BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL TEST LA MIRADA CASTELLANOS COMO INSTRUMENTO PARA ANALIZAR A LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LOS GUIONES ESCRITOS POR MUJERES EN EL CINE MEXICANO

TESIS

Para obtener el título de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica

PRESENTA

JULIE ROSALES RÍOS

Directora de tesis:

Dra. Berenize Galicia Isasmendi

Comité tutorial:

Dra. María del Carmen García Aguilar

Dra. Carolina Espinoza Cartes

Junio 2023

Agradecimientos

Antes que nada y que nadie, este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de mis papás: Julia Ríos Morales y Jesús Octavio Rosales Rivera. Todas estas palabras fueron escritas con la certeza de que junto a mí había un apoyo y amor incondicional; todo mi trabajo para obtener este grado es de y para ustedes. Gracias por levantarme cuando me daba por vencida y motivarme cuando quería renunciar.

De igual forma, gracias a mi hermana María Fernanda, gracias por introducirme al mundo del cine desde que soy pequeña, fuiste y eres una mujer a quien admiro mucho, gracias por ser la mejor hermana mayor. Gracias Arturo por tus consejos y guía. También, gracias a Sebastián, por tenerme paciencia y darme el espacio y tiempo para escribir la tesis. Y, por último gracias, Saúl por todo el amor y apoyo incondicional que me brindaste, gracias por siempre creer que podía lograrlo. Sin ustedes no hubiera podido terminar esta investigación.

Finalmente, gracias a mi directora de tesis Berenize Galicia Isasmendi, su exigencia me motivó a dar todo mi compromiso y a realizar mi trabajo de la forma más conveniente para que este proyecto quedara lo mejor posible.

Introducción 6
CAPÍTULO I. CONTEXTO: EL GUION CINEMATOGRÁFICO EN EL CINE DE MUJERES MEXICANO 12
1. El trabajo del guionista en el ensamblaje de una película 13
1.1 Importancia de un guion para la realización de una película....14
1.2 Directores y guionistas de cine....17
1.3 Elementos que conforman un guion cinematográfico....21
1.3.1 El paradigma de los tres actos 23
1.3.1.1 El paradigma de Field 24
1.3.1.2 La estructura del relato según Fernández y Martínez 25
1.3.1.3 La estructura de los tres actos de Alexander Steel.... 25
1.3.2 La Cuestión Dramática Central 27
1.3.2.1 Los personajes 27
1.3.2.2 El objetivo 33
1.3.2.3 El conflicto 33
1.3.3 Importancia de la creación de personajes femeninos complejos 35
1.4 El Cine de Mujeres: camino a una definición 36
1.4.1 Hacía una definición del Cine de Mujeres 36
1.4.2 El Cine de Mujeres y el cine hecho por mujeres no son lo mismo 38
1.5 Mujeres guionistas: el inicio del oficio, de lo internacional a lo nacional....41
1.5.1 Las primeras guionistas en la industria hollywoodense y británica 41
1.5.1.1 Mujeres en el cine mudo de Estados Unidos e Inglaterra 42
1.5.1.2 Mujeres en el cine sonoro estadounidense y británico 47
1.5.2 Mujeres guionistas en México 52
1.5.2.1 El cine mudo mexicano 52
1.5.2.2 Mujeres en la Época de Oro 54
1.5.2.3 Los años setenta y el colectivo Cine-Mujer 59
1.5.2.4 Los años ochenta y las propuestas innovadoras de las cineastas mexicanas 62
1.5.2.5 Maryse Sistach, el vínculo entre dos décadas 63
1.6 El Cine de Mujeres mexicano en el siglo XXI 65
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA, HACIA EL ANÁLISIS DE PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE MUJERES MEXICANO....72
2. Los estereotipos en el cine 73
2.1 Definición de estereotipo 74

2.1.2 Racismo en el Cine Mexicano 83
2.1.3 Clasismo en la cinematografía nacional 87
2.1.4 La interseccionalidad como herramienta de análisis feminista en el cine 89
2.2 Teoría Fílmica Feminista: un recorrido histórico de Europa a América 91
2.2.1 Los Setenta: Mulvey y la *male gaze* 94
2.2.1.1 El placer de mirar y la fascinación con la forma humana. 96
2.2.1.2 *Male gaze e*n el cine 99
2.2.1.3 La mirada femenina en el Cine de Mujeres 100
2.2.2 Los años Ochenta con *Alicia Ya No* de Teresa de Lauretis: la narratividad y subjetividad en el Cine de Mujeres 104
2.2.2.1 La relación del Cine de Mujeres con el feminismo 107
2.2.2.2 La identificación femenina y la política del inconsciente 111
2.2.3 El autocuerpo y la representación en el video feminista 116
2.2.3.1 La interseccionalidad en la teoría y práctica feminista 120
2.3 El análisis de personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano 125
2.3.1 Modelo de análisis para personajes cinematográficos 126
2.3.1.1 Personaje plano/ personaje redondo 128
2.3.2 Expresión Verbal 130
2.3.3 Carácter del personaje 132
2.3.4 *Backstory* 133
2.3.5 Meta y motivación 135
2.4 El sexismográfo de Laura Astorga y la realización de tests para identificar una narrativa sexista 136
2.4.1 El Test de Bechdel: el primer análisis de cine con perspectiva feminista 137
2.4.2 El test del principio de pitufina 142
2.4.3 Lámpara sexy: el test para identificar la cosificación femenina 143
2.4.4 La *female gaze* de Astorga y el aporte de Joey Solloway 144
2.5 La mirada Castellanos, una propuesta de análisis para personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano 149
CAPÍTULO III. ANÁLISIS Y RESULTADOS: TEST LA MIRADA CASTELLANOS APLICADO EN EL ANÁLISIS DE PELÍCULAS CONTEMPORÁNEAS MEXICANAS ESCRITAS POR MUJERES 157
3. Sobre el análisis de personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano 158
3.1 *Los Adioses* (2017): cómo se construye a Rosario Castellanos en los espacios del hogar 160
3.1.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Los Adioses (2017) 164

3.2 *Todos Queremos a Alguien* (2017): la nueva configuración del personaje femenino que nos quieren vender como feminista 166

3.2.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Todos Queremos a Alguien (2017) 168

3.3 *Después de ti* (2020): cuando el duelo y la imagen femenina dependen de lo que dicta el personaje masculino 170

3.3.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Después de ti (2020). 173

3.4 *Noche de Fuego* (2021): la representación de la violencia armada en la periferia de México 175

3.4.1 Aplicación del test de La Mirada Castellanos a la película Noche de Fuego (2021)..... 180

3.5 *Nudo Mixteco* (2021): la exploración de la sexualidad femenina en la mixteca de Oaxaca 182

3.5.1 El test la Mirada Castellanos aplicado a la película Nudo Mixteco (2021)..... 188

3.6 *La Caída* (2022): el abuso de poder y la impunidad en el deporte mexicano.....191

3.6.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película La Caída (2022) 196

3.7 *Ruido* (2023): las desapariciones forzadas e indiferencia de las autoridades en el país 198

3.7.1 Aplicación del test la Mirada Castellanos a la película Ruido (2023) 204

Conclusiones.....209

Referencias.....218

Filmografía.....226

Introducción

La intención de estas primeras líneas es contextualizar el objeto de estudio de esta investigación, el cual parte por el interés en resaltar el papel fundamental de las mujeres guionistas en el Cine de Mujeres en México; en este sentido presentamos la teoría que sustentó la creación de nuestro test, herramienta de análisis, al cual llamamos La Mirada Castellanos, creado a partir de lo que los teóricos José Patricio Pérez Rufí y Laura Astorga proponen, centrándonos en el estudio de las protagonistas[1] de las películas mexicanas seleccionadas para el corpus, las cuales son: *Los Adioses* (2017), *Todos Queremos a Alguien* (2017), *Después de ti* (2020), *Noche de Fuego* (2021), *Nudo Mixteco* (2021), *La Caída* (2022) y *Ruido* (2023), con esto se pretende demostrar que los personajes creados por mujeres guionistas que poseen una conciencia de género rompen con la mirada masculina y por ende con la trama patriarcal, considerando su trabajo como Cine de Mujeres.

Ahora bien, la persona que esté leyendo esto se puede preguntar el motivo de nuestra selección de películas, la razón es simple, queremos ejemplificar la ventaja de una herramienta como La Mirada Castellanos, a la hora de aplicar el test, pero también nos interesa hablar de la contraparte, es decir, qué pasa cuando una película no aprueba el test. A la hora de elegir el corpus pudimos haber tomado la decisión de usar películas que fácilmente denotaran su falta de conciencia de género, como la película de Martha Higareda *Cásese Quien Pueda* (2014); sin embargo, queríamos comprobar la utilidad del test y verdaderamente poner a prueba su veracidad a través de las reflexiones que detona, por lo que decidimos usar películas cuyo marketing promueve una narrativa disruptiva. De esta forma nos dimos cuenta de su publicidad engañosa y que desde el momento en

[1] Solo en la película de Nudo Mixteco (2021) se estudió a un hombre.

que el feminismo se convierte en un movimiento rentable es fácil que las compañías cinematográficas crean que por tener una mujer protagonista, o en el equipo de producción, están marcando un cambio cuando no es así.

El motivo por el cual elegimos este tema para la realización de la tesis fue que notamos cómo, a pesar de que la información que hay sobre el Cine de Mujeres en México parece que ha aumentado de forma considerable, en comparación con años anteriores, realmente sigue siendo escasa, pocas veces se ha mencionado el papel que tienen las guionistas. Por lo que, creemos, es necesario hablar de la importancia que tienen a la hora de crear personajes femeninos que reflejen una realidad social desde una mirada feminista que escuche con empatía la voz de las mujeres y las historias que se quieren ver en pantalla más allá de los estereotipos.

En relación con los pocos textos que recuperan el Cine de Mujeres, tenemos un capítulo del libro *El trabajo me pone alas. Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo* de la Universidad de Salerno escrito por Berenize Galicia Isasmendi y Julie Rosales titulado "Cine de Mujeres en México: un esbozo histórico" (2022), en el cual sí se estudia el vínculo de mujeres guionistas que poseen una conciencia de género con la creación de personajes femeninos más allá de los estereotipos; a través de un estudio histórico resaltamos la importancia de tener una conciencia feminista a la hora de hacer cine. De igual forma está el artículo publicado por El Anuario del IMCINE[2] de 2021 realizado por Márgara Millán y Ana Daniela Nahmad titulado "Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México", en el cual hablan estadísticamente de la participación femenina en el cine mexicano y hacen énfasis en que, aunque ya existe una comunidad de mujeres cineastas aún hay un largo camino por recorrer. Sin embargo, creemos que sigue siendo un tema poco debatido

[2] Instituto Mexicano de Cinematografía. Este anuario se publica cada año, pero en esta investigación retomamos el del 2021 y 2022.

y explorado, pues como veremos en las siguientes investigaciones, si bien se habla del cine hecho por mujeres, no se habla específicamente del Cine de Mujeres como un espacio separatista de resistencia para las mujeres creadoras de cine que poseen una conciencia de género.

Las investigadoras mexicanas que abordan dichos temas son: Gabriela Yanes Gómez con el libro titulado *Una Mirada al Espejo: el cine de las hermanas Novaro* (1999). Márgara Millán con su obra *Derivas de un Cine en Femenino* (1999); Ana Daniela Nahmad con su tesis de licenciatura "EL INDIO IMAGINARIO: REPRESENTACIONES INDÍGENAS EN EL CINE Y LA CULTURA EN MÉXICO DE EISENSTEIN A RAÍCES" (2005); también nos encontramos con la obra de Elissa Rashkin *Mujeres Cineastas en México* (2015), aunque ella no es mexicana su libro es un aporte importante para esta investigación. Y finalmente, Julia Tuñón con su tesis doctoral, posteriormente publicada por el Colegio de México, *Mujeres de Luz y Sombra. La Construcción de una Imagen* (1998), quien aborda cómo cada época es definida por algún género cinematográfico que refleja el pensar de la sociedad, por ejemplo: en la Época de Oro fue la comedia ranchera, la cual reflejaba una narrativa sexista. De lo dicho anteriormente llegamos a la siguiente hipótesis: el test que desarrollamos y nombramos como La Mirada Castellanos permite detectar si un personaje femenino es escrito por una mujer guionista feminista que posee una conciencia de género, el personaje como la trama en general van a mostrar una cosmovisión más empática y honesta hacia los problemas sociales que se están representando en pantalla. Esto con el fin de confirmar que el análisis de personajes femeninos en la cinematografía de contracultura en Latinoamérica debe cobrar mayor importancia; por lo tanto, encontraremos elementos con base en este análisis que nos ayuden con los futuros proyectos cinematográficos para promover una diversidad cultural y de pensamiento, ya que al ser capaces de crear un proceso de identificación en las personas espectadoras y ver que ser mujer va más allá de ser bonita, tranquila o un simple

interés amoroso, puede crear una verdadera transformación en la sociedad o al menos empezar a promover el diálogo.

Según el artículo "La comedia es la reina en México pese a la inconformidad de cierto público" (2019) el género más taquillero de acuerdo con cifras de Videocine, es la comedia (Ruiz). El problema en sí no es el género sino el cómo se está contando la historia; la comedia mexicana es, la mayoría de las veces, sexista, racista y clasista; tomemos de ejemplo la película *Todos Caen* (Dir. Ariel Winograd. Videocine, 2019), donde los protagonistas Mia (Martha Higareda) y Sam (Omar Chaparro) se dedican a dar "consejos" sobre cómo coquetear con el sexo opuesto, *tips* que están basados en estereotipos de género[3]. Las investigadoras Taluana Wenceslau y Georgina Sticco en su artículo "Representaciones de género en el Cine Mexicano" del año 2016 hablan del cine comercial que se produce en México y llegan a la conclusión de que "en la pantalla hay una sobrerrepresentación de personajes blancos y una subrepresentación de personajes mestizos, con una marcada diferencia por género" (5), apelando a la poca existencia de personajes que no sean hombres o mujeres blancas heterosexuales, como vimos en la película mencionada anteriormente.

Para poder comprobar dicha hipótesis determinamos que nuestro objetivo principal es probar que el Cine de Mujeres es un cine realizado por mujeres con perspectiva de género que debe cuestionar el machismo, la hegemonía y la heteronorma que predomina en el cine mexicano actual, queremos ver mujeres contradictorias, imperfectas y complejas; para esto, retomaremos la historicidad de las mujeres guionistas que traza la productora de cine Lizzie Francke, de esta forma podremos entender el vínculo entre la mujer que escribe el guion con el feminismo y cómo este se une con la interseccionalidad para cuestionar el auto-cuerpo que propone Alexandra Juhasz. Todo

[3] Según el libro Psicología y Género (2004) la experta en cuestiones de género Ester Barberá Heredia define a los estereotipos como un "Sistema de creencias compartidas acerca de los grupos de «hombres» y de «mujeres» en general o sobre las características de masculinidad y feminidad por ellos desarrolladas" (79).

esto, para que finalmente, gracias al test diseñado se pueda evaluar si una película pertenece en este tipo de cine. Para lograr este objetivo principal, fue necesario cumplir con los siguientes objetivos específicos:

- Establecer los elementos que conforman a un guion cinematográfico tomando en cuenta la teoría que proponen los teóricos Syd Field, Alexander Steele, Martínez y Fernández. Para poder proceder con el contexto histórico de las guionistas en Inglaterra y Hollywood que establece Lizzie Francke y complementar el contexto mexicano con lo que dice Elissa J. Rashkin.
- Vincular el Cine de Mujeres internacional con el Cine de Mujeres mexicano para entender su origen en nuestro país y las influencias internacionales que lo nutren. De esta forma podremos estudiar y comprender las distintas teorías fílmicas feministas que se han desarrollado con el paso de los años. Por ejemplo: Alexandra Juhasz con la interseccionalidad como herramienta para el feminismo, Laura Mulvey con los modos de ver y Teresa de Lauretis con las subjetividades que atraviesan a las personas.
- Diseñar los elementos que conforman al test La Mirada Castellanos realizado a partir de la teoría propuesta por el teórico José Patricio Pérez Rufí con su artículo "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica" (2014) y el proyecto de la costarricense Laura Astorga que lleva por nombre "El sexismográfo" para profundizar en lo que debe ser y cómo debe funcionar un test para identificar una narrativa sexista, específicamente la forma en la que esta atraviesa a los personajes. Para que, finalmente, analicemos a los personajes femeninos de las películas contemporáneas mexicanas escritas por mujeres.

Siguiendo los objetivos de esta investigación, estructuramos la tesis en 3 capítulos. El primer capítulo versa sobre la relevancia del guion cinematográfico en el quehacer fílmico y se marca su vínculo con el contexto histórico del Cine de Mujeres, desde sus inicios en los festivales de cine europeos y estadounidenses, así como su introducción al territorio mexicano. Lo anterior nos permitió aclarar la distinción entre un Cine de Mujeres y un cine hecho por mujeres, ya que como mencionamos al principio, sostenemos que no son lo mismo.

El segundo capítulo de teoría y metodología parte de la tipificación de los estereotipos para continuar con la teoría fílmica feminista, retomando la *female gaze* de Laura Mulvey, la subjetividad y narratividad que propone Teresa De Lauretis y la concepción del auto-cuerpo y relevancia de la interseccionalidad de Alexandra Juahsz. Para vincular estas nociones teóricas, en la parte metodológica, retomamos el estudio de personajes y el *backstory* de Rufí y Astorga, para finalmente diseñar el test La Mirada Castellanos, el cual consta de 3 elementos clave: *backstory*, auto-cuerpo e interseccionalidad.

Por último, en el capítulo tres aplicamos nuestro test La Mirada Castellanos a siete películas contemporáneas, las cuales mencionamos al inicio de esta introducción, realizadas por guionistas mexicanas; desarrollamos una tabla y al mismo tiempo desglosamos cada concepto de la misma para obtener un panorama más amplio del estudio del personaje en cuestión y mejores resultados con respecto a la conciencia de género que hay en los personajes.

CAPÍTULO I. CONTEXTO: EL GUION CINEMATOGRÁFICO EN EL CINE DE MUJERES MEXICANO

"Ese es el desafío único y la maravilla de la ficción escrita. No hay actor o narrador usando gestos e inflexiones. Ningún pintor o cineasta mostrando escenarios o primeros planos. Todo se hace con esos pequeños símbolos que llamamos letras, que se funden en palabras, que se multiplican para formar oraciones y párrafos. Y por algún proceso alquímico, esas palabras interactúan con la imaginación del lector de tal manera que los lectores son llevados dentro de la realidad de una historia, como *Alicia Atravesando el Espejo*, y una vez allí, pueden experimentar, sentir y preocuparse por esta realidad alternativa. Tan profundamente como lo hacen por los meandros y angustias de sus propias vidas".

- Steele 11.

1. El trabajo del guionista en el ensamblaje de una película

En este primer capítulo haremos un estudio sobre los elementos que conforman a un guion cinematográfico, así como la importancia que este tiene a la hora de realizar una película y crear personajes, específicamente femeninos, complejos que puedan empatizar las personas; haciendo énfasis en qué hace atractivo a un personaje en un plano más allá del estético. Esta primera parte resulta primordial, pues es la base que sustenta toda la investigación.

Posteriormente, vamos a hacer un esbozo histórico sobre el cine hecho por mujeres, desde Europa hasta América con especial énfasis en México. De esta forma pretendemos llegar a una definición concisa sobre lo que hoy en día significa el Cine de Mujeres y por qué no todo cine hecho por mujeres forma parte de esta cinematografía. Queremos que al final de este capítulo la persona lectora sepa diferenciar ambos y de igual forma visualizar las películas nacionales analizando estos elementos de guion que vamos a discutir.

Al final, procederemos a hacer un recorrido sobre mujeres guionistas en el Cine de Mujeres, centrándonos en su historia y cómo empezó su incursión en la industria cinematográfica, hablaremos de las principales representantes de este cine en Hollywood, Inglaterra y México centrándonos en dos épocas: el cine mudo y sonoro. Esto nos servirá para empezar a tomar conciencia sobre lo que significaba este cine en aquellas épocas, las dificultades que las mujeres tuvieron que atravesar para lograr tener un puesto en la industria y sobre todo cómo sus aportaciones y acciones de resistencia siguen siendo relevantes para la cinematografía hoy en día.

1.1 Importancia de un guion para la realización de una película

El trabajo de los guionistas ha sido por años menospreciado debido a distintos factores como lo son: la falta de reconocimiento a esta labor y el papel de las personas que consumen cine, quienes rara vez se detienen a pensar quién está detrás de lo que vemos en pantalla, ya ni hablar de que se detengan a reflexionar sobre qué hay detrás de los personajes con los que nos encariñamos.

Si en el mundo del cine el guion no es considerado en su totalidad como un elemento importante de este, en México el sesgo es mayor, sobre todo si lo abordamos desde la perspectiva de las mujeres guionistas la problemática aumenta debido al sexismo de la industria que les da trabajo y de la sociedad que consume (o no) sus proyectos.

Por ende, nos resulta fundamental dejar claro que el pilar que sostendrá toda esta investigación es el guion cinematográfico realizado por mujeres, pues lo consideramos uno de los pasos más importantes en el desarrollo de una película, ¿por qué? porque aquí se comienza a germinar la idea y el tratamiento del desarrollo de todo el proyecto cinematográfico; resulta ser la estructura inicial más importante.

Alexander Steele nos dice en su libro *Escribir Cine* (2016) que "todo comienza con el guion. Es el guionista quien inventa el mito[4]" (25), comprendemos así el papel fundamental que tienen las palabras para la película, pues resulta ser el primer paso para llegar a las imágenes que vemos en pantalla; aquí nace todo lo que se cosecha en el resultado final, las palabras en el guion son un lenguaje visual único que se transforman en las imágenes que vemos en pantalla. De manera

[4] "El mito es una realidad especial que puede recuperar el tiempo, que puede "juntar" el pasado con el presente que puede conducirnos al pasado sin que abandonemos el presente". (Pérez Mundaca, José. ¿Qué es el mito? 1983). Originalmente este es el significado, pero en el contexto de lo dicho por Alexander Steele se refiere a a aquellas grandes historias que nos marcan.

específica, las palabras del guion literario se transforman y se leen como movimiento, es decir que, quien lea un guion lo puede hacer visualizando las palabras como acciones.

En el guion literario los personajes comienzan su existir y se materializa su construcción, siempre que un personaje nos impacte hay que recordar que se logró gracias a lo plasmado en este. Cuando encontremos a un protagonista o antagonista que cause un efecto en les espectadores hay que detenernos un momento y reconocer que, detrás de un personaje entrañable, existe alguien que escribió y pensó en hacerlo contradictorio y humano ayudando a reflejar la naturaleza femenina, recordemos que "jamás se ha hecho una película extraordinaria a partir de un guion que no lo fuese también" (Steele 25). Es importante aclarar que algunos guiones pueden ser sobre historias de fantasía, como recientemente lo vimos en *La Huesera* (Dir. Michelle Garza Cervera. Cinépolis Distribución, 2023), la cual se encarga de usar elementos paranormales y leyendas urbanas para cuestionar a la maternidad.

En México solemos subestimar y evitar reflexionar sobre lo que hay detrás de las imágenes que se nos presentan en los productos audiovisuales. Y si se llega a pensar en el guion rara vez le damos el valor que merece. Sin embargo, vale la pena recordar que, si no tuviera mérito alguno como parte de la película o como pieza autónoma desde hace mucho tiempo se hubieran dejado de producir y el trabajo de guionista dejaría de ser rentable, incluso pasaría a ser inexistente. De igual forma no se venderían los guiones de las grandes películas, ni existirían páginas como *scriptslug*[5], claro haría falta una página para películas hispanas, ya que a menos que terminen en entregas de premios internacionales o sean reconocidas en masa rara vez se les da la importancia que merecen y encontrar los guiones en PDF de estas películas se vuelve una tarea imposible.

[5] Página que digitaliza guiones y los distribuye de forma gratuita.

Por lo tanto, cuando en un guion se encuentran estereotipos de forma inherente estarán representados en cada imagen, diálogo y expresión de los personajes, lamentablemente muchas veces estas actitudes en pantalla pasan desapercibidas por la audiencia e incluso les restan valor porque "solo es una película", sin detenerse a pensar que esas narrativas sexistas, racistas y excluyentes penetran y afectan el imaginario colectivo, de modo que, muchas veces ni siquiera nos damos cuenta de que estamos siendo víctimas de lo que consumimos. Si nos volvemos espectadores flojes nos darán películas carentes de historia y de sustancia porque nadie dirá nada, dando luz verde para que se siga repitiendo la misma narrativa.

Si bien es cierto que, es importante tener identificada la importancia del guion a la hora de realizar cine, también es justo darle su lugar al cine *per se*, es decir a todo el conjunto de elementos que se matizan para darnos como resultado lo que vemos en la pantalla, ya que "el cine es la mitología contemporánea: transforma en tradición popular nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro ofreciéndonos las historias de las que nos nutrimos" (Steele 12). Por consiguiente, cuando guion, dirección y producción se juntan dan como resultado la experiencia visual que termina en pantalla; imágenes representando una historia que se desarrolla dentro de un contexto en específico, pero que al mismo tiempo se desenvuelve en un tiempo determinado fuera del cine, o sea depende del contexto de la persona espectadora el análisis que le dé a lo que se está proyectando.

El guion y por ende el guionista tiene en sus manos este primer encuentro entre la película y quien ve la película, lo cual intrínsecamente lleva una responsabilidad de no tomar a la ligera las historias que cuentan, porque en su visión está que una niña vea representaciones de todo tipo de cuerpos y dejar de creer que tiene que ser delgada para ser amada y respetada. O una mujer que vea que para ser deseable debe evitar envejecer, lo cual es imposible.

En las manos de los guionistas está el retratar a una mujer compleja llena de contradicciones que manifieste lo difícil y a la vez hermoso que es ser madre como lo vimos con *La Hija Oscura* (Dirigida por Maggie Gylenhall, Netflix, 2021), hasta lo complejo de desarrollarse en el ámbito laboral cuando eres una mujer racializada como vimos en *Talentos Ocultos* (Dirigida por Theodore Melfi, 20th Century Studios, 2017); Otro ejemplo que vimos recientemente en México fue el de *Noche de Fuego* (Dirigida por Tatiana Huezo, Tripictures, 2021), que se encarga de reflejar lo doloroso y peligroso que resulta ser mujer en México.

"El cine se experimenta de fuera hacia adentro, vamos observando las imágenes en la pantalla, y éstas nos suscitan pensamientos, sensaciones y emociones" (Steele 18). Esto apela a lo que pasa cuando vemos a los actores en pantalla y lloramos, reímos y empatizamos con ellos. Es en ese momento cuando sabemos que el trabajo de un guionista se llevó a cabo satisfactoriamente; cuando las imágenes penetran y atraviesan nuestro corazón es cuando debemos discurrir en que hubo una persona detrás de una computadora sentada por horas pensando cómo decirlo todo únicamente con palabras para que estas pudieran ser traducidas a un lenguaje visual y cobren movimiento.

Antes de comenzar a desglosar los elementos que conforman a un guion cinematográfico es importante esclarecer cuál es la función de un director y cuál la del guionista, ya que son partes fundamentales para la realización de un proyecto y ambas tienen objetivos distintos, sin embargo, el hecho de que muchas veces ambas actividades sean realizadas por la misma persona puede resultar confuso para quien lea esto si no se entiende bien la función de cada uno.

1.2 Directores y guionistas de cine

Hoy en día existen tantas plataformas dándonos acceso a demasiado material audiovisual, que es como si consumiéramos series y películas de forma automática, sin detenernos a pensar en quién

está detrás creando el mito que estamos visualizando, mucho menos en la persona que prestó sus palabras para ser transformadas en imágenes. Estamos tan inmersos en el mundo del cine y a la vez tan ausentes, automatizados por la saturación de productos audiovisuales que ya no nos detenemos a pensar en el equipo detrás de pantalla. Por ende, antes de continuar es necesario entender que director-guionista, película-guion, aunque van siempre de la mano tienen funciones y resultados distintos.

Si bien la labor de los directores está estrechamente ligada con la del guionista, ambos cumplen con una serie de tareas distintas. Comenzando con una de las principales diferencias que identificamos y que se mencionan en la obra de Jaime Camino titulada *El Oficio del Director de Cine* (1999)*:* "La dirección es un oficio" (13), entendiendo este trabajo como algo que se puede aprender con la práctica, una habilidad muchas veces innata debido a las características que un director de cine posee y de las que hablaremos a continuación.

El autor identifica y secciona en dos las características que debe poseer quien realiza la película, por un lado, habla de los conocimientos teóricos y por el otro de las condiciones personales. Cuando hablamos de los primeros hace referencia a todos los tecnicismos que requiere una película, tales como dominar los tipos de género que existen para considerar los posibles caminos a la hora de desarrollar su visión, las cualidades y especificidades de cada lente de cámara, leyes de montaje y uno de los más elementales que es la dirección de actores, ya que es a través de ellos que les consumidores vivirán la historia.

Sin embargo, cuando se hace referencia a las condiciones personales enlista las siguientes cualidades:

- Cultura artística.
- Sentido del ritmo

- Gusto por la luz y el color
- Resistencia física
- Energía
- Capacidad de decisión
- Seguridad en sí mismo
- Dotes de persuasión
- Flexibilidad
- Paciencia

Podemos notar por qué ser director de cine es un oficio y cómo influye el balance de lo técnico con la pasión personal y el carácter de cada persona que decide dedicarse a dirigir. Nos atrevemos a decir que en este oficio predomina la personalidad (toma de decisiones, liderazgo, paciencia, etc.) en lugar de lo técnico, dado que lo segundo cualquier persona lo suficientemente dedicada puede aprenderlo por su cuenta, pero es un oficio por intuición (Camino 14).

El director toma al guion ya sea escrito por alguien más o por él mismo y lo transforma en su realidad fílmica; el guionista crea el mito, pero el director lo proyecta en imágenes. El mensaje que transmite a las personas con su obra será influenciado por la forma en la que trata al contenido de la idea base con la que crearon al guion. Todo se resume a que la tarea del director es realizar la película que escribió el guionista, es ahí donde vemos que la relación del director y guionista es tan próxima que uno no puede existir sin el otro.

El cine y por ende los guiones son una forma de contar historias, de conectar con nuestro pasado y visualizar el futuro haciendo uso de un lenguaje meramente visual que debe ser puntual y concreto, pues existe un límite de tiempo y de presupuesto. El guion es un arte visual, aquel que predestina todo lo que será o puede llegar a ser la idea, el mensaje y el estilo de la película.

Todo este proyecto parte de la afirmación de que toda gran película con grandes personajes femeninos empieza con el guion y por consiguiente quien lo escribe. Ya hablamos de lo que implica ser guionista y ser director a la hora de crear una película, pero ¿cuál es la relación de ambas prácticas? ¿Por qué hacemos énfasis en que van de la mano? Algo sucede cuando el guion llega a manos del director, existe una conexión y en sus manos está proyectar la idea del guionista pues "el guion es la base condicionante del filme y está marcando cómo va a ser éste" (Camino 24).

A la hora de desglosar y analizar cada elemento por separado, es más fácil identificar cuál es la relación de ambos, ya que podemos entender por qué intentar que uno funcione y se convierta en algo maravilloso no se puede lograr sin la ayuda del otro, debido a que el guionista necesita del director para que se pueda transicionar de palabra a imagen su obra y el director necesita del guion para guiar su visión y camino del rodaje.

Ahora bien, lo dicho en el párrafo anterior puede ser "la regla", sin embargo, en el mundo del cine nada está escrito, ya que existen otras formas de tratar al proceso de creación como la que describe Camino, donde:

> El director encargue el guion a un guionista en el que tiene confianza o con el que suele colaborar. La idea argumental puede partir del guionista, o del propio director, o tratarse de una adaptación literaria. En cualquier caso, quien escribe el guion es el guionista, aunque en el proceso de escritura discuta y consulte con el director. (23)

Finalmente, otra forma de llevar a cabo este proceso creativo guion-película sucede con el denominado cine de autor; el cual básicamente consiste en que el director funge como guionista solo o algunas veces acompañado de una persona para apropiarse de su visión y hacer algo únicamente suyo desde el guion hasta el resultado final con un presupuesto menor al que le darían

por producir cine comercial. Syd Field es un guionista veterano que retoma y aborda este tema en su obra titulada *El libro del guion* de 1999 donde nos dice que “El trabajo del escritor es escribir el guion. El trabajo del director es rodar el guion, tomar las palabras sobre el papel y transformarlas en imágenes en la película” (152). Lo que nos remarca dos cosas: la primera, lo unidas que están las labores del guionista y del director; y la segunda, que ambas actividades fácilmente las puede desempeñar la misma persona como en el cine independiente o de autor.

Sin embargo, para escribir guiones se deben conocer todos los elementos que lo conforman, así sea el director fungiendo como escritor, o el guionista trabajando en solitario tienen que someterse a las normas; reglas que más adelante veremos se pueden suprimir solo cuando ya se tiene pleno dominio sobre las mismas. Son normas que la comunidad de guionistas estableció y que aún hoy, aunque se siguen complementando las investigaciones, se retoman como base. Por lo tanto, a continuación, hablaremos de ¿Cuáles son esos elementos? ¿Qué hace a un guion ser un guion? Abordaremos las distintas partes y los autores que han hablado del formato que debe llevar el guion de una película a través de los años.

1.3 Elementos que conforman un guion cinematográfico

Antes de comenzar con este apartado es imperativo mostrar un panorama más amplio con respecto al paradigma que posee un guion cinematográfico, ya que la teoría es extensa y como en cualquier disciplina cada investigador llega a conclusiones distintas o proponen elementos que años atrás no eran considerados, por lo mismo presentaremos a los tres trabajos que vamos a retomar a lo largo de esta investigación.

Existen diferentes teorías sobre los componentes que deben configurar un guion, sin embargo, una estructura general y funcional para los propósitos de este proyecto la han retomado distintos autores como: Martínez y Fernández, Alexander Steele y Syd Field, teóricos que si bien tienen años de diferencia regresan a estos elementos básicos brindándoles una serie de factores diferenciadores que nos encargaremos de analizar en este apartado.

Comenzaremos con la información brindada por la escuela de escritores Gotham Writers Workshop en Nueva York y el libro *Escribir Cine* de Alexander Steele publicado en el 2016, ya que resulta ser la obra más actual, hasta el momento, que se encarga de precisar los elementos que conforman al guion cinematográfico[6].

La obra de Steele concilia la estructura básica que debe llevar el guion con lo que proponen Federico Fernández y José Martínez en su obra *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (1999), donde además manifiestan que para la creación de un guion hay que tener definida la temática y la idea; es decir, el guionista antes de comenzar debe tener bien claro qué, quiénes, cómo y cuándo va a contar la historia.

Existen dos elementos que se encargan de desarrollar la historia del guion: el primero, la cuestión dramática central, que a su vez se conforma por el protagonista, el objetivo, el conflicto; y el segundo, la trama sutil. Elementos que estudiaremos con base en lo que nos dice Alexander Steele, ya que a su vez se encuentran sujetos a la estructura en tres actos, la cual definiremos con lo que nos dicen Fernández y Martínez junto con Syd Field.

Antes que nada, es preciso aclarar que estos elementos no llevan un orden en específico, ya que si analizamos el guion de alguna película notaremos que estos elementos están distribuidos en

[6] Las teorías serán mencionadas aquí únicamente como un esbozo de lo que profundizaremos más adelante.

sus páginas sin una disposición establecida. También es importante mencionar que pueden existir guiones que no posean algún elemento mencionado aquí, sin embargo, son directores y guionistas que ya tienen las reglas y estructuras básicas dominadas y arraigadas en su saber, lo que les permite prescindir de algún elemento, aunque en la mayoría de las películas bien recibidas por la crítica y la audiencia, siempre de alguna forma, se encuentran todos o la mayoría de los componentes.

Por ejemplo, las películas poseen una estructura, incluso aquellas no cuenten con una temporalidad continua tienen estos elementos; hasta aquella que presuma de ser la más vanguardista, moderna e innovadora tiene la mayoría de estos elementos demostrando que, no es el qué sino el cómo lo cuentan lo que hace especial y distinta a una película.

1.3.1 El paradigma de los tres actos

La estructura en tres actos se introdujo en el libro la *Poética* de Aristóteles y creemos que sigue siendo necesario mencionarlo, ya que fue el pionero en implementar la estructura tradicional de los relatos y aún hoy en día sigue siendo usada en la narrativa cinematográfica. La obra consiste en la forma en la que se va a organizar la trama; es la arquitectura de la historia y donde se dice que toda acción se puede dividir en tres secciones: inicio, desarrollo y final. Aunque cabe diferenciar que, en la escritura cinematográfica el comienzo, la mitad y el final se concreta en actos y la unificación de los tres da como resultado a la trama de la película.

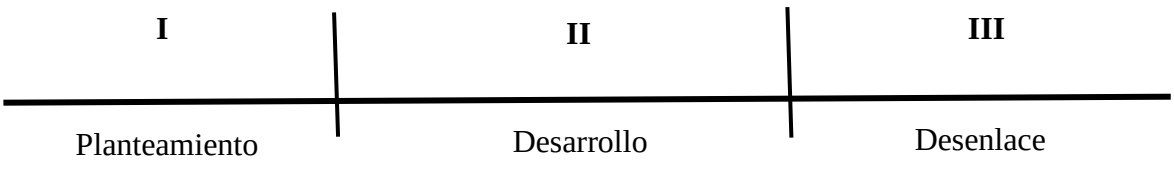

Figura 1: Modelo aristotélico de los tres actos. (Autor: Julie Rosales, 2023).

Existen varios autores que han hablado sobre la estructura en tres actos del guion, cada uno con una propuesta basada en los objetivos de su investigación. Para este trabajo retomaremos a tres de los más reconocidos, conoceremos cuáles son sus propuestas y qué innovan para la teoría cinematográfica, en este caso para la estructura de la trama.

1.3.1.1 El paradigma de Field

Finalmente, una propuesta que, a pesar de ser la más antigua que se abordará aquí, sigue teniendo una gran relevancia en la teoría cinematográfica, es la de Syd Field. Su aporte se encuentra en su obra *El Libro del Guion* de 1987, donde nace el conocido "paradigma de Field" el cual amplia la estructura de los tres actos con los puntos de giro ubicados a lo largo de la trama, los cuales son los incidentes u obstáculos que pasan en la historia para poder llegar a lo que él llama resolución o lo que vendría a ser el tercer acto, el cual contiene el clímax que a su vez desarrolla el punto más alto de la acción, lo que nos lleva al desenlace. De igual forma, como notaremos en la figura 2, Field toma en cuenta las páginas que posee el guion, pues recordemos que una página de guion equivale a un minuto de película (Field 120).

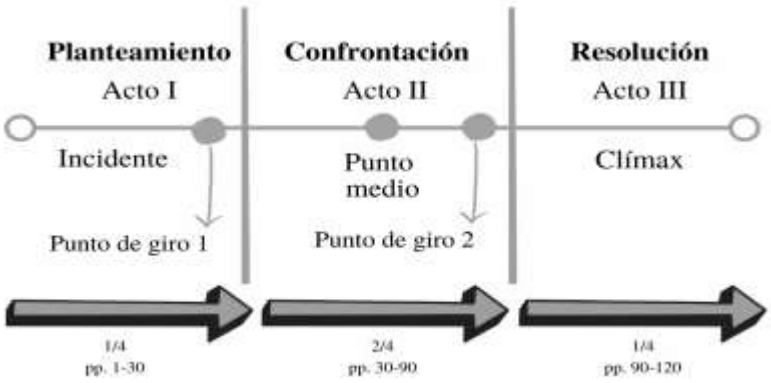

Figura 2: Estructura de Syd Field. (Autor: Julie Rosales, 2023).

1.3.1.2 La estructura del relato según Fernández y Martínez

La estructura propuesta por Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía en su libro previamente mencionado, si bien sigue tomando en cuenta los tres actos los nombran de forma diferente y convergen en que existen puntos de inflexión que hacen que la trama tenga estos momentos de más emoción y tensión en las personas.

Fig. 3 Estructura de Fernández y Martínez. (Autor: Julie Rosales, 2023).

1.3.1.3 La estructura de los tres actos de Alexander Steel

La propuesta más actual es la de la escuela de escritores de Nueva York Gotham Writers Workshop y el libro de Alexander Steele *Escribir Cine* (2016). Resulta uno de los trabajos más sencillos y sintetizados de los tres que estudiaremos aquí, puesto que solo retoma a los tres actos añadiendo lo que denomina la Cuestión Dramática Central (CDC por sus siglas)[7]. Él propone que, antes que nada, se debe definir cuál será la CDC y una vez definida esta se desarrollará a lo largo de los tres actos. Su esquema argumental quedaría de la siguiente forma:

Fig. 4 Estructura de Alexander Steele. (Autor: Julie Rosales, 2023).

[7] Hablaremos de la CDC más adelante.

Estas tres estructuras, desde Syd Field, pasando por Fernández y Martínez, hasta llegar a Alexander Steele, cronológicamente convergen en que “En el cine se pasa de un acto a otro sin solución de continuidad, sin que el público lo vea, pero no por ello deja de ser importante esta estructura” (Steele 113); en efecto, aunque las transiciones de un acto a otro no sean visibles de forma tangible u obvia para las personas, están ahí y ayudan a darle cohesión a la historia, por lo que se deben tomar en cuenta a la hora de desarrollarla. Finalmente, después de la investigación de estos teóricos nuestra propuesta de estructura de la trama retoma los elementos que funcionan mejor con nuestros objetivos, por ende, será el que usaremos a lo largo de este proyecto. Quedando de la siguiente forma:

Figura: 5 Propuesta de estructura. (Autor: Julie Rosales, 2023).

Hacemos énfasis en que es importante dominar la estructura y darle su debido trabajo y perfeccionamiento, pues las mejores películas son las que usan de un modo extraordinario e impecable a la estructura. Lo que hace diferente a un guion de otros es la forma en la que se trata la organización de este, haciendo hincapié en que no es el qué, sino el cómo se dice lo que vuelve a una película una experiencia auténtica. La organización de la trama puede no quedar en el mismo orden que indica un planteamiento, confrontación y resolución, sin embargo, estos elementos están siempre presentes de una forma u otra.

1.3.2 La Cuestión Dramática Central

La Cuestión Dramática Central, CDC por sus siglas, es un concepto que retoma Steele para su Escuela de escritores en Nueva York diciéndonos que "Una buena película siempre está dominada por una sola fuerza impulsora de la que dependen todos los demás elementos" (96), esta fuerza se refiere a la CDC, apuntando al ímpetu que mueve toda la trama, pongámoslo así: en la célula que es el cine la CDC es el núcleo, aquella que empuja las acciones al clímax de la película.

