosa reacciona frente a su condena y piensa que, si de cualquier forma iba a ser declarada culpable, lo mejor hubiera sido firmar por 45 años de prisión aunque tuviera que culparse de algo que es inocente. Con lágrimas en los ojos, afirma: “este país me quitó lo que yo más quería, mis hijos, mi madre, mi esposo, mi libertad”. En la última toma, observamos a Rosa con su uniforme a rayas anaranjadas y blancas, diciendo directamente a la cámara: “Me llamo Rosa Estela Olvera Jiménez y tengo 23 años”.

b.1 Elementos estilísticos y técnicos

Al igual que en *Bajo Juárez...*, el equipo de producción se compuso por pocas personas: Lucía Gajá (dirección, guión y edición), Rodrigo Herranz Fanjul (productor), Érika Licea (fotografía) Emilio Cortés (sonido), Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman (música).

Mi vida dentro abarca muchas imágenes del juicio y de las entrevistas. Durante el juicio, se observa que las tomas fueron hechas desde el costado derecho del jurado, excepto cuando se dará la sentencia, que es cuando la cámara se coloca justo enfrente de Rosa para poder captar su reacción. En cuanto a las entrevistas, la cámara se coloca

frente a las personas en medium shot, pero sobre todo en close up con una iluminación de tipo claroscuro. En algunas escenas, sólo escuchamos la voz off de las personas, y lo que están narrando es “ilustrado” con imágenes que hacen referencia a lo mencionado.

Dentro del documental, existen cinco transiciones compuestas por imágenes de paisajes hermosos y de pequeños detalles de esos paisajes. Se utilizan imágenes sobre todo de árboles, pero también de edificios, carreteras y del cielo. Estas transiciones son muy estéticas y van acompañadas por frases extraídas, al parecer, de las cartas que Rosa le envió a su madre:

“Parece que la libertad existe sólo en mis sueños...”

“Mamá estás tan lejos, mis hijos están tan lejos...”

“Los dibujos son para Emanuel por su cumpleaños, llénalo de besos y dile a Brenda que la quiero mucho...”

“Estos días de reunión familiar no existen para mí...”

“Hoy hizo frío, no pudimos salir, me quedé en la celda, es domingo...”

“Me hubiera gustado conocer el mar...”

Estas frases destacan los sentimientos y pensamientos de Rosa dentro de la cárcel que, como se puede apreciar, abordan básicamente la libertad y la familia. Además, son acompañadas por imágenes que, estando dentro, ella nunca podrá ver. Así, estas imágenes y frases son una referencia directa al mundo que está fuera de la cárcel y al cual Rosa pertenece, pero por “cometer un crimen”, no tiene derecho a disfrutar.

Otro componente importante es que hay una especie de video clip dentro del documental, en donde, como si fuera una película antigua, se muestran tanto los exteriores de la prisión, sobre todo las rejas y las cercas, como Rosa en el interior, en su celda, caminado, etcétera. La canción empleada en este video clip es *Four women* de Nina Simone, que es acerca de estereotipos de mujeres áfrico-estadounidenses.

My skin is black
My arms are long
My hair is woolly
My back is strong
Strong enough to take the pain
Inflicted again and again
What do they call me
My name is Aunt Sarah (bis)
Aunt Sarah

My skin is yellow
My hair is long
Between two worlds
I do belong
My father was rich and white
He forced my mother late one night
What do they call me
My name is Saffronia (bis)

My skin is tan
My hair is fine
My hips invite you
My mouth like wine
Whose little girl am I?
Anyone who has money to buy
What do they call me
My name is Sweet Thing (bis)

My skin is brown
And my manner is tough
I'll kill the first mother I see
My life has to been rough
I'm awfully bitter these days
Because my parents were slaves
What do they call me
My name is Peaches

Si bien la letra de esta canción hace referencia a cuatro distintos estereotipos de mujeres de raza negra, es posible que Gajá haya decidido incluirla debido a la enorme discriminación que durante años vivieron las personas negras y que, aparentemente, en la actualidad se ha visto disminuida, pero que es ejercida sin disimulo hacia los latinoamericanos que residen en los Estados Unidos. La canción también hace referencia a actos de violencia que permanecen impunes ejercidos contra las mujeres. Así, hay una compaginación entre las mujeres negras y las latinas hecha a partir de la desigualdad y la discriminación de la que han sido objeto en ese país.

3.2.3 Temáticas

Mi interés principal radica en el *qué* cuentan Alejandra Sánchez y Lucía Gajá en sus documentales. Así, en este apartado destacaré las temáticas que desde mi punto de vista constituyen los puntos nodales de cada narración. Algunas de ellas sólo están presentes en uno de los dos documentales, pero otras confluyen en ambos trabajos.

Asesinatos: de mujeres y por mujeres

En ambos documentales, está presente la ejecución de crímenes. En *Bajo Juárez...* se muestra a las mujeres como objetos, mientras que en *Mi vida dentro* se proyecta a la mujer como sujeto de la acción. En el primer caso se exhibe cómo las mujeres son asesinadas sistemáticamente sin que se detenga a los verdaderos responsables, mientras que en el segundo hay una presunción de culpabilidad desde el inicio del juicio. Así, las mujeres de estos documentales no tienen acceso a la justicia por dos motivos: 1) no se detiene a los homicidas que actúan con impunidad, y 2) cuando una mujer está acusada de cometer un asesinato, no es juzgada de manera imparcial.

De esta forma, Sánchez muestra los factores que, desde su punto de vista, dan una estructura coherente al por qué de esos asesinatos, intentando adentrarse un poco en el cómo, pero sobre todo enfocándose en quiénes son los responsables de que sigan ocurriendo los asesinatos. Desde todos los ángulos posibles es un tema de género porque las mujeres son objetivadas al momento de ser secuestradas, violadas, torturadas, mutiladas y/o asesinadas. Y esto ocurre por el hecho de que son mujeres, lo que nos remite directamente a una práctica social diferenciada en donde las mujeres son utilizadas, primero como diversión al ser objeto de múltiples violaciones, y después, si es que la teoría de Diana Washington es cierta, para mandarse mensajes entre ellos y hacia las autoridades, ya que “la violencia es un conjunto de prácticas asociado con la masculinidad y la representación social de los varones” (Torres en Tepichin et al, 2010: 60). Así, las mujeres pierden el más fundamental de los derechos, el derecho a la vida, y son objetos de vejaciones hasta morir.

Por su parte, Lucía Gajá exhibe un juicio a todas luces parcial y lleno de prejuicios sociales y raciales, teniendo su máxima expresión en las descalificaciones de la fiscal Wetzal. Parece existir una manipulación de la información acerca de la muerte de Bryan por parte de los paramédicos para deslindarse de toda responsabilidad y culpar sin sustento a Rosa. De esta manera, encontramos que existe violencia hacia Rosa que “echa raíces en la desigualdad social y la discriminación” (Torres en Tepichin et al, 2010: 63).

Trabajo de las mujeres

Los crímenes están vinculados con las actividades laborales de las mujeres. El caso de Rosa es muy claro: Bryan murió mientras ella lo estaba cuidando. En cuanto a *Bajo Juárez...* las jóvenes asesinadas generalmente trabajaban en maquilas y desaparecieron en el trayecto de su hogar al trabajo.

En *Bajo Juárez...*, Lilia Alejandra trabajaba en una fábrica de aspiradoras de siete de la mañana a siete de la noche, ganando \$450 una semana y \$500 la siguiente, dando un total de \$1900 al mes por un trabajo que su madre describe como “pesado”. Ahora bien, en este punto, el género no resulta significativo, o al menos no es planteado de esa manera, ya que en las maquilas también trabajan hombres. Sin embargo, Gaudencia señala que para obtener el empleo las mujeres son sometidas a un examen de orina para verificar que no estén embarazadas, práctica inaplicable a los hombres. Ella también explica que constantemente es abordada por sus compañeros de trabajo, haciendo comentarios como “es mi novia; no, ya dejen en paz a mi novia”, lo que hace referencia a un cierto acoso laboral. En este sentido, Marta Torres sostiene que “en los distintos espacios educativos y laborales las mujeres enfrentan no sólo la discriminación -que se traduce en desigualdades salariales y techos de cristal- sino también el hostigamiento laboral o sexual y, en muchos casos, incluso la violación, sea de compañeros o de autoridades” (en Tepichin et al, 2010: 71). De esta manera, las circunstancias laborales de estas mujeres se desarrollan en un entorno donde se encuentran presentes el acoso, la carencia y la explotación.

En el caso de *Mi vida dentro*, al migrar, Rosa consiguió un trabajo considerado “de mujeres”: son ellas quienes en su mayoría se dedican al cuidado de los niños. Esto también es relevante porque al ser mujer, es duramente castigada porque se sale de lo que es considerado correcto para una madre (amorosa, tierna) y “asesina sin compasión” a Bryan. Es castigada por no cumplir el rol de madre.

En perspectiva, en ambos documentales se habla de mujeres trabajadoras que día a día hacían un esfuerzo por mejorar sus condiciones de vida. En estos trabajos, Alejandra Sánchez y Lucía Gajá rompen con el estereotipo de que la mujer sólo puede desempeñarse como ama de casa.

Pobreza

El género se vincula con otras formas de desigualdad social, como la clase y la raza. Como señala Teresita de Barbieri: “el género es una forma de desigualdad social, de las distancias y jerarquías que si bien tiene una dinámica propia, está articulado con otras formas de desigualdad, las distancias y las jerarquías sociales” (1992: 163). En ambos documentales existe una fuerte referencia a estas articulaciones.

En *Bajo Juárez...*, la pobreza se convierte en un factor importante ya que las jóvenes asesinadas pertenecen a familias de estratos humildes. Por ello la declaración de Jane Fonda resulta tan relevante: expone que además de ser una cuestión de género, es una cuestión de raza y de clase. Asimismo, hay una constante alusión a que los asesinatos son perpetrados por hombres poderosos: empresarios, narcotraficantes y políticos. Es así como no es lo mismo para todas las mujeres: se objetiva a aquellas que pertenecen a una clase social baja. El acceso a la justicia también se encuentra fuertemente vinculado con la clase social: si se tratara de mujeres de estratos elevados, las autoridades realmente harían su trabajo y quizás hasta impedirían que los secuestros, las violaciones y los asesinatos se llevaran a cabo. De esta manera, hay dos discriminaciones: una por ser mujer y otra por ser pobre.

Por su parte, en *Mi vida dentro* Rosa explícitamente dice que salió de su casa porque ella “podía ver la pobreza” en la que vivían: por eso dejó a su familia y migró a un país del que ni siquiera conocía el idioma. Su madre, al parecer sin estudios, vende tamales, oficio que puede darle ingresos, pero que no la coloca en una situación desahogada económicamente. Así, Rosa es una mujer mexicana migrante pobre, lo que invariablemente repercute en los procedimientos judiciales llevados en su contra a raíz de la muerte de Bryan, principalmente en la violación de sus derechos por parte del policía que la interrogó, las constantes descalificaciones por parte de la fiscal debido a su nacionalidad y la parcialidad de las personas que integraron el jurado. La abogada Haenni es muy explícita al respecto: si Rosa fuera estadounidense, de clase alta, con educación, no hubiera recibido esa sentencia. Esto nos muestra que Rosa es castigada por su género, su nacionalidad, su estado migratorio y su estatus económico.

Migración

Las temáticas están interconectadas. Como consecuencia de la pobreza viene la migración. Considero que para Sánchez el tema de la migración es muy importante, por ello trata de seguirle el rumbo a Gaudencia: en dónde trabaja, en qué horario, qué piensa de Juárez, si tiene novio. Me parece que aquí también hay una preocupación -expresada claramente por la directora- por mostrar que no solamente los hombres son los que migran y las mujeres se quedan en casa con los hijos. Inclusive los breves testimonios en Veracruz dan muestra de ello: son mujeres que viajan con sus hijos en busca de un trabajo en las maquilas. Lo que conmina a estas mujeres a emprender ese largo recorrido es la falta de oportunidades laborales en su lugar de origen.

Asimismo, este tema es sumamente importante en *Mi vida dentro*: Rosa está prisionera en un país que le es ajeno y al cual llegó a trabajar de manera ilegal. La historia de Rosa es una entre millones de personas que cruzan la frontera en busca del sueño americano. Un factor importante de este documental es que aborda los problemas a los que están expuestos los inmigrantes en los Estados Unidos. El documental busca que la gente sea precavida y tome en cuenta los riesgos que existen del otro lado.

Una vez más, encuentro que ambos documentales rompen estereotipos de género: los hombres migran, las mujeres se quedan. Si bien no es adecuado generalizar, estos trabajos fílmicos muestran que también existen mujeres que migran en busca de mejorar sus condiciones de vida: son mujeres emprendedoras que no viven atadas a nada ni a nadie. Desde mi perspectiva, también es posible apreciar que esa independencia de cierta forma les es cobrada por la sociedad al salirse de lo establecido y romper con los roles de su género. Estas mujeres son sometidas a abusos y vejaciones. Sin embargo, Sánchez y Gajá siempre muestran la fortaleza de estas mujeres y jamás recurren a la victimización como una forma de representación.

Frontera México (Ciudad Juárez/Nuevo Laredo) – Estados Unidos (El Paso/Austin)

Para fortuna o desgracia, México limita al Norte con el país más poderoso del mundo: los Estados Unidos. La frontera está muy presente en ambos documentales, en México a partir de Chihuahua y Tamaulipas, mientras que en los Estados Unidos es a través de Texas.

Visualmente, en *Bajo Juárez...* la distinción entre Ciudad Juárez y El Paso se puede observar. El lado mexicano está poblado de casas humildes, mientras que en el lado estadounidense se yerguen grandes edificios, lo que podría insinuar los contrastes - la pobreza y la riqueza- del sistema capitalista. La frontera también es un lugar de paso para todos aquellos que emigran (i)legalmente en busca del sueño americano, o para aquellos que quieren trabajar en las maquilas. Asimismo, El Paso es un lugar importante porque de ahí proviene la periodista Diana Washington.

En el caso de *Mi vida dentro*, el cruce fronterizo visualmente está presente con imágenes del Río Bravo, conocido por ser el paso que muchos migrantes utilizan para posteriormente desplazarse al interior de los Estados Unidos. Se trata de un sitio utilizado como vía de acceso a la búsqueda de una vida mejor.

Hombres poderosos: empresarios, políticos y narcotraficantes

Finalmente, una temática específica de *Bajo Juárez...* es la dicotomía según la cual los asesinos son exclusivamente hombres y las asesinadas son exclusivamente mujeres. Y estos asesinos son vinculados con las altas esferas del poder, tienen “capital económico” y “capital político” para lograr su impunidad. Marta Torres destaca al poder como uno de los elementos que definen a la violencia, ya que tiene se tiene el “propósito de someter, controlar: ejercer el poder” (en Tepichin et al, 2010: 66). Sin embargo, en términos de Foucault, se trata más bien de relaciones de violencia ya que “se fuerza, somete, quiebra y destruye, [mientras que en las] relaciones de poder [...] “el otro” debe ser reconocido hasta el final como un sujeto de acción y se le deben abrir un campo de posibilidades, conductas, reacciones y comportamientos [...] [por lo que] el poder se ejerce únicamente sobre sujetos libres y en la medida en que son libres” (en Dreyfus y Rabinow 1988: 239).

3.2.4 Sobreimpresión: convergencias en *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* y *Mi vida dentro*

Hasta ahora, describí cuál es el contenido de los documentales y por qué tanto Sánchez como Gajá decidieron exponer eso y no otra cosa. Destaqué algunas de sus temáticas viendo donde coinciden: crímenes, trabajo, migración, pobreza, la frontera de México

con los Estados Unidos. A continuación esbozaré las convergencias que, desde mi perspectiva, develan el punto de vista de Alejandra Sánchez y el de Lucía Gajá.

En ambos documentales predominan las mujeres. Si bien es cierto que se incluyen hombres importantes dentro de la narrativa (por ejemplo, Sergio González y Óscar Máñez en *Bajo Juárez...* y Leonard Martínez en *Mi vida dentro*), es claro que los personajes a los que las documentalistas les dan más peso son los de las mujeres. Lilia Alejandra y Rosa, así como sus madres Norma y Estela, son el punto de interés de ambas directoras y a partir de ellas desarrollan todas las temáticas: asesinatos, migración, encierro, pobreza. Una convergencia a destacar es que en ambos trabajos existe la construcción de las mujeres a partir de un evento. Rosa se construye como una mujer fuerte a partir de su encierro en la cárcel, mientras que Norma Andrade lo hace a partir del asesinato de su hija. Es así como un evento doloroso desencadena la valentía en estas mujeres.

Ambos documentales le dan un gran peso a la relación madre-hija. En el caso de *Bajo Juárez...*, Norma es un personaje substancial: alza la voz sin temor alguno exigiendo justicia para su hija y para todas las jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez. En este sentido, Carmen, la madre de David, también es muy destacada por Sánchez. Así, vemos que tanto Carmen como Norma despliegan todas sus energías para defender a su hijo e hija respectivamente. Por su parte, en *Mi vida dentro* Lucía Gajá también le da mucha importancia a Estela, que si bien no puede emprender una lucha feroz para que el juicio de Rosa sea imparcial, es claro que mantiene un gran vínculo con ella y que nunca la abandona. El subrayar la importancia de la relación madre-hija podría estar fuertemente vinculado con la propia vida de Lucía y Alejandra: sus madres son pieza fundamental de su formación y desarrollo como mujeres cineastas documentalistas.

En este sentido, también es importante subrayar que dentro de las dos películas las abuelas toman el papel de madres de sus nietos con el asesinato/encierro de sus hijas. Tanto Alejandra como Rosa tuvieron dos hijos, una niña (Jade y Brenda, las mayores) y un niño (Caleb y Emanuel). Así, tanto Sánchez como Gajá se interesaron por plasmar en sus documentales la vida de mujeres jóvenes (18 y 23 años) con hijos y que fueron objeto de injusticias. Parece que estas documentalistas emplean el cine

documental como el medio a través del cual pueden hablar de otras mujeres jóvenes que viven situaciones de desigualdad.

Al respecto de las mujeres, me parece fundamental que ninguna es mostrada con un carácter sumiso o abnegado. Al contrario. Son mujeres fuertes que luchan, que buscan, que critican, que exigen, que no se quedan calladas y mucho menos agachan la cabeza frente a las figuras de autoridad y poder. Es interesante como la propia Rosa reconoce que dentro de la cárcel se ha vuelto dura porque no volverá a permitir que los guardias se burlen de ella por llorar. Otro ejemplo está en Norma, quien en una protesta, directamente señala a las autoridades que ella considera son responsables:

“Mientras yo no vea a todos esos funcionarios corruptos en la cárcel, destituidos, yo no voy a ver una solución a esto [...] nosotras hemos gritado hasta el cansancio el nombre de esos funcionarios corruptos. Yo digo Alejandro Castro Valles⁵⁸, yo digo Jaime Gurrola⁵⁹, yo digo Francisco Barrio⁶⁰, yo digo también Francisco Molina Ruíz⁶¹, yo digo Patricio Martínez⁶², yo digo Suly Ponce...”.

Suly Ponce, María López Urbina y Allison Wetzel, junto con las mujeres pertenecientes al jurado, son las mujeres que gozan de poder sobre otras mujeres. Esto es importante para la construcción de las relaciones de género. Al respecto, Teresita de Barbieri señala que “algunas mujeres pueden gozar de poder sobre otras mujeres. Más aún, en contextos de alta dominación masculina, ésta puede tener como agente dominador a ciertas y determinadas mujeres; al investir las de autoridad, el sistema crea zonas de incertidumbre” (1992: 159-160). En el caso de Ponce y López, pareciera que al tener el cargo de fiscales, estatal y federal respectivamente, tienen la “misión” de minimizar los feminicidios. Respecto a Wetzel, nunca escatimó ofensas y prejuicios en contra de Rosa, lo que en términos de Marta Torres se trata de una “violencia sutil [que] se esconde en las palabras” (en Tepichin et al, 2010: 63).

Es por ello que considero que Alejandra Sánchez y Lucía Gajá tienen una perspectiva de género en sus documentales al incluir no sólo la dicotómica relación hombre-mujer, sino también al exponer cómo las mujeres también pueden dominar a otras mujeres, y cómo estas mujeres son colocadas en puestos de autoridad por el hecho

⁵⁸ Comandante de la Policía Ministerial.

⁵⁹ Escolta de Castro Valles.

⁶⁰ Gobernador de Chihuahua de 1992 a 1998. Pertenece al Partido Acción Nacional (PAN)

⁶¹ Procurador General de Justicia del Estado de Chihuahua de 1992 a 1996 (PAN)

⁶² Gobernador de Chihuahua de 1998 a 2004. Pertenece al Partido de la Revolución Institucional (PRI)

de ser mujer ya que, al ser mujeres que investigan sobre asesinatos de mujeres, inmediatamente se espera que adquiera credibilidad (una mujer es sensible al asesinato de otra mujer). Pero en realidad, lo que hacen estas mujeres, consciente o inconscientemente, es perpetrar la impunidad y la violencia de género.

Y eso es lo que destaco como punto focal de ambos documentales: exhibir que para las mujeres no hay acceso a la justicia. No obstante, en *Bajo Juárez...* también encontramos que la justicia tampoco existe para los hombres, como es el caso de David, de Víctor, de Shariff y de “Los Rebeldes”. Sin embargo, considero que el interés principal de ambas directoras es presentar claramente que los derechos y la vida de las mujeres no tiene la menor importancia para las autoridades. En este sentido, Teresita de Barbieri señala que “el sistema de géneros es un sistema de poder, remite a las maneras como se estructura y se ejerce en los espacios reconocidos por el mismo. Es necesario dirigir la mirada a las definiciones de persona y ciudadanía en tanto sujetos de derechos y responsabilidades, a las formas y contenidos de la participación en la esfera pública, al Estado, el sistema político y a la cultura política” (1992: 160).