Como se mencionó anteriormente, la Cuestión Dramática Central posee a su vez tres elementos esenciales: personajes, objetivo y conflicto. Los cuales podríamos considerar las membranas del núcleo, aquellos que acompañan en todo momento a la CDC y de los cuales hablaremos a continuación:

1.3.2.1 Los personajes

Dentro de los personajes hay una clasificación conocida por todas y todos: protagonistas y secundarios. Para Steele el protagonista es aquel que "nos guía a lo largo de la película" (108) y al mismo tiempo tiene una evolución íntimamente relacionada con la estructura de la historia, es decir la trama. Mientras que a los personajes secundarios los subdivide en: personajes más próximos al protagonista (PMP)[8], el antagonista y los personajes menores.

Aunque para José Patricio Pérez Rufí en su artículo "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica" (2016) la definición de personaje se puede catalogar en 3 acepciones, al final hace énfasis en que la definición que mejor se amolda a

[8] Las siglas fueron propuestas por el autor de la obra.

la teoría cinematográfica es la tercera, por lo que decidimos solo centrarnos en esta que el investigador denomina:

La acción y el personaje dejan de ser contradictorios y se complementan: Aquí se considera al personaje como una unidad de acción, es decir "entendemos el personaje como un elemento de la acción, pero se construye como si se tratara de una entidad con una psicología propia" (Rufí 538), en esta definición el autor aclara que el equilibrio entre ambos, el actuar y el pensar, son elementos fundamentales para que una película esté en armonía con su historia y sus personajes.

Es igual de importante precisar la definición que Martínez y Fernández le dan al protagonista, donde nos dicen que también engloba al antagonista en esta categoría, ya que sobre ellos "recae la acción principal. Han de ser perfectamente definidos. A menudo, en la pugna entre protagonistas y antagonistas se encuentra la tesis del guion" (230). De esta forma ellos clasifican al resto de personajes como secundarios; nos podemos dar cuenta de que la clasificación es la misma, sin embargo, los nombran de otra forma y a diferencia de Steele y Rufí los teóricos Martínez y Fernández abarcan a protagonistas y antagonistas en una misma categoría.

Ahora bien, buscamos abordar de una forma más extensa el papel del protagonista en la historia, ya que como se nos dice en libro *Escribir Cine* "sin un gran protagonista es difícil que llegues a inventar una gran historia" (Steele 185); por este motivo es tan necesario tomar en serio el proceso de creación de personajes complejos con los que las personas puedan hacer un proceso de autorreconocimiento.

En el libro de Steele se describe al personaje principal como "la savia de la historia" (180), el protagonista se convierte en el hilo conductor. Puede ser una historia débil, pero si el personaje nos resulta atractivo, complejo y humano nos quedamos hasta el final; en sus manos está el desarrollo

y la potencialidad de la historia, es a través de ellos que vivimos la película. Ejemplo de lo anterior es la película británica *Aftersun* (Dir. Charlotte Wells. Mubi, A24, 2022), cuya historia nos transporta a un centro vacacional en Turquía donde "Sophie, de 11 años, atesora el escaso tiempo que pasa con su cariñoso e idealista padre, Calum. Veinte años después, los tiernos recuerdos de Sophie de sus últimas vacaciones juntos se convierten en un retrato poderoso y desgarrador de su relación" (MUBI. https://mubi.com/es/films/aftersun). La trama en sí es lenta, no posee puntos de giro dramáticos y el clímax resulta introspectivo al proyectarlo en un padre que sufre depresión y por ende, tiene momentos emocionales muy inestables, pasa de la euforia a la tristeza y a los ataques de ansiedad; la película deja un final bastante abierto a la interpretación de cada persona espectadora, sin embargo, lo que la hace memorable es la relación padre-hija de los personajes principales Calum (Paul Mescal) y Sophie (Frankie Corio), así como la capacidad de la guionista y directora Charlotte Wells de hacer que nosotros como espectadores nos identifiquemos con la soledad y tristeza que siente un padre ante la incertidumbre de la vida.

Por lo que entra en debate la reflexión ¿qué hace atractivo, no en el aspecto físico, sino mental e íntimo a un personaje? en el libro ya mencionado de Steele se habla de 3 características:

- Iniciativa: se refiere al esfuerzo por lograr algo, un objetivo que persiga ya sea interno o externo. Aunque, también hay casos donde el personaje se puede mostrar pasivo en un inicio, siempre existe una transformación al luchar por lo que se quiere obtener. Un ejemplo de esto es *Frances Ha* (Dirigida por Noah Baumbach, IFC Films, 2012), donde el personaje principal Frances, interpretado por Greta Gerwig, puede llegar a parecer pasivo al inicio. Sin embargo, a lo largo de la trama evoluciona y se siente motivada por seguir su sueño de la danza, iniciando un cambio para mejorar su vida. Esta característica de inacción y quietud

en Frances la hemos vivido todos y es precisamente lo que hace tan humano a este personaje, que incluso en su momento más estático su mente está en constante actividad.

- Evolución: se encarga de señalar que las circunstancias y el objetivo de nuestro personaje hacen que se desarrolle progresivamente, lo cual podemos observar en *Thelma y Louise (*Dirigida por Ridley Scott, MGM, 1991). Una de las películas que más desarrollo de personajes ha presentado en los últimos años, ya que aborda el viaje introspectivo de dos mujeres que provienen de un contexto violento y agresivo. Si nos enfocamos en la transformación que sufre Thelma, interpretada por Geena Davis, encontraremos lo bien dibujado que está el personaje y su evolución. Ella comienza siendo coqueta, infantil e irresponsable; actúa sin pensar en las consecuencias ni secuelas que sus actos tienen y no le importa afectar a su amiga Louise, pues su egoísmo la ciega. No es hasta que el joven con el que inicia un romance les roba el dinero con el que planeaban huir, que se da cuenta de la seriedad del asunto y comienza a retomar el control de su vida.

- Atractivo: Cuando mencionamos lo atractivo que es un personaje no tiene nada que ver con la belleza física, si no lo que nos atrae de la personalidad en pantalla. Aunque exista una buena historia si no hay un buen protagonista rara vez nos quedaremos hasta el final, tal como dice Steele “Si nos desagrada su compañía seguramente no querremos hacer todo el viaje” (189). Ejemplo de esto es Bella Swan en *Crepúsculo* (Dirigida por Catherine Hardwicke, Summit Entertainment, 2008), quien a pesar de ser la protagonista carece de todo atractivo y es un personaje insustancial, que ni siquiera nos da indicios de emociones complejas, reales o contradictorias, mucho menos se puede identificar el objetivo que persigue en la película. El éxito de la saga probablemente se deba a la trama vampiresca y a ella como pareja de Edward, sin embargo, como ser individual carece de singularidad. El

> que un personaje sea atractivo no quiere decir que tiene que ser benevolente, perfecto, agraciado o sin imprecisiones; el atractivo apela a un sentido cautivador para la persona que mira, ya sea con o a pesar de sus incongruencias y sus erratas.

Mientras tanto, Fernández y Martínez en su obra no ahondan en el papel que juega el protagonista, sin embargo, retoman a otro investigador L. Gutiérrez Espada y su obra *Narrativa Fílmica* (1978) en la cual menciona que las características que debe poseer este personaje son tres:

1. El protagonista condiciona cada parte y la totalidad del filme [...] cualquier detalle narrativo depende de él directa o indirectamente.
2. El protagonista evoluciona narrativa y psicológicamente.
3. El protagonista también hace que las demás personas dependan directa o indirectamente de él. (Fdz. y Mtz. & Gutiérrez 231).

No obstante, sí nos comparten una serie de elementos que ayudan a los actores que dan vida a los personajes a "transmitir información y expresión" (232); por lo que nos sirven de igual forma para analizar y entender a más profundidad a los protagonistas. Estos elementos son cuatro, sin embargo, solo nos centraremos en tres, ya que son los que tienen una relación más cercana al guion y a lo que se pretende alcanzar con este proyecto:

- Presencia: "el personaje tiene una imagen indicial dada por sus características físicas permanentes que no varían durante la situación comunicativa" (Fernández et al. 232); es decir, si el personaje es gordo, flaco, con una nariz prominente, etc., son rasgos físicos que a su vez podrían darnos indicios de distintos significados expresivos. En este apartado también intervienen los elementos artifactuales, los cuales incluyen la forma de vestir, de peinarse, si tiene algún vicio como fumar se convierten en componentes que configuran al personaje, ayudándonos a dibujarlo y entenderlo tanto en su contexto exterior como interior.

- Acción: definirla es complejo, pues abarca muchos fundamentos con respecto al entorno interno y externo del personaje. En esta parte se hace hincapié en que "no solo se expresa mediante la actuación física" (233), por lo que nos dan cuatro tipos de acción: *interna*, la cual comprende pensamientos y sentimientos. *Externa*, es decir, la actuación física englobando movimientos y gestos. *Lateral*, se encarga de contestar a la pregunta ¿qué sucede en el entorno?; y finalmente, *latente* la cual se "desarrolla en *off* [...] no se ve en pantalla, pero el espectador es consciente de que se está desarrollando" (233).

- Diálogo: este apartado intenta desmenuzar qué y cómo se están diciendo las cosas.

Las diferencias entre los primeros dos investigadores Steele y Rufí son que, mientras el primero toma en cuenta las características del personaje (iniciativa, evolución y atractivo) y solo retoma la acción cuando habla de iniciativa y evolución; el segundo toma a la acción y al personaje como ejes centrales de su análisis, dándonos tres acepciones, aunque nosotros solo retomamos la tercera por considerarla más acorde a la teoría cinematográfica. Finalizando con Fernández y Martínez quienes estudian a la acción como un elemento autónomo en la película.

En resumen, el vínculo que une a las tres investigaciones es la acción, ya que todos convergen en que el personaje principal o protagonista debe hacer algo para atrapar a la persona espectadora; ya sea para bien o para mal, física o mental, el movimiento es la coyuntura que atrae la mirada de quien está viendo la película. Sin movimiento no existiría película, por lo que sería imposible crear un proceso de autorreconocimiento, mucho menos se podría cuestionar o polemizar alguna temática, ya que en el intervenir y actuar de los que están en pantalla para conseguir o lograr un objetivo se encuentra la oportunidad de cuestionar, deconstruir y transgredir la complejidad de los personajes.

1.3.2.2 El objetivo

“Las acciones tienen que responder a un gran objetivo, que impulse al protagonista a lo largo de la película” (Steele 56), lo anterior es primordial para el guion, ya que no quiere decir que a lo largo de la historia no podamos identificar más de un propósito, pero en el fondo y en la esencia de la trama existe uno principal, mientras que los demás se convierten en secundarios que están sujetos al primordial.

El objetivo constituye una parte fundamental de la película pues tiene que ser “lo bastante trascendental para guiar en todo momento al personaje y atrapar al público desde el principio hasta el final” (Steele 99). Comprendemos entonces que esta finalidad, esta meta, que tiene nuestro protagonista se vuelve casi igual de importante que el protagonista mismo. Muchas veces, sobre todo en el cine de contracultura o de autor, nos encontramos con que la evolución misma del personaje se convierte en el objetivo. Lo que nos lleva a pensar que para este punto si hacemos la suma del protagonista más el objetivo obtendremos la CDC, y así la película que estemos viendo se convierte en un placer y deleite tanto visual como introspectivo.

1.3.2.3 El conflicto

Cuando nuestro protagonista está en búsqueda de alcanzar su objetivo, es obvio que en el camino encontrará obstáculos “fuerzas que se interponen en su camino” (Steele 102) y como se puede inferir es un elemento esencial para la CDC, ya que brinda dramatismo, tensión y expectativa en la historia. El conflicto puede ser interno o externo, dependiendo de la película.

Puede ser externo cuando el obstáculo toma forma en el antagonista, aquel personaje que generalmente identificamos como “el malo” y aunque muchas veces es el caso hay ocasiones en

donde el antagonista simplemente es aquel que posee un fin o una forma de ver la vida distinta al del protagonista, lo que no lo convierte de forma necesaria en una mala persona, pero sí en aquella que trae los problemas para el personaje principal. También puede ser un animal, la naturaleza, una máquina, etc.

Como podemos inferir, el obstáculo o conflicto no siempre tiene forma de persona o de fuerzas externas; puede llegar a ser un problema personal e íntimo, algo que sucede en el interior del personaje, apelando a un sentido más interno y reflexivo. A diferencia del objetivo donde solo existe uno fundamental, aquí puede haber muchos conflictos internos; a este tipo de historias se les dice que poseen una trama sutil, ya que es tendiente a hacer que el protagonista siga un objetivo interior.

Algo ocurre con el cine de contracultura o de autor que acude de forma más constante a este tipo de trama, mostrando matices más delicados y que por lo general se suelen centrar en los personajes, pues como tal no existe un objetivo exterior y casi siempre ese motor, esa fuerza y anhelo que lo mueve es algo más profundo e interno; este tipo de trama predomina en el Cine de Mujeres y se proyecta en sus personajes femeninos.

En los guiones que tienen como eje central al personaje o protagonista, se suelen localizar objetivos “interiores” con anhelos profundos, lo vimos con la película que mencionamos anteriormente *Aftersun* (2022), mientras que en los guiones que predominan o priorizan un propósito “exterior” conduce a una historia centrada en la trama, tal es el caso de la película *Lady Bird* (Dir. Greta Gerwig. A24, Universal Pictures, 2017), donde la joven Christine que se hace llamar Lady Bird hace todo por lograr entrar a la universidad en Nueva York, aunque eso implique dañar la relación con su madre, quien no quiere que por nada del mundo deje Sacramento, California. Ahora bien, hay que ser claros ni uno ni otro brinda un valor mayor a la película,

simplemente significa que persiguen metas distintas, tanto en lo que sucede dentro como fuera de la pantalla.

1.3.3 Importancia de la creación de personajes femeninos complejos

¿Por qué es importante crear personajes que representen una realidad y complejicen vivencias? Sofía Salazar en su artículo "*La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine"* de 2017, nos dice que:

> El conjunto de signos que integran en la composición del personaje codifica una imagen que representa una identidad […] el guion cinematográfico se desarrolla dentro de un discurso ideológico específico que determina la identidad y el comportamiento del personaje (91).

Es decir, el guion se escribe en un contexto determinado dentro de la historia (por ejemplo: las películas basadas en la obra de Jane Austen en el siglo actual) y esto repercutirá fuera de la pantalla (lo que ocurre en el año en que la audiencia ve la cinta). Cada película es hija de su época y esto además de definir al personaje, precisa la visión y reflexión del público; como consecuencia las personas asumen una conciencia para ver y crear el proceso de reconocimiento con el personaje.

Por lo general, lo que pasa en el cine comercial es que el personaje actúa en función de o para llegar a un momento determinado y premeditado, en lugar de dejar que ellos actúen y ver a dónde los lleva ese actuar como en el cine de contracultura o de autor. Se trata de brindar cierta autonomía al personaje en cuestión, no de dictar una narrativa que funcione únicamente para el guionista o director.

Lamentablemente, como mencionamos antes, este tipo de personajes son los que predominan en el cine mexicano, ya que “la cinematografía de personajes estereotípicos y la comedia simple generan una gran movilidad de público hasta encabezar su preferencia de consumo” (Salazar 93), tomando como ejemplo la película *Cásese quien pueda* (Dirigida por Martha Higareda, Videocine, 2014) la cual se posicionó como una de las cintas mexicanas con mayor ingreso en taquilla de los últimos años, evidenciando la falta de diversidad y complejidad de los personajes femeninos en el cine mexicano, sobre todo, dejó clara la falta de conciencia de consumo por parte de los y las mexicanas.

Queremos que las personas sean capaces de realizar un consumo consciente y se den cuenta de la importancia que tiene la imagen de la mujer en las salas de cine; que existe un sesgo tanto detrás como delante de las pantallas el cual nos pone en desventaja a la hora de visualizar a mujeres en las películas, pues representan problemas de racismo, hipersexualización, estereotipos que nos hacen más complicado el camino para lograr una representación justa, por lo que creemos que el camino para lograrlo es el Cine de Mujeres.

1.4 El Cine de Mujeres: camino a una definición donde perspectivas del pasado y presente se entrelazan

1.4.1 Hacía una definición del Cine de Mujeres

Márgara Millán en su libro *Derivas de un Cine en Femenino* (1999) nos dice que por años el cine feminista y el cine hecho por mujeres, así como otros movimientos sociales (gay, lésbico, negro, chicano, etc.) estuvieron relacionados con el cine vanguardista, contracultural, experimental o de arte, ya que estaban “interesados en mostrar personajes más cercanos a la experiencia propia a contrapelo de los estereotipos” (Millán 39). Entonces, podemos decir que el primer Cine de

Mujeres se nutrió del movimiento de arte vanguardista, el cual buscaba ser disruptivo con los modelos de representación ya existentes.

La estadounidense Maya Deren y la francesa Germaine Dulac, esta última considerada la primera directora feminista, representan a la primera vanguardia del Cine de Mujeres[9], pues ellas "anticiparon preocupaciones presentes en la cinematografía femenina de los años setenta" (Millán 41), su cine apeló a un sentido de realidad y el formato documental fue primordial en su obra.

Sin embargo, antes de llegar a este punto, en años precederos se generó una nueva forma de experimentar el cine de ficción, con la participación de una mujer se logró innovar en el cine como nunca, siendo considerada la predecesora y fundadora del cine vanguardista. Su obra marcó a toda una generación, y aún hoy cautiva cineastas de todo el mundo con sus propuestas innovadoras y un estilo único, hablamos de Agnès Varda. La directora francesa fue y sigue siendo una inspiración para el cine. Su película independiente *La Pointe Courte* (1955) donde se exploran los problemas maritales, es señalada como un antecedente directo de lo que sería la *Nouvelle Vague*[10]. Su cine ha sido reconocido por la forma en la que retrató a sus personajes femeninos.

Como nos dice María Sara Müller en su artículo "El cine como escritura" (2019) "Recorrer su filmografía es reinventar la representación de la mujer en el cine, la construcción de la mirada femenina, la búsqueda por derribar estereotipos clásicos con una escritura propia y personal" (5). Varda es para el mundo una fuente de constante inspiración, ejemplo de humanidad y de cómo hacer un cine empático y humano es posible y necesario. Pero ¿qué fue el cine vanguardista? Bueno, este trató de romper con el academicismo del arte, significaba crear desde fuera de lo

[9] La francesa Alice Guy-Blaché fue la primera directora de ficción de la que se tiene registro.

[10] Movimiento artístico nacido en Francia en el siglo XX, cuyas características eran: grabar con cámara en mano, improvisación de diálogos, personajes en busca del sentido de la vida o temas introspectivos, en su mayoría tenían un bajo presupuesto (Riambau 205).

establecido por los expertos. Mirian Tavares nos dice en su artículo “Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico” (2010) que la esencia de este movimiento fue experimentar con nuevas formas para concebir imágenes genuinas y divertidas que salieran del canon establecido (5).

Hoy en día sigue habiendo algo de esto en el Cine de Mujeres actual, al menos en México, Inglaterra y Estados Unidos se sigue buscando romper con la narrativa machista tradicional, sin embargo, cada región lo hace desde las necesidades de su sociedad; es decir, en México tanto directoras como guionistas, por mencionar algunas, ven en su cine una forma de resistencia y protesta ante un gobierno indolente e indiferente a las violencias que nos atraviesan a las mujeres mexicanas. Demostrando que, a pesar de estar separadas por el globo terráqueo, el sexismo, la brecha y discriminación hacia las mujeres se siguen vislumbrando sin importar las coordenadas.

1.4.2 El Cine de Mujeres y el cine hecho por mujeres no son lo mismo

Como la persona lectora pudo haber notado, hemos mencionado al Cine de Mujeres y al cine hecho por mujeres como dos entidades totalmente distintas. Escribimos uno con mayúsculas, porque nos permite detectar que la misión y lo que representa es diferente a lo que el cine hecho por mujeres proyecta. El primero sigue teniendo mucha esencia de lo que comenzó aproximadamente hace 50 años, es decir, conseguir una justa representación en pantalla lejos de los estereotipos, cuestionando todo lo que consumimos, hasta aquello se promociona como inclusivo y feminista; se asume una postura política y consciente de que, para un país como México, expresar las represiones a las que diario se somete a las mujeres no es una opción, sino una necesidad y una forma de resistencia.

En este cine hay una doble participación tanto de quien hace la película como de quien la visualiza, ya que significa revisar nuestro privilegio y escuchar cuando alguien perteneciente a una disidencia nos dice lo que es violencia sistemática. Sí, vivimos en una sociedad que nos oprime como mujeres, incluso en el cine, por eso debemos promover una perspectiva interseccional[11] que nos permita ver un panorama más allá del personal.

Al mismo tiempo, el Cine de Mujeres hoy ya no solo se trata de lo que ocurre en pantalla, sino también de lo que ocurre detrás, pues no puede haber una película que apele a una justa representación femenina si en el set se maltrata y sobaja al staff. Hoy en día este cine significa un ambiente laboral equitativo, donde ya no existen jerarquías, sino un modelo horizontal que valore todo puesto de trabajo.

El Cine de Mujeres tampoco es un género cinematográfico, pues dentro de este se exploran distintos temas de formas muy variadas, este cine transita entre la realidad y la ficción, uniendo elementos de corte documental con componentes de la imaginación de quien crea la historia, es decir, este cine permite a las cineastas crear su espacio de resistencia y cuestionamiento a partir del género cinematográfico que consideren apropiado, no buscamos encasillar al Cine de Mujeres en un melodrama o documental porque puede ser hasta una película de ciencia ficción, de terror o de fantasía.

De igual forma, existe una problemática latente en este tipo de cine y es el miedo a catalogar una película como Cine de Mujeres, si bien lo ideal sería que la "división" no existiera, el sexismo y sesgo que se continúa viviendo en el ámbito cultural orilla a las mujeres cineastas a crear un

[11] Término del que ahondaremos en el capítulo 2.

espacio donde puedan mostrar su obra sin estar a la merced de los hombres, quienes por años han dominado la industria, desde lo que se produce hasta lo que se proyecta.

El Cine de Mujeres es un cine que, en esencia sigue siendo vanguardista porque rompe con los modelos de representación establecidos, buscando formas propias de narrar; son historias realizadas por mujeres que poseen una conciencia feminista e interseccional, aunque no necesariamente se asuman como tal, como es el caso de la argentina Lucrecia Martel y la directora Chantal Akerman de Bélgica, quienes a pesar de no nombrarse feministas sus obras son un referente para el movimiento, debido a que ellas saben lo que ocurre con el sexismo y sesgo hacia las mujeres en la industria. Así que, en esta investigación consideramos que, si la guionista, o cualquier mujer con capacidad de tomar decisiones para la historia, posee una conciencia de género y están lúcidas con respecto a las diferentes problemáticas sociales que aquejan a las mujeres, la obra en cuestión será considerada Cine de Mujeres.

Ahora bien, qué pasa con los hombres que como Carlos Pérez Osorio en *Las 3 muertes de Marisela Escobedo* (Netflix, 2020) son capaces de retratar una realidad dolorosa que atraviesa a las mujeres ¿es o no Cine de Mujeres? El debate está abierto y como esta no es una investigación que busque respuestas absolutistas no negamos la posibilidad de que, en un futuro, cuando no sea necesario que las mujeres tengan espacios donde les permitan explorar su arte sin la rigidez que el patriarcado les impone, pueda ser considerado Cine de Mujeres.

Recordemos que no todo cine hecho por mujeres es forzosamente un Cine de Mujeres, ya que las mujeres también están inmersas en el patriarcado y si no toman la decisión consciente de iniciar su proceso de deconstrucción seguirán representando narrativas sexistas y estereotipos en sus personajes femeninos e incluso masculinos. Ahora bien, la narrativa patriarcal se comienza a romper desde la creación de la idea para la historia, como vimos al inicio del capítulo quien gestiona

las ideas y las lleva al papel es el guionista y quien se encarga de ejecutar esas palabras para llevarlas a pantalla es el director.

Si bien hoy en día los estudios sobre el Cine de Mujeres han aumentado considerablemente, encontramos que predominan las obras que hablan solo de mujeres directoras o productoras; no es muy común encontrar estudios centrados en la visión e historia de las guionistas, quienes tuvieron y aún tienen un papel elemental para el cine y las historias de denuncia.

Por ende, nos parece fundamental hacer un recorrido de las guionistas en la historia del cine. Comenzaremos con Hollywood, ya que este lugar se podría considerar la cuna de la historia sexista en el cine (Francke 50), de igual forma esbozaremos a Inglaterra pues fue la tierra donde el debate del papel de la mujer en el cine se inició, a pesar de su casi nula participación femenina en su industria fílmica. Y finalmente ahondaremos de forma exhaustiva en México, el cual como país vecino de la industria hollywoodense se contagió rápidamente de este actuar y pensar machista; algo que no le fue difícil pues ya era un país patriarcal. A continuación, hablaremos de algunas mujeres que sentaron, sin saberlo, los precedentes para lo que hoy conocemos como Cine de Mujeres.

1.5 Mujeres guionistas: el inicio del oficio, de lo internacional a lo nacional

1.5.1 Las primeras guionistas en la industria hollywoodense y británica

Nos resulta imposible no iniciar este apartado mencionando a la francesa Alice Guy-Blaché y su relación con Hollywood, ya que ella fue la primera directora de ficción en el mundo del cine con su obra *El Hada de los Repollos* (Gaumont 1896), se le debería considerar la madre del cine, sin embargo, hoy en día apenas se habla de ella, debido a que sus aportes se vieron menoscabados

por George Méliès y los hermanos Lumière, quienes hasta el día de hoy siguen siendo injustamente nombrados como los fundadores y creadores del cine de ficción.

Lo anterior comprueba que el sistema patriarcal es universal, en Francia, en Inglaterra, en Hollywood, en Latinoamérica estos comportamientos se reproducen como plaga; sin embargo, Hollywood cobra un papel muy importante en este reproducir de conductas, pues desde sus inicios se coronó como el monstruo y referente cinematográfico que hoy en día sigue siendo; donde el poder y el dinero jugaron (y aún lo hacen) un papel fundamental para menospreciar el trabajo de las mujeres en la industria.

Lizzie Francke en su obra *Mujeres Guionistas en Hollywood* (1994) nos dice*:* "La instantánea popularidad del cine determinó la formación de muchas empresas productoras en los Estados Unidos" (25), la industria cinematográfica comenzó a desarrollarse en ciudades como Nueva York y Chicago donde para el año de 1906 ya se vislumbraba lo enorme e influyente que llegaría a ser. Al final, todo esto se traspasó a Los Ángeles, específicamente a Hollywood, posicionándose como la cuna del cine.

1.5.1.1 Mujeres en el cine mudo de Estados Unidos e Inglaterra

Todo comenzó en la época del cine mudo donde aparentemente había demasiada participación femenina, aunque en puestos más "tranquilos" y de oficina, muchas veces se veían relegadas a salas de montaje u oficinas y sí, también se les llegó a dar participación únicamente como guionistas, trabajos importantes, pero relacionados con el estar "pasivo" y al mando de los hombres.

En Inglaterra la mención a mujeres cineastas de esta época es casi inexistente, encontramos, al menos en Europa, a la francesa pionera del cine Alice Guy-Blaché, en Alemania estuvo la nazi Leni Riefenstahl, sin embargo, para Inglaterra la labor de encontrar a mujeres que hayan participado en el cine silente es imposible, ya que, en una primera, segunda y hasta tercera búsqueda solo aparecen nombres como Chaplin.

Afortunadamente, encontramos el artículo de Rosa María Ballesteros García, "Raras y Olvidadas: directoras del cine mudo" (2015), quien realiza un esbozo histórico mundial del cine hecho por mujeres en la época del cine mudo, descubriendo el pequeño nicho de mujeres en el cine de estos años; sin embargo, por desgracia el ensayo menciona desde directoras, guionistas, productoras hasta actrices, lo que nos da un grupo reducido de mujeres guionistas.

En este artículo descubrimos el nombre de Jackeydwara Melford, hija del actor y escritor Mark Melford, quien incentivó su carrera como actriz de teatro desde pequeña, ella fue una mujer fundamental para cimentar las bases del cine británico, tanto en la época silente como en la sonora su obra es relevante a nivel técnico, histórico y social. Ella fue una de las primeras mujeres en Inglaterra en dirigir una película.

Una de sus primeras obras fue *The Nottingham Theatre Royal en* 1890, también actuó en las películas de su papá, como *The Herncrake Witch* (1913) y *The Land of Nursery Rhymes* (1912), dos años después ella produjo y actuó en *The Inn on the Heath* (1914), posteriormente se descubriría que también fungió como directora y guionista[12], pero no hay gran información sobre esta faceta suya.

[12] The Bioscope, 2007. https://thebioscope.net/2007/05/18/jackeydawra-melford/

Es digno de mencionar que Jackeydwara fue de igual forma una luchadora social, perteneció a las sufragistas, lo que la llevó a ser arrestada en 1913 por pelear fehacientemente por el voto femenino, cuando quiso ser encarcelada su padre dijo ante la corte "yo no controlo lo que hace mi hija"[13], fue acreedora a una multa que de no haber pagado hubiera estado en prisión unos años. Esto fue lo último que se supo de ella, ya que la información que hay en internet es ínfima, casi inexistente y lo poco que hay no está sustentado de ninguna forma.

La industria británica en el cine silente era débil y poco prolifera; si los hombres ya sufrían estragos económicos para producir y dirigir sus películas, para las mujeres los obstáculos eran mayores. Y si alguna lograba tener éxito y mostrar su obra, hoy en día apenas y se mencionan y de hacerlo resulta imposible encontrar su obra para visualizar o mínimo información de su vida. Tal es el caso de Marjorie Gaffney y Eugenie Magnus Ingleton, pues la única información encontrada provenía de Wikipedia y sin referencias, por lo que decidimos no mencionarlas más allá de su nombre.

Algo bastante común en Inglaterra para los cineastas de la época del cine silente, fue que, al no tener los recursos para hacer cine decidían irse a Hollywood, pues, aunque también tenían problemas económicos su base de recursos para producir películas nunca se vio tan mermada como la de otros países, ejemplo de esta fuga de talento fue la "hija"[14] de Alice Guy la gran Ida Lupino.

Ida Lupino nació en Herne Hill, Londres el 4 de febrero de 1918, ambos progenitores eran actores por lo que siempre se vio inmersa en el medio. En los años 30 tuvo su salto al estrellato en Inglaterra, un poco forzada por sus padres y un poco por pasión propia se fue abriendo camino en el medio. Comenzó su carrera en el cine silente, sin embargo, le tocó vivir la transición al cine

[13] IMDB. https://www.imdb.com/name/nm2892764/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
[14] No era su hija de sangre, pero si fue una gran aprendiz de Alice Guy.

sonoro donde se desarrolló hasta el final de sus días. Ida Lupino fundó una compañía productora en Hollywood, junto con su esposo llamada Esmeralda Film (posteriormente rebautizada como The Filmakers). Aquí fue donde ella pudo explorar por completo su creatividad y se desarrolló como guionista, directora, productora y actriz. En palabras de Lizzie Francke en su obra previamente "Lupino había descubierto en Hollywood el goce de la independencia" (116).

Mientras tanto, lo que sucedía en Hollywood lo dejó bien declarado la guionista Beulah Marie Dix cuando dijo que, el ambiente cinematográfico en esos años era como una atmósfera aparentemente igualitaria, pero en la que se veían obligadas a tratar de ser como los hombres (Francke 26), ¿qué hacían para estar en aparente igualdad con los hombres? Las mujeres de esta época buscaban fehacientemente no dar una imagen demasiado femenina pues se pensaba que, mientras más mujeril más débil y menos validez tenía su voz.

Dix es ejemplo de esto, pues se rehusaba a hacer películas con personajes femeninos, ya que ella creía que solían hablar de temas menos complejos (Francke 55), un comentario que denota la alienación patriarcal[15] que existía en la época. Aquellos tiempos se caracterizaron por menospreciar y minimizar las historias que tenían a mujeres como protagonistas; afortunadamente, otras mujeres guionistas no pensaban para nada de la misma forma que Marie Dix.

Gene Gauntier fue una de las que dejó atrás el estigma de los personajes femeninos, prolifera guionista y actriz estadounidense de 1900 se mudó a Nueva York y trabajó para la compañía de teatro de la directora de cine Lois Weber, su carrera comenzó en 1905 actuando en distintas

[15] "Persona oprimida que ha interiorizado y comparte el sistema de creencias de su opresor. Por ejemplo, una mujer machista diciendo: "a mí lo que más me molesta de todo el machismo son las mujeres machistas". (tomado del glosario Alicante https://glosarios.servidor-alicante.com/feminismo/alienada)

películas de corte melodramático. En 1907 despunta su carrera como guionista cuando uno de los directivos de la casa productora Kalem llamado Frank Marion la convence de incursionar en esta labor. Actuó en 82 títulos y la primera película que dirigió fue *Tom Sawyer* (Kalem Company 1907), obra que también se convirtió en el primero de sus más de trescientos guiones. En 1907 elaboró el guion de *The Days of '61* (Dirigida por Sidney Olcott, Kalem Productions, 1908) el primer film rodado sobre la Guerra Civil estadounidense, donde se comienza a notar la conciencia social que las mujeres podían llegar a tener para hacer cine.

No obstante, para hablar sobre el cine con conciencia social debemos mencionar a la pionera cinematográfica y maestra del cine con discernimiento social, Lois Weber; ella fue la única mujer miembro de la Motion Pictures Directors Associations y la primera en dirigir un largometraje. Su cine fue una postura política y siempre tuvo un pensamiento colectivo con respecto a las problemáticas sociales de su época. Ejemplo de lo anterior es su película *¿Dónde están mis hijos?* (Smalley 1916), la cual muestra la ambivalencia del control de natalidad en una sociedad conservadora y la hipocresía de la clase alta, sin embargo, recordemos que cada película es hija de su época y si bien retrata lo que los anticonceptivos significaban y lo necesarios que resultaban, al final hay un posicionamiento que matiza la otra parte, la de las personas que se pronuncian en contra del aborto.

Lo espléndido de esta película es que no cae en una lección moralista, ni sataniza a quienes abortan, pero sí deja claro que, aunque había cierto pensar adelantado a su época seguía teniendo estigmas. Su cine fue el vínculo con la siguiente etapa de la industria, es decir, se comienza a trabajar con base en la conciencia (Francke 118) lo que daría como resultado a lo que años después se le denominaría cine social.

Lo previamente mencionado comprueba una vez más que “Las mujeres guionistas también contribuyeron en proyectos más relacionados con su sexo, como el control de natalidad o la emancipación de la mujer, y el cine desempeñó un papel importante en las distintas campañas en favor de la reforma” (Francke 55). Dando oportunidad de integrar y explorar con mayor profundidad estos temas en el cine sonoro, ya que las mujeres que participaron en el cine silente tuvieron que adaptarse a los avances tecnológicos del sonido para sobrevivir en la industria, aquellas que no lograron adaptarse se quedaron estancadas en el tiempo sin oportunidad de seguir desarrollándose como cineastas.

1.5.1.2 Mujeres en el cine sonoro estadounidense y británico

¿Cómo fue la llegada del cine sonoro a Hollywood e Inglaterra? “En 1927, el cine de Hollywood adquirió una nueva dimensión con el estreno de la primera película sonora, *El Cantante de Jazz”* (Francke 57); el éxito fue casi inmediato y masivo, ni siquiera las secuelas de la crisis económica de Wall Street en 1929 le afectaron (Francke 53).

Eso sí, como consecuencia de este desafío financiero se vieron afectados los cimientos de la industria ¿qué quiere decir?, que en 1930 después de la catástrofe económica se cerraron empresas pequeñas de producción y distribución. Sin embargo, esto no fue impedimento para que la manufactura y estructuras se transformaran; dando como resultado la creación de mega estudios como Fox, la Warner Bross, la MGM, Paramount y RKO. Cada estudio comenzó a desarrollar su propio estilo encaminado y manejado por el directivo en turno.

Con la mejora de las técnicas cinematográficas y en la transición de cine mudo a sonoro se dejó suspendido el departamento de guionismo, como recuerda Marguerite Roberts “Todo el mundo iba dando tumbos; no había ninguna teoría sobre nada” (58), todos los departamentos se

tardaron un poco en acoplarse a la nueva estructura del cine, sin embargo, la transformación era inevitable, se trataba de adaptarse y seguir, o resistirse para quedar en el olvido.

Roberts se incorporó a Fox como secretaria del jefe y después como lectora del departamento de escritura donde su dirigente era el actor Al Lewis. Sus mayores éxitos fueron westerns y por lo mismo cuando el medio la quería encasillar para dedicarse únicamente a este género ella se revelaba declinando propuestas, demostrando un carácter vigoroso y enérgico, lo que le permitió codearse entre la cultura masculina de la industria.

Algunas de las guionistas que se mudaron del cine mudo al sonoro fueron: Sonya Levien, Bess Meredyth, Anita Loos, Lenore Coffee, Frances Marion, Dorothy Arzner entre otras. En este caso solo hablaremos de las tres últimas pues fueron las que tuvieron una trayectoria más destacada, demostrando que eran mujeres capaces de ver al cine como arte y negocio al mismo tiempo (Francke 59). En esta época las mujeres guionistas comenzaron a abrazar el cine hecho por mujeres y materializaron su existencia en la teoría, pero sobre todo en la práctica. Ellas empezaron a ver el potencial que tenía esta vanguardia y se volvieron conscientes de la gran responsabilidad que asumían cuando se hablaba de personajes femeninos.

Frances Marion también fue una guionista del cine mudo que pudo transicionar con éxito al sonoro, trabajando para la gran compañía de Fox. Su carrera despuntó en 1930 siendo guionista y encargada de revisar los guiones de la casa productora. Ella misma confesó para una entrevista de 1990 (retomada por Lizzie Francke): “hubiera sido embarazoso que otros guionistas se enterasen de que los ejecutivos nos pedían la opinión sobre sus trabajos y que nosotras, sin figurar en los créditos, los retocábamos” (66). Una anécdota que deja al descubierto el ego tan frágil que poseían los guionistas hombres, donde la sola idea de que una mujer corrigiera su trabajo resultaba impensable.

Dorothy Arzner fue considerada la única directora en Hollywood de los años 30 y desde que entró a la industria en el cine mudo trabajó fervientemente para integrar a las mujeres en las producciones. Fue la primera mujer en dirigir una película sonora en 1927, aunque ella no se desarrolló como guionista sí hizo todo lo posible por colaborar en su mayoría con mujeres que se dedicaran a esto (Francke 81). Era consciente de la importancia de tener espacios donde se respetará y valorará el trabajo de todas. El tema de la desigualdad de oportunidades comenzó a cobrar espacio en las mesas de diálogo, al menos las mesas que estaban integradas por mujeres.

Debemos acotar y hacer énfasis en que en esta época no era común que las guionistas se asumieran feministas, a pesar de tener una clara conciencia de género y vivir las consecuencias de la brecha sexista en la industria "Todas ellas fueron mujeres normales, corrientes. No 'artistas temperamentales', no feministas avanzadas de cabello corto [...] sino mujeres que han cogido el truco de la escritura y entienden la mentalidad cinematográfica" (Francke 48). Para la época, entendemos que no era tan sencillo posicionarse y nombrarse feminista, pues implicaba un riesgo tanto laboral, como personal, además de que apenas y se empezaba a hablar y debatir sobre el tema de los feminismos.

Catherine Tuney fue una de las primeras mujeres guionistas en Warner Bros, lo cual le valió problemas y menosprecio por parte de muchos colegas hombres, como la misma Turney dijo en una entrevista[16]:

> La nómina de guionistas estaba formada ante todo por tipos encallecidos; un montón de periodistas, de reporteros deportivos. Tendían a ser condescendientes conmigo al comienzo. Solían decir: "¿En qué está usted trabajando? y luego: "Ah, claro; una

[16] De igual forma esta entrevista fue retomada por Lizzie Francke.

> película de mujeres". Y la descalificaban, pero dejaron de hacerlo cuando con algunas de esas películas se ganó un montón de dinero (Francke 84).

Si algo predominó con las mujeres cineastas, y guionistas de estos años (treintas, cuarentas y cincuentas) fue la gran resiliencia que tuvieron para afrontar todo el sexismo que tenían que vivir en una industria sumamente machista, a pesar de que el tema de género ya se empezaba a esbozar y discutir, no sería hasta el inicio de los sesenta donde verdaderamente habría un diálogo en pro de buscar soluciones.

Ahora bien, tal vez la crisis económica no fue una limitante para el monstruo cinematográfico que representaba Hollywood, sin embargo, sí que afectó a otras regiones como Inglaterra. Lo vimos anteriormente, si esta industria ya de por sí era débil y sus cimientos estaban tambaleando con la recesión económica no hizo más que empeorar su situación.

La página web *The House of Cinema* tiene un artículo sobre la evolución histórica del cine británico y acotan que de 1910 a 1920 la industria se comenzó a atrasar en comparación con el mercado americano, esto debido a la Primera Guerra Mundial, pues el dinero iba enteramente destinado a financiar la guerra. Sin embargo, fue en esta época donde se vieron fervientemente las obras de Charlie Chaplin, demostrando una vez más la casi nula participación de mujeres[17].

Por lo que, debemos señalar que la transición del cine mudo al sonoro en Inglaterra se dio con la participación del "maestro del suspenso" Alfred Hitchcock. Todo comenzaría a finales de los 29 y continuaría hasta bien entrada la década de los 30 con el estreno de su película *Chantaje* (1929)

[17] (The House of Cinema, 2017. https://thehousethatcinemabuiled.wordpress.com/2017/08/23/la-evolucion-del-cine-britanico/).

considerada la primera película británica no muda. Junto con esta aportación cinematográfica se juntarían dos eventos que cambiarían el rumbo de la industria. Hablamos de la creación de dos entidades culturales muy valiosas para el país: El British Film Institute y el Archivo Nacional de Cine, ambas aún vigentes y centradas en preservar el breviario cultural del país.

Aunque para la industria en general las cosas empezaron a mejorar con el cine sonoro, para las mujeres las trabas de los ejecutivos hombres seguían siendo un impedimento para que las cineastas se desenvolvieran en este ámbito, siendo relegadas al igual que en Hollywood a trabajos pasivos sin forma alguna de tener poder de decisión sobre el resultado de la película.

De igual forma, las mujeres se debían enfrentar al reto que implicaba que se reconociera y nombrara su participación en las películas producidas por hombres. Ejemplo de esto es lo que sucedía con Joan Harrison y Alfred Hitchcock, para muchos su mano derecha y mente creativa detrás de las obras del director británico; como era común en la época trabajó sin el debido reconocimiento a su labor como guionista para Hitchcock.

Joan, muchas veces fue la encargada de los guiones de su filmografía, entre ellos el del éxito *Rebecca* (Dirigida por Alfred Hitchock, United Artists, 1940), es probable que aún hoy en día reconozcamos más rápido el nombre del director que el de la guionista. Resulta lamentable que, cuando esta dupla se separó pocas veces se volvió a hablar de ella y no porque no fuera buena en su trabajo, sino porque para muchos el director lo es todo. Debemos hacer énfasis en que muchas veces detrás de un gran director estuvo una mujer talentosa haciendo el trabajo duro, algo que lamentablemente sigue presente en la industria sin importar donde estemos las mujeres siempre debemos pelear por tener un lugar en cualquier ámbito laboral.

1.5.2 Mujeres guionistas en México

Para México el Cine de Mujeres se comenzó a crear, al igual que en Hollywood e Inglaterra con el cine mudo. En 1985 con la llegada del kinetoscopio de Edison se comenzó a explorar la imagen en movimiento, convirtiéndose en uno de los proyectos insignia del porfiriato. En la sociedad porfiriana el cine se acogió de una forma positiva, pues era símbolo de progreso y técnica, con la Revolución Mexicana se comienza a segmentar y los proyectos cinematográficos se perciben como: testimonio con los documentales de la época y como ficción. Fueron tres mujeres las que incursionaron en el cine dentro de estos años de cambio: las hermanas Ehlers, la actriz Mimí Derba y años después, Matilde Landeta y Adela Sequeyro, estas últimas ejemplifican la transición de las mujeres del cine mudo al sonoro.

1.5.2.1 El cine mudo mexicano

El cine silente tuvo como figuras destacadas a las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, quienes provenían de una familia liberal del estado de Veracruz, lugar donde montaron un estudio y comenzaron su trabajo en la industria. Años después serían descubiertas por Carranza quien al ser gran admirador de su talento las proveía de recursos para seguirse preparando. Obtuvieron una beca para irse a estudiar fotografía a los Estudios Champlain de Boston donde un año después y tras un largo repertorio de proyectos las invitaron a los estudios Universal de Nueva York, sin embargo, al sentir un profundo compromiso con su país rechazaron esta oportunidad para regresar a México en 1919.

Se convirtieron en directoras de diversos centros cinematográficos y entre 1922 y 1929 filmaron y vendieron los primeros noticieros nacionales, llamándose *Revistas Ehlers.* Sin embargo, no fue hasta 1954 que fundaron en Guadalajara la productora Casa Ehlers produciendo películas

de corte documental. Lo interesante de estas hermanas es que, como las precursoras del cine de mujeres que fueron, ellas no llegaron al cine a través de la actuación, como veremos con Mimí Derba, a continuación, sino como fotógrafas y cinematógrafas, algo casi imposible para la época.

Cada vez más personas tenían acceso a realizar películas debido a la popularización y la competencia del medio (Millán 74), entre los géneros más explotados de la época estuvo el melodrama amoroso, subgénero en el que la actriz Mimí Derba, cuyo verdadero nombre era Herminia Pérez, incursionó para iniciar su fructífera carrera como cineasta. Desarrollar una industria cinematográfica mexicana que fuera un ejemplo de cine nacional era prioritario para la actriz "un cine que hablara de 'nuestros' temas y que 'recuperara' lo propio" (Millán 78), buscaba hacer un cine desligado de Hollywood. Ella como apasionada del cine fundó en 1917, con ayuda del camarógrafo Enrique Rosas y el apoyo económico de Pablo González, la compañía Azteca Film con la ilusión de hacer películas, aunque dos años después la actriz deja de formar parte como miembro directivo y continuó únicamente como actriz.

Con su obra *La Tigresa* (Dirigida por Mimí Derba, Azteca Films, 1917), película que ella misma dirigió, produjo y argumentó nos hizo ver cómo las mujeres se empezaban a hacer un espacio en este gremio, ahora se dice fácil, pero antes sobre todo en una época donde el machismo era mucho más tangible y agresivo, el poder tener un lugar y una oportunidad de crear historias era un privilegio que no tenían muchas. Hablamos de que tuvieron que pasar años antes de que otra mujer lo lograra. La investigadora Elissa Rashkin en su libro *Mujeres Cineastas en México* de 2001 nos dice que: "El papel de Derba es sin duda crucial tanto en el desarrollo del cine mexicano en su conjunto como precursora de las directoras de largometrajes como Sequeyro y Landeta" (Rashkin 78), directoras que llegaron años después de Derba a romper por completo con la narrativa patriarcal que se venía manejando desde los inicios del cine mexicano.

Por ende, podemos concluir que, si algo caracterizó a las mujeres del cine mudo, como Derba y las hermanas Ehlers, fue "que participaban en la empresa originaria del cine nacional, tanto en el caso de las hermanas Ehlers como en el de Mimí, son mujeres involucradas en los grandes cambios de la época. Politizadas, antiporfiristas, trabajadoras e independientes" (Millán 79).

Finalmente, tanto las hermanas Ehlers como Derba fueron las precursoras de las mujeres que sí tuvieron acceso a una formación académica. Debemos recordar que antes de todo el academicismo del Cine de Mujeres estuvieron cineastas con intereses propios, sobreviviendo al ambiente hostil en el que se desarrollaban, que no buscaban defender algún movimiento y si lo hacían era de una forma inconsciente donde:

> A diferencia de los colectivos feministas y de las generaciones de estudiantes que vendrían después, ellas parecieron haber trabajado aisladas respecto de las demás mujeres [...] sus deseos de hacer películas eran más bien luchas personales y no actos feministas intencionales (Rashkin 66).

1.5.2.2 Mujeres en la Época de Oro

El Cine de Mujeres comienza a ser lo que conocemos hoy con dos mujeres que se desarrollaron como directoras y guionistas durante la Época de Oro del cine mexicano Adela Sequeyro y Matilde Landeta. En 1936 con el estreno de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, United Artists, 1936), se establecen los que serían los géneros más populares en el cine de estos tiempos: la comedia ranchera.

El género de comedia ranchera no buscaba romper con estereotipos, ni mucho menos cuestionar al pensamiento patriarcal que caracterizó a la época, más bien como dice Rashkin en su

obra previamente mencionada “El charro o ranchero generalmente no trataba de iniciar el cambio social sino mantener el *status quo*” (Rashkin 78), perpetuando y predicando los estigmas que se le atribuían a la mujer mexicana.

Esto fue así hasta que llegó Adela Sequeyro, mujer que comenzó siendo periodista y no fue hasta que Fernando de Fuentes la llama para actuar en su película *El Prisionero Número Trece* (Compañía Nacional Productora de Películas, 1933), que entra en el mundo del cine y cuyo papel le permitió ser recordada como el más importante que tuvo en toda su carrera (Rashkin 79). En esta cinta los caminos de ambas directoras se cruzan, ya que Matilde Landeta fungió como guionista. Al igual que las hermanas Ehlers nació en una familia liberal de Veracruz, “Perlita” como le decían, decidió producir películas 10 años después de que comenzará su carrera como actriz, aproximadamente en el año 1935 dirige junto con Ramón Peón su primer filme *Más Allá de la Muerte* (Cooperativa Éxito, 1935), del cual Sequeyro además de actuar también desarrolló el argumento, el cual versó sobre un torero que se enamora de una mujer casada con un compositor musical. La historia de Sequeyro es triste, pues a pesar de que hoy se reconoce como una mujer fundamental para las generaciones venideras de directoras y guionistas murió en bancarrota y en el olvido a pesar de su prolífera carrera.

En 1937 escribió su obra más alabada y reconocida *La Mujer de Nadie,* (Cinexport Distributing) la cual cuenta la historia de Ana María, cuando después de huir de los maltratos de su padrastro se encuentra con un trío de bohemios que la llevan con ellos. Esta es una película que se revela al canon pues “las mujeres en el cine clásico mexicano siempre pertenecieron a alguien, ya sea como madres e hijas, esposas o prostitutas. En este contexto, *La Mujer de Nadie* es una atrevida anomalía” (Rashkin 80), recrea a una mujer que se rebela de la norma social establecida, algo que escandalizó al público mexicano. En esta película Sequeyro retoma elementos de la época

del cine mudo, recurre a pocos diálogos, se enfoca más en movimientos de cámara y ángulos hacia los personajes; no busca en ningún momento seguir enalteciendo la figura del charro con este filme, por lo que en todo momento se entiende que es una sátira y se burla de la masculinidad que estos personajes poseían.

Ella tuvo un camino difícil tanto para conseguir financiamiento, como para lograr que se distribuyera su obra; los obstáculos llegaron a tal extremo de cobrarle el doble por una sala para proyectar sus películas, hasta ser rechazada por los mismos exhibidores por no ir acorde a los modelos cinematográficos de la época. Como era de esperarse quebró y la orillaron a vender los derechos de su obra, obra que en su mayoría se perdió por el descuido de los directivos cinematográficos (Rashkin 85).

Sin embargo, nunca perdió el orgullo, ni la dignidad y se negó rotundamente a aceptar puestos condescendientes para trabajar como asistente de directores, ella decía "demostré que puedo con el paquete completo de dirigir una película y de sacarla bien, no tengo por qué ponerme a las órdenes de otro señor para que me mande" (Rashkin 85). En 1943 dejó la realización de películas para siempre. Hoy conocemos algunas de las películas de "Perlita" porque se restauraron, se habló de ella, se retomó su obra y se intentó recuperar la mayor parte, si no probablemente hubiera muerto en el olvido. Actualmente se le reconoce lo aguerrida que fue pese a las dificultades que tuvo que pasar, sobre todo se le aplaude cómo ella tuvo que tomar en sus manos la creación y distribución de sus proyectos (Rashkin 85).

Otra mujer de aquel período que demostró lo fuerte y solemne que podía llegar a ser para lograr conseguir un puesto en la industria fue su compañera de lucha, considerada por muchos la directora más célebre de la época, Matilde Landeta. También fue una de las guionistas pioneras en asumir una conciencia de género en la cinematografía, afianzó las bases para la posterior creación del

concepto Cine de Mujeres mexicano. Todo el Cine de Mujeres como lo conocemos hoy en día en México comenzó cuando ella engendró el término "el otro cine", el cual según la obra *Derivas de un Cine en Femenino* (1999) definía como aquel que se encargaba de:

> Hacer el otro mundo. Las mujeres somos la mitad de la humanidad, pero casi todo está explorado y explicado a través del hombre. La mujer explicada a través del hombre […] el cine que haga es el punto de vista de la mujer. No de la mujer romántica y sometida, sino al contrario, de la mujer pensante (Millán 23).

Elissa Rashkin en la obra que mencionamos cuenta como "Landeta fue una fuerza vital en la promoción del cine hecho por mujeres" (87). Ella fue una verdadera Juana de Arco del cine, pues en su desesperación por ser igual de escuchada y respetada como sus compañeros hombres, decidió ponerse pantalón, bigote y entrar a una producción asumiendo el rol de director; dio órdenes sin que nadie se diera cuenta hasta horas después, probando su punto.

Con aquella acción de rebeldía quería demostrar que estaba igual de preparada que un hombre para dirigir, ya que por años fue relegada a ser únicamente *script*[18]. Días después de aquel momento, no se fue de la oficina de los directivos hasta que le dieran el puesto de directora, pues ella cumplía todos los requisitos que pedía el sindicato para serlo ¿su único impedimento? Ser mujer. Aquí se comienza a evidenciar que las mujeres podían participar en la industria siempre y cuando no fuera en un papel de toma de decisiones, si querían ser maquillistas o asistentes estaba perfecto, no incomodaba a los hombres; el problema venía cuando ellas querían ser escuchadas y tomadas en cuenta, alzar su voz y tener libre albedrío en sus obras.

[18] Un continuista o también llamado script en el cine, es una persona encargada de verificar que la continuidad de un filme no sea dañada. También se basa en conseguir el seguimiento de la historia en aspectos visuales y argumentales. La idea de este cargo es evitar que el hilo temporal y argumental sea dañado o alterado de manera no concorde con la historia narrada (https://metaforavisual.com/blog/que-es-una-script-en-el-cine/).

Las restricciones que existían en la industria cinematográfica mexicana en aquellos años eran brutales, absurdas e insensatas, por decir lo mínimo; era una industria dominada cien por ciento por el pensamiento machista, hecho que ocasionó que la guionista a pesar de que desde el principio quiso contar historias con y sobre mujeres para crear "el otro cine" lo tuviera que hacer dentro de los límites de género aceptados, es decir sin incomodar a los hombres que estaban en los puestos directivos.

De esta forma vemos cómo la lucha de las mujeres por tener una voz y un lugar en una industria que sobrepasa los 100 años, aunque la lucha que ellas pelearon ha dado frutos en el presente, aún estamos viviendo una época en la que hay mucho por hacer, porque no somos una minoría, somos la mitad de la población y como tal merecemos tener una representación justa.

A pesar de que, la mujer empezó a cobrar importancia en los años cuarenta y cincuenta para la industria mexicana, no fue hasta 10 años después que el cine mexicano estancado por el fin de una era que lo marcó, la Época de Oro, que se vio orillado a buscar nuevas formas de hacer cine, sin embargo, para Rashkin intentar trazar el desarrollo del cine de mujeres en México no es fácil ya que:

> No se encuentra una relación directa entre los pioneros de la era industrial y sus descendientes feministas; más bien observamos que algunas ideas que se consideraban radicales en las épocas de Sequeyro y Landeta […] se vuelven mucho más comunes, permitiendo así el surgimiento de un cine feminista (Rashkin 106).

Dicho lo anterior, se observa que el Cine de Mujeres si bien se ha ido creando desde el cine mudo continúa siendo un reto determinar cuál fue el momento exacto en el que inició, debido a que tomó un curso lento y casi imperceptible de la aceptación del pensamiento feminista, un

razonamiento que se pudo hablar abiertamente hasta los años setenta y aun así conllevaba un estigma muy desgastante y dañino para las guionistas y directoras.

1.5.2.3 Los años setenta y el colectivo Cine-Mujer

Entrada la década de los setenta "los estereotipos de la Época de Oro fueron grotescamente invertidos" (Rashkin 37), es decir, recrearon los arquetipos y clichés existentes adaptándolos al pensamiento de la sociedad, ya no era la madre abnegada ahora era la vampiresa, el bravucón ahora era prisionero de su ira incontrolable, la mujer víctima ahora era victimaria y aquellas que querían pelear contra el patriarcado eran catalogadas como locas, demostrando que el discurso sexista se adapta a cada época para pasar desapercibido. Estas características resultan contrarias porque a pesar de hacerle creer a las personas que eran disruptivas seguían perpetuando estereotipos. Por ejemplo, en la película *Santo contra las mujeres vampiro* (Dir. Alfonso Corona Blake. Azteca Films, 1962), el personaje de Zorina, interpretado por la actriz Lorena Velázquez es retratada como una maquiavélica vampira que busca resucitar a sus antepasados y, por ende, el benevolente Santo El Enmascarado la tiene que derrotar.

Si bien el machismo comenzó a ser cuestionado por las cineastas de la época, las soluciones y representaciones que se daban en pantalla dejaban mucho que desear, aunque comenzó a decaer el patriarcado, los cambios no fueron producidos automáticamente; sobre todo porque, como muchas feministas afirman, en el régimen de Luis Echeverría (1970-1976) los códigos de censura implementados permitieron que se politizara aún más el cine (Rashkin 115), dando como resultado la normalización de tramas abiertamente sexistas y cosificadoras contra las mujeres. Sin embargo, debemos recordar que el final de los años sesenta y la década de setenta fueron un parteaguas para las mujeres en el cine.

En 1975 resultado del hastío que sentían los y las cineastas por la representación de la ideología dominante en el cine mexicano firmaron un manifiesto que expresaba el descontento haciendo un llamado a la acción para erradicar estos estereotipos; resultado de esto mujeres decididas a actuar crearon el colectivo Cine-mujer conformado por estudiantes del Centro Universitario en Estudios Cinematográficos (CUEC) y feministas de carreras como sociología y antropología; este grupo decide ser exclusivo de y para mujeres que toman como eje de su proyecto el enfoque de género, es decir toda mujer perteneciente comulgaba con el feminismo.

Su fundadora la directora, guionista y productora Rosa Marta Fernández explicó[19] el propósito del grupo como una contra ideologización: "Hay que desentrañar lo aparentemente 'natural' en su marginación [de la mujer]; mostrar cuáles son los intereses políticos, económicos y culturales que hacen que la mujer esté en el estado en que se encuentra" (Rashkin 119), vemos que, así como era una práctica, para ellas también era una forma de promover la reflexión sobre la represión femenina.

Este colectivo, que duró aproximadamente 10 años activo buscaba promover la realización de películas hechas por mujeres, examinaban proyectos que tocaran temas de interés social para las mujeres, por ejemplo: la despenalización del aborto, la violación, la brecha salarial, el trabajo y abuso doméstico y obvio la sexualidad. La primera película del colectivo fue *Cosas de Mujeres* (Dirigida por Rosa Martha Fernández 1978), un corto documental que hablaba del aborto y como era una práctica ilegal en México resultó demasiado controversial para la época, sobre todo para los conservadores, pues solo para darnos una idea no sería hasta el 2007 que al menos en la ciudad de México se despenalizaría el aborto.

[19] Entrevista de Ana María Amado, retomada por Elissa Rashkin en su libro Mujeres Cineastas en México (2015).

La mayor parte de trabajos realizados por las mujeres de este colectivo fueron de índole documental, sin embargo, algunas de ellas también incursionaron en la ficción y hasta en la animación como lo fueron: María Novaro, Lilian Liberman y Guadalupe Sánchez por mencionar algunas. Esta última en su cortometraje de ficción *Y si eres mujer* (1977) "se encargó de reflejar el papel de la educación en la división entre niños y niñas" (Cineteca Nacional. https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=7134) .

El poco apoyo tanto a la producción como publicidad y acceso a salas de cine las orilló a buscar otros canales de exhibición y distribución, ya que ser expuestas en salas nacionales era muy difícil por no decir imposible, lo que ellas buscaban siempre era que su trabajo y el mensaje de este fuera recibido por las audiencias alentando a las personas a actuar e involucrarse en las problemáticas que se reflejaban en sus obras, es decir, vincular lo que veían y escuchaban en su propio entorno (Rashkin 114). Para la catedrática Elissa J. Rashkin este colectivo impactó a la sociedad mexicana de la siguiente forma:

> No solo rompió tabúes en cuanto a los contenidos, sino también con las convenciones cinemáticas y genéricas mediante las cuales se había representado con anterioridad a las mujeres [...] Los problemas de las mujeres ya se habían exhibido en el cine predominante, pero solo dentro de los límites moralistas del melodrama de la "mujer caída" (121).

Resulta triste pensar que el odio y el juicio que recibieron por la época conservadora de sus tiempos limitó el desarrollo de estas películas y documentales, haciendo que al final la mayoría de ellas no vieran la luz del día y las que sí lo hicieron se perdieron gracias al descuido de críticos y curadores de arte. La falta de apoyo y recursos vislumbraban el inevitable fin del colectivo.

1.5.2.4 Los años ochenta y las propuestas innovadoras de las cineastas mexicanas

El declive del colectivo vendría a mediados de los ochenta, resultado de una serie de desacuerdos entre las participantes o como la misma María Novaro[20] diría "la disolución del grupo era parte del desánimo general, del desencanto de una época [...] creíamos que las cosas iban a cambiar y ni madres, no cambiaron, quedamos muy desilusionadas" (Rashkin 125). El último producto audiovisual del colectivo fue *Bordando la Frontera* (Dirigida por Ángeles Necoechea, 1986), el cual hablaba sobre las trabajadoras en las maquiladoras de Ciudad Juárez, tristemente al buscar esta película o más información sobre la misma en internet nos encontramos con que fue parte de los acervos perdidos gracias al descuido de las instancias correspondientes.

El colectivo poco a poco quedó en el olvido, a pesar de que las mujeres que alguna vez pertenecieron a este siguieron desarrollándose en la industria, como lo fueron María del Carmen de Lara, quien siguió explorando la relación entre género y clase. También María Novaro con una lista de éxitos en su filmografía como lo fue *Lola* (Macondo Cine Video, 1989) que trata sobre una madre soltera, vendedora ambulante llamada Lola, quien:

> Ante la inminente ruptura con su pareja, la protagonista debe afrontar, sin apoyo, la responsabilidad de ser madre. Ante este hecho, Lola duda, flaquea y se llena de culpas [...] La película narra una sensible historia sobre la maternidad, en la que la ciudad de México, resquebrajada como sus habitantes por el terremoto de 1985, aparece como telón de fondo. Poblada por personajes entrañables y narrada con

[20] Entrevista realizada por Patricia Martínez de Velazco retomada por Elissa Rashkin.

solvencia formal (Filminlatino. https://www.filminlatino.mx/pelicula/lola).

Con esta película y la forma en la que retrata tan humanamente compleja y contradictoria a la maternidad podemos, una vez más, entender la importancia del Cine de Mujeres en nuestro país. Sí, en los setenta se comenzó a problematizar y cuestionar la imagen de la mujer en las pantallas, sin embargo, todo el trabajo de las mujeres de las épocas pasadas, nos referimos a antes del colectivo Cine-Mujer empieza a cosechar su discurso hasta bien entrados los ochenta y noventa.

1.5.2.5 Maryse Sistach, el vínculo entre dos décadas

Mientras el colectivo cine-mujer estaba en la penumbra de sus últimos años, una cineasta independiente que se encontraba estudiando en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) comenzaba a desarrollar una visión y estilo únicos en su cinematografía marcados por la conciencia social y feminista.

Hablamos de la mexicana Maryse Sistach, quien desde su primer cortometraje *Conozco a las tres* (Zafra Films 1983) vislumbraba una conciencia social y comprometida con el Cine de Mujeres del país. Esta obra que la llevaría a ser reconocida con el Premio Ariel a mejor cortometraje de ficción retrata cómo “las dificultades que enfrentan tres mujeres que viven en la Ciudad de México disminuyen un poco debido a su amistad y apoyo mutuo” (Rashkin 150). Sin embargo, la que sería en su tiempo su obra más conocida fue *Los Pasos de Ana* (1991), y decimos en su tiempo porque como veremos más adelante sería en el 2001 en el que el nombre de la directora regresaría para presentarnos la gran y memorable obra *Perfume de Violetas* (IMCINE). Motivo por el cual

decidimos usar como vínculo entre las décadas de los ochenta y noventa a esta gran cineasta, ella refleja la forma en la que las épocas se vinculan y se fusionan conforme avanza el tiempo.

Los Pasos de Ana (1991) si bien se terminó de grabar en 1988 no vio la luz en pantallas hasta años después debido al poco apoyo que había en difusión y exhibición de las obras realizadas por mujeres. Esta película significa mucho para el Cine de Mujeres mexicano y para Rashkin fue un suceso crucial y definitorio en la historia del cine mexicano (176). La historia nos presenta a Ana como una cineasta que busca forjarse un camino propio en la industria cuestionando en la ficción situaciones reales que estaban pasando en la sociedad mexicana; la película es una constante interrogante sobre ¿qué somos más allá de los estereotipos que nos ha vendido el cine?

La película retrata un cambio en la sociedad y cómo las mujeres se encontraban llenas de incertidumbre con los roles de género, México se estaba redefiniendo, había más diálogo con respecto al sexismo, sin embargo, aunque esto era bueno también era peligroso pues el machismo, recordemos, se adapta a los tiempos. Estaba pasando lo que buscaban las feministas y cineastas de los setenta, una redefinición de nuestra identidad, pero esto no era fácil, implicaba un gran dilema. Dilema que Sistach supo representar en la película previamente mencionada. La directora siempre creyó que el cine era una herramienta para construir nuevos imaginarios, sobre todo para las mujeres, pero también para los hombres. Apelaba a la creación de imágenes con las que las personas pudieran reconocerse, sobre todo el público femenino, ya que “da sus propios pasos hacia la reconstrucción de una identidad femenina que ya no dependería de los “espejos” patriarcales para reflejar y validar su existencia” (Rashkin 148). Diez años después se estrenaría su película más conocida *Perfume de Violetas* (2001), esta cinta no figura en el libro de Elissa Rashkin ya que fue escrito y publicado mucho antes de su estreno.

Ya para la década de los noventa hacer cine para las mujeres era más accesible y a diferencia de los años setenta donde la mayoría de las realizadoras eran universitarias, ahora ya había un nicho mucho más amplio y diverso. Las directoras de cine encontraron una forma de apropiarse de su voz en sus obras "las mujeres podían al fin empezar a reconocerse a sí mismas en el cine mexicano" (181).

Ejemplo de esto fue la obra cinematográfica de la directora Maryse Sistach, el breve recorrido que hicimos aquí es prueba de que el discurso empezaba a cambiar casi 30 años después de lo que peleaban Landeta y Sequeyro. En este cine se pone de manifiesto que existe una clara relación entre la creación cinematográfica y la praxis social (25), es decir, lo que se ve en pantalla ya no solo se queda ahí, sino que promueve la reflexión en las personas para que pueda actuar en su círculo social más cercano. Algo que sigue presente en el Cine de Mujeres mexicano, ya no puede ser sólo entretenimiento para nosotras, también es resistencia y lucha.

1.6 El Cine de Mujeres mexicano en el siglo XXI

Perfume de Violetas (Dirigida por Maryse Sistach. IMCINE, 2001) fue un parteaguas para el Cine de Mujeres mexicano del nuevo siglo. La directora nos da una historia llena de dolor, centrada en la periferia de la Ciudad de México. Lo singular de esta película fue que no disfrazó a México, sino todo lo contrario, nos mostró lo doloroso que era, y sigue siendo, vivir en este país siendo mujeres. La historia nos presenta a dos amigas de secundaria Yessica y Miriam interpretadas por Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez respectivamente, quienes tienen que sobrevivir en un contexto violento, precario y sexista. Retrata a su vez el sistema machista que sostiene a México. Abriendo

un debate, que hoy en día continua en nuestro país sobre educación sexual y cómo la precariedad afecta a los más jóvenes en nuestro país.

En el 2021 la película celebró su vigésimo aniversario y para conmemorar este evento en el cine mexicano la directora concedió entrevistas a distintos medios, entre ellos la revista Cine Premiere en la que recordó que "El contexto histórico era que empezaba el siglo XXI y, en términos de política sexual, seguíamos como al principio del siglo XX, con valores retrógrados, como el de que las chicas se tenían que conservar vírgenes hasta su matrimonio ante la iglesia"[21].

Cuando reflexiona sobre cómo era el nuevo cine mexicano del inicio de siglo la directora es tajante al momento de decretar que "no existe una sola película de largometraje industrial que se haya preocupado por las razones de política sexual por las que yo hice la película, que en términos sencillos es la liberación de la mujer del peor atavismo cultural de México, que es el machismo" (Cine Premiere). Esto denota la importancia que tuvo esta cinta para la conciencia de género, y por ende del Cine de Mujeres; si bien esto fue en el 2001, hoy en día esta película se sigue comentando y sigue abriendo debate, pues lamentablemente en un país como México avanzar en pro de los derechos de las mujeres toma siglos. Para el momento en que se está escribiendo este proyecto han pasado 22 años del estreno de la película y es conveniente preguntarnos ¿Dónde estamos paradas hoy en día?, ¿qué ha pasado en el Cine de Mujeres mexicano todos estos años después? Y ¿cuáles son los nuevos retos a los que se enfrentan las mujeres cineastas en pleno 2023?

[21] Pineda, Gustavo. "A 20 años de Perfume de Violetas: una plática con Maryse Sistach". Cine Premiere, https://www.cinepremiere.com.mx/perfume-de-violetas-maryse-sistach-filminlatino.html

Según los datos oficiales que proporciona el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en su anuario estadístico del 2021, aún no se ha publicado el del 2022, se contabilizaron 12,209 personas involucradas en el desarrollo cinematográfico del país, 11% más que el año pasado. De este total 44% fueron mujeres, sin embargo, el porcentaje se subdivide dependiendo de si se habla de ficción o documental como se observa en la gráfica a continuación [22]:

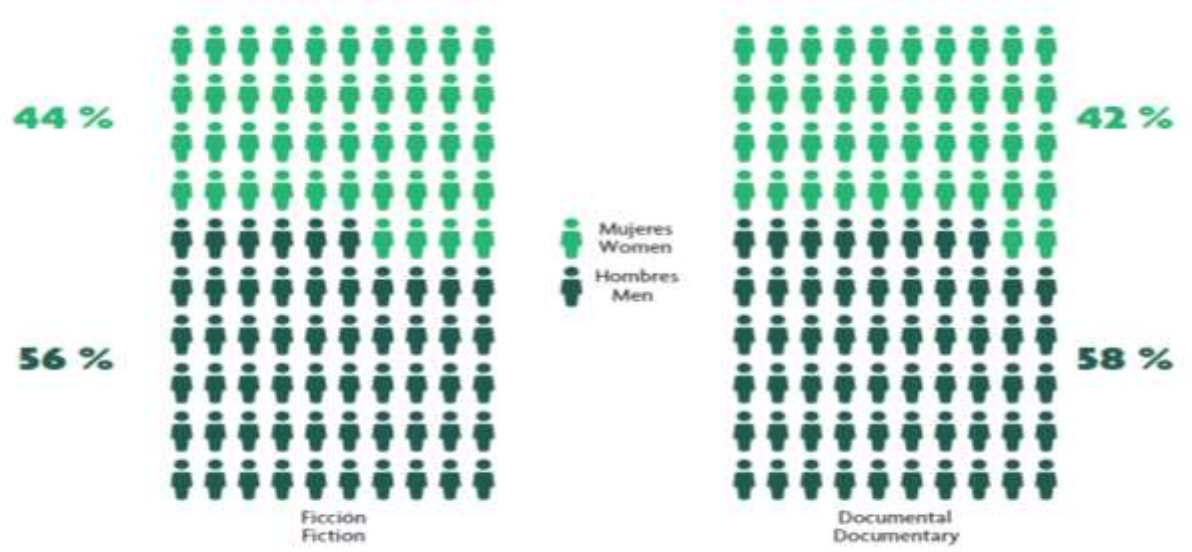

Figura: 6 Porcentaje de mujeres en largometrajes mexicanos en 2021 por el Anuario del IMCINE

Ahora bien, la materia que nos interesa es la de guionistas mexicanas, por lo tanto, los datos nos arrojan que el número de mujeres guionistas no hace más que aumentar año con año. En el 2021 se registró un número de 87 guionistas, un gran y esperanzador aumento si lo comparamos con las 24 del 2020.[23] Los datos de esta institución también arrojan que las guionistas se desarrollaron en mayor cantidad en el ámbito de la ficción, como se muestra en la siguiente gráfica igualmente obtenida del anuario del IMCINE:

[22] IMCINE. Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021. Secretaria de Cultura, 2021.
[23] Debemos recalcar que, aunque la pandemia influyó en este número tan bajo, el 2021 sigue teniendo un aumento considerable con respecto a las 53 que se registraron en el 2019.

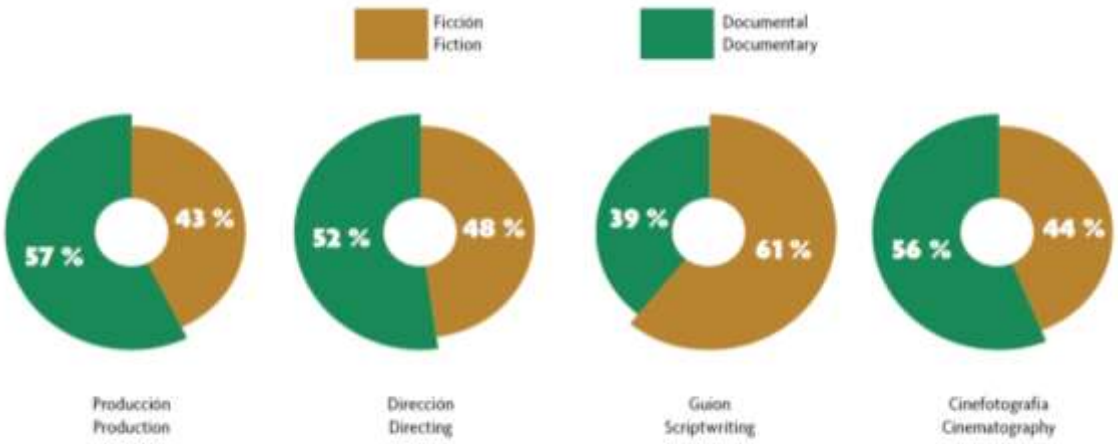

Figura: 7 Porcentaje de mujeres guionistas en la industria mexicana. (Fuente: Anuario del IMCINE 2021).

Si bien son una cantidad considerable de mujeres guionistas, debemos hacer el análisis de estas producciones ¿cuántas obras son Cine de Mujeres?, ya que recordemos que no solo porque es cine hecho por mujeres entra automáticamente en esta denominación, más bien debemos reflexionar si contienen un enfoque de género o si cumplen con las características del cine de contracultura.

En el capítulo publicado por Berenize Galicia Isasmendi y Julie Rosales Ríos titulado “Cine de Mujeres en México: un Esbozo Histórico” (2023) se llega a la conclusión de que “es fundamental prestar atención a quién dirige, a quién escribe y desde qué mirada lo hace (*male gaze* o *female gaze*), pues es a través de esto que podemos notar el peso de la mirada femenina; no sin antes asumir una conciencia social acerca de la situación de las mujeres y estar al tanto de su papel en el cine y fuera de este” (152).

No hay que olvidar que en el presente del Cine de Mujeres hay un poco de cada mujer del pasado que estuvo peleando por el futuro que hoy vivimos. Es necesario conocer la historia para situarnos y apreciar todo lo que sucede relacionado al tema, porque si bien aún hay un largo camino

por recorrer son estos momentos que pasaron los que nos motivan a seguir la lucha y nos recuerdan los caminos que no debemos continuar. Probando que alzar la voz y asumir una postura no es malo y no debe dar miedo, claro que rinde frutos, tal vez algunos se ven con más tiempo de diferencia, pero llegan y por eso vale la pena pelear.

Latinoamérica ha demostrado tener mujeres capaces de crear mitos y mundos complejos, personajes femeninos con una existencia propia en pantalla, sin reducirlas a un simple interés romántico o en un personaje sin voz, soso y sin pensamientos propios. El Cine de Mujeres está creciendo exponencialmente y no sería sorpresa que la próxima Época de Oro del cine mexicano esté encabezada por ellas.

Debemos decir que, en este momento, cuando se está redactando esta investigación los guiones realizados por mujeres no hacen más que seguir creciendo, ejemplo de ello es Tatiana Huezo con el guion *Noche de Fuego* (Dirigida por Tatiana Huezo, Netflix, 2021), obra adaptada del libro *Ladydi* de Jennifer Clement, que terminó siendo una de las mejores películas mexicanas del 2021. O la próxima adaptación del libro de Fernanda Melchor *Temporada de Huracanes* a cargo de Elissa Miller, por mencionar algunas.

El 2 de enero la revista de talla internacional The New York Times publicó un artículo titulado "Las cineastas mexicanas ganan visibilidad" (2022)[24] donde exploran y reconocen el trabajo de las mujeres mexicanas en la industria cinematográfica. Mencionan a guionistas como Tatiana Huezo y Fernanda Valadez, quienes además de enfrentar el sexismo en su trabajo, también lo hicieron en su formación académica; ambas fueron estudiantes del Centro de Capacitación Cinematográfica

[24] López, Oscar. "Las cineastas mexicanas ganan visibilidad". The New York Times, 2022, https://www.nytimes.com/es/2022/01/02/espanol/cine-mexico-mujeres.html#:~:text=De%20los%20m%C3%A1s%20de%20100,25%20por%20ciento%20en%202018.

(CCC) donde constantemente fueron menospreciadas y despreciadas hasta para cargar equipo de cámaras por ser demasiado pesadas. En el mismo artículo se menciona de forma contundente:

> En una sociedad en la que el machismo suele frenar el potencial de las mujeres y la violencia de género es una realidad común, la popularidad y el reconocimiento de las cineastas refleja un cambio social más amplio provocado tanto por un movimiento feminista fortalecido en México como por un debate urgente a nivel mundial sobre el sexismo (López 1).

Nombres como Tatiana Huezo, Fernanda Valadez, Ángeles Cruz, Lucía Carreras, Issa López, Claudia Sainte-Luce, Carolina Rivera, Itzel Lara, Catalina Aguilar Mastretta, Natalia Beristain, entre otras son nombres que tenemos que recordar y mencionar porque necesitamos darles el lugar y reconocimiento que merecen, ya que han llevado el nombre de México a premios y reconocimientos internacionales, han sido capaces de sobresalir en un sistema y país que no hace más que ponerles obstáculos en lugar de dotarlas de las herramientas necesarias para que logren su trabajo.

En el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*[25], del año 2021, se incorporó un texto realizado por Márgara Millán y Ana Daniela Nahmad, titulado *"*Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México*"*, en el cual recuperan las películas mexicanas realizadas por mujeres que retratan los distintos tipos de violencia que atraviesa la población femenina del país: "como ejemplo central mencionan *Los días más oscuros de nosotras*, ópera prima de la directora Astrid Rondero de 2017, cuya trama se centra en la violencia sobre todo en el trabajo masculinizado[26]. En

[25] IMCINE, 2022, http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf.

[26] "Ana regresa a Tijuana […] por motivos laborales. A su cargo estará una importante construcción y el reto de estar al frente de un equipo totalmente masculino. Hay otro reto, de carácter personal: lidiar con un pasado que la tiene inquieta. En ese transcurso conoce a Silvia, joven madre soltera que quiere comprar su casa de la infancia. A partir de

este sentido, Nahmad y Millán, argumentan que lo que une la labor cinematográfica de las cineastas mexicanas contemporáneas" (Galicia & Rosales 7).

Las mujeres han demostrado que existe buen cine mexicano y personajes femeninos más allá de los estereotipos, su cine además de feminista nos motiva a nosotras como espectadoras a cuestionarnos constantemente qué estamos consumiendo. Hoy el Cine de Mujeres está alerta de todo discurso, hasta de aquellos que se hacen llamar inclusivos y feministas, ya que, si no hay una conciencia interseccional no servirá de nada el debate que se está suscitando en torno a estas problemáticas. En el artículo previamente mencionado del A*nuario Estadístico de Cine Mexicano* (2021) las autoras también mencionan que la labor actual del Cine de Mujeres mexicano debe ser:

> El relato, la denuncia y experimentación visual y sonora sobre las violencias en México. Un elemento central que cruza las tramas de una gran cantidad de ficciones y documentales de los últimos años es el abordaje de un repertorio múltiple de imágenes sobre la vulneración, las agresiones verbales, físicas, sexuales, la violación, el feminicidio, la desaparición, la violencia del narcotráfico, los crímenes de Estado o el racismo constitutivo de la sociedad mexicana (Nahmad, Daniela y Millán, Márgara 110).

Hoy más que nunca resulta necesario estar conscientes de que por más feminista o pro-derechos LGBTIQ+ que sea la trama, si no hay conciencia y compromiso en el exterior con la sociedad de nada nos servirá apoyar al Cine de Mujeres. Aunque, como veremos a continuación, la teoría se transforme si en la práctica no hay una metamorfosis genuina seguiremos lejos de alcanzar una verdadera equidad.

---

este encuentro Ana enfrentará recuerdos, pendientes, ausencias de su pasado." (IMCINE, sin fecha, https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=4203df8f-9b19-4aaf-947f-55402f4479d8).

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA, HACIA EL ANÁLISIS DE PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE MUJERES MEXICANO

"Cuando hablamos de cine y de mujeres, asociamos el cine de mujeres a las mujeres directoras, pero las relaciones entre las mujeres y el cine van mucho más allá, a pesar de que esta relación tenga importantes relaciones con la irrupción en el panorama cinematográfico de las mujeres cineastas, que lejos de ser una nota colorista y folclórica, son reconocidas cineastas con trayectorias ya consolidadas".

- Castejón 30.

2. Los estereotipos en el cine

Cambiar la forma de hacer y ver cine implica un trabajo colectivo, así como la determinación de desaprender y deconstruir todo lo que el sistema patriarcal nos ha enseñado desde que somos pequeñas y pequeños. Por años nos han vendido a personajes femeninos insulsos, hipersexualizados, sin diversidad física ni de orientación sexual, provocando un sesgo en la industria y también en nuestro imaginario colectivo como sociedad; básicamente, nos han estado diciendo qué ver y cómo hacerlo de manera heteronormada.

Para atisbar un cambio en el imaginario colectivo resulta imperativo cuestionar a los estereotipos y a las narrativas de corte sexista, clasista, racista, etc., aquí es donde apelamos siempre a un análisis interseccional; ya no es suficiente con darnos cuenta de los estereotipos de género que nos vende el cine, más bien, debemos ir acrecentando nuestra capacidad de observación y activa participación con los productos audiovisuales que consumimos para empezar a advertir las diversas opresiones sistemáticas que nos pueden atravesar.

Dicho lo anterior, el Cine de Mujeres[27] entra como una forma activa de participar en pro del cambio de los modos de representación, al poseer una conciencia feminista e interseccional ha demostrado, con el paso de los años, que es una opción viable y genuina para hacer y consumir el séptimo arte, ya que se alza en favor de una justa imagen de las mujeres en los proyectos audiovisuales, mientras que, al mismo tiempo, exige que como consumidores pongamos de nuestra parte para observar y cuestionar qué estamos viendo. En sus imágenes no hay superficialidad a la hora de contar una historia, su narrativa tampoco es insustancial; posee tramas complejas que

[27] Recordemos que como se mencionó en el Capítulo I, cuando se hable de Cine de Mujeres en esta investigación nos referimos a un cine hecho por mujeres con una conciencia social y feminista sobre los problemas que aquejan a la sociedad actual.

polemizan a los estereotipos y a la vez tiene personajes tan reales como contradictorios, este cine es un hito de esperanza para las mujeres, tanto dentro como fuera de pantalla.

Es necesario entender a qué nos referimos cuando hablamos de estereotipos y conocer los tipos que existen, para que podamos estar conscientes acerca de la importancia de un análisis interseccional de los personajes, desde cómo los vemos y qué nos quieren transmitir, hasta la forma en la que los representan en las películas.

Entender a conciencia qué son y cómo se tipifican los estereotipos nos va a permitir vislumbrar la relevancia del Cine de Mujeres en la actualidad; ya que veremos cómo este tipo de cine ayuda a romper y cuestionar estas narrativas heteropatriarcales que no hacen más que perpetuar clichés sobre las mujeres y las violencias que las atraviesan.

Los estereotipos se transforman en comportamientos que derivan en agresiones que traspasan y afectan de forma directa a grupos vulnerables, perpetuando y normalizando la coacción hacia ellos. Como veremos a continuación es importante identificarlos para erradicarlos o mínimo comenzar a cuestionarlos.