En *Mi vida dentro*, la representación del gobierno está en manos de Allison Wetzel y en el jurado. Pero también se encuentra presente en el policía Eric de los Santos que no respetó los derechos de Rosa al mantenerla bajo presión en sala de interrogatorios durante horas. También podemos apreciar cómo los paramédicos -que son servidores públicos- se deslindaron de cualquier responsabilidad y rindieron testimonios perjudiciales para Rosa.

En *Bajo Juárez...* se señala la impunidad con la que opera la autoridad, de todas las jerarquías, respecto a los homicidios. Se muestra que policías son utilizados para recoger los cuerpos sin vida y después tirarlos en algún terreno; se evidencia la creación de chivos expiatorios para desviar la atención de los verdaderos responsables; se plasma cómo las fiscales minimizan los feminicidios (la imagen de Suly Ponce riéndose cuando encontraron el cuerpo de Lilia Alejandra es clara prueba de ello); y, se menciona la existencia de un grupo de poder vinculado directamente con Vicente Fox.

Es así como Alejandra Sánchez y Lucía Gajá retoman las vidas de estas mujeres y, a través del lenguaje cinematográfico, reconstruyen sus historias para dar forma a su discurso. Un discurso que llegó hasta las pantallas buscando justicia.

3.3 Las secuelas: el impacto sobre la realidad observada

Bajo Juárez... estuvo cinco semanas en cartelera en la Ciudad de México, además de recorrer itinerantemente el resto del país. Asimismo, se ha presentado en más de 30 países. Respecto a la distribución en video, hasta el momento de la entrevista, estaba parada por parte de IMCINE, por lo que Alejandra ha mandado a hacer dos mil copias con el apoyo de la Asociación Civil “Rostros y voces”, las cuales distribuye de manera independiente.

Por su parte, *Mi vida dentro* se exhibió en el Festival de Morelia, y a partir de ahí, Cananá se volvió su distribuidora. Inauguró “Ambulante” en febrero del 2008, realizó gira por festivales y una gira de seis meses en comunidades rurales e indígenas porque para Lucía era importante que la película se llevara a los lugares del país en donde hay un mayor índice de migración a los Estados Unidos. En 2009, la película se estrenó comercialmente y permaneció en cartelera unas seis semanas. En 2008, ganó el Festival de Derechos Humanos de París, y a partir ahí se distribuyó en Europa y se vendió a Televisión Española, a Al Jazeera, a la televisión turca, entre otras.

Pero, como lo señaló Gajá, la diferencia entre una ficción y un documental es que la vida de las personas que aparecen en el documental continúa aunque la película ya haya terminado. Así, a continuación hago un pequeño recuento de lo que ha ocurrido con algunas de las personas que participaron en *Bajo Juárez...* y en *Mi vida dentro*.

Un primer hecho es que dos de los inculpados de los asesinatos salieron libres. En julio de 2005 salió libre Víctor García⁶³, *El Cerillo*, en gran parte gracias al apoyo de las madres del Campo Algodonero. Asimismo, David Meza⁶⁴ fue liberado el 30 de junio de 2006. Sin embargo, aún no se ha capturado a los asesinos de su prima Neyra.

⁶³ Información presentada en la Revista Proceso Edición Especial No. 34 por Jenaro Villamil. Retomada de la página <http://homozapping.com.mx/2012/02/ciudad-juarez-el-doble-crimen-a-las-mujeres/>. Última consulta: 19 de marzo de 2012.

⁶⁴ Retomo esta información a partir del Facebook de Marisela Ortiz Rivera que el 22 de septiembre de 2011 publicó los datos como pie de una fotografía en donde aparece David con su madre Carmen.

Para Norma Andrade y su hija Malú, las cosas han sido muy complicadas, como relata la propia Alejandra:

“Ellas dos son perseguidas en Juárez, Malú, [...] sistemáticamente está siendo hostigada, la última vez, hace tres meses, le quemaron la casa, entonces tuvo que venir a la Ciudad de México y estarse aquí un par de meses con los niños en lo que bajaban un poco las aguas. Pero bueno, por la labor que hacen, específicamente Malú [...] se metió muy a fondo y entonces casi es como una policía forense, entonces se mete muy a fondo con crímenes cometidos contra mujeres de otras familias, y por lo mismo, en Juárez las cosas están muy difíciles, y es una mujer que vive constantemente amenazada.”

El 12 de diciembre de 2011, Norma Andrade recibió dos disparos, de al menos cinco que le apuntaron, mientras transitaba por las calles de Toronja Roja y Pacheco de la colonia Infonavit Solidaridad de Juárez. El jueves 15 de diciembre, Norma Andrade se trasladó a la Ciudad de México, donde supuestamente sería protegida por la Procuraduría General de la República a petición de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Sin embargo, el 3 de febrero de 2012, Norma Andrade volvió a ser atacada en el Distrito Federal: al parecer, alguien se presentó en su casa y la hirió con un arma punzo cortante. El 7 de febrero la activista abandonó el país. No obstante, el 8 de marzo participó en la Marcha por el Día Internacional de la Mujer en donde señaló que “debería ser un día de luto”.

Por su parte, *Mi vida dentro* parece haber generado acciones positivas a favor de Rosa, como lo narra Lucía Gajá.

“El gobierno del Estado de México decide apoyar a Rosa, parte por el documental [...] entonces contratan un buffet de abogados en donde hay una mujer, una abogada mexicana [Yuriria Marvan] y un abogado de Estados Unidos [Bryce Benjet], ellos rehacen el expediente, contratan a tres de los mejores peritos de Estados Unidos [Karen Zur, John Closkey y Janice Ophoven], y por separado los tres dicen que fue un accidente. Hacen un expediente nuevo, presentando también muchas omisiones que se hicieron en el juicio. Se hace una audiencia con un juez, y el juez ordena un nuevo juicio para Rosa, esto fue el 31 de diciembre del 2010, y entonces se está esperando a que la Corte de Texas decida si sí se le hace un nuevo juicio o no, o sea ellos tienen que ratificar la orden del juez, y yo ya estoy empezando a hacer el seguimiento de la historia. [...] Yo estoy casi segura de que si se hace un nuevo juicio no me van a dejar entrar [...] Mi esperanza es que Rosa salga, entonces se va a llamar *Mi vida fuera* (se ríe mucho), si sale, y esa es mi esperanza [...] No sé qué vaya a pasar, pero lo que sí quiero es como empezar a tener un poco como los mismos pasos de *Mi vida dentro*, que es como el antes, el durante y el después de esta nueva etapa.”

Hasta este momento, no se ha dado a conocer si habrá o no un nuevo juicio para Rosa.

En ambos casos es interesante observar las repercusiones que puede llegar a tener un documental. En el caso de *Bajo Juárez...* se aprecia que, a pesar de que pudo desencadenar una acción positiva con la liberación de Víctor y David, la justicia sigue sin llegar para Norma Andrade, hasta el punto de ser agredida constantemente y amenazada de muerte. Ante esta situación, el Estado Mexicano no ha tomado ninguna acción para realmente responsabilizarse por el bienestar de esta activista social. El panorama para Rosa parece ser mucho más positivo ya que gracias a *Mi vida dentro* el Gobierno del Estado de México -Rosa vivía en el municipio de Ecatepec, cuyo presidente municipal en tres ocasiones fue el ahora gobernador del estado, Eruviel Ávila (PRI)- decidió apoyar a Rosa contratando nuevos abogados.

Un punto fundamental es que tanto Alejandra Sánchez como Lucía Gajá han continuado en contacto con las protagonistas de sus documentales, lo que habla de un compromiso con las condiciones de vida de estas personas. Hay un interés real por las situaciones que les afectan, no se trata solamente de filmar y ganar reconocimiento por plasmar los procesos tan complejos en los que se encuentran inmersos.

3.4 Colofón: el desarrollo de la pasión

En la entrevista, Alejandra me dijo tener en mente un nuevo proyecto documental relacionado con el ejercicio de la sexualidad en cinco mujeres de distintas condiciones sociales y visiones del mundo. Por su parte, Lucía estaba enfocada en tres proyectos. El primero de ellos es el mencionado *Mi vida fuera*. Asimismo, estaba trabajando en dos proyectos:

“*Batallas íntimas* [...] es un documental sobre violencia conyugal [...] y es contar la historia de cuatro mujeres que han sobrevivido la violencia, que son la española, la finlandesa, la estadounidense y la hindú, y la historia de una mujer mexicana que acaba de entrar a un refugio [...] Lo que quiero hacer es como hablar de que esto sucede en cualquier religión, en cualquier status social, y que es algo que es como invisible [...] y también de alguna manera como caracterizar a cada violencia en cada país.”

Por otra parte,

“La *Cooperativa del Cine Marginal* se formó con puros jóvenes, del 71 al 73 fue la parte de cine [...] estuvieron mis papás, Paco Ignacio Taibo II, Gabriel Retes, Beatriz Novaro, y más personas [...] empezaron a documentar en Súper 8 las huelgas y los movimientos obreros [...] Y pues es un documental muy sencillito en donde quiero contar las memorias de ellos, de lo que se acuerdan, lo que hacían.”

Tres de esos cuatro proyectos reafirman el interés profesional de Alejandra Sánchez y de Lucía Gajá por plasmar en sus documentales situaciones o problemáticas que involucren de manera directa a las mujeres, específicamente en torno a la sexualidad y a la violencia. Esto me remite al texto “¿Qué significa ser feminista para mí? Mesa redonda de mujeres jóvenes” presentada en la revista *Debate Feminista* (Lamas, 2010: 3-42), en donde seis mujeres, cuyas edades oscilan entre los 21 y los 29 años, conversaron acerca de las distintas formas de ser feminista hoy en día: acciones en relaciones interpersonales, siendo activistas en marchas, perteneciendo a asociaciones, dentro de la academia, etcétera. Planteado de esta manera, ser feminista puede ser expresado de diversas formas, tanto activas como pasivas. Por ello, considero a Sánchez y Gajá como una vanguardia de mujeres feministas que, en su caso a través del cine documental, exhiben situaciones en donde visibilizan distintas problemáticas permeadas por el género y buscan una mayor igualdad para las mujeres a partir de sus propios ejercicios.

En este capítulo ha quedado vislumbrado de qué manera Alejandra Sánchez y Lucía Gajá llegaron a hacerse documentalistas interesadas en plasmar en sus películas problemáticas de género: primero, nacieron en un entorno familiar que contaba con un fuerte “capital cultural”, “económico” y “social”, transmitiéndoles el gusto por las artes, además de que desarrollaron una especie de “conciencia social”, sin olvidar que sus madres han sido un pilar incommensurable en su formación, aspecto que queda reafirmado con las madres de sus documentales; y, segundo, recibieron una formación profesional en el CUEC que, a través de la realización de un ejercicio escolar, despertó en ellas el interés por enfocarse en el cine documental, es decir, también existió una transmisión de “capital educativo” que contribuyó a su hacerse documentalistas.