2.1 Definición de estereotipo

Cuando hablamos de estereotipos nos referimos a una serie de características que son negativas o neutrales asociadas con un determinado grupo de personas, imágenes mentales que construimos sobre los demás; pero ¿cómo se construyen?, ¿nacemos con ellas? Estas ideas y formas de actuar se nos transmiten a través de los constructos sociales con los que crecemos y con ayuda del proceso

de socialización que vivimos desde que somos pequeños, volviendo a estas percepciones parte de nuestro imaginario colectivo.

El portal del Museo de Memoria y Tolerancia de México nos dice que "Los prejuicios y los estereotipos suelen hacer referencia a la identidad de las personas y grupos, como el sexo, la religión, la ideología política, el origen étnico, las ocupaciones, los niveles socioeconómicos, los gustos personales, la apariencia física, etcétera"[28]. Es precisamente en estas características personales que se acaban de mencionar, donde la estereotipación comienza como una forma de justificación a la violencia que se ejerce en contra de las personas solo basándose en algunas características de la persona, transformándose en una percepción muy simplista y superficial de los sujetos sociales.

Detrás de cada violencia hay estereotipos que intentan justificar estos exabruptos, así como la continua reproducción de los estándares que la sociedad considera normal, rechazando y odiando aquello que sale de la normatividad; como vimos en el apartado anterior hay ciertos referentes que influyen en la perpetuación de estos clichés, por ende, es necesario tipificarlos, enlistar y explicar a qué hacen referencia estos estereotipos. En el compendio de ensayos del libro *Psicología y Género* (2004) la experta en cuestiones de género Ester Barberá Heredia define a los estereotipos como un: "Sistema de creencias compartidas acerca de los grupos de «hombres» y de «mujeres» en general o sobre las características de masculinidad y feminidad por ellos desarrolladas" (79); en pocas palabras, se coloca lo masculino como superior a lo femenino, creando una relación subordinada y discriminatoria entre hombres y mujeres (44), donde los hombres son el grupo

[28] "Estereotipos y prejuicios". Museo Memoria y Tolerancia, 2022, https://www.myt.org.mx/tolerancia_url/estereotipo-prejuicio

poderoso y por ende, los que tienen la última palabra en lo que se produce en las distintas industrias culturales.

La investigadora Beatriz Romo en su tesis de doctorado "Roles y Estereotipos de Género en el Cine Romántico de la Última Década. Perspectivas Educativas" (2015) se dedica a explicar detalladamente que el sexismo se manifiesta a través de diferentes visiones:

- **Androcentrismo:** Perspectiva que pone al hombre como la medida ideal y el centro de todas las cosas (44). Este tipo de visión predomina en el cine mexicano, sobre todo en las comedias del cine comercial, por ejemplo: en la película *¿Qué Culpa Tiene el niño?* (Dirigida por Gustavo Loza, Adicta Films, 2016), el personaje de Marú (interpretado por Karla Souza) está a la merced de Renato, siendo constantemente comparada con él, porque él es un hombre comprensivo y empático, mientras que ella es una neurótica controladora, su mundo se ve regido por el mundo del hombre a su lado.
- **Doble patrón o estándar:** "la sociedad valora comportamientos y vivencias en forma diferente para hombres y mujeres" (45). Por ejemplo, la cantante Taylor Swift[29], mujer estadounidense que ha tenido que lidiar con el sexismo de otra industria cultural como lo es la música, en el 2019 dio una entrevista para el noticiero CBS dejando claro cómo funciona este doble estándar para las mujeres, aplicable a cualquier industria que podamos imaginar, en este caso la cultural:

[29] "Preview: Taylor Swift on sexist labels in the music industry". CBS Sunday Morning, 23 de agosto de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=kQq6kJ6pOdI&ab_channel=CBSSundayMorning.

> Existe un vocabulario diferente para hombres y mujeres […] un hombre hace algo y es considerado estratégico, una mujer hace la misma cosa y la llaman calculadora. El hombre tiene permitido reaccionar, una mujer solo puede exagerar (Swift 2019).

- **Sobregeneralización:** "solo se analiza la conducta de un sexo y las conclusiones se validan como realidades para todo tipo de personas" (45). Este resulta particularmente peligroso, tanto para mujeres como disidencias de otros grupos vulnerables como la comunidad LGTBIQ+ o las personas racializadas; ya que su realidad no es ni por asomo la misma que la de un hombre, o incluso mujer blanca heterosexual, y si solo medimos vivencias con el mandato de lo heteronormado y androcentrista los discursos de odio se pueden transformar en la verdad para un grupo que ya de por sí posee una ventaja sobre los demás (45). Podemos recordar lo que sucedió con la cinta *Nuevo Orden* (Dirigida por Michel Franco, Contracorriente Films, 2020) donde la visión tan sesgada y privilegiada del director sólo perpetuó el estereotipo de que la clase baja posee un resentimiento ante los más poderosos y ricos; por ende, buscaban venganza, representando el peor miedo de la gente blanca y privilegiada, vivir las represalias de los oprimidos.

- **Sobreespecificidad:** se establecen solo para hombres o solo para mujeres ciertas necesidades, actitudes o intereses, que en realidad son o deberían ser compartidas por ambos sexos. Por ejemplo: la responsabilidad de los hijos, para la sociedad es una aptitud inherente de las mujeres, relegando la paternidad y dejando un camino fácil y sin consecuencias a aquellos que se desatienden de esta (45). En el cine nacional es muy fácil encontrar estereotipos de esta índole porque por lo general la mujer siempre está en papeles de cuidadora dispuesta a ayudar a los demás y poner sus necesidades sobre las suyas. Mientras que, los hombres se asocian a actividades más dinámicas y divertidas como lo

vimos en *No Manches Frida* (Dirigida por Nacho G. Velilla, Pantelion Films, 2016), donde la miss Lucy materna a un hombre de treinta y tantos años como el profesor Zequi. Resulta lamentable que sea una de las películas más taquilleras en la historia del cine mexicano (Statista. https://es.statista.com/estadisticas/1198754/peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-de-la-historia/), demostrando la escasa o nula capacidad de cuestionamiento por parte de las personas.

Esta es una forma de comenzar a discernir sobre lo que el cine dice que nos muestra y lo que verdaderamente enseña, pues muchas veces el discurso no se transforma solo se esconde en nuevas imágenes y palabras que nos quieren vender como inclusivas y justas. Poco a poco, si tenemos en mente estas especificidades podemos hacer un ejercicio de reflexión con las películas que vemos y, de esta forma, ir notando con mayor facilidad si las cintas que vemos son manifestaciones del sexismo.

Finalmente, para que quede más claro mostraremos dos tablas, una realizada por Beatriz Morales Romo en su tesis doctoral, previamente mencionada, y otra que sintetiza lo recopilado en esta investigación relacionado con el cine. Ambas condensan de forma concisa lo que el sexismo refleja tanto en nuestra cotidianidad, como en el cine nacional e internacional:

Hombres	**Mujeres**
Estabilidad emocional	Inestabilidad emocional
Dinamismo	Pasividad
Tendencia al dominio	Sumisión

Afirmación del “yo”	Dependencia
Afectividad poco definida	Afectividad muy marcada
Independencia de cuidados de otros	Abnegación, complacencia
Promiscuidad sexual	Escasas parejas sexuales
Huida de lo femenino	Feminización

Tabla 1. Rasgos incluidos en los estereotipos de género (41)

Fuente: Adaptado del colectivo Feminario de Alicante (1987) y de Paterna y García (2012)

Hombres	**Mujeres**
Aún en una edad avanzada reciben papeles interesantes y activos	Al envejecer la mayor parte del tiempo se ven relegadas a papeles de madres/abuelas y pasivas.
Seres que pueden jugar más libremente su paternidad sin ser juzgados	Seres maternales, amorosos, casi perfectos
Estratégicos	Calculadoras
Complejos y atractivos	Banales y bonitas
Pueden ser inteligentes y guapos sin que nadie cuestione su conocimiento	Inteligentes, pero con una belleza que sale de la normatividad y por ende son consideradas feas. Belleza e intelecto están peleados para ellas

Pueden desear el mundo entero y aún así serán considerados ambiciosos, no egoístas	No reflejan sus verdaderos deseos y si lo hacen la sociedad las juzga y las llaman egoístas
Personajes principales	Roles secundarios
Pueden ser gordos, flacos, complexión media y nadie opina de sus cuerpos.	Los estándares de belleza son rigurosos con ellas.
El físico no influye en el rol que desempeña en la película.	El físico influye en el papel que desempeñan en la película.

Tabla 2. Rasgos de los estereotipos de género en el cine

Fuente: Adaptado del colectivo Feminario de Alicante (1987) y de Paterna y García (2012)

Con base en estos rasgos estereotípicos podemos clasificar el papel de la mujer en el cine en 4 tipos específicos y fáciles de identificar:

- La *Femme Fatale*: este estereotipo tuvo su origen en Europa con el cine negro, durante las primeras décadas del siglo XX donde se comenzaron a ver imágenes de las mujeres frías, escandalosas, devora-hombres y seductoras. Francisco Javier Tardío Gastón en su artículo *"La mujer fatal"* retoma el libro de Ann Kaplan *Women in Film Noir* (1978) y nos dice que:

> La iconografía es explícitamente sexual, de la misma manera que violenta: largos cabellos (rubios u oscuros), maquillaje y joyas. Cigarrillos con sus rastros difuminados de humo pueden convertirse en signos de sensualidad oscura e inmoral [...] La femme fatale está caracterizada por sus largas y espléndidas piernas (7).

Este estereotipo comenzó a hipersexualizar la imagen de la mujer en el cine, todo para que esta pudiera conseguir sus objetivos y cautivar a los hombres dentro y fuera de pantalla; se caracterizaron por usar siempre sus encantos para seducir y conseguir lo que querían, son descritas como frías y calculadoras. En México la femme fatale por excelencia durante la Época de Oro fue María Félix, "La Doña" como la llamaban, quien personificó por primera vez a una mujer seductora y calculadora en la película *La mujer sin alma* (Dirigida por Fernando de Fuentes, Cinematográfica de Guadalajara, 1943), donde su personaje Teresa "desea asistir a un baile al que solo asistirá gente de la aristocracia. Sabiendo el poder de su belleza y encantos, Teresa decide salir de la pobreza y conseguir lo que se propone, sin ponerle límites a su ambición"[30].

- Las damiselas en peligro o la *femme fragile*: durante años la representación femenina en el cine cayó en extremos, no existían puntos medios para su representación y era a fuerza la *femme fatale* o su contrario la *femme fragile*, un estereotipo igual de dañino que el anterior, y aun así es común verlo en el cine mexicano. Se trata de mujeres que son correctas porque tienen que serlo, no existen otros sentimientos más que el amor, la paz y la rectitud, no hay cabida para la rabia, el rencor u otras emociones clasificadas como "malas" solo cuando las mujeres las sienten. Por lo general son el interés romántico de las películas y sufren por algún amor prohibido o un hombre emocionalmente inestable que ven como un proyecto a salvar. Friederike Edmonds en su artículo *"Femme Fragile. The Feminist Encyclopedia of German Literature"* del 2015 nos dice que la *femme fragile* encarna una "fragilidad enfermiza, por un lado, y artificialidad decorativa y belleza estéril, por el otro" (165).

[30] Autor: desconocido. "María Félix, la primera 'femme fatale' del Cine de Oro Mexicano". El Heraldo de México, 2021, https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2021/4/13/maria-felix-la-primera-femme-fatale-del-cine-de-oro-mexicano-283302.html

Lo anterior lo podemos ver en el cine mexicano de la Revolución Mexicana, específicamente en la cinta *La Cucaracha* (Dirigida por Ismael Rodríguez 1959), donde actúan María Félix, Dolores del Río y Emilio Fernández, donde se contrapone la figura de la femme fatale con la femme fragile respectivamente. Como nos dice Paola Cecilia López en su artículo "La Representación de las Mujeres en el Cine de la Revolución Mexicana" de 2017:

> María Félix representa la mujer ruda, activa, fuerte, brava y marimacha, que fuma, bebe, monta a caballo, se viste como un hombre y se pone al tú por tú con ellos […] Dolores del Ríos, por otro lado, es débil, pasiva, religiosa, casta, coqueta y femenina, que viste de negro y llora la pérdida de su esposo y se muestra temerosa e indecisa al verse envuelta entre los disparos (7).

- La mujer que cumple con la heteronorma: como su nombre lo dice, es la mujer que obedece las expectativas que la sociedad heterosexual dicta; es decir, casarse y tener hijos sin explorar o escuchar los deseos de la mujer como entidad autónoma[31]. Es válido querer esto, pero siempre que sean los verdaderos deseos de la mujer y que no se trate de someterse a los deseos de terceros.

Ejemplo de lo anterior lo encontramos en la película *Flor Silvestre* (Dirigida por Emilio Fernández, 1943) donde el personaje de Dolores del Ríos, Esperanza, encarna el estereotipo de la mujer buena y tranquila que está dispuesta a convertirse en la esposa abnegada que el hombre que dice amarla necesita. Como nos dice Paola Cecilia López en su artículo "La Representación de las Mujeres en el Cine de la Revolución Mexicana" de 2017: "No es el papel de guerrera, sino el de

[31] Nogueira, Brais et al. "Estereotipos de género en el Cine: películas taquilleras en España (2011-2015)". Materia gris, 2016, https://materiagrissite.wordpress.com/2016/12/12/estereotipos-de-genero-en-el-cine-peliculas-taquilleras-en-espana-2011-2015/

madre y esposa tradicional el que la acerca al arquetipo de “mujer buena” que tantas veces representaría Dolores del Río en películas de la Revolución mexicana” (4).

- Las Guerreras: es el estereotipo más actual que nos ha brindado el cine, bajo una falsa etiqueta de equidad de representación ¿a qué nos referimos? A que sigue la narrativa de que para que una mujer sea fuerte y tomada en serio debe pelear y hacer las cosas como los hombres (Nogueira 4). Muestra de esto es la reciente película mexicana *La Civil* (Dirigida por Teodora Mihai, Cine Caníbal, 2021), la cual a pesar de su intento de reflejar lo que sucede en el país con las desapariciones forzadas cae en la romantización de la violencia y la venganza por mano propia cuando la madre interpretada por Arcelia Ramírez se une de forma clandestina el ejército para dar con el paradero de su hija, viéndose envuelta en balaceras y pelear puño a puño con los agresores de su hija. Ahora bien, no demeritamos ni menospreciamos en ningún momento el hecho de que la película está inspirada en la historia de la tamaulipeca Miriam Rodríguez Martínez; nuestra crítica va enfocada al cómo decidieron contar una historia tan dolorosa, romantizando e idealizando la justicia militar, pintándolos como héroes nacionales, cuando hay un panorama más complejo en el país con respecto a este tema.

2.1.2 Racismo en el Cine Mexicano

Ya vimos qué son y cómo se identifican los estereotipos de género en el cine, ahora toca hablar de cómo los estigmas no solo afectan a hombres y mujeres por las características asociadas al respectivo género de cada uno, sino también a cuestiones étnicas y de raza; prejuicios que lastimosamente son reflejados en los medios audiovisuales, no como una forma de denuncia, sino como una manera de seguirlos perpetuando.

El racismo es un tipo de discriminación basado en prejuicios acerca de la mal llamada raza, ya que no existen razas cuando hablamos de seres humanos. Específicamente consiste en "Toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico, que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio, en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales…'' (Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, 2015).[32]

Los individuos más propensos a sufrir este tipo de discriminación según El Consejo Nacional para Prevenir La Discriminación. son: las personas migrantes, refugiadas y solicitantes de asilo, las personas afrodescendientes, aso como las personas indígenas y de nacionalidades estigmatizadas.

Las personas afrodescendientes e indígenas han sido discriminadas por años, específicamente en México esto comenzó con el mestizaje, época que más que impedir la división del pueblo, incentivó la intolerancia y supremacía de unos sobre otros. El mexicano Federico Navarrete en su artículo "La Blanquitud y la Blancura, Cumbre del Racismo Mexicano" del 2020 se dedicó a desmenuzar el origen del racismo en nuestro país, llegando a la conclusión de que "Los medios de comunicación también han promovido e impuesto como único modelo de comportamiento y cultura a la blanquitud" (12).

Sin embargo, ¿qué es blanquitud y blancura? Y ¿cómo se relacionan con el racismo? es importante que, antes de responder a la última pregunta dejemos claro lo que significan ambos términos ya que, aunque en una primera instancia parecieran ser similares no lo son, a pesar de que

[32] Convención de las Naciones Unidas llevada a cabo el 4 de enero de 1969 para el llamado a la acción para la erradicación de la discriminación en los países que forman parte de las Naciones Unidas.

ambos están íntimamente ligados con la reproducción y normalización de los comportamientos racistas en México.

Federico Navarrete, en el artículo previamente mencionado, establece que blanquitud es una característica social que se puede adquirir si se tienen los medios económicos, haciendo hincapié en que no es inherente a ningún grupo de personas (12); mientras que, blancura: "se asume como una demostración evidente de la blanquitud, una ventaja para las personas con piel más clara, mientras que las de piel más oscura tienen que demostrar [...] que de verdad poseen las cualidades de la blanquitud" (12).

Lo anterior significa que la blanquitud es aspiracional, personas negras, latinas y racializadas con poder adquisitivo la pueden alcanzar para demostrar que están en el mismo nivel socioeconómico que las personas blancas; mientras que, blancura es una forma de referirse a los privilegios intrínsecos que poseen las personas con tonos de piel más claros, ya que en países como México el color de la piel es un factor determinante para el trato que la sociedad te brindará a lo largo de la vida. Actividades tan cotidianas como ir a un centro comercial pueden devenir en experiencias completamente distintas dependiendo del tono de tu piel.

Es importante recordar que tener y nacer con privilegios no nos convierte en malas personas *per se*. Sin embargo, sí nos pone en la postura de asumir un rol activo para criticar y cuestionar estos comportamientos racistas. En países como México es fácil identificar las ventajas que poseemos, desde el acceso a la educación hasta el simple hecho de tener un teléfono inteligente con acceso a internet significa una prerrogativa en la sociedad sobre las oportunidades que tenemos como individuos y que millones de mexicanos no poseen. El cambio de narrativa comienza cuando

nosotros como consumidores nos responsabilizamos acerca de lo que se vende en el cine, polemizando y discutiendo las injusticias que se proyectan.

Con base en los datos recopilados en este apartado, realizamos una tabla que nos ayudará a identificar cómo retratan en su mayoría a las personas de una forma racista y las distintas configuraciones que se usan para seguir reproduciendo y normalizando estos estigmas sociales en el cine internacional y mexicano:

Afrodescendientes	**Indígenas**	**Nacionalidades estigmatizadas**
A las mujeres se les retrata como "La Mammy", cuerpo robusto con un pañuelo atado en la cabeza.	Caricaturizados e ingenuos, las mujeres deben ser nobles de corazón.	Los japoneses siempre tienen que ser los más inteligentes.
Blackface: Actores y actrices que no son negros se caracterizan como tales, recurriendo al maquillaje para lograrlo. Cerrando la oportunidad para la comunidad de actores que sí son afrodescendientes.	La forma de vestir y hablar es dibujada de la misma forma para todos los personajes de pueblos originarios, sin importar la comunidad a la que pertenezcan, no respetan sus tradiciones.	Los latinos que viven en Estados Unidos tienen un acento pronunciado y burlesco. Tienen papeles como jardineros o afines. EJEMP.
Personas agresivas y violentas.	Personas incultas y pasivas	Los mexicanos somos flojos y andamos en burro con sombrero.
Las mujeres son hipersexualizadas, se convierten en un objeto sexual. Son retratadas como mujeres que actúan por "calentura".	Las personas a su alrededor asumen un rol paternalista, como si ellos no fueran capaces de cuidarse por sí solos.	Los chinos son crueles y groseros.
Tienen habilidad para bailar, practicar deportes y están felices todo el tiempo, a pesar de sus	Predominó en la época de oro del cine mexicano, como vimos con los personajes de La India María y Tizoc	Los africanos no tienen agua, luz, ni internet

opresiones sociales, políticas y culturales.		
Muchas veces se les obliga a plancharse el cabello, pues su afro rompe con la "pulcritud" de la historia.		
Para los hombres el tamaño de su miembro viril se vuelve un asunto de importancia.		

Tabla 3: Características de los estereotipos racistas en el cine propuesta de esta investigación (Autor: Julie Rosales, 2023).

Como pudimos ver en las tablas presentadas 1, 2 y 3 los estereotipos que se proyectan en el cine se sustentan en estigmas sociales arraigados y aprendidos; si nadie aprende a identificarlos y tampoco los cuestionan, el discurso se normaliza, se sigue reproduciendo y el problema se perpetúa para los grupos no privilegiados. Esto necesita cambiar porque es peligroso para la sociedad y la persona en cuestión, ya que como ser autónomo se sigue encasillando en formas de comportamiento y actitudes simples y reduccionistas. Nadie debería ser juzgado por lo que el imaginario colectivo definido por las limitaciones e intolerancias de la sociedad.

2.1.3 Clasismo en la cinematografía nacional

Ahora bien, de la mano del racismo se encuentra el clasismo, otra problemática que urge cuestionar en los medios audiovisuales, siendo estos los principales canales de reproducción para estos discursos. Según la información recopilada por el Museo de Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México:

> El racismo está muy ligado al clasismo, que es el trato diferenciado en función del nivel socioeconómico de las personas. Las personas en situación de pobreza enfrentan no solo la escasez de recursos económicos, también la marginación por parte de la sociedad (MYT. https://www.myt.org.mx/tolerancia_url/racismo-clasismo).

Partiendo de la afirmación anterior nos podemos dar cuenta de que el clasismo se sustenta en estigmas racistas e intolerantes. Para países como México la intolerancia supera el color de piel y el lugar de origen, hay más grupos que son estigmatizados, como establece Beatriz Urías, del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la UNAM: "además de los matices de la piel o la forma de las facciones, la exclusión pone en entredicho la manera de hablar, el nivel educativo y el manejo de códigos culturales" (Urías 2012), pero esto ¿qué quiere decir? que la marginación y discriminación que sufren inmigrantes y personas indígenas, también las sufren las mujeres que trabajan en el hogar, personas que trabajan como albañiles o quienes se dedican a la venta ambulante, ellos no poseen condiciones laborales justas y tampoco cuentan con la educación para tener más oportunidades de trabajo.

Es importante entender que las violencias de las que acabamos de hablar no están necesariamente separadas, lamentablemente en muchos casos las mujeres tienen que vivir con más de un estigma; su cotidianidad se ve atravesada por más de un tipo de violencia. Por ejemplo, las mujeres indígenas viven con la violencia patriarcal, el racismo y el clasismo de la sociedad.

Un ejemplo reciente en la cinematografía nacional es el cortometraje *La Carta* (Dirigido por Ángeles Cruz, IMCINE, 2014), donde conocemos a Lupe, quien regresa a su pueblo para recuperar el amor de una mujer y llevarla a la ciudad con ella, dejándonos entrever que la vida en la ciudad también la estigmatizan por sus orígenes indígenas, mientras que en su pueblo la rechazan por

lesbiana. La directora nos pone a reflexionar sobre las opresiones que se cruzan en una misma persona y cómo afectan su cotidianidad, es por eso que creemos que para lograr distinguir a los estereotipos en pantalla es imprescindible un enfoque interseccional.

2.1.4 La interseccionalidad como herramienta de análisis feminista en el cine

Como hemos estado diciendo las violencias, estigmas y estereotipos que atraviesan a las mujeres son muchos, tanto en la cotidianidad de la vida como en los distintos medios de comunicación masivos. Por lo que, consideramos que la mejor forma de identificarlos a la hora de ver alguna película o estudiar algún personaje femenino es con una perspectiva feminista[33] y con la interseccionalidad como principal enfoque de apoyo. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de interseccionalidad? Y ¿Por qué es importante ver y analizar el cine con este enfoque? Antes que nada, necesitamos responder la primera pregunta, para que al momento de hablar sobre la segunda tengamos un panorama completo sobre lo que se busca en esta investigación.

Consideramos interseccionalidad a una mirada empática hacia otras violencias, que, aunque no nos atraviesen directamente nos interesa erradicar, cuestionar y dejar de normalizar. Significa salir del privilegio y mirar qué le está pasando a la persona que está junto a nosotros, entender sus vivencias y, sobre todo, ser conscientes de que la visión del mundo que cada persona tenga depende, muchas veces, de su contexto social; dando como resultado una amplia gama de opiniones[34]. El término para Mara Viveros Vigoya, en su artículo *"*La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" (2016), fue acuñado por la abogada afro estadounidense Kimberlé

[33] Según el artículo del portal Ecología Política: "Las perspectivas feministas nos permiten cuestionar la idoneidad de las políticas de adaptación, prácticas y análisis en términos de género ─entendido no como la contraposición binaria de mujeres/hombres, sino como el conjunto de posibilidades personales y sociales que definen las complejas relaciones de poder" (Ravera 2017).

[34] Hablaremos más a fondo del término en el apartado 2.2.3.2 del capítulo.

Crenshaw en 1989: “en el marco de la discusión de un caso concreto legal, con el objetivo de hacer evidente la invisibilidad jurídica de las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors” (5). Este evento fue el precedente decisivo para que se siguiera utilizando y se crearan un sinfín de investigaciones a su alrededor. Como podemos ver este término nació gracias a las mujeres negras racializadas y como una crítica al feminismo blanco y privilegiado.

Desde entonces su uso ha sido de gran ayuda para cuestionar el modelo hegemónico de “La Mujer”[35] ya que sirve para entender y empatizar con las vivencias de las mujeres pobres y racializadas que viven inmersas en las dinámicas de poder sexo/género, clase/raza en un contexto de desigualdad que se ha desarrollado a lo largo de la historia (Viveros 8). Es decir, que la interseccionalidad nos vuelve conscientes acerca de las distintas opresiones que atraviesan a las mujeres, ayudándonos a no quedarnos únicamente con una historia, sino ir más allá para estudiar el contexto del personaje a profundidad.

Decimos que el enfoque interseccional es fundamental para los objetivos de la presente investigación porque es mediante este que resulta posible reconocer las distintas situaciones y desigualdades sociales que atraviesan a las mujeres, así como de igual forma hace posible:

> [...] observar de qué manera la imbricación de sexismo, racismo y clasismo, junto con otros sistemas de subordinación, contribuyen a la configuración o al mantenimiento y el consiguiente refuerzo de las desigualdades que sufren aquellas mujeres que no pertenecen al feminismo hegemónico, es decir, mujeres blancas, he-terosexuales y de clase media (Viveros 15).

[35] Término que retomaremos a partir de la teórica italiana Teresa de Lauretis.

El enfoque interseccional ayuda al feminismo a la hora de ver y analizar cine, ya que posibilitan la habilidad de entender a la variedad de opresiones que existen y atraviesan a las personas, en este caso a las mujeres (Viveros 15). Aunado a lo anterior los investigadores Paterna y García Domeme en su artículo "Hombres y mujeres en el cine: cuestiones de género" (2012) hacen hincapié en cómo, la incorporación del análisis de género en el cine nos ofrece una nueva visión. La perspectiva del género en el cine supone comprender la relación entre hombres y mujeres a través de la historia y tomar conciencia sobre cómo esta continúa reproduciéndose a través de estereotipos, o en otro caso, podría ser un cambio para las nuevas generaciones (43).

Es por eso, que nos vemos en la necesidad de estudiar la evolución diacrónica de la teoría fílmica feminista, para entender el panorama de lo que hoy es el Cine de Mujeres y cómo la interseccionalidad se fue incorporando en esta; pues al ser un término creado en los ochenta y tomando en cuenta que la teoría feminista en el cine comenzó a gestarse desde los setenta, encontramos un vacío de identificación de violencias en las teóricas del período de los setenta, por lo que buscamos estudiar cada una de las propuestas más importantes de cada década e identificar dónde la interseccionalidad se injerta en el cine para romper con narrativas sexistas y de igual forma cuestionar las representaciones misóginas, clasistas, sexistas, etc.

2.2 Teoría Fílmica Feminista: un recorrido histórico de Europa a América

El Cine de Mujeres se ha ido transformando a lo largo de su historia, desde sus inicios con las teorías fílmicas de los setenta en Inglaterra, Estados Unidos y México, hasta la actualidad, cada investigadora del tema ha indagado en un sentido propio al cine hecho por mujeres. Las cineastas lo ven como una forma de reapropiarse de su lugar y de su voz, mientras que las teóricas buscan

un significado más profundo de lo que este tipo de cine significa para la sociedad y el imaginario colectivo.

Como la mexicana Márgara Millán en su libro *Derivas de un Cine en Femenino* (2015) nos dice: “El cine hecho por mujeres ampliaba un horizonte representacional y cultural, se desarrollaba la teoría y el análisis del cine desde perspectivas feministas” (45). Dando como resultado una gama de distintas teorías que buscan matizar y analizar el contenido audiovisual que se producía y que actualmente se sigue desarrollando.

Existe una serie de estudios con perspectiva feminista en el campo cinematográfico, pues recordemos que estos comenzaron a desarrollarse desde que el tema entró en debate en los años 70, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra; de hecho, este período de tiempo resulta crucial para el establecimiento del concepto de Cine de Mujeres.

Annette Kuhn en su libro *Cine de Mujeres. Feminismo y cine* (1982) hace una investigación exhaustiva y llega a la conclusión de que 1972 resulta el año decisivo para la teoría feminista del cine (88). En Norteamérica fueron los festivales de cine, como el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973) los que comenzaron el debate. De igual forma estos eventos coinciden con la publicación de tres libros de crítica feminista de cine: *From Reverence to Rape* (1975) de Molly Haskell, *Popcom Venus* (1973) de Marjorie Rosen y *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen (Kuhn 88).

Mientras tanto, en Gran Bretaña el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 fue el evento que quedó marcado por la primera proyección de Cine de Mujeres. Al año siguiente quedó oficialmente inaugurado el Cine de Mujeres para los británicos con la publicación de *Notes on Women’s Cinema* (1973) de Claire Johnston (Kuhn 89). Mencionamos lo anterior porque Gran Bretaña desarrolló un

acercamiento feminista y un enfoque cinematográfico distinto al norteamericano, haciéndose presentes las diferencias de pensamiento entre ambos, pues los teóricos de cada país no se ponían de acuerdo en sus investigaciones, siendo Kuhn la que llega a la conclusión de que:

> Mientras la teoría feminista del cine en Gran Bretaña quería primero desarrollar una posición teórica viable basada en una investigación en profundidad de la naturaleza del cine, la postura americana era más descriptiva y menos analítica. No obstante, la crítica americana estaba también basada, como he indicado ya, en un conjunto de presuposiciones teóricas y metodológicas (89).

Cabe mencionar que la intención de hablar de las teorías cinematográficas de cada país no es decir cuál es mejor o peor, simplemente queremos mostrar que ambas difieren en la metodología que aplican y que, pese a las diferencias de opinión hay algo en lo que ambas convergen y fue que se tenía que criticar y analizar el lugar de las mujeres en el cine clásico[36] (Kuhn 89), pensamiento que en esencia hoy en día sigue presente en la estructura del Cine de Mujeres.

Ahora bien, una vez dicho todo lo anterior nos parece correcto realizar un recorrido histórico a las tres épocas que marcaron y definieron el curso del Cine de Mujeres: comenzando con el texto que marcó y sembró el Cine de Mujeres en los años setenta *Placer Visual y Cine Narrativo* (1975), de la británica Laura Mulvey, donde retoma el psicoanálisis para explicar la experiencia visual de los espectadores hombres que cosifican a las mujeres en pantalla. Los ochenta fueron definidos por el extenso estudio de la italiana Teresa de Lauretis en su obra *Alicia Ya No* de 1985, en el que analiza las tecnologías de género y cómo influyen en el imaginario colectivo; y finalmente en 1991 la estadounidense Alexandra Juhasz realizó un artículo titulado "Nuestros autocuerpos, nosotras

[36] "Entendido como el que se produjo en Hollywood durante la década de los cuarenta, porque es ahí donde se conforma un modelo muy potente que impacta al imaginario social moderno" (Millán 37).

mismas" apelando a la representación corporal de la mujer en pantalla y cómo necesitamos un enfoque interseccional a la hora de hacer y consumir productos audiovisuales, mismo que se vio reflejado en Latinoamérica con el feminismo decolonial que propone María Lugones.

2.2.1 Los Setenta: Mulvey y la male gaze

Aunado a lo que Annette Kuhn dijo sobre la relevancia de los setenta para el cine de mujeres, la mexicana Márgara Millán en su obra *Derivas de un Cine en Femenino* (1999) también converge en que la teoría feminista de mediados de los setenta en torno a la imagen cinemática está marcada por las propuestas de un cine anti narrativo y antirrealista. El horizonte crítico feminista se preocupó primordialmente en develar los mecanismos y dispositivos de la mirada patriarcal y para ello el psicoanálisis fue considerado como punto neutral. La intencionalidad crítica de esta corriente partía, sin embargo, de definiciones fijas y monolíticas que la hacían caer en el dogmatismo (Millán 61).

Lo anterior demuestra que, si bien en los años setenta se sembró la semilla del cine feminista, esto no lo eximió de estar sesgado por el privilegio en que las principales autoras se desenvolvían, pero que actualmente si aplicáramos esta teoría así sin cuestionarla podría caer en un principio dogmático; situación que sería cuestionada 20 años después por las teóricas de generaciones más actuales como Alexandra Juahz[37]. Sin embargo, esto no quiere decir que los aportes de estas mujeres se invaliden, solamente se fueron complementando con una perspectiva más horizontal e interseccional con el paso de los años.

[37] Cuya aportación retomaremos más adelante.

En 1973 se comenzó a gestar uno de los proyectos que más han influido en el cine de mujeres a cargo de la británica Laura Mulvey, quien dio una ponencia en el Departamento de Francés de la Universidad de Wisconsin, Madison. Dos años después como resultado de aquel evento Mulvey publicó una reelaboración de todo lo dicho en la obra *Placer Visual y Cine Narrativo* (1975), trabajo que recurre al psicoanálisis como soporte principal. El argumento de esta obra la podemos seccionar en dos ideas principales:

1. El placer de mirar (Escopofilia) y la fascinación con la forma humana.
2. La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada.

Decidimos dividir la obra en dos para que nos resulte más fácil y accesible entender en su totalidad lo que Mulvey propone. También aclaramos que en ambas secciones siempre se apela al psicoanálisis y cómo puede ser utilizado en la teoría fílmica por feministas en la realización y consumo de películas; creemos prudente hacer esta aclaración, ya que muchas veces se le acusa al texto de cierta incongruencia al usar una teoría realizada por un hombre misógino y su propuesta basada y sustentada en el machismo.

Con respecto a lo anterior Mulvey dijo en su obra más reciente, *Afterimages on Cinema, Women and Changing Times* (2019), que la teoría de Freud tiene varios puntos que le interesaba estudiar con una perspectiva feminista, uno de ellos la forma en la que analiza la psique masculina (240) haciendo especial énfasis en que intentó usar el psicoanálisis “para descifrar el tipo de imaginario que conjura el inconsciente masculino” (241).

De igual forma la mexicana Márgara Millán concluye, en su obra previamente mencionada, que Mulvey decidió hacerlo, así como una forma de reapropiarse de algo que ayudaba a “demostrar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine y el sistema de la mirada” (49). De esta forma, no solo propone cuestionar la mirada patriarcal, sino a la vez presenta

la idea de la creación de un contracine, o cine de contracultura,[38] que rompiera con la forma de inquirir de los hombres en el cine.

2.2.1.1 El placer de mirar y la fascinación con la forma humana.

Mulvey retoma la teoría psicoanalítica de Freud como un arma política "poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica" (366), haciendo referencia a la escopofilia; la cual entendemos como el placer de mirar algo. En el cine se aplica cuando solo satisface un deseo primordial de obtener un mirar placentero, pero también va más allá al desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista[39]. Las convenciones establecidas del cine "centran la atención sobre la forma humana" (369). Es decir, se trata del placer de mirar a la forma humana, en este caso el placer masculino que se obtiene de la mujer que está en pantalla. La escopofilia en el cine resulta peligrosa, pues se encarga de reducir a la mujer a un mero objeto pasivo de consumo; mientras que, quien asume la mirada (en su mayoría hombres) controlan la forma en que se ve a la mujer en pantalla, cumpliendo únicamente sus fantasías fetichistas[40] y voyeristas[41].

De igual forma somete a las mujeres a la voluntad de quien mira y sexualiza al personaje femenino en cuestión otorgándole cierto poder sobre la imagen que se proyecta de estos, confirmando el binarismo que se promueve y sustenta gracias a la desventaja sexual de las mujeres, donde todo se reduce a activo/masculino y lo pasivo se asocia con lo femenino (Mulvey 370).

[38] Del que hablaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado.
[39] Entendiendo narcisista como un "alto concepto personal" (Diccionario de la Real Academia Española "narcisista").
[40] "Desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de la excitación y el deseo." (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española "Fetichista").
[41] "Persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas." (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española "Voyerismo").

Según lo que la autora plantea, existen dos tipos de miradas relacionadas con el placer de mirar en el cine convencional:

> El escopofílico, que surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. El segundo, que se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, procede de la identificación con la imagen contemplada […] uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto respecto del objeto de la pantalla (escopofilia activa), mientras el otro exige una identificación del ego con el objeto de la pantalla a través de la fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador ante su semejante. El primero es una función de los instintos sexuales, el segundo, de la libido del ego (370).

Se puede notar cómo con base en estos tipos de miradas se sustenta el funcionamiento de la narrativa en los modelos de representación institucional[42], donde básicamente lo que hacen es reforzar el ego masculino, dando un papel activo al hombre que mira detrás de la pantalla y el que actúa dentro de la historia, así como a las mujeres se les asocia con la pasividad. De esta forma el sentido de la realidad se pierde y se distorsiona.

El personaje masculino tiene dominado al personaje femenino creando un sueño aspiracional o fetiche en los varones, haciéndoles creer que esto puede pasar en la vida real; esto es algo que las feministas de la época y de la actualidad todavía cuestionamos y aquellas que lo realizan buscan erradicar con la creación de un cine de contracultura.

Lo anterior lo vemos en la película mexicana *No Manches Frida* (Dirigida por Nacho G. Velilla, Pantelion, 2016), donde Zequi (interpretado por Omar Chaparro), manipula y usa a sus

[42] Así se refiere Mulvey al cine Clásico Hollywoodense (Millán 51).

expensas a la miss Lucy (interpretada por Martha Higareda), demostrando en todo momento que él es quien manda. Lo mismo hace Zequi con Jenny (Rocío García), sobajándola y haciéndola menos por su labor como prostituta.

Ahora bien ¿qué pasa dentro de la pantalla cuando el hombre está siendo el observador que obtiene placer objetivando a la mujer? ¿qué papel se le da a la mujer en la narrativa?, estas preguntas le interesan a Mulvey, quien, al estudiarlas en su obra previamente mencionada, llega a la conclusión de que, la mujer, al habitar en una cultura patriarcal, no se le permite ser productora de sentido, más bien se tiene que ver encadenada a ser portadora de este, pero con el significado que le da el hombre tanto fuera como dentro de pantalla (366).

Lo anterior significa que la mujer al estar en una sociedad machista se ve inmiscuida en una pasividad promovida por una doble cosificación de los personajes femeninos en la pantalla, primero como objeto erótico tanto para el personaje masculino de la historia como para el espectador hombre que está sentado viendo la pantalla (371). De esta forma observamos que los hombres pueden encontrar su ego en la pantalla, reafirmando la idea de que ellos son los que tienen el control sobre lo que pasa en la imagen que se proyecta; quitándole a la mujer, inclusive en la ficción, su capacidad de decisión. El poder y la última palabra en esta sociedad sexista la sigue teniendo el hombre, creen que el placer y el deseo femenino están a las expensas y se definen con base en su mirada masculina[43].

Esta narrativa predomina en el cine nacional, como hemos visto desde la Época de Oro, las mujeres son vistas menos fuera y dentro de pantalla; prueba de que esto sigue ocurriendo hoy en día es la cinta *Después de Ti* (dirigida por José Ramón Chávez Delgado, Videocine, 2021), donde

[43] Mirada que abarca todo lo que hemos visto hasta el momento relacionado con la escopofilia y el ego del espectador y personaje masculino.

se representa cómo, aunque el personaje principal Su (Paulina Dávila) sea femenino se sigue viendo a través de los ojos masculinos a su alrededor. En este caso sus "amigos" Gil y Matías, son los que definen el rumbo de su vida y sexualidad, la mirada masculina predomina en toda esta película, tanto del director como de los personajes masculinos.

2.2.1.2 *Male gaze e*n el cine

Mulvey inició el fenómeno denominado mirada masculina (*male gaze*) en la obra que ya mencionamos y en donde pone a Hollywood como el perpetrador por excelencia de la mirada cosificadora de los hombres hacia las mujeres en las películas. Desde el equipo detrás de pantalla hasta los consumidores que observan para complacer sus fetiches, incapaces de ver más a profundidad a los personajes femeninos. El psicoanálisis funge como arma política al mostrar el inconsciente de la sociedad patriarcal, que se encarga de sustentar y promulgar la mirada masculina, ya que, el cine ha estado regido desde el Hollywood de los treinta, cuarenta y cincuenta por una visión machista y falocentrista, que se ha extendido por todo el mundo.

La propuesta de Mulvey es fundamental para los años venideros del Cine de Mujeres, ya que hace énfasis en la importancia de hablar sobre los problemas de representación que tiene el cine en la cultura dominante, dígase patriarcal, revelando al mismo tiempo las funciones que existen con relación al público que consume cine. Mientras que, de igual forma demuestra los alcances y limitaciones del pensamiento feminista de los años setenta; dando como tarea a las futuras generaciones pensar en cómo mejorar y hacer más justas las imágenes cinematográficas.

Sin embargo, debemos detenernos a pensar en el papel que desempeñan las mujeres cuando hablamos de la mirada masculina, muchas veces las mismas mujeres creadoras de cine al verse inmersas en este sistema y sin haber comenzado su proceso de deconstrucción caen y siguen reproduciendo estas miradas cosificadoras, demostrando una vez más como mencionamos en el

Capítulo I, no todo cine hecho por mujeres es un Cine de Mujeres. Una forma de combatir a la mirada masculina es con la mirada femenina, la que llamaremos su contraparte, aunque esto no significa que sean opuestos, pues no representan lo mismo.