Una vez fuera del CUEC, Alejandra y Lucía se interesaron por contar en sus documentales historias de mujeres en donde el género juega un papel importante debido a la diferenciación social que provoca. Destaco de sus trabajos la fortaleza con la que son presentadas sus protagonistas y la visibilización de la violencia que se ejerce hacia ellas por parte de hombres y mujeres con poder. Por ello, Sánchez y Gajá pueden ser consideradas como feministas ya que su activismo se da a partir de sus ejercicios fílmicos.

Conclusiones

"Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio, no expropián las cuevas de Alí Babá. Pero quizá desencadenen la alegría de hacer, y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable"
- Eduardo Galeano.

“Me gusta el cine mexicano”, pienso cada vez que veo *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* y *Mi vida dentro*. Lo que inició hace varios años como una inquietud personal, se ha concretado en una aportación al conocimiento social acerca de cómo logra hacerse una mujer cineasta documentalista interesada en plasmar temáticas permeadas por el género. Insisto, mi interés nunca se centró en generalizar, solamente he buscado presentar algunos cuantos fotogramas sobre las trayectorias de mujeres documentalistas en México.

Esta aproximación se articuló con dos prismas: 1) saber cómo son las relaciones de género dentro de las escuelas de cine, es decir, quise pintar un panorama contextual acerca de la convivencia entre mujeres y hombres dentro de un universo específico; y, 2) adentrarme en las peculiaridades de dos cineastas documentalistas observando cómo fue su formación y el resultado de ésta a través del documental.

Las posturas teóricas que me sirvieron para aclarar la realidad observada desentrañan de qué manera se construyen y se desarrollan relaciones desiguales entre las personas. Me fueron de gran utilidad los conceptos de: género, a partir de Gayle Rubin y Teresita de Barbieri; violencia de Marta Torres y violencia simbólica de Pierre Bourdieu; división sexual del trabajo en términos de Ana Amorós; y, finalmente, el análisis de poder a través de Michel Foucault. Cabe destacar también la utilidad de los conceptos de “habitus” y “capital cultural”, “social” y “económico” planteados por Bourdieu para poder explicar cómo llega a hacerse una mujer documentalista.

☞ Las relaciones de género en las escuelas de cine

La formación profesional cinematográfica representa una puerta de entrada para que las mujeres puedan trabajar en puestos que antes no les era permitido. Sin embargo, a través de esta investigación encontré que algunas mujeres han tenido que enfrentar

restricciones importantes que buscan llevarlas a permanecer en los puestos considerados como bajos dentro de la jerarquía cinematográfica en las escuelas: continuidad, dirección de arte y producción. Para ello, se ha argumentado que su fisonomía no es lo suficientemente alta y/o fuerte para desempeñar cargos importantes, como el de dirección y fotografía. Así, los puestos de alta jerarquía están reservados para los hombres. Esta situación parece normalizarse por parte de algunas mujeres y algunos hombres al argumentar que las cosas han sido así siempre y por ello son inamovibles, además de que al prevalecer una mayoritaria población masculina, es inevitable que exista un ambiente machista dentro de las escuelas, con lo cual se asume que los hombres son “naturalmente” machistas, invisibilizando la violencia hacia las mujeres.

La violencia se presenta de una manera sutil. Primero, parece ser que en algunos momentos se ha buscado que ingresen el menor número posible de mujeres a las escuelas. Después, la violencia se da a través de comentarios enfocados en criticar sus trabajos cuestionando sus aptitudes y capacidades; asimismo, hay una negativa de trabajar con ellas, lo que refuerza la división del trabajo; finalmente, se les niega el acceso al material o a los equipos de producción a los que tienen derecho por ser estudiantes. Es de destacar que esta violencia ha sido ejercida por sus compañeros hombres, así como por profesores y profesoras.

Ante estas situaciones, algunas mujeres dijeron adoptar formas masculinas para lograr ser incluidas en los equipos de producción. La primera forma corresponde a cargar objetos pesados del mismo modo que lo haría un hombre, e inclusive en ocasiones llegar a cargar más que ellos para demostrar de lo que son capaces. La segunda forma es endureciendo su carácter adoptando el uso de groserías. Frente a esto, algunos hombres me hablaron de mujeres rudas que imponían sus puntos de vista a costa de lo que fuera. Al parecer, persiste un rechazo hacia las cualidades consideradas como *femeninas*, pero también existe una crítica hacia aquellas mujeres que se salen de los roles de género establecidos culturalmente.

Un aspecto importante de mencionar es que si bien ningún hombre me habló de haber llegado a vivir situaciones como las plantadas por las mujeres, sí llegaron a tener enfrentamientos con otros hombres que se encontraban en puestos de autoridad debido a que aparentemente no estaban de acuerdo con la infraestructura de la escuela o porque

obtuvieron reconocimiento cuando aún eran estudiantes, amenazando con echarlos de la escuela o negándoles el acceso a los equipos de producción. Así, mujeres y hombres tienen experiencias de violencia diferenciada: las mujeres por ser mujeres y los hombres por desobediencia o por prestigio.

Sin embargo, el género no es el único factor que interviene en estas desigualdades entre estudiantes. En varios testimonios, destaco el hecho de que, además del género, algunas personas vivieron discriminación por falta de “capital económico” o de “capital cultural”. En algunas ocasiones, mujeres y hombres fueron segregados de ciertas actividades debido a que no tenían lo suficiente para ser incluidos.

Un punto importante es que algunos hombres y una mujer de las escuelas de cine tienen un discurso sobre un “cambio generacional”: reconocen que en el pasado se daba una abierta y clara discriminación hacia las mujeres, pero consideran que esto ya no ocurre hoy en día. No obstante, los testimonios de varias de las mujeres cuestionan fuertemente este argumento al señalar las distintas formas de violencia que se ejercen hacia ellas.

Así, encuentro que las escuelas de cine constituyen espacios educativos muy importantes para las mujeres ya que les permiten acceder a una formación profesional, además de incidir en sus preferencias para la realización de una película. Sin embargo, en estos centros persisten patrones culturales donde las mujeres permanecen en posiciones bajas en la jerarquía cinematográfica. Ante ello, es importante subrayar que las mujeres no permanecen inmóviles ante estos ejercicios de poder, con lo que afianzan su carácter y logran salir de manera satisfactoria de las escuelas de cine, incursionando en la industria cinematográfica mexicana.

☞ **Mujeres y hombres documentalistas**

Si bien al salir de las escuelas algunos hombres pudieron desempeñarse como directores o fotógrafos, unas mujeres fueron llamadas para trabajar dentro de los mismos puestos en los que se buscaba mantenerlas en las escuelas: continuistas y asistentes. Esta situación parece traspasar las barreras de los centros e invadir directamente las producciones, propiciando nuevamente la división sexual del trabajo.

Respecto a los intereses de las y los documentalistas, he encontrado que en aquellos a los que pude entrevistar, convergen en plasmar problemáticas sociales en sus películas. En el caso de las mujeres, cuando cuestionaba el origen de sus predilecciones, se referían primero a un estado emocional, enfatizando su interés por mostrar situaciones en donde se exhibe cómo se han vulnerado los derechos de las mujeres; no considero que se involucren con esas temáticas por el hecho de ser mujeres, sino por la propia formación que han recibido, tanto en la escuela como en su familia. Por su parte, los hombres me hablaron de sus tópicos como situaciones que presenciaron y que quisieron plasmar -sin hacer mención de una emotividad al respecto- enfocados en grupos sociales, como jóvenes, ladrones, niños/as jornaleros, etcétera. Desde mi perspectiva, es posible que esta diferencia entre emoción y racionalidad únicamente se encuentre en el discurso. Me refiero a que no descarto el hecho de que los hombres se hayan conmovido ante las situaciones que querían tratar en sus documentales, sino que sostengo la hipótesis de que para ellos es irrelevante aludir a lo emocional, como si tuvieran que apegarse al estereotipo de género que impide que los hombres se dejen guiar por sus sentimientos. Puedo suponer también que estos hombres no han querido -o no se les ocurrió- contar su involucramiento personal, y menos a una desconocida entrevistadora, como lo era yo para ellos.

Una divergencia importante es que, al menos dos de las mujeres documentalistas a las que entrevisté, tienen que desempeñar otras actividades, principalmente la docencia, para poder sustentar sus gastos económicos. El hecho de hacer documentales no es redituable para ellas, no pueden vivir solamente de este trabajo. En cambio, para dos de los hombres entrevistados, sí es posible vivir completamente del oficio de directores, ya sea de cine o como realizadores en programas de televisión.

Respecto a la atención de los/as hijos/as, a partir de dos de los testimonios es posible señalar que persiste la idea de que las mujeres son las que deben hacerse cargo de la mayoría de los cuidados de sus hijos/as. Al parecer, los hombres continúan recibiendo una especie de condonación si se ausentan de sus responsabilidades de padre para salir a trabajar, mientras que las mujeres ni siquiera piensan en esa posibilidad. Asimismo, se recurre a la asistencia de niñeras para poder continuar con su carrera de cineastas, con lo que se establece la necesidad del “capital económico”.

Así, hay cuatro diferencias fundamentales entre estas mujeres y estos hombres documentalistas: los puestos para los que son contratados al salir del CUEC y del CCC, las temáticas que les interesa proyectar en sus documentales, los recursos económicos que obtienen con sus películas y la responsabilidad de criar a sus hijos/as. En general, éste es el contexto en el que se han desenvuelto Alejandra Sánchez y Lucía Gajá.

☞ **Hacerse documentalista**

Considero que hay dos factores fundamentales que confluyen en el hacerse documentalista. El primero es la transmisión familiar de “capital cultural”, “económico” y “social”. Tanto Alejandra Sánchez como Lucía Gajá nacieron dentro de una atmósfera vinculada a la academia o a las artes. Ambas rememoran la visión de películas como un momento de convivencia familiar. El gusto por el cine, en ambos casos, lejos de ser una casualidad, fue desarrollado por el estímulo de convivir y compartir con personas interesadas por la cultura. Cabe agregar que la y los otros documentalistas que participaron en este trabajo también tuvieron un fuerte vínculo con las artes gracias a su entorno familiar. Otro punto en el que Alejandra y Lucía convergen es que son hijas de mujeres que han sido exitosas dentro de sus áreas laborales, destacando de manera importante, lo que probablemente les sirvió como modelo para desarrollarse como mujeres creativas interesadas en plasmar en sus películas representaciones de mujeres valientes que rompen con los estereotipos de feminidad.

El segundo factor es la formación profesional. Gracias a su estancia en el CUEC y a la transmisión de conocimiento por parte de sus profesores y profesoras, Alejandra y Lucía desarrollaron un gusto personal por el cine documental ya que se dieron cuenta de que a través de él podían hablar de temas que para ellas resultan relevantes, principalmente injusticias sociales. Para ambas directoras, la diferencia entre ficción y documental se centra en que en este último los personajes que aparecen son personas de la vida real.