2.2.1.3 La mirada femenina en el Cine de Mujeres

La mirada femenina (*female gaze*) nació gracias al aporte de la *male gaze* de Laura Mulvey, casi por inercia se creó la contraparte, sin embargo, esto no significa que, si una cosifica, sexualiza y estereotipa a las mujeres, la otra busque hacer lo mismo con los hombres. El término como veremos a continuación apela a un sentido más profundo, aunque ambos conceptos desde su concepción fueron pensados para el mundo cinematográfico, hoy en día se llegan a utilizar para analizar y realizar literatura, fotografía, etc.

Female gaze se refiere a grandes rasgos a una perspectiva que una cineasta dígase directora, guionista o productora puede atribuir a la hora de hacer cine y resalta por su forma de diferenciarse de la vista masculina. Pero ¿en qué consta? para Shalenah Uvey en su artículo “Focusing on the Female Gaze: Women as Photographers and Heroines” (2019) se puede entender como la visión que tiene la mujer detrás de la cámara (7).

En el cine esta visión se comienza a materializar a partir de la concepción del guion y desde que en un equipo de trabajo existen mujeres dispuestas a compartir su realidad y su voz con un equipo que la escuche desde la empatía. Entendamos que los modos de ver entre hombres y mujeres son distintos porque hay toda una historia y una socialización diferente entre ambos sexos, podrán compartir opiniones, pero visiones nunca, simplemente por el hecho de que el sistema patriarcal heteronormativo ha puesto y sigue poniendo en desventaja a la mujer.

La mirada femenina está conformada por tres elementos: la cámara, la audiencia y los sujetos dentro del objetivo (personajes). Para este trabajo, sólo abordaremos los últimos dos, ya que el primero apela a un sentido más técnico como movimientos de cámara, ángulos y tomas, sin embargo, audiencia y personaje, aunque son elementos aislados van de la mano en toda la experiencia que implica mirar una película, notaremos cómo la mirada femenina afecta y ayuda a complejizar el desarrollo de los personajes.

La mirada femenina cuando es íntima, emocional y sobre todo compleja busca crear empatía en la relación personaje-espectadora, sobre todo cuando ocurre el proceso de auto identificación, del cual hablaremos más adelante. No busca en lo más mínimo sexualizar y cosificar a las mujeres, sino todo lo contrario, su principal objetivo es darles un espacio para existir y ser, se trata de hacerlas protagonistas y no un objeto de deseo tanto del espectador hombre como del personaje masculino en la trama, busca destruir la trama patriarcal y la visión masculina de nuestros cuerpos y espacios.

Cuando juntamos a la mirada femenina con el cine de contracultura y la perspectiva de género obtenemos al Cine de Mujeres, es importante aclarar que no debemos caer en la simplificación de creer que es un “cine para mujeres”, porque esa preposición cambia todo el propósito que este cine tiene. No existe un cine para mujeres, porque no somos algo aislado, existimos en esta sociedad y como tal merecemos respetar nuestras narrativas y no sesgarlas; se trata de reapropiarnos del ser mujer y contar las historias desde nuestra voz, como nos dice la cineasta mexicana Maryse Sistach[44]:

[44] Retomado por Márgara Millán en su obra previamente mencionada.

> Creo que a las mujeres les toca inventar en nuestro terreno de trabajo un nuevo lenguaje que se alimente en las experiencias comunes de nuestras historias individuales. Esta palabra de mujer debe inscribirse en nuestra cultura. Destruir el falso espejo de la mujer que es, por lo general, el cine [...] Se trata de apropiarnos de nuestra imagen y buscar así nuestra identidad (145).

Para la mexicana Márgara Millán esta época se ve caracterizada por su principal objetivo que era la difusión del mensaje de los movimientos políticos radicales de los años setenta como: black power, derechos humanos y civiles, activismo en contra de la guerra de Vietnam y el feminismo (Millán 42); es decir que, este tipo de cine siempre, desde su comienzo, ha estado caracterizado por las razones sociales que aquejan a cada época.

Laura Mulvey, catalogó al Cine de Mujeres como una ideología, ya que ella creía que este cine apelaba mucho al melodrama no necesariamente en un sentido negativo, sino más bien a un sentido que permitía reflejar las vivencias de los personajes femeninos, ella decía que "la teoría fílmica feminista resalta que la especificidad del melodrama y del cine de mujeres en especial consiste en la transgresión de los mecanismos tradicionales de la mirada, el placer, la fascinación y el espectáculo del cine narrativo dominante" (Mulvey 114), entendiendo aquí que el cine dominante es el patriarcal, ella apela a un cine donde el melodrama funge como hilo conductor para el personaje; permite por medio de este quebrantar a un sistema que ya tiene invadidas las industrias culturales.

Ella denomina al cine hecho por mujeres como un cine contracultural o una especie de contracine, donde *la male gaze* no existe y de hacerlo se cuestiona. Aquí predomina la *female gaze*, la cual toma en cuenta los deseos y necesidades individuales de las mujeres. Este cine no solo corresponde a la forma cinematográfica, también toma en cuenta la relación que tiene con su

público, busca involucrar a la audiencia en la experiencia visual y mental para cimentar receptores conscientes y menos pasivos, quienes poco a poco eliminen y cuestionen los binarismos pasivo/femenino y activo/masculino (Millán 55).

En un cine donde por años ha predominado la tendencia de codificar lo erótico con base en el lenguaje patriarcal, tener la oportunidad de hacer un cine de contracultura significó reivindicar el papel de las mujeres en el cine, tanto detrás como delante de las cámaras, se trataba de "concebir un nuevo lenguaje del deseo" (Mulvey 367) y no hay nadie mejor para reflejar los anhelos y profundos deseos de un personaje femenino que una mujer, por eso la necesidad de acuñar y abrazar un Cine de Mujeres en la actualidad.

En el trabajo de Mulvey encontramos que ella describe a este tipo de cine como "alternativo", así como un espacio "en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante" (366). Aquí es donde se abre una oportunidad para las mujeres, ya que en una industria dominada por hombres la creación de este tipo de cine significó algo que por mucho tiempo les fue negado: ser capaces de contar historias.

Dicho lo anterior es de suma importancia hacer la acotación de que esto no significa que solo las mujeres pueden escribir temas o historias de mujeres y los hombres historias de hombres; más bien, nos referimos a la forma en la que el proceso de socialización que viven hombres y mujeres claramente afectada por una sociedad machista influye en la forma en que se ve y escribe sobre el mundo de ficción que se está creando, ya sea a través de un personaje femenino o masculino. En este proyecto creemos que cuando hay conciencia social, de género y de las distintas opresiones que existen, contadas por una mujer hay Cine de Mujeres, ejemplo de esto es *El Baile de los 41* escrita por la mexicana Monika Revilla (Dirigida por David Pablos, Cinépolis, 2020), película que

trata sobre cómo en la época del porfiriato se hacían bailes clandestinos para hombres homosexuales, muchos de los cuales se disfrazaban de mujeres. Cuando fueron descubiertos la sociedad mexicana se escandalizó porque estaba el yerno de Porfirio Díaz, Ignacio de La Torre. Aunque una película realizada por hombres cumpla con lo que propone el Cine de Mujeres no será catalogado como tal, pues este cine es un espacio de y para mujeres, ellos ya tienen suficientes.

2.2.2 Los años Ochenta con *Alicia Ya No* de Teresa de Lauretis: la narratividad y subjetividad en el Cine de Mujeres

Casi más de 10 años después de la publicación del trabajo de Mulvey llegaría otra investigación igual de revolucionaria, esta vez a cargo de la teórica feminista italiana Teresa de Lauretis cuya obra titulada *Alicia ya no* (1985) cuestionó a partir de la semiótica y el feminismo al aparato cinematográfico. Ella habla del cine como un lenguaje no lingüístico, es decir, es diferente al que se habla en la sala, el de afuera de la sala y el que se proyecta en la película como tal (56).

Para entender mejor lo que acabamos de decir, pongamos un ejemplo: cuando vamos al cine a ver una película, simultáneamente se están llevando a cabo tres actos de habla. El primero es el que hablamos las personas, antes y durante la proyección. El segundo sucede cuando salimos de la sala y las imágenes comienzan a repercutir en nuestra cotidianidad, obligándonos a seguir hablando de esa película que nos impactó; y finalmente, el de la película, es decir, lo que está pasando dentro de esa narrativa.

Uno de sus aportes más importantes según la mexicana Márgara Millán[45] fue la "distinción metodológica entre la mujer como construcción ficcional [...] y las mujeres, los sujetos históricos

[45] En su libro previamente mencionado Derivas de un Cine en Femenino (1999).

que no pueden ser definidos" (59), vemos que, mientras el primero apela a una idealización de la imagen de la mujer, el segundo las toma como seres complejos que necesitan una representación más profunda y menos superficial, ya que las mujeres no pueden ser encasilladas o reducidas a una mera categoría. A continuación, veremos porqué es importante entender que ambos son diferentes y cómo influyen en el aparato cinematográfico.

El cine sexista que predomina en las salas de cine tanto nacional como internacional se centra en la mujer como imagen de perfección, amor, un ser maternal; creando un fetiche en la audiencia masculina e imposibilitando el proceso de auto identificación en la audiencia femenina. Un claro ejemplo de lo anterior es la película estadounidense *Titanic* (Dirigida por James Cameron, Paramount Pictures, 1998), donde Rose (Kate Winslet) se dedica a cumplir los estereotipos a su alrededor y aunque la quieran mostrar como una mujer rebelde, notamos que no hace más que cumplir la heteronorma y maternar a los hombres a su alrededor y cuando no cumple su rol es deshumanizada.

El cine es una tecnología social y de género, que perpetúa estereotipos y mantiene el orden dominante en el poder, recordemos que el aparato cinematográfico es una forma histórica e ideológica que, así como nos puede ayudar a deconstruirnos, también nos puede alentar a seguir sumidos en un sistema machista porque es menos incómodo.

La autora dedica su obra a hablar de la representación de la mujer en el cine y el lugar que esta posee, descubriendo que se encuentra dentro del fetiche, lo obsceno y como objeto en el cine que mayoritariamente crean los hombres. Dejando claro que hombres y mujeres al no ser socializados de una forma equitativa tienen una forma de ver las cosas diferente uno del otro; apelando una vez más a lo necesario que resulta crear un cine que tome en cuenta todas estas diferencias sexuales, sociales, culturales y políticas.

El cine del sistema dominante, patriarcal, apela más a una representación de La Mujer, aquel ser de paz y amor, perfecto, adorado e idealizado; mientras que el cine de mujeres, como su nombre lo dice busca representar a las mujeres como los seres complejos, sociales e históricos que son. Por eso decimos cine de mujeres y no de mujer, porque acude a un sentido comunitario, ya no individualista.

Es importante mencionar la distinción que hace entre la representación de La Mujer y las mujeres en las películas porque lo que se pretende con este cine de contracultura es crear imágenes equitativas y críticas con los personajes femeninos y por ende las mujeres, ya que mucho del cine actual está centrado en La Mujer (Woman), retomando esta falsa idea de representación basada en el mismo sistema que se encarga de estereotipar personajes femeninos. En el cine de Hollywood las comedias románticas se ven plagadas de personajes femeninos que siguen existiendo en un mundo machista que no hace más que subordinarlas a un sistema falocéntrico; lo mismo pasa con el cine comercial mexicano, el cual, si no es una adaptación de una película extranjera igual de sexista, es un guion que lejos de cuestionar se dedica a perpetuar los clichés.

Existe un ejemplo muy reciente de lo que acabamos de mencionar, pasó en el cine comercial mexicano, donde sin conciencia alguna y deliberadamente, dieron una cantidad exorbitante de dinero (5.217 millones USD) para producir la adaptación de la película hollywoodense de 1997 *La boda de mi mejor amigo* (dirigida por P.J Hogan, Sony Pictures). El remake se estrenó en el 2019 con Ana Serradilla como protagonista no hicieron más que copiar el guion con los mismos chistes sexistas y narrativa machista, donde la mujer abnegada y amorosa se sale de la escuela porque se va a casar y la mejor amiga se dedica a destruir la boda porque está a punto de perder “al amor de su vida”. Toda gira en torno al hombre y las mujeres que experimentan su vida sexual siguen siendo llamadas “zorras”.

Sin embargo, De Lauretis identificó el problema de la representación de La Mujer en su obra y se dedicó a hacer un llamado al cine actual y cómo debería basarse en las mujeres (women), entendiéndose como aquella "identidad de las mujeres vistas como individuos históricos sociales" (59). Es decir que, lo que se pretende es ir más allá del físico, o de encasillar a un personaje como la femme fatale o la femme fragile, se trata de hacer un matiz y complejizar vivencias, pensar como colectivo con un objetivo de acompañamiento constante.

El Cine de Mujeres trata precisamente de las mujeres vistas como seres complejos, que poseen una voz propia, no busca seguir creando imágenes acerca de La Mujer, más bien de deconstruir esta imagen en pro de una justa representación; se trata de crear nuevos significados para destruir el armazón del cine dominante patriarcal (De Lauretis 14). Todo esto con la ayuda de los fundamentos y cuestionamientos del feminismo. El cambio que se busca se debe ver reflejado en todo lo que sucede detrás y en pantalla, es decir que en el equipo de trabajo tampoco debe existir lugar alguno para las estructuras de poder.

2.2.2.1 La relación del Cine de Mujeres con el feminismo

El feminismo ha sido una herramienta utilizada en el Cine de Mujeres desde su comienzo, aunque no se haya visto así, como en la obra de De Lauretis, pues ella no consideraba a este cine como feminista; sin embargo, desde el Capítulo I dejamos claro que en esta investigación sí lo consideramos así, por lo menos quien lo realiza debe tener una conciencia de género y una postura política sobre los problemas sociales que acontecen a nuestro país.

Con el trabajo de De Lauretis se comienza a esbozar la que sería la constante tarea del Cine de Mujeres: el cuestionamiento diario de conductas sociales aprendidas para evitar que este se convierta en un dogma. Este tipo de cine responde a la petición de un nuevo lenguaje del deseo,

tomando en cuenta y escuchando a las mujeres, dejando de lado la mirada falocentrista que por años ha definido lo que se supone las mujeres quieren; hablamos de que una escucha activa y propositiva son el primer paso hacia una justa representación.

Antes de concluir este apartado recordemos que esta ruptura con la trama patriarcal inicia con el guion cinematográfico, en este lenguaje visual se comienza "a acentuar la duplicidad del guion y la contradicción del sujeto femenino dentro de él" (250). Los personajes femeninos que vemos en pantalla comienzan a materializar su existencia cuando él o la guionista asume la labor de crearlas y más que banalizar, complejizar su vivencia. Aunque para De Lauretis no es lo mismo el Cine de Mujeres que el cine feminista, en este trabajo creemos que ambos van intrínsecamente unidos por un propósito de equidad en la representación del cine.

De Lauretis ve al cine como un proceso semiótico, esto quiere decir que "produce efectos de significado y percepción, auto imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores [...] donde el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología" (63). De igual forma identifica al cine como un aparato de representación social, el cual se envuelve dentro de dos modelos conceptuales: el modelo lingüístico-estructural y el modelo psicoanalítico ¿a qué se refiere cada uno?, el primero no considera a la ideología y al sujeto, lo técnico es lo importante, el cómo se dice sin tomar en cuenta lo sociocultural. Mientras que, el segundo apela a la subjetividad de quien mira y de quien hace, reconoce que cada persona vive y articula sus procesos de forma diferente, desde los deseos hasta los instintos.

Aunado a lo anterior, es importante mencionar que para la autora la semiótica viene de la mano con la narratividad, pero ¿qué significa esto? En el cine la narratividad ha servido como un muro de contención entre el cine comercial dominante y los trabajos independientes de vanguardia, pues este "pretende entender la naturaleza de los procesos estructuradores y desestructuradores, incluso

destructivos" (168). Es decir que, la narratividad brinda un panorama más amplio y complejo en el desarrollo de la historia, por ende, sirve como herramienta para destruir las historias sexistas, racistas, clasistas, etc. pues brinda mayor profundidad en la historia del personaje y la trama de la película.

En el Cine de Mujeres la narratividad estuvo y está presente en todas las sociedades, épocas y culturas; hablando específicamente del Cine de Mujeres esta nos ayuda a entender con mayor empatía a los personajes femeninos, desde asimilar cómo se han construido a lo largo de los años, hasta qué deben dejar de hacer los y las realizadoras de cine a la hora de crear mujeres en el cine.

A la teoría fílmica feminista le interesa la narratividad porque retoma nociones de protesta y derechos humanos que por años fueron olvidados, Teresa de Lauretis menciona la investigación de Claire Johnston para vislumbrar cómo desde 1974 en su artículo "Women's Cinema as Counter" se habla y se demanda que el cine debe ser visto como arma "política y de entretenimiento" (170), esto significa que hay un poder en las manos que realizan productos audiovisuales y puede ser de doble filo, ya sea para problematizar situaciones sociales o para alimentar comportamientos nocivos de la sociedad. Apelando a que detrás de las películas existe una ideología que puede y moldea el pensamiento colectivo y si solo se representan comportamientos nocivos, selectivos como el sexismo, por mencionar a alguno, se le resta importancia a lo que se dice en pantalla, algo que ya no puede seguir pasando.

Lo que propone la autora es que "la narratividad, al inscribir el movimiento y las posiciones del deseo, es lo que mediatiza la relación de la imagen con el lenguaje" (128) y junto con esta participan otros dos elementos fundamentales: la subjetividad y la experiencia. Cuando los tres se juntan dan como resultado la vivencia personal de cada ser humano a la hora de ver una película. Es decir, cómo configuran al personaje femenino en cuestión y cómo lo proyectan en su propio

proceso de identificación; estos 3 componentes nos ayudarán a entender qué pasa cuando miramos el Cine de Mujeres.

Para terminar de entender lo que acabamos de mencionar, tenemos que hablar de la subjetividad, ya que esta deriva de la experiencia, pero ¿qué es la experiencia? para la investigadora es algo tan sencillo como un hábito adquirido, conforme sucede nuestro proceso de socialización, son conductas aprendidas que se nos inculcan desde que somos pequeñas y pequeños; deconstruirlas es difícil y el primer paso siempre es el más complejo de dar, ya que es precisamente darnos cuenta de las injusticias que hemos vivido y que, al mismo tiempo hemos perpetuado. La experiencia no está apuntando a un sentido individualista de cada ser humano, tampoco pretende hacer referencia únicamente a información sensorial, mental o de memoria (253). Más bien De Lauretis entiende experiencia al:

> [...] proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se coloca a sí mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones —materiales, económicas e interpersonales— que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas (253).

Tanto experiencia como subjetividad son procesos semióticos unidos que no tienen una meta, es decir no hay una línea final porque se sigue construyendo día con día como los seres sociales que somos todo lo que sucede en nuestro entorno moldea, deshace y vuelve a formar a la experiencia y por ende a la subjetividad del individuo. Es nuestro contacto con el mundo externo el que moldea individuos, pero sobre todo al imaginario colectivo de nuestra sociedad.

Finalmente, antes de entrar a lo que es la identificación femenina debemos hablar de lo que pasa con la subjetividad y cómo la ideología (como la machista por mencionar alguna) influye en esta a la hora en que se representa a la diferencia sexual hombre-mujer en pantalla, convirtiendo las condiciones de encarnar al deseo de las mujeres en una postura patriarcal y discriminatoria, demostrando lo poco empáticas y abusivas que llegan a ser las producciones de significado para las mujeres (216).

Cuando narratividad, experiencia y subjetividad se juntan dan como resultado en la audiencia femenina un proceso de identificación, en el que a su vez juega un papel fundamental la política del inconsciente, pero ¿qué quiere decir esto? A continuación, vamos a ver cómo funciona el mecanismo de identificación a la hora de ver una película y la labor que desempeña nuestro inconsciente en este proceso.

2.2.2.2 La identificación femenina y la política del inconsciente

La política del inconsciente apela a una serie de elementos históricos, materiales y sociales que influyen en la psique individual y colectiva, que a su vez permiten que él y la espectadora puedan empatizar con lo que se proyecta en pantalla. Como dice Teresa De Lauretis:

> El hecho de que las películas [...] hablen a cada uno y a todos de que se dirijan a los espectadores tanto individualmente como en cuanto miembros de un grupo social, una cultura, una edad o un país determinados, implica que dentro de la película deben constituirse ciertos modelos o posibilidades de identificación (216).

El subconsciente y la identificación son piezas clave en Cine de Mujeres y por ende en la narrativa cinematográfica, ya que están inmersos en la historia y la capacidad creadora de hacer

una película depende de su facultad para incluir a la subjetividad social e histórica que las rodea (236). Esto quiere decir que, las experiencias que viven hombres y mujeres a la hora de ser socializados influyen cuando construyen esta subjetividad.

Aunque sabemos que el Cine de Mujeres no está pensado para ser consumido únicamente por mujeres, sí debemos acotar que el público femenino es la prioridad en este proyecto de investigación, por ende, entender cómo es el proceso de identificación en las mujeres que ven cine nos resulta primordial. Sin embargo, no se trata de regresar al pensamiento binario femenino-masculino de años pasados, sino más bien entender que somos seres complejos con una historia y subjetividad única.

La forma en la que se nos representa en pantalla muchas veces interviene en pro de seguir perpetuando a la mirada masculina[46] ¿Qué significa esto?, que la imagen hipersexualizada de la mujer sigue siendo normalizada. No hay historias complejas en los personajes femeninos, reduciéndose muchas veces a un mero objeto de consumo sin conciencia propia. El inconsciente toma todo lo que existe en nuestro entorno y lo transforma en un lenguaje social e íntimo, es ahí donde está lo peligroso de seguir reproduciendo todo tipo de estereotipos, ya que en lugar de cuestionarlos los repetimos. Como ella misma nos dice "La reproducción del cuerpo femenino y su significado deriva de lo externo, dejando a la mujer de lado a pesar de que es a ella a quien se pretende representar" (236), por ende, aunque haya películas con una supuesta mirada femenina hacia el personaje mujer, se deja de lado su evolución y su identidad, apelando únicamente a lo que otros proyectan en ella.

[46] Término del que hablaremos más adelante.

Ahora que ya conocimos a grandes rasgos los aportes de esta gran teórica cabe mencionar que debido a la época en que se desarrolló su obra quedan ciertos vacíos y dudas que la autora mexicana Márgara Millán retoma, en su obra previamente mencionada, donde cuestionó la finalidad de las teorías propuestas a partir de los años setenta, ya que para ella "la intencionalidad crítica de esta corriente partía, sin embargo, de definiciones fijas y monolíticas que la hacían caer en el dogmatismo" (61).

Ella retoma y afirma que una forma de romper con este dogma llegaría en los años noventa con la propuesta de la estadounidense Alexandra Juhasz, quien proporcionó un enfoque más interseccional y consciente sobre la problemática, donde además de cuestionar al sistema patriarcal, invita a un constante cuestionamiento por parte de las feministas que hacen y consumen cine, pues como sucede en el cine comercial mayormente realizado por hombres a pesar de que se está representando el cuerpo femenino, quien menos voz tiene para decir lo que busca en esta imagen son las mismas mujeres, una ambivalencia igual de triste que de ridícula, demostrando lo necesaria que resulta una política sobre el cuerpo femenino en el cine, tema que si bien no fue el eje central de la investigación de De Lauretis sí fungió como un antecedente y un primer acercamiento a esta problemática. Como veremos a continuación sería Alexandra Juhasz quien casi 10 años después promovió una política del cuerpo.

2.2.3 Los años Noventa y el enfoque interseccional de Alexandra Juhasz

El trabajo de la estadounidense Alexandra Juhasz sería traducido en 1998 por la UNAM por Salvador Mendiola con el nombre de "*Nuestros cuerpos, nosotras mismas (La representación de*

mujeres reales en video feminista)"[47]; artículo que precisamente se encarga de cuestionar la representación femenina en el cine de mujeres de los años 70 y 80 para retomar el debate en los 90.

El principal problema que Juhasz encuentra tanto en la teoría como en la práctica es el dogmatismo en el que se solía caer en los años setenta y ochenta, donde se asumió una única perspectiva como válida, lo que inevitablemente caía en la invalidación de las vivencias que mujeres no privilegiadas llegaban a vivir, por ejemplo: lesbianas, negras, trabajadoras, prostitutas, indígenas.

Teorías fílmicas feministas anteriores cometieron el error de seguir reproduciendo un pensamiento binario en la sociedad y por ende en la cultura donde hombre-mujer seguían siendo asociados a comportamientos femenino-masculino; Juhasz al darse cuenta de esto pone sobre la mesa que "la deconstrucción de los binarios patriarcales tiende a la construcción de binarios feministas" (Millán 62).

Lo anterior significa que muchas veces el feminismo puede ser, desde una práctica liberadora hasta un discurso institucionalizado entendido como dogma. Sin embargo, esto no hace más que reafirmar que para que el Cine de Mujeres con perspectiva feminista funcione y no caiga en un dogma como llegó a suceder debe ser constantemente disputado, cuestionado y polemizado; evitando a toda costa perpetuar el binarismo en la sociedad.

Juhasz observa la representación del cuerpo desde una perspectiva feminista, sin embargo, lo que la hace diferente de las otras dos investigadoras que vimos es que para ella la interseccionalidad resulta fundamental en sus estudios, ya no es suficiente con decir que la representación de las

[47] Aunque el trabajo original se publicó en 1994 en la revista Afterimage.

mujeres está sexualizada; sino que busca ir más allá y poner en debate qué tipo de opresiones se representan en el cine. La autora estudia los vídeos feministas de los noventa y encuentra que en estos se retoma el concepto de autocuerpo en la representación femenina, centrando su investigación en dos puntos decisivos:

> …el cuestionamiento de la comprensión de la diferencia sexual como polaridades rígidas y la crítica al desinterés feminista por reconocer y nombrar cómo las diferencias interactúan con lo dominante. El segundo se desprende del entendimiento complejo de la construcción del género, como lugar multideterminado por la clase, raza, edad, preferencia sexual, etcétera (Millán 63).

La crítica que se le hizo a las películas y a la agenda del movimiento feminista en el período de los 70 hasta los 90 la emprendieron mujeres vulnerables, es decir mujeres pobres y de clase trabajadora, mujeres negras, lesbianas y otras que se sintieron mal identificadas en la representación de 'las temáticas de las mujeres'; que nada tenían que ver con sus propias vivencias y aun así fueron declaradas como una verdad universal por las mujeres, en su mayoría blancas de clase media-alta heterosexuales (Juhasz 41). Así que, para no caer en los errores de la teoría desarrollada en años pasados es importante siempre tener en cuenta que el Cine de Mujeres va a estar en un constante cuestionamiento y crítica, debe haber diálogo y apertura para que las vivencias de las mujeres y sus entornos tengan una representación no centralizada en las experiencias de mujeres blancas privilegiadas de clase media-alta, ya hay historias suficientes bajo esta perspectiva, es momento de darle la oportunidad a la periferia y grupos vulnerables de contar su historia.

2.2.3.1 El autocuerpo y la representación en el video feminista

Cuando Juhasz habla sobre la representación del autocuerpo hace la aclaración de que se trata de un neologismo feminista proveniente del inglés *auto-body* y se refiere a una auto conciencia, auto retrato e inclusive se llega a interpretar como una autobiografía: hay mucha introspección detrás de esta palabra pues cada mujer refleja sus vivencias, su historia y sus reflexiones sobre el cuerpo en el vídeo (película) que realizan, quiere decir algo así como presento (mi propio) cuerpo" (Juhasz 16)

El género que predominó durante esta década fue el documental, pues las mujeres encontraron en este un refugio y la seguridad de que aquí estaría la representación que tanto buscaban. Ejemplo de lo anterior es el documental feminista *Access Denied* (1992) a cargo de la colectiva de mujeres Repro-Visión, se encargaron de documentar a una mujer realizando una extracción menstrual a su cuerpo, mientras en voz en off suena "El control de tu cuerpo es el control de tu vida". En esta época mostrar sin pena los rincones más íntimos de sus cuerpos era una declaración firme de reapropiarse de su corporalidad y una forma de autorreconocimiento.

Observamos que en los noventa el debate de la representación femenina en el cine se vuelve a abrir, esta vez con la diferencia de que todo lo dicho anteriormente se cuestiona ¿por qué debería haber una representación universal de la mujer? cuando cada mujer tiene una historia diferente y sobre todo cuando el prototipo de mujer representada en un supuesto cine feminista y consciente es la misma mujer blanca y privilegiada; hablar de las historias tristes e injustas es fundamental hoy en día, pues solo así se puede empezar a cambiar la forma en que es tratado y desarrollado el imaginario colectivo.

El documental resulta ser la primera representación consciente de las feministas con respecto al autocuerpo, en este género se comienza a cuestionar tanto a la teoría como a la realización de

productos audiovisuales (Juhasz 50). Las creadoras de cine se dan cuenta del sesgo que existe en la imagen de los cuerpos femeninos en el cine, lo que las motiva a crear efigies corporales complejas y diversas, algo que sigue vigente en el Cine de Mujeres.

¿Qué significaba cuando hablaban sobre representar al cuerpo femenino real? primeramente apelaba a un sentido complejo que partiera no solo de la idealización y sexualización masculina, sino que hablara sobre todos los espectros que implicaba hablar sobre el cuerpo "... afectado por la biología, las infecciones, el dolor y el placer reales dentro del tiempo real" (Juhasz 21), ya no se trataba solamente de hablar de lo bonito y de lo que se podía consumir en pro de alimentar fetiches masculinos, ahora se intentaba hablar sobre cuestiones actuales para la época como "el SIDA, el aborto, el cáncer de pecho, el mito de la belleza, la nueva visibilidad de la homosexualidad, el sexo seguro y el sexo riesgoso" (21), hablar y cuestionar el tabú que existía sobre la sexualidad femenina se convirtió en prioridad, huir de las dolencias ya no era posible ni siquiera en la ficción.

Era –y es– importante hablar de estos temas porque más allá de dejar de ser vistas como un objeto de consumo, contar con una imagen justa en las pantallas era tener una autoidentificación sensata y compleja, ya que "... es por medio de las imágenes de nuestros cuerpos como exploramos, rehacemos y recusamos las construcciones de la cultura dominante acerca de cómo nuestros cuerpos nos definen como quién y qué somos" (57). En el Cine de Mujeres de los años noventa, sobre todo en el documental feminista, se peleó por buscar el placer para las mujeres sin que fuera necesario ejercer violencia en contra de ellas, el acto de ver y producir, aunque sea en la ficción, cuerpos violentados y cómo son agredidos era un aspecto urgente de eliminar; su objetivo era problematizar las vivencias que las mujeres debían afrontar día con día.

Un ejemplo de lo anterior sería lo que hizo Scarlet Harlot en su vídeo *Scarlet Harot Taking Back the Night* (1990). Donde Carol Leigh (interpretada por Scarlet H.) se dedica a realizar

entrevistas a mujeres que se dedican al trabajo sexual, Juahsz define a la película como "una meditación sobre las contradicciones entre el placer y el peligro que definen la sexualidad de todas las mujeres en una cultura sexista y violenta" (47), en un tema tan polémico como lo es la prostitución estas mujeres salieron a hablar desde su perspectiva, hartas de que siempre se hablara de ellas como si no fueran capaces de expresar sus propias vivencias.

Ver el cuerpo también es un acto político y la forma en la que lo percibimos y representamos dice mucho de la ideología dominante de cada época, en este caso por años fuimos definidas bajo el patriarcado, siendo ellos quienes marcaban cómo deberíamos vernos, borrando por completo la identidad femenina, ya que "Para nombrarnos a nosotras mismas en vez de ser nombradas, necesitamos, primero vernos a nosotras mismas" (49).

Las feministas de esta época descubren y centran sus investigaciones y su cine en el cuerpo y las formas en que la sociedad machista influye en su representación, pero a su vez cuestiona a las teóricas feministas de años pasados y el por qué su teoría se siente como un dogma, llegando a la conclusión de que tiene que haber un constante diálogo sobre lo que se está haciendo y diciendo con las imágenes que se proyectan; reflexionar desde lo que se está haciendo mal hasta lo que se puede mejorar y lo que se debe continuar igual.

> …si aceptamos que se está dando una política que representa las partes del cuerpo real de las mujeres reales afectadas por la biología, las infecciones, el dolor y el placer reales dentro del tiempo real — entonces nos tenemos que preguntar a nosotras mismas: "¿por qué?" ¿Cuáles son el poder y la importancia que los cuerpos reales pueden tener para el discurso de las mujeres de los años noventa? (Juhasz 21).

En los noventa se lucha por la justa representación de los cuerpos y esto se consigue cuando la realizadora se da cuenta del problema y toma la decisión política de cuestionar y erradicar, al menos en su proyecto, las imágenes sesgadas y estereotipadas. La crítica de esta época del cine feminista se dedicó a cuestionar y dudar hasta de los mismos discursos feministas, sobre todo el de aquellas mujeres privilegiadas que asumieron una postura de salvadoras y portadoras de voz de las vivencias de todas las mujeres, dar voz es silenciar, ya que lo ideal sería no ser la voz de nadie, sino que cada voz tenga un espacio y sea justamente escuchada.

El academicismo del cine no nos sirve de nada si no va a tomar en cuenta la perspectiva de mujeres que se encuentran en la periferia; sobre todo cuando se sigue aceptando como verdad universal lo que mujeres blancas y privilegiadas viven, una realidad que lejos de ser la norma es la excepción. Hoy en día en el Cine de Mujeres sigue presente algo que se hizo en esta época y es que ya no busca crear desde lo vano y hueco que resulta hacerlo desde el silencio y el miedo, sino producir desde la resistencia corporal femenina (Juhasz 49).

La representación del autocuerpo toma en cuenta raza, clase, orientación sexual, historia y contextos visuales de los cuerpos femeninos, ya no se busca encasillar sino liberar la imagen de la mujer que por años ha sido retratada de forma injusta, banal y superficial. Desde los noventa hasta la actualidad es importante tomar en cuenta los distintos matices que conforman a los personajes femeninos

Junto con esta representación justa y digna viene una responsabilidad por parte de las espectadoras y es tener un consumo consciente y crítico con los proyectos audiovisuales que vemos. Siempre debemos cuestionar lo que está en pantalla, hasta aquellos filmes que se nos presentan como revolucionarios, justos y feministas, debemos formarnos un criterio propio y, sobre

todo, dialogar con otras mujeres para entender y abrir nuestro panorama, conscientes de que no hay una historia única.

Aquellas películas que se atrevían a desafiar a la heteronorma se veían sentenciadas a la censura, como lo fue en su tiempo *She Don't Fade* (1992) donde la directora negra Cheryl Dunye interpreta a una lesbiana que busca sexo y amor (53), la directora abrió el debate sobre lo que significaba el placer femenino y la violencia que atravesaban a las mujeres afroamericanas siendo ella lesbiana. Aquí es donde la interseccionalidad se funde con la teoría feminista y "El trabajo de las académicas feministas [...] entrega un vocabulario mucho más crítico y una autoconciencia sobre la representación realista que no se compartían tan ampliamente en aquella época" (Juhasz 52).

2.2.3.2 La interseccionalidad en la teoría y práctica feminista

Al volvernos conscientes del poder que existe en el discurso que se distribuye en el cine, nos volvemos lúcidos acerca de las opresiones que existen. Es decir, no es el mismo abuso que se comete en contra de la mujer blanca que el constante abuso al que es sometida una mujer indígena, así como el de una mujer indígena lesbiana. Lastimosamente, a una mujer la pueden atravesar más de un tipo de violencia.

Este feminismo, lo retoma Yuderkys Espinosa-Miñoso en su artículo "Una crítica decolonial a la epistemología feminista crítica" (2014), diciéndonos que el feminismo decolonial antirracista está íntimamente ligado al feminismo negro, de color que se suscitó en Estados Unidos, el cual busca promover la reflexión y el diálogo sobre las opresiones que existen: de clase, raza, género, sexualidad. Haciendo énfasis en que la teoría hegemónica realizada por mujeres blancas de clase

privilegiada ha resultado hasta cierto punto dañina para las mujeres que no lo son, pues se constituye como una imagen única, borrando todo lo que existe fuera de este contexto. No se puede continuar con el feminismo universal que procura generalizar las vivencias de las mujeres y hablar en nombre de ellas (Espinosa 10).

Las feministas decoloniales antirrascistas buscan demostrar cómo estas teorías hegemónicas no funcionan para hablar e interpretar la realidad de las opresiones que sufren las mujeres racializadas originarias de pueblos colonizados, por ejemplo: América Latina. La teoría creada por las mujeres blancas, privilegiadas y heterosexuales no sirve si creen que solo lo que ellas dicen representa una realidad única (Espinosa 8). Se trata de abrir el diálogo y escuchar, si alguien perteneciente a una comunidad violentada nos explica qué opresiones la atraviesan debemos escuchar y aprender, por más empáticos que seamos no es nuestra realidad inmediata y por ende, no podemos creer que la conocemos sin haberla vivido.

Las conclusiones y propuestas que hizo Juhasz en los años noventa siguen vigentes el día de hoy en el Cine de Mujeres actual; lo podemos notar en la obra de una investigadora del siglo XXI que, así como Juhasz retoma el tema de la interseccionalidad, pero desde el feminismo decolonial antirracista nos referimos de la argentina María Lugones, su propuesta la abordaremos a partir de dos artículos a cargo de la mexicana Berenize Galicia Isasmendi: “Positividad corporal en la moda ¿estrategia de mercado o inclusión?, acercamiento desde la percepción de hombres y mujeres mexicanas” (2021) y el segundo realizado en colaboración con Julissa Jazmín Ruíz “La cultura del Drag Queen: ¿de la influencia europea a una expresión disruptiva de los estereotipos de género en México?” (2021).

En ambos artículos retoman a María Lugones, la primera mujer en Latinoamérica en abordar el impacto que tuvo para el feminismo en Latinoamérica la interseccionalidad y los estereotipos de

género; su aporte se sustenta y promueve el feminismo decolonial antirracista y su funcionalidad hoy en día para la sociedad, ya que "nos lleva a cuestionar la construcción dicotómica del género que forma parte del llamado sistema de género, el cual depende de lo colonial/moderno" (Isasmendi 334).

Ellas retoman el libro de María Lugones *Colonialidad y Género* (2014) y hacen hincapié en que los "feminismos del siglo XX no incluyeron el vínculo con la racialización del género, la clase y lo heterosexual, pero sí se enfocaron en subrayar que las mujeres eran frágiles (débiles mental y corporalmente)" (Isasmendi 336) mientras que, al mismo tiempo limitaron a las mujeres a espacios privados y con una sexualidad pasiva, sin poder ser dueñas de su placer (Lugones 68).

Para las autoras en el artículo referido sobre el drag en México, este feminismo busca entablar un diálogo inter e intracultural basado en el respeto; recalcando que "Esta perspectiva feminista es fundamental porque nos permite reflexionar desde nuestra cotidianidad sobre las diferentes realidades que pueden afectarnos o ayudarnos" (62). Para las autoras cuando se habla de colonialidad no se limita a cuestiones de raza, pues retomando lo que dice Lugones este es un eje del sistema de poder, por ende, tiene acceso y control a aspectos sexuales, colectivos, de subjetividad e intersubjetividad, así como a la producción de saberes (Lugones 79).

Hoy es necesario conocer la propuesta de la argentina María Lugones, ya que ella en su estudio reconoce y habla sobre cómo las cuestiones raciales van ligadas con los estereotipos que se reproducen en la sociedad, pues se "ha conceptualizado la raza como engenerizada y al género como racializado de maneras particularmente diferenciadas entre los europeos-as/blancos-as y las gentes colonizadas/no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género —ambas son ficciones poderosas" (Lugones 68) y como tales debemos empezar a cuestionarlas y erradicarlas.

Un ejemplo reciente de lo anterior es la película *Nudo Mixteco* (2021) de la directora mexicana proveniente de Tlaxiaco, Oaxaca, Ángeles Cruz, el cual en el 2022 ganó el Premio Ariel a mejor ópera prima. En esta historia se retrata la vida de 3 mujeres indígenas de la mixteca de Oaxaca, mostrando cómo sus caminos se unen a pesar de no ser amigas o parientes. La historia es compleja y humana, en una hora y media habla de temas como la sexualidad femenina, la migración y la violencia sexual en contra de las mujeres de este poblado, demostrando que las violencias que se viven en países centralizados no es igual a la que se vive en pueblos alejados de la ciudad, lo cual no significa que sea una competencia por ver quién sufre más, sino todo lo contrario es hacer visible lo que por años ha sido ignorado.

Nombrar el problema es el primer paso para proponer soluciones. Utilizar categorías de identidad y de identificación también se puede utilizar como "[...] un dispositivo político para hacer reclamos a la historia y hacer el futuro en un lugar donde la identidad no sea utilizada para limitar u oprimir" (Juhasz 51). Ahora es importante empezar a sensibilizarnos con esta interseccionalidad porque nos va a permitir identificar el problema de representación y al mismo tiempo empatizar con tipos de abuso que si bien no nos afectan directamente, no significa que no existan.

Una representación íntegra del autocuerpo con una perspectiva feminista e interseccional es fundamental hoy en día, tanto de las realizadoras que crean estas imágenes, como de nosotras como espectadoras, ya que para empezar a cambiar la forma en la que por años nos han personificado necesitamos recordar que como consumidoras culturales tenemos cierto poder a reclamar un cine más justo y consciente.

Dejar atrás los estereotipos racistas, sexistas, clasistas hoy resulta prioridad porque, así como afectan nuestra forma de actuar, también se introducen en nuestra auto-imagen, debemos ser

conscientes de otras estructuras de opresión como las que mencionamos antes, porque si no sabemos identificarlas ¿cómo vamos a erradicarlas o mínimo cuestionarlas?

Es aquí donde entra el papel de las realizadoras de cine (entiéndase directora, guionista, productora, etc.) pues con ellas comienza la creación de narrativas desafiantes ante el sistema patriarcal que nos oprime y nos mal representa. Ellas deben estar conscientes de los cuerpos de las mujeres y cómo en sus manos está el deber de adquirir un panorama de vivencias más amplio y empático. No existe una historia universal que pueda representar las vivencias de cada una de las mujeres en el mundo, mucho menos de nuestro país. Cada mujer posee un pasado, una mente y una experiencia diferente de la otra y ahí está la riqueza de la diversidad representativa.

Juhasz apela y defiende el derecho a la representación de las mujeres negras del cine, y aunque su enfoque parte de esta problemática todo lo que propone es válido para reconocer otros modelos de opresión. Es aquí donde entra el Cine de Mujeres, ya que aquello que planteó en los noventa hoy es fundamental recordarlo y aplicarlo; la interseccionalidad y el feminismo deberían ser inherentes uno del otro, pero muchas veces se fragmentan en la diversidad de opiniones que existen, por eso actualmente resultan necesarias investigaciones como la de María Lugones, que nos recuerden que debemos ser conscientes de que no todas sufrimos las mismas violencias.