☞ **El resultado de la formación**

Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas tiene su origen en la cercanía de Alejandra con Ciudad Juárez: sus familiares de Chihuahua le hablaban de los crímenes hacia mujeres jóvenes que se perpetraban con impunidad, por lo que investigó y

encontró el caso de Lilia Alejandra, con cuya madre, Norma Andrade, generó una empatía muy particular. Por su parte, *Mi vida dentro* surgió por el interés de Lucía en hablar acerca de las mujeres presas en los Estados Unidos; cuando Lucía conoció a Rosa, logró vincularse de manera afectiva con ella. Así, estas mujeres jóvenes exhibieron en sus documentales la vida de otras mujeres jóvenes que se encontraban en situaciones extremas de desigualdad social, además de haber desarrollado por ellas un sentimiento afectivo.

Evidentemente, cada documental plantea sus temáticas particulares, pero convergen en varias de ellas, como los asesinatos de y por mujeres, los trabajos de las mujeres, la pobreza, la migración y la frontera norte de México. Estas problemáticas son significativas porque están interconectadas y exponen de qué manera se articulan las distintas formas de violencia de género hacia las mujeres. Un tópico relevante de ambas películas es que muestran cómo las abuelas tienen que asumir el rol de madre con sus nietos debido a la muerte/encierro de sus hijas.

Así, a pesar de que en ambos trabajos prevalecen los acercamientos a las desigualdades que enfrentan esas mujeres, en ningún momento son representadas dentro de los roles de género tradicionales de sumisa o abnegada, sino que se muestran como mujeres fuertes que alzan la voz y cuentan sus historias con dignidad.

Para plasmar que en las relaciones de género no importa el sexo del agente dominante, Alejandra y Lucía también presentan a otras mujeres que cumplen roles que, por tradición, se caracterizan por ser masculinos: retratan a mujeres con poder que violentan a otras mujeres a través de ofensas o desacreditaciones. En ambos documentales, ese poder está dado gracias a los puestos públicos que ocupan dichas mujeres otorgados supuestamente para resguardar que los derechos de las mujeres sean respetados. Asimismo, se observa la participación de hombres poderosos en el ejercicio de la violencia, ya sea por su posición como agentes del Estado o por su alto “capital económico”, político y criminal. De esta manera, en ambos documentales se plasma que el no acceso a la justicia para las mujeres tiene como ejecutores a agentes con poder, pudiendo ser estos hombres e inclusive mujeres.

Retomando la idea original con la que inicié este trabajo, quisiera resaltar que el cine documental hecho por Alejandra y Lucía rompe totalmente con los estereotipos de género planteados en la gran mayoría de las películas mexicanas ya que, a pesar de mostrar situaciones en donde las mujeres se encuentran vulneradas, en ningún momento las victimizan y mucho menos crean una dicotomía en donde los hombres son malos y las mujeres son buenas. Como mencioné, tienen una consciencia de que existen desigualdades entre las personas sin importar su sexo, mostrando las relaciones de poder mujer-mujer y hombre-hombre. Así, considero que este par de documentalistas busca exponer problemáticas en las que el género aún es causante de desigualdades, sin caer en estereotipos victimizantes.

Como consecuencia de la realización de estos documentales, algunas situaciones de las vidas de las personas que participaron se modificaron. Por una parte, David Meza y Víctor García fueron liberados, mientras que Norma Andrade tuvo que exiliarse debido a los constantes ataques que buscan acabar con su vida debido a su alto activismo. Por otra parte, un juez giró una orden para que se realice un nuevo juicio para Rosa; hasta el momento se sigue esperando que la Corte de Texas ratifique la orden. De esta manera, y a pesar de ser una interpretación y representación hecha por cada directora, es posible destacar el valioso poder que tiene el cine documental para dar voz a aquellos que han sido silenciados y que se encuentran en situaciones injustas tratando de modificar dichas condiciones.

✎ **Consideraciones finales**

Tanto Alejandra Sánchez como de Lucía Gajá plasman problemáticas que hacen eco de algunas de las situaciones expuestas en torno a las relaciones de género dentro de las escuelas de cine. En otras palabras, pintan circunstancias en las que las mujeres viven situaciones de violencia -de distinto tipo en cada situación- que transgreden sus derechos. Indudablemente, los factores personales y la estancia en el CUEC contribuyeron de manera contundente para que estas dos mujeres decidieran desarrollarse como cineastas, en específico documentalistas que exhiben situaciones de desigualdad permeadas por el género.

Quisiera destacar que ambas documentalistas tienen planeado trabajar en sus siguientes documentales temáticas en las que nuevamente hay un interés por retomar las vivencias de las mujeres: la sexualidad y la violencia intrafamiliar. Por ello, considero que Alejandra y Lucía pertenecen a una nueva facción de feministas que, si bien no realizan activismo en las calles, sí lo hacen al denunciar a través de sus trabajos fílmicos situaciones de desigualdad en las que están inmersas las mujeres. Asimismo, considero que su compromiso con la lucha a favor de que sean respetados los derechos de las mujeres queda develado en el hecho de que mantienen un vínculo con las mujeres que participan en sus trabajos.

Esta aproximación interpretativa ha tenido como propósito constituir una secuencia de toda una película que podría llamarse *Mujeres documentalistas en México*. Ante todo, he deseado visibilizar que si bien las mujeres han tenido acceso a la dirección cinematográfica gracias a las escuelas de cine, también es cierto que, a pesar de ser un medio artístico en donde podría pensarse que hay una mayor apertura para el trabajo de las mujeres, aún persisten los prejuicios, los actos de rechazo y la descalificación hacia sus capacidades creativas y laborales. Sin embargo, las mujeres no permanecen inertes y buscan la manera de acceder a los puestos a los que tienen derecho, factor que también contribuye a su formación.

En consecuencia, una mujer cineasta documentalista se hace a partir de transmisiones que vienen de la instancia familiar y de las nuevas disposiciones que se van adquiriendo, como las de las escuelas de cine. Sus documentales son un reflejo y una representación de situaciones que tienen su equivalente dentro de las injusticias que aún prevalecen dentro de las escuelas de cine.

Deseo que esta aproximación sirva de antecedente y de aliciente para futuros trabajos académicos acerca de mujeres que, a través de sus películas, exponen a otras mujeres valientes que están inmersas en conflictos relacionados con la desigualdad, exhibiendo de manera contundente que nuestra sociedad -incluyendo la industria cinematográfica- aún está lejos de ser un espacio de igualdad entre mujeres y hombres.

Referencias bibliográficas

Agustín, José (1996), *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Grijalbo.

Amorós, Ana (1995), “División sexual del trabajo” en C. Amorós, *10 palabras clave sobre mujer*, Navarra, Verbo Divino.

Arredondo, Isabel (2001), *Palabra de mujer, historia oral de las directoras de cine mexicanas: 1988-1994*, Madrid, Iberoamericana.

Bartra, Eli (2008), “Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara”, *Debate feminista*, vol. 37, abril, pp. 163-176.

Bauman, Zygmunt (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Barcelona, Paidós.

Benet, Vicente (2004), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós.

Bordwell, David y Kristin Thompson (2002), *Arte cinematográfico*, México, McGraw Hill.

Bourdieu, Pierre (2005), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

——— (2003), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus.

——— (1972), “La maison ou le monde renversé” en *Esquisse d’une théorie de la pratique précédé de Trois études d’ethnologie Kabyle*, traducción propuesta por Juan Guillermo Duque en 2006, URL: <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/BourdieuLacasa2.pdf>, última consulta 19 de noviembre de 2011.

Breschand, Jean (2004), *El documental la otra cara del cine. Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma*, Barcelona, Paidós.

Burton, Julianne (1990), *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh.

Casas, Armando (2008), "Conmover desde el documental y trabajar por su exhibición: Maricarmen de Lara y Lucía Gajá" *Estudios Cinematográficos*, vol. 32, septiembre-diciembre, pp. 20-34.

CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) (2006), *Documental. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, México, UNAM.

——— (1990-2010), *CUEC muestra fílmica*, Programas de mano, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

——— (1989). *Catálogo del CUEC 1963-1989*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) (2009), *Catálogo de producciones: CCC/1975-2008/ Centro de Capacitación Cinematográfica*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica.

——— (2005), *Catálogo de producciones: CCC/1975-2005/ Centro de Capacitación Cinematográfica*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica.

Chabot Davis, Kimberly (1999), "White Filmmakers and Minority Subjects: Cinema Vérité and the Politics of Irony in "Hoop Dreams" and "Paris Is Burning"", *South Atlantic Review*, vol. 64, invierno, pp. 26-47.

Chartier, Roger (1991), "El mundo como representación", *Historia Social*, No.10, primavera-verano, pp. 163-175.

Ciuk, Perla (2009), *Diccionario de directores del cine mexicano 2009*, Vol. I y II, México, CONACULTA, Cineteca Nacional.

Clastres, Pierre (1978), "El arco y el cesto" en P. Clastres, *La sociedad contra el Estado: ensayos de antropología política*, Bloomington, Universidad de Indiana.

CONACULTA, IMCINE (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía) (2009), *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, México, IMCINE, CONACULTA.

——— 2000-2010. *Cinema México*, Catálogo de Producciones, México, IMCINE, CONACULTA.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal (1985), *Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

De Barbieri, Teresita (1992), “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, *Revista interamericana de sociología*, mayo-diciembre, pp. 147-169.

De Lauretis, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.

Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam (1990), *Principios de cine documental*, México, CUEC.

Foucault, Michel (1988), “El sujeto y el poder” en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

García Riera, Emilio (1998) *Breve historia del cine mexicano primer siglo, 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mapa.

Gibson-Hudson, Gloria (1994), “The Ties that Bind: Cinematic Representations by Black Women Filmmakers”, *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 15, julio, pp. 25-44.

Gutiérrez, Norma (1997), *El cine documental en México, 1970-1995*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, tesis de licenciatura.

Hankin, Kelly (2007), “And Introducing. . . The Female Director: Documentaries about Women Filmmakers as Feminist Activism”, *NWSA Journal*, primavera, pp. 59-88.

Haraway, Donna (1991), “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” en D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Iglesias Prieto, Norma y Rosa Linda Fregoso (1998), *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, University of California, Chicana/Latina Research Center.

Kaplan, Ann (1998), *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Lamas, Marta (2010), “¿Qué significa ser feminista para mí? Mesa redonda de mujeres jóvenes”, *Debate feminista*, vol. 41, abril, pp. 3 – 42.

——— (1996), “Introducción” en coord. M. Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, Miguel Ángel Porrúa.

Martin, Marcel (1990), *El Lenguaje del Cine*, Barcelona, Gedisa.

Martínez de Velasco, Patricia (1991), *Directoras de cine: proyección de un mundo obscuro*, México, IMCINE-CONEICC.

Medrano Platas, Alejandro (1999), *Quince directores del cine mexicano. Entrevistas*, México, Plaza y Valdés.

Mendoza, Carlos (2008), *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM.

Millán, Mágina (1999), *Derivas de un cine en femenino*, México, Miguel Ángel Porrúa.

Molina Carreño, María de la Paz (2006), *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: documentales de María del Carmen de Lara*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, tesis de maestría.

Monsiváis, Carlos (2010), *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

Paniagua Ramírez, Karla (2007), *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS.

Pichardo, Eva (1983), *El cine documental en México (1963-1976)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y sociales, tesis de licenciatura.

Ramírez Saldivar, Sonia Yazmín (2006), *Documentar a través de imágenes en movimiento. El papel de la mujer realizadora de documentales en México (1920-2004)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, tesis de licenciatura.

Rashkin, Elissa (2001), *Women filmmakers in Mexico the country of which we dream*, Austin, University of Texas.

Rovirosa, José (1992), *Miradas a la realidad ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, Vol. II, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Rubin, Gayle (1996), “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” en M. Lamas, *El género: la construcción social de la diferencia sexual*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, Miguel Ángel Porrúa.

Rueda, José Carlos y María del Mar Chicharro (2004), “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”, *Ámbitos. Revista andaluza de comunicación*, 1er y 2do semestres, 11-12, pp. 427-450.

Sánchez, Erick (2009), *Cine documental contemporáneo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, tesis de licenciatura.

Tepichin, Ana María, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez (2010), “Introducción” en A. Tepichin et al, *Relaciones de género*, México, El Colegio de México.

Trelles Plazaola, Luis (1991), *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometrajes de ficción*, Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico.

Torres Falcón, Marta (2010), “Cultura patriarcal y violencia de género. Un análisis de Derechos Humanos” en A. Tepichin et al, *Relaciones de género*, México, El Colegio de México.

Viñas, Moisés (1992), *Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

Yanes Gómez, Gabriela (1999), *Una mirada al espejo el cine de las hermanas Novaro*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Programa Estatal de la Mujer, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Género.

Filmografía

Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas

2007|México|96 min.

Dirección: Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero

Producción: Alejandra Sánchez, Érika Licea

Guión: Alejandra Sánchez, José Antonio Cordero

Fotografía: Érika Licea

Edición: José Antonio Cordero, Alejandra Sánchez

Sonido: Enrique Ojeda

Música: Tareke Ortiz

Compañías productoras: FOPROCINE, UNAM, Pepa Films, UACM

Locación: Cd. Juárez, Veracruz, Distrito Federal (México)

Mi vida dentro

2007|México|120 min.

Dirección: Lucía Gajá

Producción: Rodrigo Herranz Fanjul

Guión: Lucía Gajá

Fotografía: Érika Licea, AMC

Edición: Lucía Gajá

Sonido: Emilio Cortés

Música: Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman

Compañías productoras: UF Casa Productora, FOPROCINE-IMCINE, EFD, BIAS
Postproducción

Locación: Austin, Texas (EUA), México

Anexo 1

Lista de informantes

LISTADO DE INFORMANTES					
	Nombre	Escuela	Ingreso	Edad	Fecha de entrevista
1	José Felipe Coria	CUEC	1983	49 años	28 de junio de 2011
2	Carlos Alberto Arriaga	CUEC	2008	24 años	28 de junio de 2011
3	Jaime Tello	CUEC	1972	60 años	29 de junio de 2011
4	Alejandro Murillo	CUEC	2006	26 años	01 de julio de 2011
5	Rodrigo Hernández	CCC	2005	29 años	04 de julio de 2011
6	Nancy Ventura	CUEC	1987	47 años	11 de julio de 2011
7	Luciana Kaplan	CCC	1990	40 años	13 de julio de 2011
8	Trinidad Langarica	CUEC	1970	62 años	16 de julio de 2011
9	Lucía Gajá	CUEC	1994	36 años	25 de julio de 2011
10	Alejandra Sánchez	CUEC	1997	38 años	25 de julio de 2011
11	Everardo González	CCC	1996	39 años	31 de agosto de 2011
12	Estibaliz Márquez	CUEC	2008	26 años	31 de agosto de 2011
13	Alicia Segovia	CUEC	2006	28 años	08 de septiembre de 2011
14	Antonino Isordia	CCC	1991	38 años	01 de octubre de 2011
15	Eugenio Polgovsky	CCC	1999	34 años	26 de octubre de 2011

Anexo 2

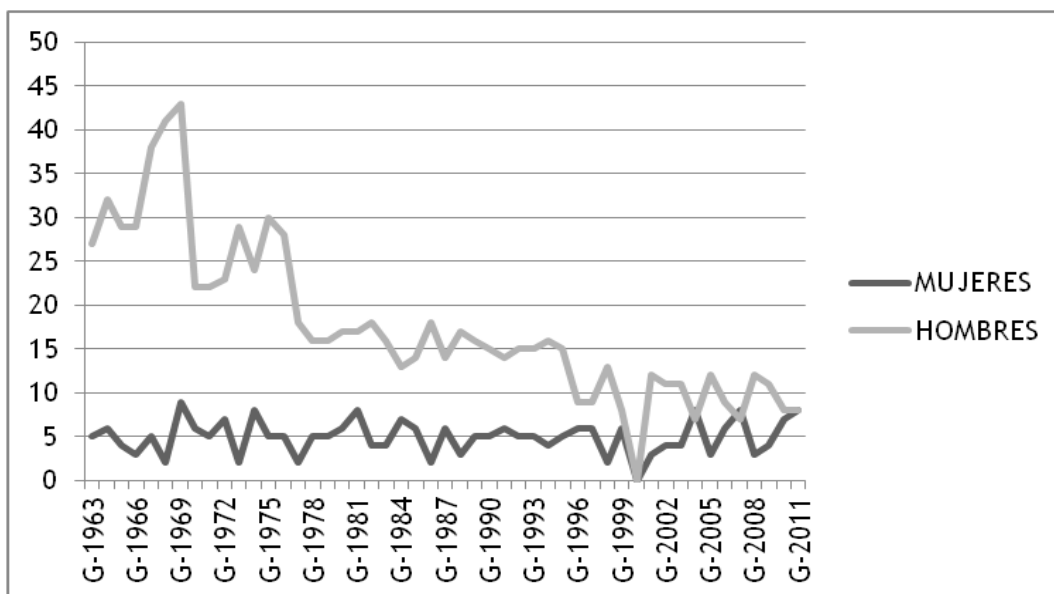
Tablas y gráficos de ingresos y egresos del CUEC y del CCC

CUEC 1963 – 2011

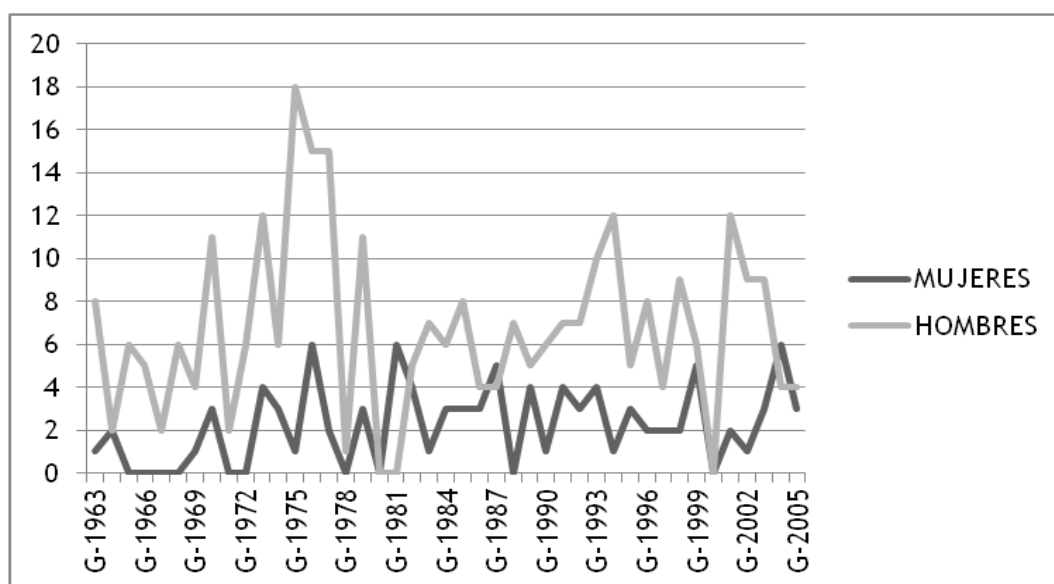
GENERACIÓN	INGRESO	MUJERES	HOMBRES	EGRESO	MUJERES	HOMBRES
G-1963	32	5	27	9	1	8
G-1964	38	6	32	4	2	2
G-1965	33	4	29	6	0	6
G-1966	32	3	29	5	0	5
G-1967	43	5	38	2	0	2
G-1968	43	2	41	6	0	6
G-1969	52	9	43	5	1	4
G-1970	28	6	22	14	3	11
G-1971	27	5	22	2	0	2
G-1972	30	7	23	6	0	6
G-1973	31	2	29	16	4	12
G-1974	32	8	24	9	3	6
G-1975	35	5	30	19	1	18
G-1976	33	5	28	21	6	15
G-1977	20	2	18	17	2	15
G-1978	21	5	16	1	0	1
G-1979	21	5	16	14	3	11
G-1980	23	6	17	0	0	0
G-1981	25	8	17	16	6	0
G-1982	22	4	18	9	4	5
G-1983	20	4	16	8	1	7
G-1984	20	7	13	9	3	6
G-1985	20	6	14	11	3	8
G-1986	20	2	18	7	3	4
G-1987	20	6	14	9	5	4
G-1988	20	3	17	7	0	7
G-1989	21	5	16	9	4	5
G-1990	20	5	15	7	1	6
G-1991	20	6	14	11	4	7
G-1992	20	5	15	10	3	7
G-1993	20	5	15	14	4	10
G-1994	20	4	16	13	1	12
G-1995	20	5	15	8	3	5
G-1996	15	6	9	10	2	8
G-1997	15	6	9	6	2	4
G-1998	15	2	13	11	2	9
G-1999	14	6	8	11	5	6
G-2000	HUELGA DE LA UNAM					
G-2001	15	3	12	14	2	12
G-2002	15	4	11	10	1	9
G-2003	15	4	11	12	3	9
G-2004	15	8	7	10	6	4
G-2005	15	3	12	7	3	4

G-2006	15	6	9			
G-2007	15	8	7			
G-2008	15	3	12			
G-2009	15	4	11			
G-2010	15	7	8			
G-2011	16	8	8			
TOTAL	1107	243	864	363	94	259
1963 - 2005	886	218	668	395	97	288