La tarea del Cine de Mujeres radica en que tanto la teoría como la práctica deben, por sobre todas las cosas, tener una conciencia interseccional de las problemáticas sociales actuales que aquejan a las mujeres; surge como una forma de apropiarnos de nuestras experiencias, un posicionamiento político que establece que ellos ya no nos definen ni dictan quiénes debemos ser.

2.3 El análisis de personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano

Hoy en día, conforme los estudios cinematográficos feministas avanzan las narrativas que se proyectan y se producen en el cine nacional se comienzan a cuestionar cada vez más; ya no únicamente en un plano narrativo, sino fuera de lo que sucede en pantalla, es decir, en el comportamiento de aquellas personas que la miran. Como hemos visto en los capítulos anteriores, cuando hablamos de personajes femeninos en el cine mexicano debemos discutir la clara desigualdad de representaciones que se exponen y a su vez de como el Cine de Mujeres en el país cada vez cobra un papel más importante en esta labor.

Las teóricas, tanto internacionales como nacionales, se están dedicando a repensar la forma en la que consumimos cine para crear nuevas narrativas que, en lugar de perjudicar ayuden al imaginario colectivo del país y del mundo; la mayoría de ellas ya no buscan la verdad absoluta sino el diálogo, ya no se trata del dogma, sino del constante cuestionamiento, por lo que se han implementado distintas medidas para lograrlo. Una de ellas, como veremos a continuación, son las pruebas o tests como formas de análisis que ayuden al consumidxr a identificar una narrativa sexista con personajes superficiales y con nula singularidad en la trama.

Debemos mencionar que, si bien en este capítulo retomaremos a dos teóricos con su respectivo modelo de análisis, cuyos trabajos nos ayudaron a la creación de nuestra propuesta, hay que acotar que existen más análisis de esta índole y si decidimos usar solo los trabajos de José Patricio Pérez Rufí y Laura Astorga fue porque se ajustan mejor a las necesidades de esta investigación.

De igual forma, debemos aclarar que no son una verdad absoluta los datos que se encontraron en los resultados del test que proponemos, La Mirada Castellanos, creado a partir de los trabajos de los investigadores José Patricio Pérez Rufí y Laura Astorga, cuya obra discutiremos más adelante.

Es como la costarricense Laura Astorga dijo en su trabajo El Sexismográfo[48]: “Son patrones, test y fórmulas que hacen que identifiquemos fácilmente el sexismo en los contenidos que consumimos y que producimos”[49] (“Sexismógrafo- Clase 1. YouTube, subido por Centro Cultural de España Juan de Salazar, 15 de marzo de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=9Mlnu41HAJk&ab_channel=CentroCulturaldeEspa%C3%B1aJuandeSalazar).

Lo anterior significa que los tests no son una solución o respuesta definitiva al problema de representación que se tiene en el cine actualmente, tanto nacional como internacional, más bien son una herramienta que nos ayuda a concientizarnos respecto a los materiales audiovisuales que consumimos.

Por ende, como veremos a continuación, mientras el modelo del español José Patricio Pérez Rufí apela a un sentido más amplio con respecto a las características tanto físicas como emocionales de los personajes femeninos o masculinos, el trabajo de la costarricense Laura Astorga es un modelo completamente feminista que analiza y se centra en la trama en general y si hay un detonante violento en el personaje femenino que la orille a cambiar.

2.3.1 Modelo de análisis para personajes cinematográficos propuesto por José Patricio Pérez Rufí

José Patricio Pérez Rufí es un investigador y docente del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de

[48] Del cual profundizaremos más adelante.
[49] “Sexismógrafo- Clase 1. YouTube, subido por Centro Cultural de España Juan de Salazar, 15 de marzo de 2022https://www.youtube.com/watch?v=9Mlnu41HAJk&ab_channel=CentroCulturaldeEspa%C3%B1aJuandeSalazar

Málaga en España. En el 2016 publicó su artículo "Metodología de análisis de personaje cinematográfico: Una Propuesta desde la narrativa fílmica" en el cual se dedica a desglosar los elementos que conforman a los personajes en la cinematografía, consciente de la necesidad "de una crítica de la construcción dramática desde nuevos enfoques que cuestionan la ideología subyacente" (536).

Para el investigador el personaje está vivo y este mismo se encarga de determinar tanto la metodología como los objetivos de su estudio (Rufí 537), esto se refiere a que antes de intentar estudiarlo y cómo se desarrolla en la trama tenemos que entender qué es un personaje, algo que hicimos desde el Capítulo I, por ende, no ahondaremos a profundidad en esto. Solo recordemos que se entiende como persona que está dotada de acción, ya que su actuar va encaminado a lograr un objetivo, este enfoque para Rufí es más fenomenológico que formal o estructural (540), hacemos hincapié en que entiende a lo fenomenológico como lo subjetivo y filosófico de este concepto.

Una vez aclarado lo anterior, ya podemos adentrarnos por completo y a profundidad en la metodología de estudio de los personajes que propone Rufí. Él hace énfasis en las distintas categorías que existen para categorizar a los personajes como: plano/redondo, apariencia, expresión verbal, carácter, backstory, vida exterior, meta y motivación, elementos del discurso caracterizado del personaje, elementos extra discursivos, el personaje como rol y como actante. Sin embargo, para el modelo de análisis que vamos a proponer sólo es importante retomar y hablar acerca de las categorías que nos ayudaran con los objetivos que perseguimos con esta investigación, los cuales son:

1. Personaje plano/ personaje redondo
2. Expresión verbal
3. Carácter del personaje

4. Backstory
5. Meta y motivación

2.3.1.1 Personaje plano/ personaje redondo

Para este apartado Rufí menciona que la dualidad del personaje plano o redondo nació con la obra *Aspects of the Novel* (1927) de Edward Morgan Forster, pues, a pesar de que su obra para muchos ya es considerada obsoleta, Rufí sostiene que la obra ha resistido el cambio literario y lo que propuso continúa vigente para la metodología analítica de los personajes (Rufí 541), ya que con Forster nace la dualidad entre personaje plano y redondo. Además, se encarga de complementar su investigación con la reinterpretación que hicieron investigadores como Cassetti y Chio[50], así como Chatman[51], quienes se dedicaron a actualizar al sujeto (entiéndase personaje) y los distintos conceptos narrativos en la cinematografía.

Aunque, para muchos esta clasificación, plano/redondo pueda parecer simple y reduccionista funciona como un primer acercamiento al estudio de los personajes y sobre todo, porque como Rufí enfatiza "su aplicación resulta eficaz a efectos de descripción de la construcción dramática del relato" (541). Ahora bien, nos referimos a un personaje redondo cuando "es complejo y variado" (Casetti & Chio 178), este debe apelar a un sentido variado y multidimensional, demostrando sus matices en su actuar, mientras que, al mismo tiempo posee una psicología propia, refiriéndose a una personalidad compleja e individual. Para Forster podemos encontrar a un personaje redondo cuando nos sorprende, cuando puede evocar en las personas emociones más allá del humor (Forster 89), aunque entendemos que el género de comedia tiene su grado de complejidad, hacemos énfasis

[50] Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1998.
[51] Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine. Madrid: Taurus, 1990.

en que muchas veces en el cine mexicano al ser el único cine consumido en masa suele dejar a sus personajes en un plano y desarrollo superficial.

Para que quede más claro podemos tomar el reciente ejemplo del personaje de Mariel en la película *La Caída* (dir. Lucía Puenzo. Amazon Prime Video, 2022), interpretado de forma magistral por la mexicana Karla Souza. La historia trata de "una clavadista veterana, quien tiene una última oportunidad para cumplir su sueño olímpico, pero una terrible verdad sale a la luz y la confronta con la pregunta más importante de su vida: ¿la definición del más grande sueño es ganar?" (FilmAffinity, 2022. https://www.filmaffinity.com/es/film637906.html).

Mariel es un personaje lleno de contradicciones, de miedos, pero al mismo tiempo de fuerza, entendemos el porqué de su actuar en todo momento y así como nos presenta su meta en la vida, también nos presenta los objetivos que tendrá que enfrentar para lograrlos o en su caso, dejarlos ir. Sus sueños de toda la vida se ven atravesados por los traumas del pasado, la forma en la proyecta su dilema interno para lograr elegir lo correcto, el dilema moral que atraviesa de saber lo que sucederá en su vida si decide hablar, pero también lo terrible que podría llegar a ser no hacerlo; encontramos en ella la ejemplificación ideal de lo que debería ser un personaje redondo.

Como mencionamos anteriormente, en el cine mexicano el género que predomina es el de la comedia, por ende, los personajes que encontraremos en este cine de corte comercial serán en su mayoría lo que se conoce como planos, carentes de profundidad y a diferencia de los redondos no tienen contradicciones ni una personalidad bien definida. Como Forster[52] dice "se construye en torno a una sola idea o cualidad y se identifica con facilidad, ya que permanece inalterable" (75). La posibilidad de desarrollarse y transformarse es casi inexistente con este tipo de personajes.

[52] Retomado por el español José Patricio Pérez Rufí.

Ejemplo de lo anterior es la película *A la Mala* (Dir. Pedro Pablo Ibarra. Pantelion Films, 2015) con el personaje de María Laura, Mala, interpretado por Aislinn Derbez, que nos cuenta la historia de "una mujer desencantada de los hombres y una gran actriz que por no encontrar trabajo se ha dedicado a exponer novios infieles. Un día, una importante productora la contrata para protagonizar una serie, pero a cambio, le pide que enamore a su exnovio y le haga pagar todo el sufrimiento que le hizo padecer. Mala acepta sin saber que acabará enamorada de Santiago, un exitoso empresario, patán por fuera y músico-filantrópico por dentro." (FILMAFFINITY, 2015. https://www.filmaffinity.com/es/film354824.html).

La protagonista Mala, carece de profundidad y para ser el personaje principal no tiene nada de desarrollo a lo largo de la trama, no posee un carácter propio y le falta una motivación verdadera además de conseguir al hombre, nos quieren engañar con que su mayor sueño es ser una gran actriz, pero toda su acción se encamina para atrapar al donjuán filántropo, de igual forma tiene que asumir un rol materno, empático y amoroso para hacerlo mínimamente decente y que se quede con ella.

Finalmente, como veremos a continuación para lograr obtener un personaje redondo en la historia se debe tomar en cuenta la forma en la que se comunica, qué está diciendo y cómo lo está haciendo. La forma de expresarse de un personaje nos puede decir mucho sobre quién es, de dónde viene y hacía dónde quiere ir.

2.3.2 Expresión Verbal

En los diálogos existe un discurso que se verá reflejado en la pantalla, como hemos dicho no podemos hacer menos el trabajo del guionista, ya que será quien se encargue de dotar de personalidad e individualidad a los personajes, desde los protagonistas hasta los secundarios.

El teórico Rufí retoma el trabajo de Richard Dyer *Las Estrellas Cinematográficas* (2001) y nos dice que en la expresión verbal de los personajes podemos encontrar "su personalidad tanto directamente (lo que un personaje dice de sí mismo) como indirectamente (lo que revela de sí mismo)" (Rufí 145). La principal función de los diálogos es comunicar información tanto para los demás personajes como para la audiencia que está viendo la película, mientras que, al mismo tiempo funge como hilo conductor para que la trama avance. Podemos saber mucho del estado emocional en el que se encuentre el personaje con los diálogos que dice y hasta con la ausencia de estos (aunque este tipo de comunicación ya entraría en lo que se denomina no verbal).

En la mayoría de las películas contraculturales la funcionalidad de los diálogos va enfocada a dejarnos descubrir quién es el personaje de una forma introspectiva (Mulvey 114), mientras que en una gran parte de películas comerciales los diálogos se centran en la acción del presente, sin importar el futuro o la psique del personaje. Para que ambas situaciones queden más claras vamos a ejemplificarlas con dos películas: *Las Niñas Bien* (dir. Alejandra Márquez Abella, Woo Films, 2018) y *Mirreyes contra Godínez* (dir. Chava Cartas. Videocine, 2019).

Todo lo contrario, a lo que sucede en la comedia *Mirreyes*[53] *contra Godínez*[54] (2019) cuya trama no es ni por asomo la más compleja; se nos presenta a Genaro Rodríguez "un godín que ha dedicado su vida a trabajar en Kuri e hijos y aprender de su jefe Don Francisco Kuri, con un hijo como Santiago, un mirrey, no tiene el menor interés en la empresa" (IMDB, 2019. https://www.imdb.com/title/tt7294400/). Aunque la historia con un poco más de trabajo en el guion podría haber resultado en una comedia como la de *Nosotros los Nobles* (Dir. Gary Alazraki, Warner Bros, 2013), la cual se burla de la gente privilegiada, esta película no se queda ni en el intento.

[53] Según etimologías de Chile un mirrey es "un hijo de papá aficionado a lujos y marcas costosas" ("Mirrey").
[54] "Godín denota a un oficinista y/o burócrata" (Etimologías de Chile "Godín").

Es mediocre, aburrida, sin nada de sustancia en los diálogos, los personajes tienen un desarrollo que además de mediocre resulta forzado, su único aprendizaje, si se le puede llamar así, es el trabajo y su desarrollo se ve reflejado en si encontraron pareja o no. Los chistes no pasan de hablar de la tanda y en lugar de representar a la periferia trabajadora se burlan de ella. Ni en sus acciones, mucho menos en sus diálogos logramos entender quiénes son, no sabemos nada de su carácter, mucho menos de sus aspiraciones, no hay complejidad en su actuar, son planos y aburridos.

2.3.3 Carácter del personaje

Para Rufí es importante señalar e identificar distintos factores cuando se analiza el carácter de un personaje. Él menciona 6 retomando los trabajos de otros investigadores, como a Casseti y Chio, quienes apelan al carácter como un "modo de ser" (178). En esta investigación solo abordaremos aquellos que resultan fundamentales para los propósitos de nuestra investigación:

a) El carácter se muestra en las decisiones que toma el personaje en cuestión. Este principio se vincula con la acción[55] y al mismo tiempo con lo que propone Eugene Vale en su libro *Técnicas del Guion para Cine y Televisión* (1989), donde nos dice que la mejor forma de descubrir el carácter es con la acción, sin movimiento no hay desarrollo y sin desarrollo no podemos descifrar el carácter del personaje. Retomando el ejemplo de *Las Niñas Bien* (2018) podemos hablar de cómo Sofía en un intento desesperado de salvar a su patrimonio, pero sobre todo a sus privilegios toma decisiones erradas, hurtos a sus amigas adineradas, negación a su situación actual y sobre todo una profunda depresión al ver su mundo

[55] De la cual hablamos en el Capítulo I.

financiero desmoronarse. Aunque con acción podríamos pensar que el personaje actúa para lograr un objetivo positivo, no siempre es así y esta película lo demuestra.

b) Rufí menciona a la obra de Boris Tomashevski *Teoría de la Literatura* (1982) y retoma lo que dice sobre el carácter, siendo este el que le brinda individualidad y particularidad al personaje (Tomashevski 222). Si regresamos a la película del ejemplo anterior, veremos que cada mujer que se encuentra en la historia posee un carácter propio, que las dota de singularidad, lo que hace que para las personas sea más fácil empatizar con ellas y entender sus motivos. Sofia (Ilse Salas) es la soberbia, orgullosa, que intenta mantener las apariencias y continúa viviendo una vida que ya no es la suya; todo lo contrario a Ana Paula "la nueva rica", quien mantiene los privilegios de la clase alta gracias a las decisiones financieras de su esposo. Ella es capaz de ser más empática con Sofía, benevolente y hasta solidaria ofreciéndole varias veces ayuda económica al conocer su situación. El carácter y la acción son dos componentes fundamentales a la hora de querer analizar a un personaje, dígase femenino o masculino, ya que en su forma de ser hay respuestas sobre la trama y también podemos encontrar la individualidad de cada uno de los personajes que conforman la historia; el carácter nos brinda elementos que nos recuerdan que muchas veces este se ve definido por las vivencias pasadas y el contexto en el que se desarrollan los personajes.

2.3.*4* Backstory

El neologismo "*backstory*" se traduce al español como antecedentes y para Rufí se trata de la vida interior y al pasado del personaje (52). El autor retoma al veterano Syd Field[56] con el término que acuñó: "vida interior", el cual es utilizado como instrumento de construcción del carácter. "Dicho concepto define la vida del sujeto que se desarrolla desde su nacimiento hasta el momento

[56] Field, Syd. El libro del Guion: Fundamentos de la escritura de guiones. Plot Ediciones, 1994.

en el que comienza el relato fílmico. Sería pues el proceso en el que se forma el personaje (Field 28).

Ahora bien, no es posible hablar de los antecedentes o de la vida interior sin mencionar la influencia cultural que propone la Dra. Linda Seger en su libro *Cómo Crear Personajes Inolvidables* (2000), quien señala que todo personaje proviene de un origen étnico, social y educativo que, si bien no determina su carácter ni valores, si es una guía para entender de dónde vienen y el por qué se su existir (Rufí 544).

El Cine de Mujeres mexicano ha hecho mucho énfasis en este aspecto con sus personajes, dotándolos de contexto, complejidad y de lo que Field denomina vida interior. Ejemplo de esto es el personaje de Toña, interpretado por Myriam Bravo, en *Nudo Mixteco* (Dir. Ángeles Cruz. Madrecine, 2021), película que habla sobre "tres perspectivas distintas de esa experiencia humana que prácticamente no se ha abordado nunca: la sexualidad de las mujeres indígenas en México. (FILMAFFINITY, https://www.filmaffinity.com/es/film626820.html, 2021). Toña es una de esas tres perspectivas, mujer que trabaja en un tianguis en la ciudad, pero que un día tras una llamada de su hija, quien se quedó al cuidado de su madre en su pueblo, decide que es tiempo de ir por ella y ayudarla a salir de ahí, para poner fin a un patrón de abuso. Vemos que, marcada por un pasado de abuso y revictimización, Toña de carácter fuerte y cálido está decidida a actuar como el adulto que ella necesitaba cuando era pequeña, claramente posee una vida interior y una influencia cultural que es la que su pueblo posee y de cierta forma ella tuvo que desaprender para ayudar a su pequeña.

En el análisis de personajes que propone Rufí hace hincapié en que tomará en cuenta todo aquello que de indicios de la historia previa del personaje desde: época histórica, nacionalidad y ciudad en que vive, origen familiar, social y religioso, infancia o formación. De igual forma él estudia tanto cantidad como calidad de los datos que se dan de la vida interior del personaje en

cuestión (544). Como veremos a continuación, el carácter puede definir la forma en la que nuestro personaje va a perseguir sus objetivos.

2.3.5 Meta y motivación

La acción es fundamental para tener personajes complejos y atractivos en cualquier película, tanto de corte comercial como independiente, siempre existe en los personajes un objetivo que quieren alcanzar y que se convierte en el motor de su actuar; la audiencia necesita entender o por lo menos conocer qué motiva el proceder del personaje para empatizar con su historia.

La Dra. Seger, en su obra previamente mencionada nos dice que si las personas no saben por qué un personaje está haciendo algo, el proceso de autorreconocimiento o inclusive la empatía serán más difíciles de sentir por el personaje en cuestión (163) y si no empatizamos con las personas que cuentan la historia a través de su actuar ¿qué va a incentivarnos como público a quedarnos hasta el final de la proyección? La motivación del personaje es el detonante principal de la trama, además de encargarse de dotar de fuerza al personaje y orillar a este a involucrarse en la historia (163).

Finalmente, el teórico Rufí nos invita a pensar como analistas y siempre cuestionarnos qué quiere el personaje y por qué lo desea (546), recordando, como vimos en el Capítulo I que el personaje es una unidad de acción con elementos actanciales que nos ayudan a dimensionar el análisis que queremos hacer en los personajes femeninos del cine mexicano.

La finalidad de hablar de todos estos elementos es que la persona lectora pueda entender de dónde viene nuestra propuesta de análisis, ya que tanto Rufí como la autora de la que hablaremos a continuación, Laura Astorga resultan ser un pilar fundamental para nuestra investigación, pues retomamos varios componentes de su trabajo para nuestro modelo de análisis.

2.4 El sexismográfo de Laura Astorga y la realización de tests para identificar una narrativa sexista

La costarricense Laura Astorga se ha encargado de promover el sexismográfo como un instrumento didáctico que recopila una serie de test que se han propuesto a lo largo de la historia del cine, proponiendo su modelo de análisis llamado *female gaze;* debemos acotar que Laura Mulvey y Shalenah Ivey apelan a la mirada femenina en un sentido teórico, mientras que Astorga lo lleva a un nivel práctico y lo definió en el taller que mencionamos en la introducción de este capítulo, como un instrumento pedagógico centrado en el cine latinoamericano, aclarando que:

> Se llama sexismográfo porque intenta juntar dos cosas: el sexismo, que es algo que envuelve a todos los temas que tienen que ver con machismo, misoginia, desigualdad, etc., y sismógrafo porque es el que mide en qué intensidad está dándose el sexismo en los medios audiovisuales o situaciones específicas. (Astorga, inicio 23:04-24:10).

La finalidad del sexismográfo es desarrollar en las personas la habilidad de detectar patrones, ya que, si bien en un primer momento podría parecer que solo se enfoca en problemáticas locales, en un nivel más profundo nos daremos cuenta de que el sexismo, la cosificación y violencia hacia los personajes femeninos es un lenguaje universal. Se trata de ubicar los patrones que nos permitan detectar fácilmente el sexismo en los contenidos que consumimos y producimos para sensibilizarnos y concientizarnos sobre esta problemática.

Resulta interesante la forma en la que Laura Astorga retoma la interseccionalidad en su investigación, pues para ella, hoy en día hablar de sexismo ya no es necesariamente en contra de la mujer *per se*, pues la acción como tal lleva un sentido intrínseco de vulnerabilidad, por lo que para

ella es la violencia ejercida en contra de la persona más endeble e indefensa del grupo (Astorga 2022).

A continuación, antes de hablar sobre su método de análisis, *female gaze*, retomaremos algunos de los tests que ella recopiló en su trabajo, aunque hay más de 10 en su lista para nosotros solo es importante enfocarnos en 3, debido a la relevancia de estos en los medios audiovisuales: el test de Bechdel, el principio de pitufina y la lámpara sexy.

2.4.1 El Test de Bechdel: el primer análisis de cine con perspectiva feminista

En 1985 la historietista estadounidense Alison Bechdel publicaría en el comic *Dikes to Watch Out For* la tira cómica titulada *The Rule*, considerada el parteaguas de la conversación sobre el sexismo y la representación femenina en las películas, pero ¿de qué trató este comic? Primero observemos la Figura 8:

Figura 8: Tira Cómica para *Dikes to Watch Out For (Autor:* de Alison Bechdel, 1985).

Como podemos observar son dos amigas que pasan frente a un cine y una le pregunta a la otra si quiere entrar, a lo que la amiga le responde que ella solo entra a ver una película si cumple con tres requisitos básicos:

1. Debe haber al menos dos personajes femeninos en la historia.
2. En algún momento de la historia estos dos personajes deben hablar entre sí.
3. El tema de conversación no debe ser un hombre.

Años después, debido a la relevancia de este test y las distintas discusiones que surgieron en torno a este, el primer principio se transformó en que estos dos personajes femeninos deben tener nombre, pues sin nombre la trama da a entender que no es relevante saber quiénes son las mujeres en pantalla.

La creadora del test Alison Bechdel ha dicho que la idea de estos requisitos no es suya, sino de su amiga Liz Wallace, quien recibió el crédito debajo de la tira cómica cuando fue publicada, Wallace reconoce que estuvo inspirada en la obra de Virginia Woolf *Una Habitación Propia* (1929), donde a pesar de hablar sobre la mujer en la literatura es un texto atemporal que bien puede aplicarse en cualquier industria cultural. Es importante hacer énfasis en que el test de Bechdel no mide el feminismo en una película, si bien esto podría resultar confuso, debemos aclarar que, aunque posee un enfoque feminista pues busca señalar el androcentrismo en el cine no busca medir como un feministómetro la perspectiva de género en las películas.

Lo anterior quedó comprobado con el artículo de José Nahuel Freitas, Milena Rosenzvit y Stephanie Muller titulado "Automatización del Test de Bechdel-Wallace" (2016), donde retoman esta investigación para desarrollar una aplicación que haga el análisis con base en los datos que arroja el guion. Su propuesta resulta interesante pues aparte de juntar la tecnología, problematizan lo que implica hacer este test para analizar una película. Llegando a la conclusión de que:

> El hecho de que una película en particular pase el Test no implica que haya una participación femenina aceptable, o que no tenga contenido sexista. Igualmente, una película puede no pasar el Test de Bechdel y aun así transmitir un mensaje por la igualdad de género (Freitas, Rozenvit y Müller 35).

Si bien esta prueba es una herramienta que nos sirve para empezar a sensibilizarnos, las cuestiones sexistas que se viven en la representación femenina cinematográfica poseen ciertos vacíos, como dijeron los investigadores que acabamos de mencionar, esta limitante es que no explora a profundidad el contexto en el que se desarrollan los personajes, por lo que sus resultados pueden llegar a ser poco confiables. Posee una visión reduccionista que no permite examinar otras aristas de la película.

Para entender mejor lo que acabamos de decir haremos un breve análisis con los tres principios que propone el test para comprobar el vacío que existe en sus resultados, aunque esto no le quita el mérito de su propuesta a Alison Bechdel y Liz Wallace, ya que para la época en que fue creada resulta un parteaguas para que los consumidores se dieran cuenta de que había algo malo con la industria, de igual forma muestra que los tests no son una solución, sino una herramienta para concientizar a las y los consumidores.

En la película *Me Estás Matando Susana* (Dir. Roberto Sneider. Fidecine, 2016) conocemos la historia de Eligio (Gael García Bernal) un actor mediocre, mujeriego y amigable de 28 años quien un día al llegar a su casa descubre que Susana, su esposa, se ha ido "Después de un par de meses, descubre que Susana se ha ido a una universidad en una pequeña ciudad del centro de los Estados Unidos; malvende su automóvil y se lanza furioso a buscarla. Desde su llegada, el impulsivo, idiosincrásico y enojado Eligio se enfrenta con la rígida y discriminadora sociedad de Iowa" (FILMAFFINITY, 2016. https://www.filmaffinity.com/es/film742283.html).

Debemos mencionar que la película está basada en la obra de José Agustín *Ciudades Desiertas* (1982), información que resulta relevante porque la escritora Elena Poniatowskala la describió como "la primera novela anti machista en México" (Vázquez 2017. https://www.ladobe.com.mx/2017/01/ciudades-desiertas-jose-agustin/), ya que además de burlarse del macho mexicano le otorga a Susana una libertad que solo podía ser utopía en el México de los años ochenta.

La película en su tiempo dividió a la audiencia, pues había quien creía que enalteció al hombre machista y la acusaron de una narrativa igual de sexista; si bien entendemos de dónde surge este punto de vista, creemos que la historia lejos de romantizar al macho mexicano se burla de él y lo satiriza, Eligio cree tener el control cuando es todo lo contrario, cree que puede decirle a Susana

qué hacer cuando no es así, ella elige cómo disfrutar su vida y su sexualidad, aunque al final después de dejarse chantajear varias veces decide regresar con él.

Ahora bien, debemos hacer énfasis en que, a pesar de no romantizar la violencia machista sí posee subtramas muy cuestionables como las relaciones tóxicas y el hecho de que ni Eligio ni Susana sabían poner límites en la relación. A pesar de esto, creemos que puede funcionar para ejemplificar la ambivalencia y limitantes que tiene el test de Bechdel.

Basándonos en los requerimientos que se necesitan para pasar la prueba nos damos cuenta de que la película no aprueba el test de Bechdel, pues como veremos a continuación:

1. ¿Hay personajes femeninos con nombre propio? no. El único personaje femenino con nombre relevante para la historia es el de Susana.
2. ¿En algún momento dos personajes femeninos se juntan para hablar? si bien nos dan una idea de las amigas a las que Susana les dijo que se iba a ir, no vemos en ningún momento una interacción directa.
3. El tema de conversación no debe ser un hombre. Esto no es posible debido a que toda la historia versa sobre el matrimonio de Susana y Eligio, la primera cuestionando su individualidad y el segundo preocupado por poseer a su esposa como un bien material, lo que hace que toda la narrativa gire en torno a sobre si podrán resolver sus problemas o no y aunque en la novela se explora más a profundidad la introspección de Susana, en la película se deja muy al aire y en manos las personas imaginar lo que pasa por la mente de Susana.

Lo anterior comprueba que, aunque una película no pase el test de Bechdel puede, aun así, tener un mensaje que apele en pro de la igualdad de género, como vimos con esta película, si bien

hay una temática cuestionable, también se encarga de burlarse y polemizar la masculinidad tóxica del mexicano promedio.

2.4.2 El test del principio de pitufina

La poeta y ensayista estadounidense Katha Pollit publicó en 1991 un artículo en el *New York Times* titulado "Hers, the smurfette principle" o como lo llamarían en la traducción realizada por la UNAM por Nilton Arredondo "A ellas, el Principio de Pitufina"[57]. En este se nos dice que los chicos son la norma y las chicas una variante.

Pollit creó este texto pensando en su pequeña hija de 3 años y las cosas que veía en televisión, dándose cuenta de que, si bien no eran muchas horas las que pasaba frente a la pantalla, estas pocas sí influyeron en su proceso de socialización, ya que adoptó comportamientos sexistas a temprana edad; se centró en ciertos programas como *Plaza Sesamo* o el programa que bautizó su proyecto *Los Pitufos.*

Se dio cuenta de que en las historias de esa época siempre los niños/hombres son el centro de la narrativa, mientras que las niñas/mujeres eran relegadas a la periferia, el mensaje era claro: Las chicas solo podían existir en relación con los chicos; una reflexión alarmante que ponía en el centro el tema de que las niñas crecerían a través de los personajes masculinos. A las princesas les podían admirar la ropa, al caballero la valentía ¿ven el problema? como se dice en el artículo previamente mencionado "Las más privilegiadas y atrevidas pueden soñar con volverse mujeres excepcionales en un mundo de hombres —Pitufinas—." (Pollit 1991).

[57] El principio de Pitufina de Katha Pollitt http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/768-punto-en-linea-no-062-063/1127-no-62-63-el-principio-de-pitufina-de-katha-pollitt-nilton-arredondo

Esto se puede observar en la película *3 idiotas* (Dir. Carlos Bolado. Pantelion Films, 2017), una adaptación del éxito hindú, escrito y dirigido por Rajkumar Hirani basado en la novela *Five Point Someone* de Chetan Bhagat. La historia nos presenta a tres amigos, quienes a través de flashbacks nos relatan todo lo que pasó antes de la desaparición de su amigo Pancho. Este largometraje de corte cómico, más allá de intentar hablar de la amistad y el seguir nuestras metas, como promete en su tráiler, no logra abordar estos temas; para ejemplificar el principio de pitufina nos centraremos en el personaje de Mariana (Martha Higareda), quien queda definido a través de los protagonistas varones. Sus sueños, aspiraciones y motivos giran alrededor del personaje de Pancho, aunque quieran hacer parecer que es una mujer muy inteligente con aspiraciones propias, la realidad de sus acciones nos dice todo lo contrario, ella es, en esta película, la pitufina.

*2.4.*3 Lámpara sexy: el test para identificar la cosificación femenina

La guionista de cómics estadounidense Kelly Sue DeConnick, quien ha trabajado para grandes compañías como Marvel, creó en el 2014 el test de la lámpara sexy. Presentándolo por primera vez durante el evento Comic Con en San Diego, explicó que se trata de cuando en una narrativa se puede quitar a un personaje femenino y ser reemplazado por una lámpara, si la historia sigue igual sin perder sustancia es porque el mensaje es claro: ese personaje no es relevante para la trama ("Kelly Sue DeConnick explains the Sexy Lamp Test". YouTube, subido por Nick U, 11 de marzo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=_TAG8Pd20DY&ab_channel=NickU).

Tanto en el cine hollywoodense como en el mexicano es fácil encontrar este tipo de narrativa. Un ejemplo del primero sería Megan Fox en las películas de Transformers, desde la primera cinta *Transformers* (dir. Michael Bay. Paramount Pictures, 2007), su personaje Mikaela Banes además de ser hipersexualizada, es reducido a ser el interés amoroso de Sam Witwicky (Shia LaBeouf); a

pesar de que la historia nos quiere convencer de que tiene un papel relevante, bien podría no estar y no se notaría la diferencia, lo cual quedó comprobado cuando en la tercera película, *Transformers: el lado oscuro de la luna* (Dir. Michael Bay. Paramount Pictures, 2011), renunció y fue reemplazada por la modelo de Victoria 's Secret, Rosie Alice Huntington-Whiteley.

Laura Astorga publicó para la revista Forbes un artículo titulado "El movimiento sexismográfo, es solo el principio" (2018), donde habla sobre las personas y cómo cuando ven algún tipo de material audiovisual buscan de una forma u otra verse "representadas en el arte y la cultura en general", ya sea una película, una serie o hasta un libro, como consumidores esperamos (consciente o inconscientemente) encontrarnos reflejados de una u otra forma en el personaje o en la historia. Si solo vemos lo fácil que es prescindir de los personajes femeninos el mensaje que se transmite para las masas es que no somos relevantes en la narrativa y, por ende, en nuestra realidad inmediata tal y como lo vimos con el test de la lámpara sexy.

Es importante mencionar el contexto porque cada investigadora que ha propuesto un test (Alison Bechdel, Katha Pollit, Laura Astorga, Kelly Sue DeConnick, etc.) crea su modelo de análisis con base en su historia y lo que observan en su contexto más inmediato, pues el análisis responde a las necesidades de su entorno social. Tanto ellas, como nosotras espectadoras vamos a hacer peticiones en pro de lograr cuestionar o romper con la trama patriarcal en nuestro contexto más inmediato.

2.4.4 La female gaze de Astorga y el aporte de Joey Solloway

Ahora bien, una vez que hemos visto algunas de las pruebas que recopila Astorga en su sexismógrafo, hablaremos de los elementos que ella retoma y propone para su modelo de análisis denominado *female gaze*. En esta propuesta la creadora hace énfasis, en el artículo para FORBES

previamente mencionado, en que los distintos tipos de violencia hacia las mujeres en pantalla "son el contexto no el texto de la trama" (Astorga 2018); ella habla de cómo en muchas historias hay una tendencia a violentar a los personajes femeninos para incentivar el desarrollo del personaje, también menciona que el evento detonante o conflicto no debe ser un acto explícitamente violento en contra de las mujeres tanto protagonistas como secundarias.

Esto último es algo que Joey Solloway explora en lo que para elle[58] debería ser la mirada femenina, pues como veremos a continuación tener en cuenta la psique de los personajes es fundamental para que cuando se lleven a pantalla no sean planos y aburridos. Su historia comienza desde que se indaga en la introspección de estos y complementa al mismo tiempo la investigación de Astorga.

Joey Solloway es un directxr, guionista, productxr estadounidense que transicionó como hombre trans en el 2020 cambiando su nombre de Jill a Joey, ahora usa los pronombres they/them en inglés. Ha trabajado para numerosas series televisivas como *Grey's Anatomy*, *Six Feet Under*, *Transparent*, entre otras, labor que le ha valido 7 nominaciones a los prestigiosos premios Emmy y dos victorias gracias a la última serie nombrada.

Elle más que proponer un modelo de análisis, como Astroga, lo aborda como una base teórica que se debe tomar en cuenta a la hora de hacer series o películas. Ha dado gran variedad de charlas sobre este tema, sin embargo, la más mencionada fue la master class que dio en el 2016 para el Festival de Cine Internacional de Toronto (TIFF), donde compartió con su audiencia las

[58] En el 2020 se convirtió en un hombre trans que se identifica como no binario y ha dicho que sus pronombres son they/them, lo que usamos en el español como elle. Entendemos que pueda confundir a la persona lectora la utilización de este lenguaje en la investigación, pero nos parece lo más correcto, ya que, así como hemos respetado los pronombres de todas las directoras y teóricas, también debemos hacerlo con las demás disidencias. Sobre todo, cuando la base de este proyecto es el respeto a la existencia de todo ser humano.

conclusiones a las que ha llegado a lo largo de su carrera, enfatizando el hecho de que la *female gaze*, no busca objetivizar al hombre, ya que, aunque se ha dicho que esta se creó en contraparte a la *male gaze* que propuso Laura Mulvey en 1975, ambos se tratan de conceptos con metas visuales y sociales completamente distintas.

Joey Soloway problematiza y retoma la ambigüedad que el término posee y entiende que puede llegar a confundir a las personas, declarando que, aunque podría interpretar la *female gaze* como literalmente lo opuesto a la *male gaze*, esto no es así, pues "se trataría de presentar al hombre como objeto del deseo femenino" (Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016", YouTube, subido por TIFF Talks, 11 de septiembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab_channel=TIFFTalks). Así que no es tan fácil como decir que si *Magic Mike* (Dir. Steven Soderbergh. Legendary Entertainment, 2012), hubiera sido dirigida, escrita y producida por una mujer tendría por defecto una mirada femenina.

Otro problema que encuentra es que la *female gaze* se puede interpretar como una forma de revertir al género, refiriéndose a que el papel de la mujer sería como el de un hombre en las películas, por ejemplo, de acción. Actitudes asociadas con lo masculino, pero en ropa ajustada como lo vimos con Scarlet Johanson en su papel de black widow en la saga de los vengadores de Marvel. En palabras del directxr "Even with a female heroine, action movies still have a masculine look. They are usually, if not always, written, directed, or produced by cis men, so we're still talking male projection and fantasy[59]" (Soloway, inicio 7:32-7:42).

[59] "Incluso con una heroína femenina, las películas de acción siguen teniendo una mirada masculina. Por lo general, si no siempre, están escritos, dirigidos o producidos por hombres cis, por lo que todavía estamos hablando de proyección y fantasía masculina" (traducción propia).

Para el final de su discurso Joey menciona que es prudente explicar a qué conclusiones llegó con respecto a la *female gaze* y las cataloga en 3 partes fundamentales:

1. La mirada femenina es una forma de sentir viendo (*feeling seeing*), esta es la parte más introspectiva del Cine de Mujeres, ya que busca apelar a una emoción que nos lleve a reflexionar a través de la empatía lo que el personaje nos está contando.
2. Explora cómo se siente ser sujeto, no objeto en la perspectiva femenina y menciona que para ellx cualquier persona puede realizar la *female gaze*, aunque como mencionamos en capítulos anteriores, esta investigación considera que esto no es posible debido a los procesos de socialización tan diferentes que viven hombres, mujeres y disidencias.
3. La mirada femenina es un concepto sociopolítico que, debido a lo reciente de su debate, sigue siendo constantemente definido. Es una forma de hacer arte que denuncia la arbitrariedad y al mismo tiempo exige justicia.

Dicho lo anterior, resulta imperativo resaltar que tanto Soloway como Astorga, al igual que en esta investigación, retomamos a la interseccionalidad y hacemos énfasis en su papel como un pilar fundamental para la mirada femenina, ambos van alineados y es imposible separarlos si lo que buscamos es una equidad de representación, sobre todo que esta representación sea justa y esté lejos de los estereotipos y la violencia hacia las mujeres y disidencias.

Con respecto a esto último Soloway retoma a bell hooks cuando dijo “me gustaría pasar el resto de mi vida sin tener que ver otra escena de violación en una película”, algo que Astorga menciona en su *female gaze* y nos obliga a preguntarnos ¿cuántas escenas de violencia explícita se ven en el cine?, ¿cuántas de ellas eran verdaderamente necesarias? Como vimos con Alexander Juahsz la representación del auto cuerpo es fundamental y si la audiencia femenina o de disidencias

solo ve cómo se fuerza y viola el cuerpo en cuestión para lograr una transformación ¿qué mensaje se transmite?

Esto último es un elemento muy usado en el cine hollywoodense, recientemente lo pudimos ver con *Blonde* (dirigida por Andrew Dominik, Netflix, 2022), obra "Basada en el bestseller de la cinco veces finalista al Premio Pulitzer, Joyce Carol Oates, BLONDE es la historia personal audazmente reinventada de la sex symbol más famosa del mundo, Marilyn Monroe. La película es un retrato ficticio de la modelo, actriz y cantante durante los años 50 y 60, contada a través de la mirada moderna de la cultura de las celebridades" (FILMAFFINITY, https://www.filmaffinity.com/es/film257670.html). La película no hizo más que violentar la imagen de una actriz que de por sí en vida tuvo que soportar los constantes ataques y violencia de la prensa y el medio en general; este filme solo la revictimiza, con escenas de abuso sexual explícitas, a una mujer que ya no está aquí para defenderse.

En pocas palabras, podemos decir que la *female gaze* de Joey Soloway trabaja en conjunto con lo que propone la costarricense Laura Astorga y podemos ver porqué esta última decidió retomar todo lo dicho en su conferencia para el Centro de Cultura de España[60], en especial la parte de las violencias que viven los personajes femeninos en las películas; aunque Astorga apela más por un sentido didáctico con su test female gaze, Soloway no se aleja tanto al querer que tanto realizadores como consumidores realicen un constante cuestionamiento íntimo sobre lo que se está viendo.

La mirada femenina no se trata solamente de cómo o quién sostiene la cámara, no es únicamente ángulos y tomas, apela a un sentido más profundo e íntimo, se trata de posicionar a las mujeres como sujetos y ya no como objetos. Verlas en movimiento, en un viaje físico o emocional

[60] "Taller Sexismógrafo - Clase 1". YouTube subido por Centro de Cultura de España, 15 de marzo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=9Mlnu41HAJk&ab_channel=CentroCulturaldeEspa%C3%B1aJuandeSalazar.

que nos invite a acompañarlas y empatizar con su historia, no desde la lástima, sino desde la resiliencia; sin escenas explícitas de violencia, pues en un país como México con un índice de 11 feminicidios diarios hablar de estos temas resulta importante, siempre cuestionando el cómo se está representando el tema en cuestión. Este tipo de mirada es un arma política que nos puede ayudar a la deconstrucción de la trama patriarcal y sobre todo, a acercarnos a una representación más compleja. Si la mirada femenina no tiene miedo a hacer preguntas y cuestionar tanto a la masculinidad tóxica como a las personas que se encargan de romantizar estos comportamientos, tampoco deberíamos tener miedo nosotros como personas de cuestionar todo lo que vemos.

Podemos ver que tanto el aporte de Laura Astorga como el de Joey Soloway son importantes para el modelo de análisis que propondremos, pues nos motiva a seguir nuestro proceso de deconstrucción a lo largo de nuestra vida con humildad y sencillez para aceptar que no lo sabemos todo y que en este proceso el constante cuestionamiento es clave. Finalmente, todo lo teórico que hemos hablado hasta el momento lo vamos a vincular a partir de la metodología que usamos para nuestra propuesta de modelo de análisis de personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano.