Gráfica de ingresos del CUEC 1963-2011



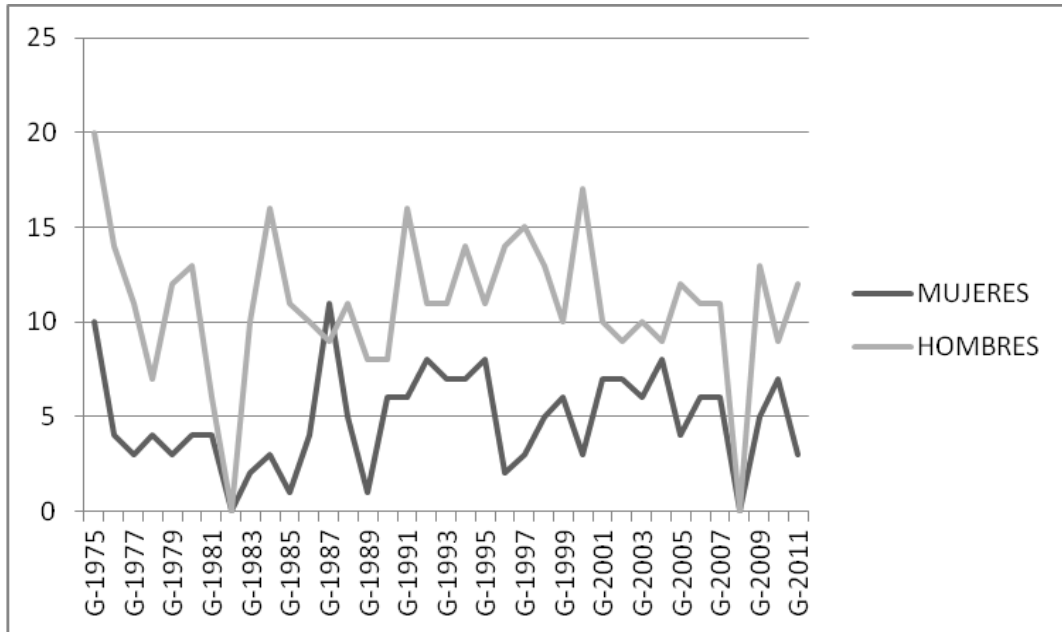
Gráfica de egresos del CUEC 1963-2005



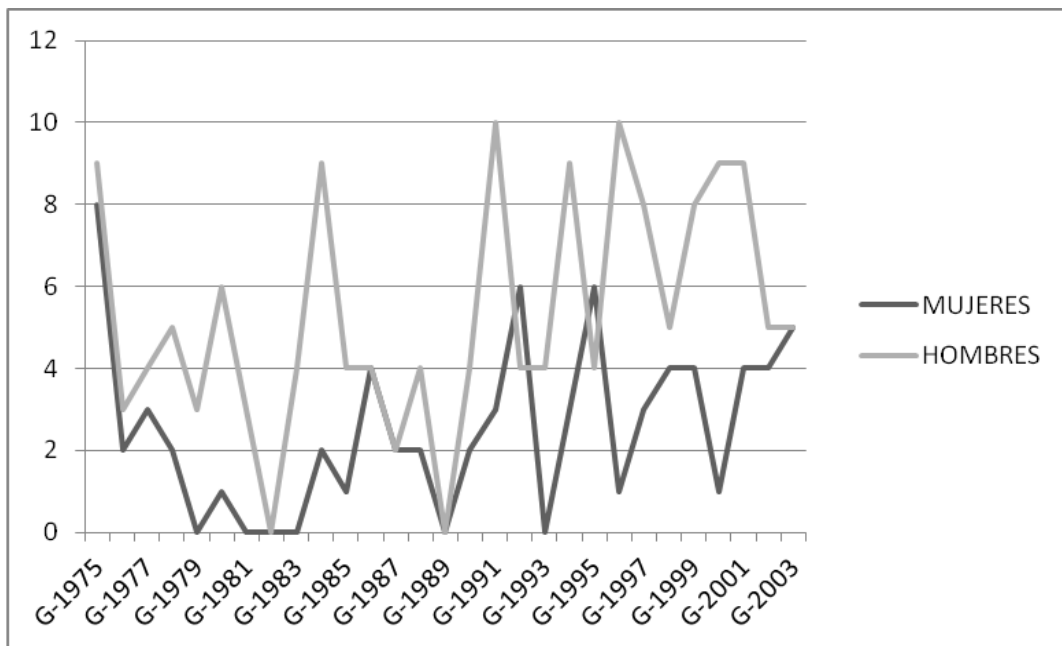
CCC 1975 – 2011

GENERACIÓN	INGRESO	MUJERES	HOMBRES	EGRESO	MUJERES	HOMBRES
G-1975	30	10	20	17	8	9
G-1976	18	4	14	5	2	3
G-1977	14	3	11	7	3	4
G-1978	11	4	7	7	2	5
G-1979	15	3	12	3	0	3
G-1980	17	4	13	7	1	6
G-1981	10	4	6	3	0	3
G-1982	0	0	0	0	0	0
G-1983	12	2	10	4	0	4
G-1984	19	3	16	11	2	9
G-1985	12	1	11	5	1	4
G-1986	14	4	10	8	4	4
G-1987	20	11	9	4	2	2
G-1988	16	5	11	6	2	4
G-1989	9	1	8	0	0	0
G-1990	14	6	8	6	2	4
G-1991	22	6	16	13	3	10
G-1992	19	8	11	10	6	4
G-1993	18	7	11	4	0	4
G-1994	21	7	14	12	3	9
G-1995	19	8	11	10	6	4
G-1996	16	2	14	11	1	10
G-1997	18	3	15	11	3	8
G-1998	18	5	13	9	4	5
G-1999	16	6	10	12	4	8
G-2000	20	3	17	10	1	9
G-2001	17	7	10	13	4	9
G-2002	16	7	9	9	4	5
G-2003	16	6	10	10	5	5
G-2004	17	8	9			
G-2005	16	4	12			
G-2006	17	6	11			
G-2007	17	6	11			
G-2008	0	0	0			
G-2009	18	5	13			
G-2010	16	7	9			
G-2011	15	3	12			
TOTAL	583	179	404	227	73	154
1975 - 2003	468	147	321	178	57	121

Gráfica de ingresos del CCC 1975-2011

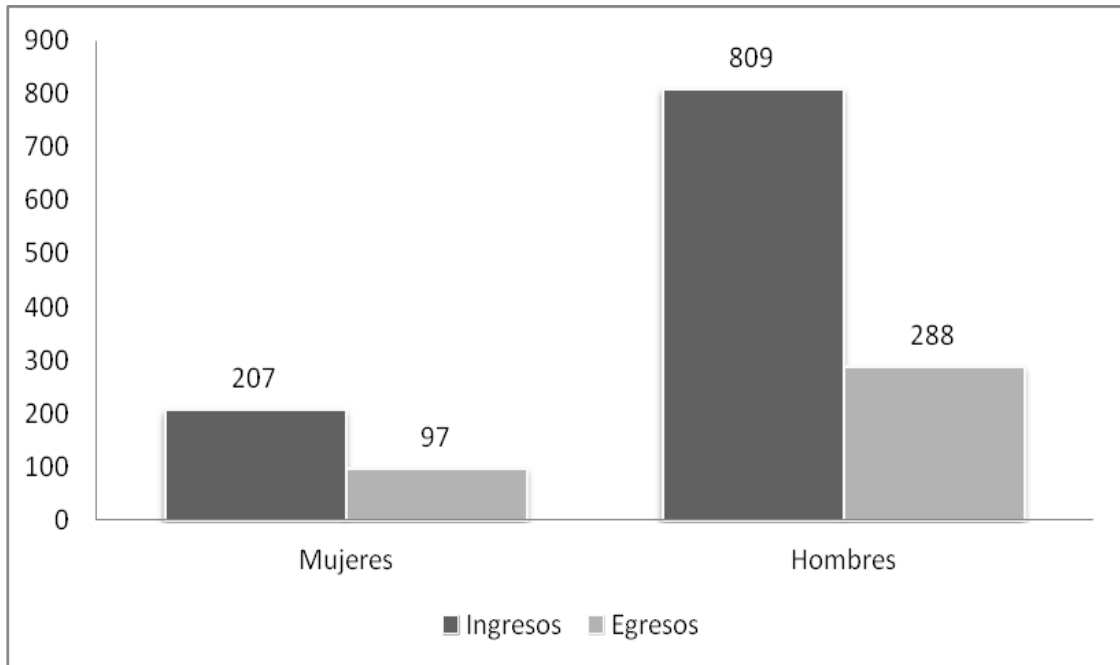


Gráfica de egresos del CCC 1975-2003

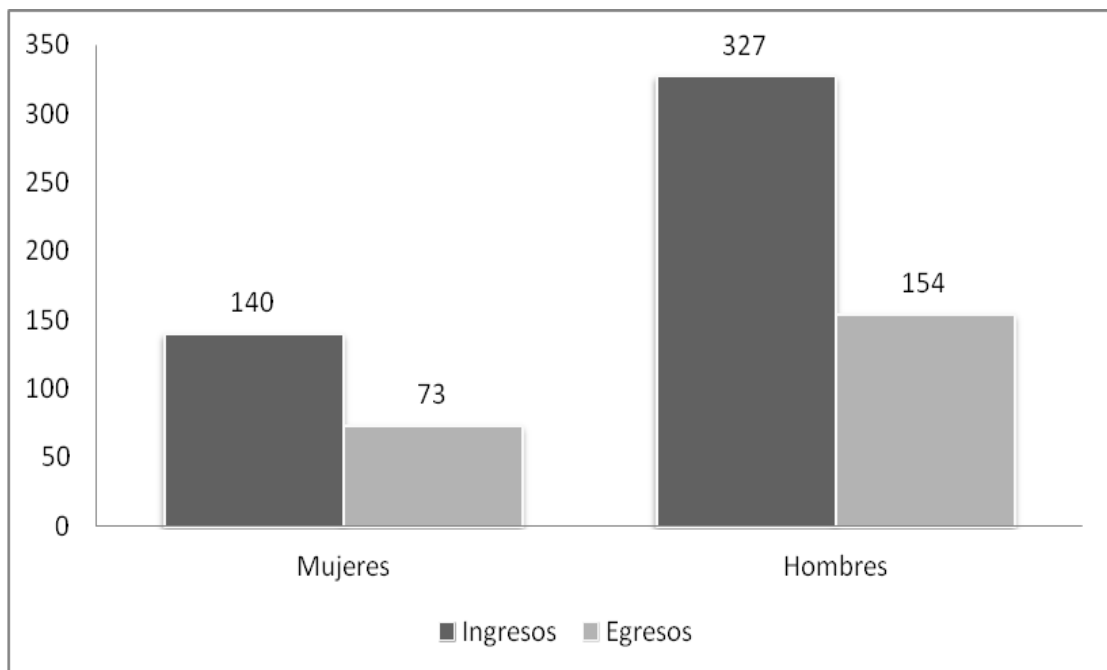


Gráficas del total

CUEC 1963-2005



CCC 1975-2003



Anexo 3

Listas de documentales dirigidos por mujeres en el CUEC y en el CCC⁶⁵

CUEC 1963 – 2010

Año	Realizadora	Película	Sinopsis
1964	Esther Morales	Pulquería La Rosita	Las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital
1967	Esther Morales	El Jardín Botánico	
1967	Marcela Fernández Violante	Azul	
1971	Marcela Fernández Violante	Frida Kahlo	
1971	Alejandra Noriega	Los Coras	
1972	Breny Cuenca	No nos moverán	Mov. obrero en Chile desde principios de siglo hasta el triunfo de la Unidad Popular en 1970
1974	Trinidad Langarica et al	Chihuahua, un pueblo en lucha	Pueblo chihuahuense
1976	Glarifa Cabrera et al	Dos Jornales	Registro del grupo étnico mazahua
1976	Patricia Gilhuys	VII Juegos Panamericanos	Aspectos generales
1976	Cristina Benítez y Hernán	Montoneros... crónica de una guerra de liberación	
1977	Alejandra Islas et al	La Marcha	Marcha del 29 de junio de 1977 por estudiantes y trabajadores en apoyo al STUNAM
1978	Alejandra Islas	La Boquilla	Testimonio de la lucha de los electricistas en La Boquilla y Parral, Chihuahua
1978	María Elena Velasco	Desempleo	El problema del desempleo en el campo y en la ciudad, consecuencias
1978	María Antonieta Álvarez	Ensayos	Preparativos para la puesta en escena de El Atentado de Jorge Ibarguengoitia
1978	Alejandra Islas et al	Iztacalco, campamento 2 de octubre	Testimonio de movimiento de colonos
1978	Liskulla Moltke-Hoff	El reto	Escenas de la representación de una obra medieval en Atlixco, Puebla
1978	Beatriz Mira	Vicios en la Cocina	Historia sobre el trabajo doméstico femenino
1979	Berta Navarro	Crónica del olvido	

⁶⁵ Elaborado con base en los Catálogos de Producción del CUEC y del CCC.

1979	Rosa Martha Fernández	Rompiendo el silencio	Testimonio de dos mujeres violadas y un violador. Iglesia, leyes y opinión pública.
1979	Rosa Delia Caudillo	Tlayacapan en la mira	Denuncia de proyecto turístico que afectaría a habitantes.
1980	Craig Baker	Ayahualulco	La vida cotidiana de la comunidad
1980	Milvia Piazza	Los Horcones	Testimonio de la matanza de campesinos en Los Horcones, Honduras
1980	Alejandra Islas et al	La indignidad y la intolerancia serán derrotadas	Luchas que antecedieron al nacimiento del STUNAM
1981	María Antonieta Álvarez	El Blues	Filmada durante el festival de blues
1981	Rosa Delia Caudillo, Irma Carrión et al	Un crucero	Registro durante 24 hrs de un crucero de la Cd. de México
1981	Karin Albers	El motor principal	Amas de casa se reúnen para apoyar la huelga de sus esposos
1981	María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara	No es por gusto	La vida diaria de algunas prostitutas de la ciudad de México
1982	Arisbel Luberto	Trabajan	Testimonio sobre el trabajo que desempeñan los niños menores de edad
1982	Karin Albers	Tigrito	Problemas de los campesinos en el Nuevo Tigre, Zacatecas
1983	María Eugenia Tamés	Mi vida no termina aquí	Vida y actividades de la vedette Fuensanta Zertuche
1983	Laura Rosseti	Vamos al cine... te lo disparo	El cine como negocio, el cine universitario y la crítica del cine
1984	Laura Iñigo	Gráfica	Revisión de la gráfica popular mexicana
1984	Trinidad Langarica et al	La quimera del oro negro	Historia de la industria petrolera
1985	Gisela Iranzo	Laberintitis	Doc-Ficción- la actividad diaria del artista español José María Iranzo
1985	Josefina Elena Dominguez Cornejo et al	Reo S.A.	Reflexiones de Salvador Aguilar, preso político de los años 60's
1985	Ana Luisa Ligouri Hershcopf y Eduardo Sepúlveda	Jesu, S.A.	
1986	Gabriela Espinoza Cabrera et al	Para muestra basta un botón	Retrato sobre la situación laboral de las costureras después de los temblores de 1985
1986	Laura Iñigo	Xenófobo	Problemática a la que se enfrentan los ciudadanos
1987	Teresa Carvajal Juárez	Un vida por la libertad	Retrato del documentalista Luis Frank
1990	Lucía Holguín	Portal de Sotavento	Recopilación de eventos importantes del puerto de Veracruz
1990	Nancy Ventura	Jesús Contreras	Historia del escultor José Contreras
1992	Nancy Ventura	Pueblo Viejo	Historia del municipio de San José de Gracia

2001	Ivonne Fuentes Mendoza	La virgen Lupita	Registro de una mujer que vive en la calle
2002	Alejandra Sánchez	Ni una más	Sobre los crímenes en Cd. Juárez. Desaparecidas y asesinadas arrojan cifras escalofrantes.
2002	Bertha Aguilar	Mientras dormías	Recorrido nocturno por la Cd de México a través de las actividades de un grupo de paramédicos
2003	Olimpia Quintanilla	El alebrije creador	Semblanza del dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles
2003	Eréndira Valle	Maíz: experimento invisible	Elementos transgénicos en los cultivos de maíz en las comunidades de la Sierra Norte de Oaxaca
2003	Daniela Paasch	La casa de las bellas durmientes	Entrevistas a cuatro ancianas que viven en un asilo
2004	Lola Ovando y Juan Manuel Sepúlveda	Bajo la tierra	La vida cotidiana de los mineros de Real del Monte y Pachuca
2004	Laura Isabel Pino y Alejandro Zuno	25 días de lluvia y sol	Trascendencia social y significación de la Marcha del Orgullo LGBT en México
2004	Nerránsula Reyes Lechuga	Los rieles con alma	Habitantes de Tonalá, Chiapas, narran sus vivencias en relación con el ferrocarril Panamericano
2005	Astrid Rondero	Julieta	Acercamiento a la vida de la pianista orizabeña Julieta García Rello
2005	Silvia Lucero	El imperio de un milagro	El lucro con la imagen de la virgen de Guadalupe
2007	Olivia Portillo	La mutilación de San Pedro, según San Xavier	Denuncia sobre la explotación de oro y plata en el municipio de Cerro de San Pedro en San Luis Potosí
2007	Masha Kostjurina	Praznik (Celebración)	Reunión donde se reviven tradiciones con nostalgia de Rusia
2009	Marusia Estrada y Alfonso Mendoza	Paramédico. El dedo de Dios	Mirada sobre la vida y la muerte, a través de la mirada de dos paramédicos que trabajan de noche
2009	Olivia Portillo	Como Marilyn sí hay dos	Yver Sorród, actor, cantante y bailarín, comparte su transformación de hombre a Marilyn Monroe
2009	Alicia Segovia	Solitud	Tres personajes cuentan cómo han vivido su soledad
2009	Georgina González	Fronteras invisibles	El arte en Tijuana busca promover la fraternidad y derribar el muro
2010	Alicia Segovia	Casa cuna	Un breve acercamiento a la vida cotidiana de los niños en la Casa Cuna de Irapuato

CCC 1975 – 2010

Año	Realizadora	Película	Sinopsis
1979	Carolina Fernández	La vida toda	Análisis de cómo se desarrolla el servicio doméstico en México

1980	Olga Cáceres	Goitia	
1983	Alejandra Islas	Cerca de lo lejos	
1985	Dana Rotberg, Ana Díez Díaz	Elvira Luz Cruz, pena máxima	Sobre una mujer acusada de matar a sus hijos
1988	Andrea Gentile	La neta no hay futuro	Sobre chavos banda de ciudad Nezahualcóyotl
1988	Laila Heiblum y Claudio Rocha	Entre la presencia y el olvido	Momentos captados en Real de Catorce
1989	Ángeles Sánchez	Nina	Acercamiento a la vida de la cantante Nina Galindo
1990	Eva López Sánchez	Yapo Galeana	Rafael "Yapo" Galeana es un personaje de la costa de Guerrero
1990	Patricia Martínez de Velasco	Acopilco	Problemas ecológicos y socioculturales en San Lorenzo Acopilco
1990	Silvana Zuanetti	Lagartos	Un paisaje como escenario, viaje introspectivo
1992	Laura Gardós	Antes de la música	El proceso creativo de un constructor de violines y chelos
1992	Patricia Martínez de Velasco	Matilde Landeta	Sobre la pionera cineasta Matilde Landeta
1992	Ángeles Sánchez y Claudio Valdez Kuri	A propósito del humo, la contaminación y esas cosas	Nos tocó vivir en un mundo lastimado y sucio
1995	Guadalupe Miranda y María Inés Roqué	Las compañeras tienen grado	1994, las combatientes zapatistas hablan de las condiciones de vida de los indígenas en México
1997	Adele Schmidt	El viaje de Juana	Una joven lucha entre ser madre y dejar las calles
1999	Lucrecia Gutiérrez Mupomé	De flores y ciudades	Un pueblo náhuatl que vive del cultivo de flores en la ciudad
1999	Luciana Kaplan	Cuentos chinos	Historia de la migración china a México
2000	Christiane Burkhard y Anne Huffschnid	Tecno Geist 2000	Encuentro mexicano-alemán sobre el tecno
2000	Eva Bodenstedt	Del corral a la red	Un pueblo de campesinos y pescadores en la costa oaxaqueña
2000	Ali Gardoki	Todos están muriendo aquí	Un grupo de rock de chicas en el tercer mundo
2000	Laura Gardós	Vieiros, vida y obra de Carlos Velo	Encuentro con la vida y obra de Carlos Velo

2000	María Inés Roque	Papá Iván	La difícil relación de una niña con su papá heroico
2000	Celia Varona	Rolo... entre la decepción y el profundo deseo de vivir	Un joven poeta inmerso en el mundo de las drogas
2001	Christiane Burkhard	Vuela, angelito	Dos hermanas deciden volver a su ciudad natal en Alemania
2002	Mariana Chenillo	En pocas palabras	
2002	Isabel Muñoz Cota Callejas	Bolicho de Roberto	Dos personajes conviven en el bar Buenos Aires
2002	Paulina del Paso	Mucho gusto en conocerte	Cadena de eventos para que dos personas se conocieran
2003	Marcela Arteaga	Recuerdos	La vida de Luis Frank sirve como línea narrativa
2004	Natalia Bruschtein	Encontrando a Víctor	Natalia regresa a Argentina para encontrar a su padre
2004	Guadalupe Miranda	Relatos desde el encierro	Mujeres presas en Puente Grande, Jalisco
2004	Fabiola del Carmen Ramos	Tlahuelpuchi	Brujería
2005	Yoame Escamilla	Post Mortem	La extraña muerte de un joven fotógrafo en una playa solitaria de México
2005	Berenice Manjarrez	Camino	
2006	Laura Carmen Magaña	Diabla blanca	Akira y Ken reúnen a japoneses e indígenas huicholes para realizar ceremonias tradicionales
2006	Mariana Ochoa	De motus cordis	Recorrido que explora la circulación de la sangre
2007	Isabel Muñoz Cota Callejas	Su Mercé	Músicos que cantan por la ciudad
2008	Paulina Barros	Tierra ajena	Migrantes
2008	Diana Cardozo	Siete instantes	Historia de mujeres que fueron guerrilleras en Uruguay a principios de los '70
2008	Dora Juárez	Perpetum Mobile II, En busca de una voz	Recorrido por diferentes voces del mundo
2008	Yulene Olaizola	Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo	Acercamiento a una casa de huéspedes
2009	Diana Peñaloza	Una fiel compañera	