2.5 La mirada Castellanos, una propuesta de análisis para personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano

Luego de este recorrido a través de las distintas propuestas teóricas y metodológicas realizadas por distintos autores, llegamos a nuestra propuesta de herramienta de análisis, no sin antes recordar lo que Laura Astorga ha dicho sobre la realización o creación de tests como herramientas para la detección de sexismo en las narrativas audiovisuales, tal como se mencionó en el vídeo ya citado, la autora nos dice que: “Sirve para aplicar una crítica género sensible a las narrativas y

eventualmente formular narrativas ya exentas de este tipo de falacias. Más que acumular patrones lo que hay que hacer es sensibilizarnos ante las distintas narrativas" (Astorga, inicio 25:46-28:33).

Por lo que, como dijimos al inicio de este capítulo, los resultados que se obtengan de este análisis no son definitivos e invitamos a las personas lectoras a cuestionar todo hasta las palabras aquí dichas; los resultados que aparezcan solo buscan crear conciencia sobre la inequidad de género en la industria cultural del cine en México y hacer énfasis en cómo el Cine de Mujeres realizado por mujeres mexicanas ha ayudado a sensibilizar a la población sobre distintas problemáticas sociales. En el anuario del IMCINE de 2021, Márgara Millán junto con Ana Daniela Nahmad escribieron un artículo titulado "Pensando el Cine de las Cineastas Contemporáneas en México" (2021), en el que reflexionan sobre lo que está pasando en el cine de mujeres del país, sus conclusiones son contundentes y comprueban lo que hemos estado diciendo en toda esta investigación: el Cine de Mujeres es consciente de los problemas sociales que pasa el país actualmente. Creemos importante mencionar este texto, ya que se compagina a la perfección con lo que buscamos demostrar en nuestro modelo de análisis de personajes femeninos.

De igual forma, en el artículo, mencionado anteriormente, "Cine de Mujeres en México: un esbozo histórico" se dice que: "Al final, para crear un Cine de Mujeres es necesaria una conciencia de género que nos permita ser conscientes de que existe una brecha sexista que pone en desventaja los papeles que desarrollan las mujeres" (Isasmendi y Rosales 6). Por lo cual, para el Cine de Mujeres mexicano ha sido de vital importancia su relación con el documental, pues este último converge con la ficción y da como resultado una visión sobre la realidad social que se vive en el país con sus diálogos y tensiones que en ella encontramos "se presentan como lugares posibles para narrar aspectos diferentes y complementarios" (111).

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores este cine es disruptivo con la trama machista y hegemónica, el amor hacia el cine y hacia otras mujeres transgrede la norma y da como resultado historias diversas que exploran desde el placer femenino hasta las relaciones lésbicas (algo que por años fue considerado tema tabú y verlo en el cine era prácticamente imposible). Nos encontramos con un nuevo cine que busca escuchar de verdad lo que las mujeres quieren, cuáles son sus miedos, anhelos y más profundos sentires, así como la historia que se ve en pantalla, lo que sucede detrás de esta también importa pues se deja de ver al director como un genio artístico y apela por un sentido de trabajo horizontal que rompa con las jerarquías. Las autoras hacen hincapié en que la utopía del cine de mujeres sería que no existiera la distinción entre un cine hecho por mujeres y uno por hombres, porque su ausencia significaría que existe una equidad de oportunidades laborales y de representación en pantalla; sin embargo, esto dista mucho de la realidad nacional y nos atrevemos a mencionar que también de la realidad internacional (109).

Como resultado de la conciencia adquirida de esta problemática decidimos crear el modelo de análisis de personajes femeninos La mirada Castellanos, nombrado así por el discernimiento sobre el impacto que el Cine de Mujeres llegaría a tener con la película de Natalia Beristain *Los Adioses* (2017), la cual se centra en la vida íntima y familiar de la gran escritora mexicana Rosario Castellanos. Creemos que es una forma de honrar tanto a las realizadoras como a otras mujeres invisibilizadas en las demás industrias culturales como la literatura.

Por consiguiente, ¿qué es La Mirada Castellanos? ¿Qué busca? este análisis se centra en el estudio exclusivo de los personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano, sin embargo, al desconocer el impacto que este modelo pueda llegar a tener no nos cerramos a la idea de que otras disidencias lo puedan usar para personajes que pertenezcan, por ejemplo, a la comunidad LGBTIQ+. Finalmente, sabemos que, como Astorga dijo, los patrones se pueden identificar en

cualquier tipo de película y si este modelo ayuda a las personas a adquirir conciencia sobre la representación en pantalla nos llenaría de orgullo saber que este análisis cumple con su propósito principal que es el de concientizar a las audiencias.

Dependiendo de los resultados las personas podrán realizar sus propias conclusiones o responder a preguntas como: ¿pasó el test?, ¿hay una justa representación femenina?, ¿el personaje femenino rompe con la trama patriarcal? Una pregunta clave ¿es Cine de Mujeres o solo está realizado por ellas?, de no ser así ¿qué podrían haber hecho para lograrlo? Queremos hacer énfasis en que al final se trata de cuestionar toda la narrativa a través del personaje femenino principal, sin embargo, también son pautas que de igual forma nos sirven para analizar a profundidad la trama en general. Este análisis se centrará en 3 elementos principales que nos ayudarán a ahondar en el personaje femenino en cuestión y que podemos ver en la Figura 9:

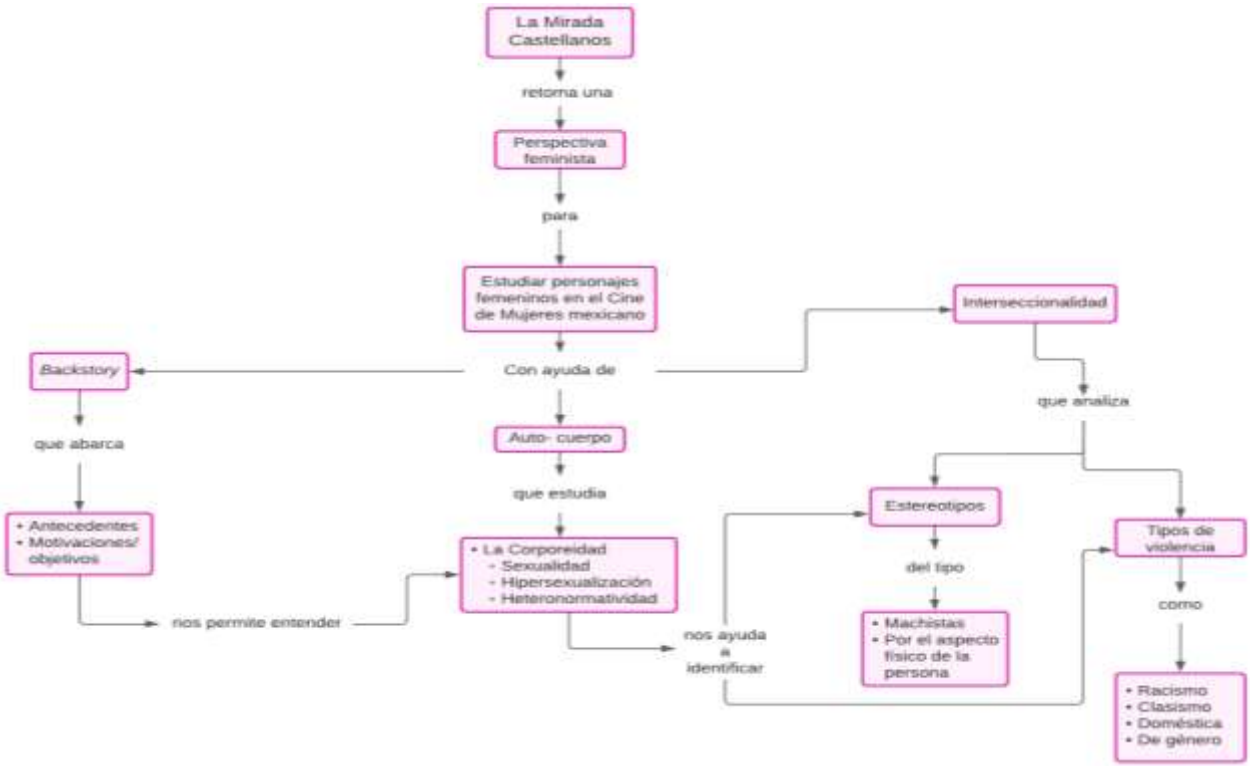

Figura 9: La Mirada Castellanos con los aportes teóricos de Alexandra Juhasz, José Patricio Pérez Rufí, Laura Astorga. (Fuente: Julie Rosales 2023).

a) *Backstory*: Cuando analicemos la *backstory* (los antecedentes) del personaje femenino debemos tomar en cuenta preguntas fundamentales como: ¿De dónde viene? ¿Quién es? ¿Hacia dónde va? ¿Cuáles son sus motivaciones y anhelos? Esta parte se centra en el contexto del personaje, tanto exterior como interior.

b) Autocuerpo: Este elemento anterior, apela a un sentido de corporeidad y presencia[61] en el personaje ¿cómo representa y vive su cuerpo?, ¿existe cosificación o hipersexualización en el personaje?, ¿hay escenas de desnudos innecesarias?, ¿cómo vive su sexualidad la mujer en pantalla? y también no podemos olvidar preguntarnos si hay diversidad sexual y de haberla ¿la estigmatiza o en verdad toma en cuenta las vivencias de las mujeres y disidencias que se presentan en pantalla?

c) Uno de los elementos más importantes debido a su postura de denuncia es el de analizar la interseccionalidad. Como vimos en el Capítulo I se ha resaltado a lo largo de esta investigación la importancia para el análisis de personajes, pues se debe tomar en cuenta desde el contexto hasta el autocuerpo para el devenir de este último elemento. Hay que hacer cuestionamientos como ¿qué está denunciando el personaje a través de las violencias que está viviendo? ¿Existe una conciencia de género-clase-raza? y, sobre todo, debemos recordar siempre preguntarnos ¿Cuestiona o perpetúa la ideología dominante de la sociedad mexicana?, es decir, rompe la trama patriarcal o no. Hoy más que nunca resulta fundamental poseer una mirada interseccional a la hora de hacer o hablar de cine.

[61] Concepto que estudiamos en el capítulo I, el cual toma en cuenta los elementos artifactuales del personaje en cuestión.

Ahora bien, ya hemos determinado los parámetros del test ¿cómo sabremos si pasó o no? bueno, una vez estudiados los elementos previamente mencionados el o la espectadora deberá reflexionar si la película y el personaje femenino en cuestión nos hablan desde la interseccionalidad, aunque es preferible que la persona que haga el test tenga conciencia sobre temas como el feminismo y las cuestiones de género, resulta demasiado idílico, ya que sabemos que no toda persona la posee, sin embargo, más que una limitante lo vemos como un área de oportunidad, ya que cualquier persona, de cualquier edad[62] con interés por analizar personajes puede realizarlo, por lo que, en caso de no tener los conocimientos este test puede servir de ejercicio para acercarlos a identificar aspectos que se deben cuestionar y dejar de normalizar.

Para concluir y pasar al siguiente capítulo en el que pondremos a prueba el modelo de análisis La Mirada Castellanos con distintas películas mexicanas contemporáneas, solo podemos decir que las y los invitamos a dejar de ver el cine como un mero ejercicio de entretenimiento, si bien también lo es, no debemos ignorar el hecho de que hoy el país atraviesa una ola de violencia hacia las mujeres que nos debería preocupar a toda la sociedad.

Las mujeres cineastas encontraron una forma de denuncia en el cine, se están creando historias que nos cuestionan y nos dan un llamado de atención ante las distintas problemáticas que atraviesa el país; dejemos la pasividad y comencemos a cuestionar todo lo que consumimos pues detrás de estos contenidos subyace una ideología que, así como puede perpetuar las distintas violencias, también puede ser el vínculo para abrir un diálogo y buscar soluciones a estas.

[62] Ninguna investigadora previamente mencionada pone en su modelo de análisis si quien lo realiza debe poseer alguna edad o conocimiento determinado.

Para fines didácticos, al final de este capítulo, encontrarán la figura 10, la cual se encarga de sintetizar el modelo de análisis que acabamos de proponer; de esta forma las personas podrán tener esta herramienta a la mano siempre que quieran analizar algún personaje femenino o un largometraje. Invitándolos a que intenten identificar si la película que ven cuenta o no con una representación femenina justa.

Teoría	Concepto teórico	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes			
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.			
AUTO-CUERPO	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.			
	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.			
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino ¿Lo está problematizando?			
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			
INTER-SECCI	Se retrata alguna problemática social en la película.			
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.			

O N A L I D A D	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.			
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.			

Figura 10. Tabla de La Mirada Castellanos (Fuente: Julie Rosales, 2023). Realizada a partir de los aportes de José Patricio Peréz Rufí, Laura Astorga y Alexandra Juahsz.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS Y RESULTADOS:DE LA MIRADA CASTELLANOS APLICADA EN EL ANÁLISIS DE PELÍCULAS CONTEMPORÁNEAS MEXICANAS ESCRITAS POR MUJERES VER NOMBRE

"Estas producciones ofrecen experiencias audiovisuales sumamente poderosas desde donde se construyen mundos de ficción y relatos sobre lo real que están confrontando y transgrediendo la histórica marginación de las mujeres y las miradas femeninas".

- Nahmad y Millán 107.

3. Sobre el análisis de personajes femeninos en el Cine de Mujeres mexicano

Sabemos que el problema de representación al que se enfrenta hoy en día el cine no es solo culpa de los hombres, nosotras mujeres como parte de una sociedad machista también hemos adoptado comportamientos sexistas, pues hemos sido socializadas en un sistema patriarcal. Sin embargo, creemos que para romper con la ideología dominante es necesario estar conscientes de que existe este obstáculo que imposibilita la equidad de género en las industrias culturales, en esta investigación solo nos centramos en la del cine, pero existen otras como la literatura, la televisión, galerías de arte, etc., donde el tema sigue latente.

No queremos manejar el tema con maniqueísmo donde los hombres sean los malos y las mujeres las benevolentes porque sabemos que las mujeres también reproducimos discursos machistas y creer que nosotras somos perfectas consumidoras y creadoras es en sí un cliché sexista; nadie está exento, pues hemos crecido en la misma sociedad que si bien beneficia a los hombres también los perjudica; lo que podemos hacer es trabajar constantemente en nuestra deconstrucción, tanto las (os) que consumimos cine como quienes lo producen.

Dicho lo anterior, con esta investigación quisimos crear una herramienta que abriera el debate y la conversación entre consumidores, donde al terminar de ver una película en lugar de quedarse en el conformismo de si estuvo o no entretenida se puedan desmenuzar más elementos tanto ideológicos como técnicos, ya que como Luis Reséndiz dijo en su libro *Cinécdoque* (2019) “¿De qué sirve un discurso que no produce resonancias? ¿De qué sirve el cine si no hay análisis?” (18).

Es así como creamos La Mirada Castellanos, una herramienta con formato de test que nos ayudará a saber si una película posee personajes femeninos que rompen con la trama patriarcal y a su vez destierran los clichés narrativos que esta trae consigo. Se busca analizar a los personajes femeninos con una mirada interseccional, cuyos resultados promoverán el debate y

cuestionamiento. Preguntas como ¿qué se pudo haber hecho diferente?, o en dado caso ¿qué se está haciendo bien? no en busca de respuestas absolutistas, sino de respuestas democráticas que nos ayuden como consumidores a darnos cuenta de qué estamos viendo y de qué se nos está vendiendo en el cine. Hacemos énfasis en lo necesario que resulta siempre cuestionarnos, luego de responder sí o no, el motivo de nuestra respuesta.

En este capítulo final abordaremos siete películas mexicanas contemporáneas, cuyo guion estuvo realizado, en su mayoría[63], por mujeres y disidencias (personas pertenecientes al colectivo LGBTIQ+ y mujeres de comunidades indígenas), donde el personaje principal es una mujer. Queremos ver qué tanto nos dicen los resultados del test La Mirada Castellanos sobre el papel de las guionistas creando personajes femeninos; cuántas de estas películas siguen estereotipando a sus personajes femeninos y cuántas se dan a la tarea de crear personajes complejos y contradictorios que promuevan el diálogo y la empatía entre las personas espectadoras.

Elegimos las siete películas para analizar en esta investigación pensando en promover la reflexión en las personas, por ende, decidimos poner películas que nos sirvieran para ejemplificar cómo las mujeres también reproducen discursos sexistas cuando no hay una intención de aprendizaje y deconstrucción; sin embargo, no queríamos que fueran contraejemplos muy obvios como *No Manches Frida* (2016), por eso seleccionamos películas que en su publicidad vendían un mensaje feminista, pero que una vez analizada la trama y el personaje femenino principal nos dimos cuenta de que no son lo que prometen.

Finalmente, iniciaremos y cerraremos este proyecto con una película de Natalia Beristain, una del 2017 y la última del 2023, siendo este el período cinematográfico de 5 años que decidimos

[63] Como se darán cuenta, de las películas que analizamos hay dos que tienen en su equipo de guionistas a un hombre, sin embargo, la mayor parte del equipo son mujeres.

analizar, conscientes de que existe una gran cantidad de material diverso que se ha producido por mujeres en los últimos 20 años.

3.1 *Los Adioses* (2017): cómo se construye a Rosario Castellanos en los espacios del hogar

En el 2017 la mexicana Natalia Beristain estrenó su película *Los Adioses*, cuyo guion estuvo a cargo de María Reneé Prudencio y Javier Peñalosa, el cual narra la historia de Rosario Castellanos, quien en los años 50 busca hacerse un camino propio en la literatura del país, aunque el contexto machista en el que se desenvuelve le pone todos los obstáculos posibles para que no lo logre, a pesar de que es una mujer dotada de inteligencia que se convirtió en un referente de la literatura mexicana. “Sin embargo, su turbulenta historia de amor con Ricardo muestra el reverso contradictorio. En el punto alto de su carrera, en la madurez del matrimonio, estalla una discusión que marca un punto sin retorno” (FILMAFFINITY: https://www.filmaffinity.com/es/film536251.html).

Recordemos que, como dijimos en el capítulo anterior, el test de La Mirada Castellanos comienza ubicando el trasfondo o “*backstory*” del personaje en cuestión, en este caso el de Rosario Castellanos, interpretado por Karina Gidi. Este primer elemento que analizaremos se centra en los antecedentes, es decir: el lugar de origen, hacia dónde va, cuáles son sus motivaciones. Contemplando todo el contexto, tanto interior como exterior del sujeto. La película de Natalia Beristain nos presenta a una Rosario Castellanos ya establecida como referente de la literatura mexicana, leyendo una de sus obras más aclamadas, *Balun Canán* de 1957 y cómo en ese preciso instante llega un viejo amor alterando su vida tanto personal como profesional. La historia no es

un viaje hacia la llegada del éxito y reconocimiento de la autora, más bien es un recorrido introspectivo hacia la maternidad, depresión y ansiedad que se cree sufrió la autora.

Aunque la película ha sido bastante criticada porque es confundida con una historia de amor tóxico que se dedica a romantizar las mismas, como lo dice Itzel Dekovic en su reseña para la revista digital Correspondencias:

> Dentro de su impecable ficción, acaso la sutileza visual dulcifica el machismo crónico de la sociedad mexicana, puesto que la emancipación, la autonomía, la equidad de género, el logro profesional de las mujeres y el halo de la maternidad —temas que aún no han sido resueltos ni superados— (Dekovic 2018).

En este proyecto consideramos que más bien se dedica a problematizar el entorno del hogar y cómo llegó a afectar a las mujeres de las décadas de los cincuenta en donde tener una carrera y una familia era considerada una decisión egoísta. Los antecedentes son presentados a través de flashbacks, conocemos a la Rosario joven de la universidad, recién ingresada a la máxima casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dejándonos ver a una Rosario idealista que sabe en lo que cree y sabe defenderlo, tímida sí, pero siempre segura de sus convicciones.

Conforme se desarrolla la trama, nos damos cuenta de que su pasión y muchas veces su forma de supervivencia son las letras. Escribir y desbordar todo lo que lleva dentro para transformarlo en historias es parte de su cotidianidad, aunque como veremos más adelante esta forma de expresarse no se puede llevar a cabo satisfactoriamente por todas las distracciones de su entorno, notamos que ella busca a como dé lugar encontrar ese tiempo y sobre todo el espacio para llevar a cabo su escritura. Ahora bien, es importante hacer hincapié en cómo Rosario se apropia de su cuerpo y al

mismo tiempo se convierte en su forma de resistencia. Desde que es una joven en la universidad nos deja ver que ella es dueña de su vida sexual, su placer lo expresa de una forma libre y no se avergüenza del gozo que viene con este.

Sin embargo, también vive la ambivalencia que muchas mujeres atravesamos con nuestras inseguridades corporales, vemos este momento en Rosario cuando ya es una mujer más madura, donde después de un encuentro sexual con su examante Ricardo, él le externa que su cuerpo ya no es el mismo. En una escena íntima y nostálgica los planos se contraponen como flashbacks donde una Rosario y un Ricardo jóvenes se miran ahora con los ojos de dos adultos redescubriendo sus pieles más maduras. En un momento ella le pide que le devuelva la sábana y él al preguntarle por qué, a lo que responde: "que me cuesta trabajo estar desnuda frente a ti, para además sentirme expuesta" (Beristáin, inicio 0:11:44- 0:11:48).

Creemos que es magistral la forma en que tanto directora como guionistas supieron manejar y enlazar la representación de un cuerpo femenino en la adultez y de igual forma en la juventud; mostrando la diferencia de las etapas y cómo las inseguridades se van viviendo de acuerdo con la etapa de la vida en la que esté. Pasamos de una Rosario idealista, apasionada y de cierta forma inocente a una mujer deprimida, con un síndrome de la impostora[64] implantado y alimentado por su esposo, para finalmente, tener en pantalla a una mujer decidida, férrea que decide dejar su país para convertirse en la embajadora de México en Israel y donde finalmente se puede ver al espejo fijamente y reconocerse en el reflejo.

[64] Las mujeres afectadas por el síndrome de la impostora sienten que todo lo que han conseguido no lo merecen, sino que lo han obtenido gracias a la suerte, de forma que experimentan la sensación de que están arrebatándole el éxito a alguien más, así sienten que no son más que unas impostoras, lo que da el nombre al síndrome (Awen psicología 2021. https://awenpsicologia.com/sindrome-de-la-impostora/).

Lo que nos lleva a mencionar que justo antes de irse a Israel la película nos muestra una escena dolorosa y detonante para su decisión de irse del país, la cual consideramos el clímax. Después de una fuerte pelea porque Ricardo no quiso ir a un evento en honor a la trayectoria de Rosario, ella se vio en la necesidad de ir sola, algo que el ego de macho narcisista del esposo no soportó y por ende, decidió llevarse a su hijo sin decirle donde lo tenía; si juntamos la depresión, soledad y frustración que vivía esta mujer podemos entender que este fue el declive de su salud mental, llevándola a un colapso que la orilla a ir en busca de su esposo a la universidad en la que ambos daban clases sin importarle el estado en el que iba. Después de la disputa, ella sintiéndose una mujer irreconocible decide que es suficiente. En la escena final, ella ya está en Israel, tomando un baño en su tina, viviendo su cuerpo, disfrutando su vida.

Ahora bien, es de suma importancia cuestionarnos cuál es la postura de denuncia de *Los Adioses* (2017), sin embargo, antes debemos hablar de los privilegios que la familia de Rosario Castellanos tenía, ya que para identificar las injusticias es igual de necesario reconocer el contexto tanto social como económico donde se encuentra el personaje femenino principal.

Rosario Castellanos, en esta película tenía una mujer que la ayudaba con las labores domésticas llamada María, aunque se agradece que el personaje secundario tuviera nombre propio debemos acotar que este hecho denota que eran una familia acomodada y privilegiada, aunque como hemos dicho, esto no quiere decir que el personaje principal no se viera atravesada por otro tipo de violencias como: abuso doméstico, gaslighting[65], ghosting[66]. Reconocemos el abuso doméstico a lo largo de toda la película y es, en parte, el mensaje que se pretende transmitir con esta historia.

[65] De acuerdo con la página Psicología y Mente "es un patrón de abuso emocional en el que la víctima es manipulada para que llegue a dudar de su propia percepción, juicio o memoria. Esto hace que la persona se sienta ansiosa, confundida o incluso depresiva" (2022).
[66] "Desaparecer sin dar explicaciones" (Arwen Psicología 2023).

Ricardo, un hombre celoso que cuando la veía inmersa en su trabajo iba a distraerla para decirle cosas como "¿Qué tiene tu máquina que no tenga yo?" (Beristáin, inicio 0:28:06- 0:28:08), pero cuando él estaba trabajando con un complejo de superioridad dejaba ver que pensaba que solo su trabajo importaba, cuando Rosario estaba tan concentrada escribiendo, viviendo sus historias y riendo junto con sus personajes, su esposo no lo soportaba y usaba frases tan victimistas como manipuladoras del estilo "no eres la única que está trabajando".

3.1.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Los Adioses (2017)

A continuación, haremos uso de la tabla presentada en el capítulo anterior para que podamos visualizar cómo quedaría el análisis si solo lo realizamos con esta herramienta.

Teoría	Conceptos teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta su s antecedentes.		X	La historia como tal no nos da antecedentes de la escritora.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.	X		Desde que comienza la historia muestra su amor por la literatura, su destreza en la escritura tanto de ficciones como de poesía. Conocemos a una Rosario apasionada, inmersa en el mundo de las letras. En la película vemos que son las palabras las que la sanan, contar sus historias a través de personajes ficticios pareciera ser la forma en la que ella sobrevive el mundo de opresión que la rodea.
A	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.	X		Sí, sobre todo cuando ya es más adulta, como mujer la vemos mostrarse vulnerable, viviendo su cuerpo, sus inseguridades, pero al final somos espectadores de su ser.

U T O - C U E R P O	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.	X		Explora la sexualidad femenina desde el placer y gozo de ella; a pesar de que, conforme avanza la trama vamos descubriendo las opresiones que la atraviesan, la sexual no es una de ellas.
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?	X		Al inicio cuando son amantes y ella muestra vulnerabilidad ante Ricardo, él años después usaría estas inseguridades para humillarla y encasillarla.
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia			No aplica, ya que no hay personaje perteneciente a la comunidad.
I N T E R S E C C I O N A L I D A D	Se retrata alguna problemática social en la película.	X		La opresión que las mujeres vivían y viven en el contexto laboral y doméstico; exigiéndoles maternar como si no trabajaran, como si criar y mantener un hogar no fuera trabajo. Rosario en la película además de escribir da clases y ponencias, actividades que se veían mermadas al tener que maternar a su hijo pequeño, su único apoyo era la niñera del niño.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.	X		Violencia doméstica, *gaslighting* y *ghosting*; además de retratar el doble estándar entre Rosario y Ricardo.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.		X	Podría ser el único fallo de la película, ya que depende de qué tanto sepa del tema la persona espectadora el que pueda o no identificar el nivel de privilegio que poseía la familia de Castellanos. Si se desconoce información sobre temas de racismo, clasicismo y feminismo se podría pensar que es una película que usa por completo la interseccionalidad, cuando no es así, si bien cumple la parte de género con respecto a violencias de raza o clase no existen, pues no atraviesan de ninguna forma a Rosario quien también se ubica en un lugar privilegiado.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.	X		Porque la película a través de las vivencias de Rosario nos obliga a reflexionar hasta dónde las mujeres sufrieron y podemos sufrir las consecuencias de querer tener una carrera profesional y una familia en una sociedad machista que las juzga y castiga por querer desarrollarse en un nivel tanto personal como laboral, académico y artístico.

Tabla 4. La Mirada Castellanos aplicada a la película *Los Adioses* (2017).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Para concluir, debemos preguntarnos ¿cómo se interpretan los resultados de este primer análisis? Nos encontramos con siete respuestas afirmativas, dos negativas y una no aplicable, pues no había escenarios que retrataran ni lo LGBTIQ+ ni la hipersexualización hacia algún personaje femenino. Esto significa que sí, en efecto *Los Adioses* (2017) es Cine de Mujeres, ya que posee una mirada empática y retrata problemas sociales como el escrutinio público y las violencias que aquejan a las mujeres que persiguen objetivos laborales, académicos y artísticos que, al mismo tiempo, anhelan tener un hogar. Sobre todo, tanto la directora como los guionistas supieron crear un personaje femenino complejo y capaz de conectar con la audiencia a través de la identificación.

3.2 *Todos Queremos a Alguien* (2017): la nueva configuración del personaje femenino que nos quieren vender como feminista

El mismo año que debutó en cines *Los Adioses* (Beristáin 2017), se estrenó la comedia mexicana *Todos Queremos a Alguien*, cuyo guion y dirección estuvieron a cargo de la mexicana Catalina Aguilar Mastretta. La historia nos presenta a Clara, interpretada por la actriz mexicana Karla Souza, una ginecóloga obstetra que radica en Los Ángeles, California, quien al regresar a México para la boda de sus padres se reencuentra con el gran amor de su juventud, viéndose en la encrucijada de elegir entre el pasado o la persona que tiene en su presente.

El *backstory* de Clara es apenas esbozado, sabemos que viene de una familia acaudalada y que tiene suficientes recursos para ir y venir en su coche desde Los Ángeles a México a la hora que sea. También nos deja entrever (con los comentarios de su familia) que en su pasado fue una joven rebelde y voluntariosa, atributos con lo que sigue batallando en el presente, pero ya con una visión

más madura y proyectada a mejorar. El autocuerpo y la corporeidad que vive Clara se retrata a través de una perspectiva contemporánea, sobre todo por la forma en la que explora y vive su sexualidad; vemos que, así como elige sus parejas sexuales sin tabú, también vive la masturbación y reconocimiento de su cuerpo y por ende, de su placer.

Dicho lo anterior, debemos hacer énfasis en que la trama se centra primordialmente en los problemas amorosos de Clara y segundo en la visión que existe de ella hacia las relaciones interpersonales que posee con el resto de su familia y pacientes; la interseccionalidad existe, a nuestro parecer, porque retrata la sororidad y el vínculo entre las mujeres de la vida de Clara, la relación que tiene con su mamá y su hermana es empática y al mismo tiempo compleja; sin embargo también vemos en una escena al final que ejerce violencia médica hacia una paciente cuando crítica y regaña la decisión de la mujer de ser madre joven y su elección de pareja, dejando ver que Clara a pesar de haber madurado con los años sigue teniendo mucho que aprender, sobre todo a manejar sus emociones.

De igual forma, se retratan los problemas que implica caer en la toxicidad del amor romántico, así como las consecuencias de no tener una responsabilidad afectiva. En este caso la relación de Clara y Daniel ejemplifican cómo el amor juvenil muchas veces ocasiona la idealización del querer poseer a la otra persona; lo tóxico que llegan a ser en el presente por no saber lo que quieren en su vida y creando un efecto dominó donde Clara juega con la estabilidad emocional de Asher, y Daniel juega con la estabilidad de Clara. Siendo un círculo sin fin, sobre todo cuando las personas involucradas no se dan cuenta del daño que están haciendo por su egoísmo.

Ahora bien, esta es una historia contada desde el privilegio, demostrando la notoria diferencia entre un Cine de Mujeres y un cine hecho por mujeres, pues mientras el primero busca denunciar alguna problemática social a través de la ficción, a veces con tintes de documental, la segunda solo

es un cine que cuenta con la dirección, el guion o alguna parte de la producción conformada por mujeres con o sin perspectiva feminista, cuyo principal objetivo es entretener no problematizar ni denunciar nada, esto no quiere decir que la película sea mala, ejemplo de esto es precisamente una película como *Todos Queremos a Alguien* (2017), simplemente demuestra que persigue objetivos distintos a los del Cine de Mujeres.

A continuación, resolveremos la tabla del test La Mirada Castellanos y encontraremos respuestas más específicas a cuestionamientos que tal vez, en un primer acercamiento no surgieron.

3.2.2 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Todos Queremos a Alguien (2017)

Teoría	Conceptos teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes.		X	Los antecedentes que presenta la película son casi nulos.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.		X	Se entiende que al ser una comedia romántica el principal problema al que se enfrenta la protagonista está relacionado al amor, sin embargo, hay otras comedias románticas[67] que hacen lo mismo, pero dotando de individualidad a su protagonista, otorgándole un motivo además de encontrar novio.
AUTO	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.		X	Clara posee un cuerpo normativo para la sociedad hegemónica.
	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.	X		Clara se adueña de su sexualidad, la vive con base en sus deseos y en su placer.

[67] Tal es el caso de la película *Cindy la Regia* (2020), la cual, aunque posee una trama cuestionable y llena de clichés supo construir a su personaje principal con una personalidad más allá de aspirar al amor.

- CUERPO	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?		X	No, porque al ser un cuerpo hegemónico que cumple con la heteronormatividad convierte a Clara en objeto de deseo de todos los hombres que la rodean
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			No aplica, porque no hay personaje perteneciente a la comunidad.
INTERSECCIONALIDAD	Se retrata alguna problemática social en la película.		X	No busca problematizar ningún tema político o social, la película refleja de una forma superficial y privilegiada a las relaciones humanas y cómo se vive el amor romántico en la actualidad, no en pro de dialogar el problema que esto implica, sino todo lo contrario, de normalizarlo.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.		X	El nudo de la película se centra en descubrir a quién elegirá Clara, si a Daniel o a Asher.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.		X	Como mencionamos anteriormente, la película está contada desde una perspectiva privilegiada, por lo que la interseccionalidad o problematización de género-raza o clase no existe.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.		X	Porque no cuestiona nada del patriarcado, se podría sobre analizar la trama y decir que el amor romántico se retrata con afán de cuestionarlo, pero no es así, solo es un recurso para que los protagonistas maduren y tomen una decisión con respecto a su vida amorosa actual.

Tabla 5. La Mirada Castellanos aplicada a *Todos Queremos a Alguien* (2017).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Al final, esta película nos sirve para darnos cuenta de que muchas veces, aunque no sea Cine de Mujeres existe una conciencia con respecto a la cosificación femenina que hay en el cine; en esta historia la directora y guionista Catalina Aguilar Mastretta no hipersexualiza a su personaje principal, a pesar de que la trama por lo comercial que resulta se prestaba para hacerlo, como

muchas otras historias con una trama parecida lo han hecho a lo largo de los años: *Te Presento a Laura* (Noriega 2010), *La Vida Inmoral de la Pareja Ideal* (Caro 2016), por mencionar algunas.

Sin embargo, es la única conciencia de género que podría tener esta película, y decimos podría porque más allá de cuestionar al discurso lo normaliza; y a pesar de no haber hipersexualizado al personaje de Clara, tampoco brinda una perspectiva feminista. No hace más que romantizar los comportamientos tóxicos de Daniel y Clara en nombre del amor. Los caprichos y deseos de ambos se anteponen ante todo y sobre todos, no importa a quién lastimen en pro de un aparente cambio en su desarrollo emocional, sin embargo, en el fondo siguen siendo los mismos.

3.3 *Después de ti* (2020): cuando el duelo y la imagen femenina dependen de lo que dicta el personaje masculino

Luego de abarcar el año 2017 daremos un salto en el tiempo de 3 años y nos situaremos en el 2020, pues nos parece importante hablar de las películas que se comenzaron a crear en este año. Tal es el caso de *Después de Ti* dirigida por José Ramón Sánchez y escrita por Carla Sierra, la cual nos cuenta la historia de Su, una joven que vive con el duelo y la depresión provocada por haber perdido a su prometido. Su terapeuta se encarga de dejarle 5 tareas antes de darla de alta, siendo la primera la más difícil para ella: hacer una amiga, siendo sus mejores amigos Gil y Matías quienes "la acompañan en sus intentos desatinados hasta que conoce a Ana. Quien la ayuda a recobrar su lado femenino y a reencontrarse a sí misma. (FILMAFFINITY: https://www.filmaffinity.com/es/film310412.html)".

Si analizamos los antecedentes (*backstory*) del personaje, nos daremos cuenta de que tal y como pasó en la película anterior esta información es inexistente, el único elemento de su pasado

que encontramos es el de su antigua relación y su intento de suicidio, pero de ahí en fuera es un personaje totalmente despersonalizado, sin individualidad ni motivos propios.

La protagonista se encuentra definida a través de los personajes secundarios, sobre todo de los masculinos, ella transita la vida a través de tres hombres: el prometido difunto y sus amigos Matías y Gil, pero nunca la conocemos como un ser individual. Preguntas como: ¿quién es ella?, ¿qué quiere? y ¿quién es cuando no se está viendo en los ojos de los hombres? quedan sin respuesta.

Dicho lo anterior nos podemos imaginar la forma en que Su vive su sexualidad y la forma de representar el autocuerpo, ya que al no poseer rastro de individualidad y deseos propios su placer sigue siendo un espectro de lo que otros quieren para ella. Ni siquiera puede externar su gusto por Matías porque siempre antepone lo que los demás esperan de ella antes de aferrarse a lo que ella quiere. En este caso Gil es un obstáculo en su relación con Matías porque en lugar de ser un buen amigo y dejar que dos personas que se quieren estén juntas, tiene esta doble moral donde siente que Su traiciona al difunto solo por volverse a enamorar, mientras tanto Su tampoco es capaz de tomar una decisión por su propia cuenta debido a que quiere tener a todos contentos.

Ahora bien, existen varias problemáticas en esta película que en lugar de ser cuestionadas se normalizan e incluso romantizan. Comenzando con el personaje de Su y esta alienación que predomina en toda la película donde hace menos a todas las mujeres, menos a las que según su criterio son lo suficientemente interesantes para ser sus amigas. Cuando habla de no entender la dinámica de las mujeres, podemos inferir que se refiere a este discurso misógino de “el peor enemigo de una mujer es otra mujer”.

Al mismo tiempo y vinculado a la alienación y aversión injustificada que siente por las mujeres, Su tiene muy arraigada esta necesidad de aprobación masculina, de ser uno más de la

manada. Toda la película se la pasa haciendo énfasis sobre cómo “relacionarse con hombres es más fácil”, hace menos a las mujeres que están maternando y son retratadas como tontas; el guion se encarga de reafirmar este prejuicio al convertir a las madres que aparecen en personajes banales y superficiales.

Ana, la nutrióloga de Su es la única mujer lo suficientemente interesante como para ser su amiga y merecedora de su tiempo, pero también es el interés amoroso de su amigo Gil, lo cual molesta a Su, convirtiendo el mensaje de esta película en un discurso peligroso para las audiencias más jóvenes: primero, porque perpetúa el cliché de que el personaje femenino solo existe para el romance y segundo, demuestra la inmadurez y egoísmo de la amistad entre Su y Gil al no querer que el otro sea feliz.

Los personajes masculinos, específicamente Matías y Gil son la representación del pacto patriarcal y de cómo los hombres se dedican a cosificar mujeres, con diálogos tan pobres y estereotipados como “estaba chida” (Chávez, inicio 0:14:03- 0:14:05) para referirse a las mujeres, la película deja claro que aquí los personajes femeninos están a la merced de los masculinos.

Existe un claro binarismo estereotipado en el guion, pues se dedican a retratar a los hombres como protectores, cariñosos, benevolentes y buenos amigos, únicamente con las mujeres que quieren, porque a las que no conocen las cosifican. La trama reproduce un discurso sexista de una forma sutil, pero notoria para quienes tienen conocimientos feministas o de género, lo que vuelve peligroso este tipo de películas para jóvenes que no tienen capacidad de identificar violencias machistas en lo que consumen, pues hoy en día puede ser difícil detectarlas debido a que los discursos patriarcales se adaptan a cada generación para pasar desapercibidos.

Mientras tanto, las mujeres son dibujadas como frágiles que intentan ser duras, pero al final son los hombres los que siempre salen al rescate y los que brindan un sentido en el existir de Su y Ana. Estas mujeres existen entre la adecuación de las narrativas machistas vendidas como feministas, pues nos quieren engañar con que son mujeres autosuficientes e individuales cuando su actuar motivado únicamente por los deseos de los hombres dice todo lo contrario. A continuación, como lo hemos estado haciendo a lo largo de este capítulo, realizaremos el test La Mirada Castellanos, para poder mostrar nuestras conclusiones.

3.3.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película Después de ti (2020).

Teoría	Conceptos teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes.		X	Solo sabemos que perdió a su prometido y que derivado de una fuerte depresión se intentó suicidar.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.	X		Las 5 tareas que le deja su terapeuta son las metas que persigue Su en la trama, sin embargo, también podría ser un no, pues detrás de cada tarea la realización se ve sustentada y modificada o lograda únicamente con el apoyo de los hombres.
AUTO-CUER	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.		X	Su posee un cuerpo normativo al igual que el resto de los personajes, por lo que la corporeidad no es tema de conversación.
	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.		X	Siempre vive y toma sus decisiones con base en lo que sus amigos podrían decirle o por el miedo a ser juzgada por sus seres queridos.
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino lo está problematizando.		X	Los personajes masculinos solo respetan a las mujeres con las que tienen algún vínculo afectivo o con las que pretenden tener algún tipo de relación; el discurso cosificante lo normalizan.

P O	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			No aplica porque no hay personaje perteneciente a la comunidad.
IN TER - S E C C I O N A L I D A D	Se retrata alguna problemática social en la película.		X	No busca en ningún momento ser una película con conciencia social.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.		X	El objetivo principal no es el de denuncia sino el de conseguir pareja.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.		X	No, toda la trama se desarrolla desde el privilegio que tienen los protagonistas.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.		X	Todo lo contrario, la sigue perpetuando y al mismo tiempo demuestra que el discurso machista se puede adaptar a cualquier época con parámetros que le permitan pasar desapercibido.

Tabla 6. La Mirada Castellanos aplicada a *Después de Ti* (2020).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Al final pudimos observar ver que, con 8 respuestas negativas, 1 afirmativa y 1 no aplicable esta historia no pasa el test La Mirada Castellanos, pues tal y como pasó en *Todos Queremos a Alguien* (2017) esta película es cine hecho por mujeres al tener la presencia de la guionista Carla Sierra, pero no es un Cine de Mujeres, pues no cuenta con una mirada feminista interseccional y tampoco busca denunciar alguna problemática más allá del duelo personal de la protagonista. No hay problemática ni conciencia social, todos los problemas versan sobre un sector reducido del país y desde ahí está la mirada del director y guionista, desde el privilegio.

3.4 *Noche de Fuego* (2021): la representación de la violencia armada en la periferia de México

Tatiana Huezo, directora y documentalista de cine mexicana, vino a revolucionar la industria cinematográfica y a poner en alto el nombre de nuestro país con *Noche de Fuego*, cuya historia está inspirada en el libro *Ladydi* de Jennifer Clement, la cual se desarrolla "En un pueblo ubicado en la Sierra de México, controlado por un cártel de la droga, las madres de niñas las disimulan cortándoles el pelo, y tienen en sus casas un escondite para que estén a salvo de quienes se las llevan. Los ecos de la violencia inherente al lugar son una amenaza ineludible" (FILMAFFINITY: https://www.filmaffinity.com/es/film387562.html). La película fue acreedora al Ariel por mejor película del cine mexicano en el 2022 y también estuvo nominada en los premios Goya por mejor película Iberoamericana.

La historia la vivimos a través de Ana, una niña de ocho años que tiene que crecer en un pueblo inundado de violencia y abusos tanto de los militares como de los grupos armados, aunado a lo anterior tiene que sufrir las consecuencias de los enfrentamientos de estos, el miedo a la arbitrariedad hacia las mujeres y niñas aquejan a la población femenina de esta sierra. El hecho de que se nos presenta al personaje principal desde pequeña nos permite obtener más información sobre sus antecedentes y nos deja conocerla a mayor profundidad, desde su contexto hasta sus emociones y pensamientos más íntimos.

Sabemos que su mamá es soltera y que su papá se fue a Estados Unidos supuestamente a conseguir dinero para ellas, pero rara vez les responde el teléfono o les manda dinero, lo que orilla a Rita, su madre a trabajar como jornalera recolectando el néctar de las amapolas para juntar más dinero, además de hacer el aseo de casas ajenas.

Desde el comienzo la gente del pueblo transmite una sensación de constante miedo y ansiedad, ellos saben que las tragedias no avisan y tratan se sobrellevarlo como pueden; algo que Ana

comenzaría a notar cuando al ir por leche con sus vecinos se encuentra con la lamentable escena de una madre con sangre entre las piernas gritando el nombre de su hija, Juana, llevada por los grupos armados y sabiendo que jamás la volverían a ver. Sin entender muy bien qué acaba de suceder regresa confundida y con miedo a su casa; ella sabe que cualquiera puede ser la siguiente. Ana tiene dos mejores amigas, casi hermanas: María y Paula. Todas se conocen desde pequeñas, lo que las lleva a desarrollar un profundo vínculo y un gran amor filial, ellas entienden el miedo intrínseco que las persigue y entienden la constante ansiedad de saber que en cualquier momento una de ellas puede acabar como Juana.

La película entiende el manejo de la transición de la infancia a la adolescencia; sabe retratar las emociones que viven los jóvenes a esta edad, pero al mismo tiempo lo complejo que resulta crecer e intentar madurar en un contexto como este. Para Ana, ver la vida con optimismo es clave, soñar es parte de su esencia y es cuando llega a esta etapa que, inspirada por sus profesores ella decide que también será una maestra.

La trama retrata a la periferia no para promover el morbo o exotismo hacia estas comunidades, tampoco pretende ser condescendiente con sus vivencias, más bien, desde la empatía muestra la resiliencia que tienen las personas que deben sobrevivir en un lugar dominado por la delincuencia organizada y al mismo tiempo sabe manejar a sus personajes, ubicándolos en la etapa en la que se encuentran.

Cuando se habla de infancia y adolescencia la parte corpórea es fundamental porque en una primera etapa comienzas a vivir y reconocer tu individualidad. Cuando entramos a esta etapa empiezan cambios dolorosos, nos definimos y redefinimos constantemente; el placer y el dolor van de la mano, y si esto es en situaciones normales, imaginamos que en este lugar debe ser más

problemática esta transición. Tatiana Huezo logra reflejar este proceso sin tabú, pero también adentrándonos al contexto en el que se desarrolla la historia.

Primero tenemos a una Ana de 8 años quien curiosa decide maquillarse junto con sus amigas, para ellas era un juego, pero la mamá de Ana no lo toma así, ya que mientras menos parezcan niñas y se asocian con lo que estereotípicamente es femenino, como pintarse los labios o tener el cabello largo es mejor.

De igual forma, lo anterior explica por qué les cortan el cabello a Ana y a Paula, pero a María no, al menos de niña, esto debido a que tenía la condición de labio leporino, algo que para la sociedad no es considerado “atractivo” ni “femenino”. Eso sí, cuando María se vuelve adolescente y la operan de su labio no tardan en cortarle el cabello, porque para una sociedad tan superficial y machista esto ya la ponía en la mira de los grupos de delincuencia organizada.

Cuando empieza a crecer y junto con este cambio aparecen los pechos, sabemos que el riesgo de ser capturadas aumenta, pues para la mayoría de los hombres en la película tener senos era igual a sexualización. Ahora, imaginemos que junto con esta transición hay que añadir el terror que implica para las niñas saber que este crecimiento y transformación corporal implica un riesgo para su vida; la película retrata la ambivalencia que trae consigo empezar a vivir la ilusión de un primer enamoramiento con el miedo que implica saber que hay atracción por parte de los jóvenes hacia ellas. Confundidas no saben si esto es bueno o malo, porque en este pueblo ser asociada con la mínima pizca de deseo las ponía en un lugar vulnerable.

Otro tema que retrata es cómo la menstruación para ellas es un peligro, pues denota lo que comúnmente se suele creer en los pueblos “ya son mujeres”, lo que hace cada vez más difícil para las madres de estas jóvenes ocultar su cuerpo y esconder que el cambio ha llegado. Para Rita, Ana

siempre será su niña, pero el dolor inevitable de su crecimiento la orilla a volverse cada vez más dura con ella, pues sabe que no la podrá proteger para siempre.

Ahora bien, la película contiene una mirada feminista y al mismo tiempo hace uso de la interseccionalidad para presentar una historia que de no haber poseído estos elementos y la mirada empática de la directora y guionista podría haber caído en la banalización de un problema alarmante que atraviesa nuestro país.

Comenzamos con la forma en que se retrata la violencia hacia las mujeres en los lugares que están en la periferia, debido a una sociedad machista las niñas, jóvenes y mujeres son las que más expuestas están, ya que los grupos armados se las roban para abusar de ellas, pues creen que son un objeto de consumo que les pertenece y con el que pueden hacer lo que quieran. Las niñas y mujeres vivían con el constante miedo de saber que algún día podrían dejar de verse de la noche a la mañana.

Continuamos con las condiciones paupérrimas en las que tomaban clases, existía poco acceso a la educación y aquellos maestros que aceptaban el reto de ir hasta la sierra a impartir clases eran espantados cuando la delincuencia o a veces los mismos militares les pedían una cuota para poder seguir ejerciendo su profesión; obligándolos a elegir entre pagar y vivir con miedo o no pagar y ser asesinados.

También se encarga de hablar sobre las desigualdades entre hombres y mujeres con respecto a los cuidados del hogar, ya que ellos tenían la ventaja de poder irse sin mirar atrás y abandonar a su familia, sin embargo, las mujeres se debían quedar a cuidar de sus hijos y de sus casas, además de traer el sustento económico, pues en una comunidad conservadora las mujeres debían responder por las ausencias e irresponsabilidades de sus esposos.

El tema que se toca por debajo de toda la trama, pero que está siempre ahí de una forma sutil, es la migración por la delincuencia organizada, un problema real al que se enfrenta nuestro país. Desde que la película comienza se habla de todas las familias que se han visto obligadas a huir de sus hogares sin nada más que lo que traen puesto debido a las amenazas de los más poderosos. Lo anterior refleja cómo el modo de supervivencia en el que están los habitantes de este pueblo dificulta la oportunidad de salir para las mujeres, pues la decisión la hacen las mamás y el debate es usar el poco dinero que tienen para comer o marcharse; no es hasta que los grupos armados se intentan llevar a una que irse ya no es una opción, sino una obligación si quieren seguir con vida.

El hermano de María, Margarito, es ejemplo de cómo la violencia patriarcal y los estereotipos de género hacían creer a todos en el pueblo que si los hombres trabajaban con ellos tendrían protección, pero nunca fue así, solo les prometían un tipo de amparo para que hicieran lo que ellos mandaban, al final Margarito termina siendo una víctima más cuando se llevan a María. Los hombres tenían la oportunidad, si se le puede decir así, de salvar sus vidas trabajando para ellos, en cambio las mujeres lo único que podían hacer en pro de su supervivencia era ser jornaleras en los campos de amapolas con el riesgo de que si despertaban el interés de algún jefe fueran desaparecidas.

¿A quién podían recurrir? A nadie. Esta película tampoco busca un enfoque maniqueísta que convierta a los criminales en los únicos malos de la historia, pues la gente del pueblo también le tenía miedo a la policía y soldados, ya que era bien sabido que estaban coludidos y que trabajaban juntos. Las mujeres sabían que nadie más que ellas se podían cuidar, lo que refleja la sororidad intrínseca que tiene esta película, pues el apoyo entre mujeres y la amistad que hay entre Ana, Paula y María; así como el amor madre-hija que se dibuja a lo largo de toda la historia remarcando la necesidad de tejer lazos entre nosotras, porque lamentablemente hay violencias que solo las

mujeres podemos entender. Tampoco demeritamos el trabajo que hacen los profesores para cuidar a sus alumnos y a la comunidad, ya que también retratan la necesidad de deconstrucción por parte de todos, hombres y mujeres en pro de una mejor sociedad.

A continuación, la tabla nos ayudará a desmenuzar elementos que tal vez en este primer análisis no detectamos.

3.4.1 Aplicación del test de La Mirada Castellanos a la película Noche de Fuego (2021)

Teoría	Conceptos teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes.	X		Ana sabe de dónde viene, quiénes son sus padres y cuál es el contexto social en el que se desenvuelve.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.	X		Ana quiere ser maestra para crear un impacto en sus alumnos como lo hicieron con ella sus profesores. Motivaciones y objetivos que se ven truncados y poco explorados en la película por el contexto de violencia que se vive en el pueblo.
AUTO-CUERPO	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.	X		Porque vemos la transición de Ana de niña a adolescente y cómo los típicos problemas que ya trae consigo esta etapa se intensifican y se vuelven peligrosos debido a la delincuencia organizada.
	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.		X	Pero es importante preguntarnos, sobre todo con esta película, ¿por qué? Primero, Ana es una niña, en la historia comienza teniendo 8 años y termina con 15 años. Así que Ana no vivía su sexualidad porque ella aún no la debía vivir, más bien debía explorar su desarrollo social conforme al entorno en el que estaba. Segundo, una vez siendo adolescente vemos que no vive este libre desarrollo porque se encontraba en una sociedad en la que crecer no se le permitía a las niñas debido al peligro que esto implicaba y, por ende, debían cumplir ciertos estereotipos masculinos para pasar desapercibidas como mujeres jóvenes. La película problematiza y explora la situación, por ejemplo: debían esconder sus pechos, cortarse el cabello y no usar

				nada de ropa ajustada.
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?	X		Sí, porque como hemos dicho a lo largo de este análisis, las mujeres al ser vistas como un objeto de consumo se encuentran en constante peligro, logra problematizar una situación dolorosa de forma empática.
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			No aplica, debido a que no hay personaje LGBTIQ+
INTERSECCIONALIDAD	Se retrata alguna problemática social en la película.	X		Hay muchas problemáticas que se discuten en la película: migración por la delincuencia organizada, narcotráfico, cosificación, desaparición y muerte.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.	X		Lo expuestas que se encuentran las mujeres y niñas en la periferia del país. ¿Quién las cuida? si no pueden confiar ni en la seguridad del estado.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.	X		Debido a que la historia se lleva a cabo en una sierra de México, la directora y guionista nos brinda una mirada muy consciente del lugar donde está filmando. No glorifica ningún estereotipo, pero sí los encontramos representados, sobre todo en el papel que los hombres asumen que las mujeres deben tener en la comunidad, por ejemplo: cuidadoras, abnegadas, maternales y conformes con la vida que les tocó. Influenciados por el machismo vemos cómo los hombres asumen roles de proveedores (mediocres, pero proveedores según ellos), violentos, fríos e incapaces de sentir miedo.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.	X		*Noche de Fuego* es, en efecto, una película necesaria para los mexicanos. Ya que resulta en un llamado de atención y concientización sobre el daño que hace el narcotráfico y los estereotipos de género a la población.

Tabla 7. La Mirada Castellanos aplicada a *Noche de Fuego* (2021).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Es así como *Noche de Fuego* (2021) de Tatiana Huezo con ocho respuestas afirmativas, una negativa y una no aplicable nos da como resultado que sí aprobó test la Mirada Castellanos y por

ende, la podemos considerar Cine de Mujeres, pues posee una mirada feminista y hace uso de la interseccionalidad para retratar las distintas violencias que atraviesan las mujeres de esta sierra.

3.5 *Nudo Mixteco* (2021): la exploración de la sexualidad femenina en la mixteca de Oaxaca

Una de las directoras indígenas más prometedoras del cine mexicano es Ángeles Cruz, quien con su primer largometraje, *Nudo Mixteco*, dirigido y escrito por ella se ganó el reconocimiento de varios festivales de cine extranjeros y nacionales como el de Mejor Ópera Prima en los premios Ariel en el 2022 y en el 2021 fue acreedora del Emerging Filmmaker Award en la 40° edición del Festival Internacional de Cine de Minneapolis St. Paul, donde el jurado le reconoció su "ingeniosa estructura narrativa y sus imaginativos y entrelazados dramas de tres intrépidas mujeres". (Festival de Cine de Morelia, 2021. https://moreliafilmfest.com/nudo-mixteco-dirigida-por-angeles-cruz-recibio-el-emerging-filmmaker-award-en-minneapolis).

La historia se sitúa en la fiesta patronal de San Mateo, Oaxaca y cómo se entrecruzan las historias de 3 migrantes:

> María, vuelve para enterrar a su madre, su padre la confronta, en la incertidumbre se reencuentra con Piedad, su amor de la infancia y le propone irse con ella a la Ciudad de México. Esteban regresa después de tres años y descubre que su mujer se juntó con otro hombre; molesto la somete a juicio ante la Asamblea comunitaria. Por su parte, Toña revive su propio dolor ante el abuso del que fue víctima en el pasado y ahora es la realidad que vive su hija, para protegerla tendrá que enfrentar a su familia. Historias que se cruzan en un pueblo de la mixteca oaxaqueña, regido por usos y costumbres" (Filminlatino: https://www.filminlatino.mx/pelicula/nudo-mixteco).

La trama versa sobre tres mujeres, un hombre y cómo sus caminos se vinculan. A pesar de que en la sinopsis oficial Chabela, esposa de Esteban, no figura como protagonista para este análisis sí la tomamos como una y estudiaremos a su personaje, sin embargo, nos parece igual de fundamental analizar a Esteban, ya que él ejemplifica cómo afecta el machismo a los hombres, por lo que también lo estudiaremos en este análisis. Al ser una cantidad superior a la regular de protagonistas, decidimos analizar a los cuatro (María, Chabela, Esteban y Toña) conforme vayamos examinando cada elemento que abarca el Test La Mirada Castellanos, es decir, cuando analicemos los antecedentes ahondaremos en los 4, lo mismo con el autocuerpo y la interseccionalidad que refleje cada personaje.

La historia comienza con María (Sonia Couoh), una mujer que emigró a Ciudad de México en busca de mejores oportunidades laborales y de una calidad de vida superior a la que tenía en San Mateo. Pronto descubrimos que decide regresar a su pueblo porque su madre acaba de fallecer y al mismo tiempo vemos cómo su padre la desconoce como su hija debido a su orientación sexual, prohibiendo su participación en el funeral de su mamá. María es lesbiana y tiene un viejo amor que está dispuesta a recuperar.

Después se nos presenta al matrimonio de Chabela (Aida López) y Esteban (Noé Hernández), este último después de tres años en Estados Unidos regresa cínicamente a su casa esperando que todo siga igual ¿la sorpresa? su esposa ya está viviendo con otro y la madre de Esteban la apoya.

Al final se presenta Toña (Myriam Bravo) una madre soltera que al igual que María emigró a la Ciudad de México y trabaja en un tianguis vendiendo ropa; ella decide regresar a San Mateo únicamente para llevarse a su hija de 9 años, pues se entera de que está siendo sometida y abusada por su tío de la misma forma que ella lo fue a su edad.

La directora y guionista Ángeles Cruz posee una mirada empática y autónoma sobre la forma en que sus personajes viven su corporeidad, no hay sexualización, no hay fetiche y mucho menos morbo; lo comprobamos en la escena donde María tiene un encuentro sexual con su expareja, en el cual observamos con sensibilidad el placer de ambas mujeres, ya sin miedo como cuando eran jóvenes, ahora saben quiénes son, y logran adueñarse de su narrativa y de su goce.

Ahora bien, Chabela al ser descubierta por Esteban con una nueva pareja la lleva al palacio municipal para que, entre la comunidad, en su mayoría hombres, la juzguen; de ser encontrada culpable su condena sería la cárcel, sin embargo resulta irónico e hipócrita cómo para Esteban el hecho de haber abandonado su hogar no es ningún delito ni mucho menos necesita castigo alguno.

En una escena tanto irónica como amarga Esteban apela haberse ido en pro de la economía del hogar, por ende, lo mínimo que su esposa podía haber hecho era esperarlo. Por la otra parte Chabela se defendió diciendo que a ella no le mandó ni un peso y que por más que ella le había suplicado que no se fuera o que la llevara con él este no quiso. Ella fue clara, lo esperaría solo un año y así lo hizo, al ver que no regresó decidió continuar con su vida y en uno de los mejores diálogos de la película Chabela con orgullo le dice “Mi cuerpo también tuvo su necesidad” (Cruz, inicio 0:44:35-0:44:39). Asunto resuelto, la comunidad aboga en favor de ella y la dejan libre. Chabela, pensó en ella tanto en sus necesidades corpóreas como en las emocionales e hizo lo que sintió era mejor para ella; el actuar de antes donde la esposa debía esperar al marido sin importar nada se fue de San Mateo, pues la mayoría de la audiencia entendió el argumento de ella y señalaron que lo que hizo Esteban estuvo mal.

La corporeidad más compleja fue la de Toña, debido a que es una mujer que transita entre el trauma y la supervivencia, ambos elementos invaden y hasta cierto punto definen su sexualidad. Primero la vemos en la Ciudad de México y cómo labora en un tianguis, se observa que cuando

cierra su local la policía hace comentarios inapropiados incitando al acoso sexual, dejando una connotación de que probablemente para estar "protegida" Toña tiene algo con estos elementos policíacos.

Después, en su casa se presenta su pareja, un hombre que, a pesar de aparentar tener cierto carisma, rápidamente demuestra que es un hijo del patriarcado más, ya que cuando están teniendo relaciones sexuales vemos a Toña postrada en la cama, inerte con la mirada perdida y él a pesar de notarlo pues le pregunta "¿qué te pasa?" (Cruz, inicio 0:57:29- 0:57:32), a lo que ella responde que nada con la cara sin expresión alguna, ni de placer ni de dolor, a su novio parece no importarle y continua sobre ella. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿Dónde queda el disfrute de ella?, el hombre solo piensa en su placer. Podemos ver cómo el trauma de haber sido víctima de abuso sexual de pequeña se sigue proyectando en su presente; afectando su vida sexual ya de grande, viéndose imposibilitada a sentir placer, pues si no hablas del trauma ¿cómo lo sanas? consciente de que debe romper el ciclo Toña está dispuesta a todo para no dejar que su pequeña pase por lo mismo, solo bastan unos segundos mirándose para que sepa que ella va a ser el adulto que necesitaba cuando era niña.

Todas las historias se ven conectadas por un tema en común y es la migración por necesidad, esta película nos permite explorar las consecuencias de la misma, tanto desde un punto de vista externo con las personas que rodean a los protagonistas, como interno con las emociones y pensamientos de estos. Y es aquí, como veremos a continuación, que la interseccionalidad se transforma en un elemento primordial para contar esta historia.

Primero María, quien refleja cómo ser mujer indígena y lesbiana implica una doble violencia, ya que vemos que en la Ciudad de México labora como cuidadora del hogar donde tiene que vivir con los estigmas que su oficio y origen acarrean, luego cuando regresa a su casa vemos como la

lesbofobia se apodera de su narrativa desde que su padre se niega a darle hospedaje en la que solía ser su casa.

Luego están Chabela y Esteban, quienes reflejan cómo la violencia machista y los estereotipos de género llegan a afectar a un matrimonio. Primero está el momento en el que Esteban regresa y se anuncia como "el hombre de esta casa" (Cruz, inicio 0:47:49- 0:47:51), sin embargo, cuando se entera de que su esposa tiene otra pareja comienza a usar expresiones del tipo "ya eres zapato de otro hombre" (inicio 0:39:08- 0:39:10), comentarios que reflejan el pensamiento machista del hombre y la cosificación y deshumanización hacia su pareja.

Al mismo tiempo Esteban evidencia lo dañino de la masculinidad tóxica y cómo los hombres piensan que la existencia de las mujeres está a la merced de sus necesidades y de lo que ellos dicen; en la asamblea con el pueblo le dice a Chabela "Tú te quedaste para cuidar la casa" (inicio 0:45:55- 0:45:55) invalidando por completo la individualidad de una mujer que sin deberle nada lo esperó el tiempo que dijo que lo haría.

Cuando ve que el pueblo no lo apoya y dejan en libertad a su esposa (recordemos que no están legalmente divorciados) Esteban se llena de ira e intenta matar a Chabela cuando está lavando en la casa de su actual pareja, por un segundo entra en razón arrepintiéndose y dejándola herida en el suelo, huyendo de ahí se va con su madre para decirle "Estoy bien pendejo" (inicio 0:53:25- 0:53:27), dejando en evidencia que además de ser un cobarde es violento e incapaz de controlar sus emociones, lo que casi lo lleva a convertirse en un feminicida, las personas pueden inferir que es así como estos asesinos funcionan, creen que están en el derecho de poseer a una mujer y hacerle lo que ellos quieren solo porque cree que es "suya".

Y finalmente tenemos a Toña, una mujer compleja que está viviendo un duelo y a la vez un dilema, pues el dinero que gana en la ciudad no es suficiente para mantenerse a ella y a su hija, sin embargo, sabe que en el pueblo ya no puede estar la niña, sobre todo cuando se da cuenta que su madre está alienada al machismo y defiende a capa y espada al tío; es curioso ver como varias madres que analizaremos después están inmersas en un pensamiento machista que las oprime y violenta, pero que se niegan a verlo y en su defecto lo defienden.

Toña en pro de su hija comienza un proceso de deconstrucción, ella a diferencia de su madre no revictimiza a la niña. Desde el primer momento en que la ve se refleja su dolor y la entiende, no necesita saber más porque ella sabe lo que ha pasado basada en su propia vivencia. Ahora Toña está dispuesta a hacer lo que nadie hizo por ella, denunciar a su tío Fermín y llevar el juicio hasta las últimas consecuencias.

Es con Toña y con Chabela que vemos la transición de un pueblo a un pensamiento más actual, ya que por un lado tenemos que, pese a que haya gente que defienda a Esteban hay otra mayoría que le da el lugar a Chabela. Lo mismo pasa con Toña cuando denuncia a su tío, pues vemos que hay personas que no están dispuestas a aceptar y mucho menos a ignorar el crimen que Fermín cometió, no obstante, resulta lamentable que entre esas personas no esté la abuela de la niña.

Finalmente, en esta película existen tres mujeres protagonistas y un hombre igualmente principal para la trama, por lo que la tabla de análisis será ligeramente modificada, pues para no hacer 4 tablas diferentes, analizaremos a los cuatro en la misma, quitaremos la sección de sí y no para que en la sección de la respuesta más extensa podamos explorar a todos al mismo tiempo.

3.5.1 El test la Mirada Castellanos aplicado a la película Nudo Mixteco (2021)

Teoría	Conceptos Teóricos	Sí/no y profundiza en tu respuesta
BACKSTORY	Los personajes poseen y conocen sus orígenes y presenta sus antecedentes.	**María, Esteban y Toña:** Sí, ellos tres comparten antecedentes, al menos de una forma muy genérica, pues sabemos que provienen de San Mateo y que tanto María como Toña emigraron a Ciudad de México, mientras Esteban se fue a Estados Unidos para tener mejores oportunidades laborales. De igual forma conocemos el abuso que sufrió Toña y el rechazo por su orientación sexual que orilló a María a irse de su pueblo. **Chabela:** No, de ella lo único que sabemos es que proviene de San Mateo, Oaxaca, no ahondan más en sus antecedentes.
	Muestran motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persiguen algún objetivo.	**María:** Sí, posee anhelos que van más allá de algo físico o económico; su anhelo es emocional y es poder estar junto a su amor de la juventud. **Chabela:** Sí, sin tabú ella expresa sus necesidades corporales, toma y se adueña de sus decisiones basándose en su placer sabiendo que va a ser juzgada por el escrutinio público. **Esteban:** Sí, es un músico frustrado que ante la falta de dinero en su lugar de origen se va a Estados Unidos, pues como él dice su más grande anhelo es un clarinete. **Toña:** Sí, su deseo más grande, al menos dentro del tiempo en el que se desarrolla la película, es el de llevarse a su hija con ella, tal vez con carencias económicas, pero al menos lejos de su abusador.
AUTO-CUERP	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.	**María, Chabela, Esteban y Toña:** Sí, por tres razones: la primera, esta historia se desarrolla en una comunidad indígena, por lo que los protagonistas ya son en sí cuerpos no hegemónicos. Segundo, por la forma empática y respetuosa que usaron para representar las escenas de violencia en contra de Toña. Y por último, la homosexualidad de María.
	El personaje vive su sexualidad con base en sus deseos.	**María:** Sí, vemos como disfruta su sexualidad, eligiendo con quién vivirla. **Chabela:** Sí, ella toma las decisiones de su cuerpo, le pese a quien le pese y sin importar el escrutinio público al que sabía sería sometida. **Esteban:** No aplica, ya que no exploran esta parte de su personaje, sin embargo, sí vemos que es un hombre emocionalmente reprimido. **Toña:** No, pero es importante preguntarnos ¿por qué? ya que conforme avanza la trama descubrimos que está traumada por el abuso sexual que sufrió por parte de su tío y esto se proyecta en la forma en la que vive su sexualidad.

O	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?	**María, Chabela:** No aplica, porque no hay sexualización y cosificación alguna. **Toña:** Sí, existe una representación que ejemplifica cómo se sexualizó al personaje. Pero la película cumple al problematizar esta situación, en ningún momento la normaliza o romantiza. **Esteban:** Sí, cuando se refiere a Chabela como un zapato solo denota que a su esposa la ve como un objeto que debe poseer.
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.	**María:** Sí, María es lesbiana y podemos ver cómo la atraviesa esta discriminación lesbofóbica por parte de su padre; de igual forma podemos decir que la película cumple con la justa representación, ya que no existe un fetiche hacia la relación lésbica y tampoco estereotipa a María ni a su amante. **Chabela, Esteban, Toña:** No aplican para esta sección, pues ninguno pertenece a la comunidad y, por ende, no son atravesados por ninguna violencia de esta índole.
INTERSECCIONALIDAD	Se retrata alguna problemática social en la película.	**María:** Sí, retrata la lesbofobia por parte de su padre y la sociedad en la que creció. **Chabela:** Sí, las consecuencias de vivir con una pareja machista y ser una madre soltera porque su esposo la abandonó. **Esteban:** Sí, peligroso de la masculinidad tóxica y el abandono de hogar que cometen los hombres con la migración. **Toña:** Sí, ella refleja lo difícil que es vivir con alguien que está alienado a un sistema que igualmente la oprime y violenta. De igual forma la revictimización que implica decirse víctima de abuso sexual.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.	**María:** Sí, la homofobia **Chabela:** Sí, violencia intrafamiliar **Esteban:** Sí, masculinidad tóxica y cómo se maneja un potencial feminicida. **Toña:** Sí, abuso sexual y cómo afecta la alienación de su madre a su trauma de la infancia.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.	**María, Chabela, Esteban, Toña:** Sí, al ser una historia sobre la periferia de la mixteca de Oaxaca la película ya en sí está realizada con una conciencia de género-raza y clase; los personajes al encarnar esta realidad ya tienen intrínseca esta percepción.
	Consideras que el personaje rompe con la trama	Sí, los 4 personajes ayudan a cuestionar, romper y transformar la narrativa a través de la problematización de las vivencias que cada

	patriarcal.	uno tiene. Hasta Esteban a través de sus decisiones erráticas nos ayuda como personas espectadoras a identificar el problema y cuestionar el pensamiento machista que nos atraviesa como sociedad.

Figura 8. La Mirada Castellanos aplicada a *Nudo Mixteco* (2021).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Debido a la cantidad de personajes analizados en esta sección, la forma en que los resultados se analizan cambia, primeramente porque hay que tomar en cuenta que el tiempo para desarrollarlos en la película disminuye, por ende, como se observa en las tablas en algunos casos puede haber respuestas afirmativas y en algunos no, pero esto no implica que se promueva o defienda el sexismo, por lo que volvemos a hacer hincapié en lo necesario que resulta debatir y discutir los resultados de la tabla.

Para dar los resultados del Test La Mirada Castellanos debemos considerar que se tomó en cuenta la respuesta individual de cada personaje, por lo que no hay un total de 10 reactivos, sino más, dependiendo de qué se está diciendo en cada sección, aun así, para que la película apruebe el test es necesaria una predominancia de respuestas afirmativas.

Es así como, de 40 reactivos, 32 fueron afirmativos, 2 negativos y 7 no aplicables, aprobando el test La Mirada Castellanos y demostrando que *Nudo Mixteco* (2022) es, en efecto, Cine de Mujeres. La mirada tan sensible y empática de la directora y guionista indígena, Ángeles Cruz, le permitió crear una narrativa capaz de representar las distintas violencias que pueden atravesar a las mujeres y de igual forma logró de forma magistral incluir la forma en que la violencia patriarcal alcanza a los hombres.

3.6 *La Caída* (2022): el abuso de poder y la impunidad en el deporte mexicano

En el 2022 la directora y guionista argentina Lucía Puenzo con la ayuda de otras guionistas mexicanas y argentinas de renombre como: Mónica Herrera, Samara Ibrahim, Tatiana Merenuk y María Renée Prudencio crearon la historia basada en hechos reales *La Caída* (2022); cuya trama retrata la historia de abuso que sufre la clavadista profesional Mariel (Karla Souza) por parte de su entrenador Braulio; víctima de un constante abuso emocional y de manipulación por parte del hombre Mariel está renuente a denunciarlo, a pesar de que la madre de la nueva clavadista Nadia sabe sobre esto y lucha porque la verdad se sepa. Mariel deberá tomar una decisión, ganar sus últimos juegos olímpicos o alzar la voz en pro de la justicia.

Ahora bien, la historia como tal no retrata la vida de nadie en específico; sin embargo, sí retoma las múltiples denuncias que existen en este ámbito que casi nunca se toman en cuenta y que por lo general terminan archivadas y olvidadas al poco tiempo. Sin embargo, la clavadista mexicana Azul Alvazán fue clave para la creación de la película, ya que ella contó su historia y ayudó tanto a la directora como a las guionistas a que se contara de la forma más empática posible.

Azul Alvazán denunció en el 2018 a través de una carta a quien era su entrenador Rubén Rueda por acoso sexual; ella relata que en un principio lo veía como un ejemplo a seguir, pero que conforme avanzaba el tiempo había algo que la incomodaba y que no tenía sentido; en una entrevista para Aristegui Noticias, Azul cuenta que, mientras se preparaban para los Juegos Olímpicos en Sydney del 2000 el hombre la hacía ir a visitarlo a altas horas de la noche para pedirle un masaje sin ropa. Quien no hiciera lo que él pedía era excluida, algo que usaba para manipular a las mujeres del equipo, pues como dice la clavadista: “yo tengo mi sueño aquí, lo he tocado durante tantos años, y de pronto por no entrar a un juego perverso deciden quitarme mis sueños, y me dicen ahora a ver cómo le haces tú sola a año y medio de los Juegos Olímpicos” (Anónimo, 2018.

https://aristeguinoticias.com/2202/kiosko/era-mi-luz-mi-amigo-mi-papa-y-me-acoso-azul-almazan/).

La historia de esta película se sitúa en la Ciudad de México en el 2004, cuando el equipo de clavadistas mexicano se prepara para ir a las olimpiadas de Atenas. Todo esto cambia cuando la compañera de Mariel se lastima en una competencia y queda incapacitada para continuar en el equipo, al menos durante esa temporada; Braulio el entrenador, decide integrar al equipo a Nadia, una niña de 14 años que fue inspirada por Mariel para dedicarse a los clavados.

Creemos que el *backstory* o los antecedentes de Mariel no son explorados a profundidad en la película, sin embargo, la trama nos presenta la información correcta, no se necesita ni más, ni menos para entender de dónde proviene Mariel; es una mujer privilegiada, su padre forma parte del comité patrocinador del equipo de México y por ende, desde niña tuvo el apoyo económico y el permiso de sus padres para dedicarse a esto.

Lo anterior se contrapone al contexto económico en el que se desarrolla Nadia, podemos ver que su madre es soltera y por ende, se tienen que mudar de San Luis Potosí para poder cumplir el sueño de la niña de ser clavadista profesional; la madre trabaja todo el día para poder solventar los gastos y solo ve a su hija por la noche. Sin embargo, la película sabe contraponer las diferencias sociales y económicas entre Mariel y Nadia, ya que, aunque Mariel tuvo un sustento económico fue una niña desprotegida y casi ignorada por su familia, solo la veían a través de sus medallas. Mientras que, Nadia tiene a su madre pendiente de ella en todo momento a pesar de tener problemas económicos.

Ahora bien, abordar el autocuerpo en esta película es complejo, como vimos con Toña en *Nudo Mixteco*, ya que Mariel posee una forma insana de vivir su sexualidad y su cuerpo, irónico si

tomamos en cuenta que es una deportista de alto rendimiento, pues al haber sido víctima de abuso sexual y emocional desde pequeña por parte de su entrenador su trauma lo transmuta a sus impulsos sexuales, no hay placer solo dolor.

Lo anterior se ve reflejado en las recurrentes infecciones de vías urinarias que sufre la protagonista, junto con su nula responsabilidad de tomar el tratamiento médico en tiempo y forma nos dejan ver que el dolor también es una forma de vivir el cuerpo, no hay fetiche, tampoco morbo, esta película es empática con el sufrimiento tanto físico como emocional que sufre Mariel.

Recordemos lo que Alexandra Juhasz dice en su artículo "Nuestros autocuerpos, nosotras mismas" si la película en cuestión cumple con una justa representación corpórea, entonces veremos a "las mujeres reales afectadas por la biología, las infecciones, el dolor y el placer reales dentro del tiempo real" (Juhasz 21), Aquí su cuerpo también comunica el dolor interno que padece, el trauma emocional resuena tanto en el semblante cansado como en el cuerpo adolorido. Sí, las infecciones pueden aparecer por las relaciones sexuales, sin embargo, es importante preguntarnos ¿qué hace a Mariel tomar estas decisiones erráticas de vivir su sexualidad a pesar del dolor? No la estamos analizando desde el juicio moral de que tener varias parejas sexuales sea malo, más bien, lo analizamos desde la empatía ¿por qué castigarse de esa forma?, ¿por qué elegir el dolor? o es que acaso el dolor físico era menor que el emocional.

En *La Caída* hay muchas violencias que atraviesan tanto a Mariel como a Nadia; mientras que, al mismo tiempo hay una problematización a los distintos temas sociales que se tocan. Comenzaremos hablando con el edadismo en el ámbito deportivo y cómo es más severo para las mujeres, el portal de geriatría del gobierno de México retoma lo que dice la Organización Mundial de la Salud y lo define como "la forma de pensar (estereotipos), sentir (prejuicios) y actuar

(discriminación) con respecto a los demás o a nosotros mismos por razón de la edad" (Secretaria de Salud del Gobierno de México 2021).

Muchas de las decisiones erradas de Mariel parten del miedo a quedarse fuera de los Olímpicos porque ya tiene 30 años y eso en el mundo del deporte es la última oportunidad de lograr una medalla de oro. Para el deporte el retiro está programado para los 30 máximo, por ende, el temor de pasar desapercibida y sin gloria era, en un principio, el mayor miedo de Mariel y también su principal objetivo. Objetivo que se tendría que replantear cuando se entera de que Braulio, su entrenador y "familia" ha sido denunciado por abuso sexual, causando en ella un shock emocional que la lleva a transitar su pasado y cuestionarse toda su vida, así como los comportamientos tan normalizados que tenía arraigados.

Para Mariel hablar o aceptar que Braulio le había hecho daño implicaba ser revictimizada tanto por el mundo del deporte como por su familia, pues la primera reacción de su madre al enterarse de la denuncia fue decir que la víctima era una loca. Y al menos al principio, Mariel en serio cree que a ella no le pasó nada, porque estuvo sometida a una manipulación, abuso físico y emocional por parte de su victimario desde que era pequeña, al igual que el *gaslighting* que les hace a todas las mujeres las pone en un lugar vulnerable que las hace cuestionarse si en verdad están locas.

De igual forma, queda retratada la impunidad deportiva y el pacto patriarcal por parte de los directivos que más allá de buscar la verdad y hacer justicia solo buscan las pruebas o más bien el silencio de las víctimas para poder decir que nada pasó. Todos estos son elementos que sirven como un muro de contención para Mariel y que al menos al principio, elija no decir nada.

Es duro ver hasta dónde llega la alienación de la madre de Mariel, donde ni siquiera cuando su hija le confiesa haber sido víctima de abuso le cree y como era de esperarse, la revictimiza

diciéndole cosas como “enferma” y “loca”. Verla quebrarse emocionalmente frente a su madre y que esta no tenga ningún tipo de reacción o apoyo verdaderamente duele; es aquí donde comprendemos que Mariel es una niña pequeña intentando sanar mientras vive con miedo y convive con su agresor. A ella, nadie la defendió, no como a Nadia.

Ahora bien, Braulio ejemplifica lo fácil que resulta para los hombres abusar de su poder, desde que es un hombre ya se pone en una situación de ventaja por sobre las mujeres; aunado a lo anterior está el hecho de que es una autoridad en el equipo, es el entrenador y decide quién se va, algo que usa constantemente para manipular a las mujeres del equipo.

También recurre al *slutshaming*, neologismo usado para menospreciar a las mujeres por el número de parejas que tenga o por la forma que elija vivir su sexualidad; le dice a Mariel que sabe lo de sus infecciones de vías urinarias y que sabe que anda de “puta” acostándose con todos. Una vez más para manipularla y que ella termine pidiéndole perdón como Nadia, diciendo exactamente lo mismo “¡Qué pendeja!” (Puenzo, inicio 1:03:29- 1:03:36). El nivel de abuso emocional al que son sometidas las lleva a no distinguir sus acciones y si él les dice que están mal, ellas le creen.

Luego de la competencia previa a los juegos Olímpicos Mariel roba el diario de Nadia y descubre la verdad, comprueba todas sus dudas, con palabras tan dolorosas como: “Me pidió permiso para tocarme” (Puenzo, inicio 1:08:30- 1:08:35), como si una niña de 14 años pudiera dimensionar la gravedad del asunto y lo que implica el consentimiento.

Cuando Mariel lee esas palabras ella reacciona y se vuelve consciente de las violencias que está ejerciendo el hombre en contra de Nadia y también de ella; llevándola a decidir adueñarse de su narrativa, determinando que es momento de alzar la voz, pero ¿cómo hacer que la escuchen?,

sobre todo cuando las autoridades están renuentes a atender las denuncias y el abusador sabe que tiene impunidad.

Es así como, para el final, justo cuando llega el gran momento de lanzarse vemos a Mariel y a Nadia actuar como un equipo, menos a la hora de brincar pues Mariel ha decidido que su venganza y su forma de protesta será no saltar. Dejar a Braulio sin medalla y humillarlo a nivel mundial. En el desenlace vemos que Mariel regresa al agua, pero esta vez bajo sus términos, sola, sin nadie que le diga qué hacer o cómo sentirse, al fin es libre. A continuación, realizaremos la tabla del Test de La Mirada Castellanos, para que de esta forma podamos analizar lo que arrojan los resultados del mismo.

3.6.1 Aplicación del test La Mirada Castellanos a la película La Caída (2022)

Teoría	Conceptos Teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes.		X	Aunque debemos acotar que la respuesta transita entre el sí y el no con una inclinación hacia el no, ya que conocemos lo básico de su vida y sabemos cómo la afectó el abuso al que fue sometida y su nivel socioeconómico, pero no hay más.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.	X		Al principio Mariel desea fehacientemente ganar la medalla de oro en los juegos olímpicos, sin embargo, conforme avanza la trama su objetivo se transforma y la verdad y la justicia se vuelven su meta.
A	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.		X	No es el tema que busca retratar la película y el cuerpo de Mariel y Nadia entran en la normatividad hegemónica y heteronormativa. Ahora bien, somos conscientes del hecho de que se está hablando sobre cuerpos que han sido abusados, sin embargo, de esto no trata el concepto que estamos estudiando aquí, en las respuestas siguientes es donde retomamos esta problemática.

U T O - C U E R P O	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.		X	Pero como siempre es importante reflexionar el ¿por qué?, ya que en este caso la protagonista proyecta mucho del trauma del abuso que sufrió en su vida sexual. Esta falta de autonomía en su placer está siendo problematizada, en ningún momento normaliza o romantiza el discurso.[68]
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?	X		El entrenador Braulio cosifica a las niñas que entrena, las ve como un objeto de consumo, pero la película precisamente se encarga de problematizar esto. La historia es consciente de que el hombre está vulnerando a las niñas y mujeres, reflejando el dolor y la pena que trae consigo este nivel de abuso y sexualización.
	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			No aplica, debido a que no hay personaje perteneciente a la comunidad.
I N T E R S E C C I O N A L I D A D	Se retrata alguna problemática social en la película.	X		Abuso sexual, abuso psicológico, pedofilia e impunidad en el mundo del deporte mexicano.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.	X		Además de las mencionadas en la respuesta pasada, también está el edadismo que se vive en el deporte mexicano, el abuso de poder, la revictimización a las víctimas de algún tipo de violencia y el *gaslighting* de Braulio hacia sus víctimas.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.	X		Sobre todo, en la parte de las clases sociales la película es consciente de los privilegios económicos que tiene Mariel, y contrapone las carencias monetarias de Nadia.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.	X		Este largometraje logra conectar con las audiencias al retratar una problemática que por años fue normalizada; en México ganar medallas es más importante que proteger a las mujeres. La diferencia es que ahora hay un poco más de apertura al diálogo, sin embargo, aún hay un largo camino que recorrer.

Tabla 10. La Mirada Castellanos aplicada a *La Caída* (2022).
(Autor: Julie Rosales, 2023).

[68] Aunque existan respuestas negativas puede haber una connotación en pro de problematizar un tema social, por lo que volvemos a hacer hincapié en que no es tan simple como sí o no, debe haber una profunda reflexión acerca de lo que hay detrás de cada respuesta en este test.

Los resultados de la tabla arrojan que existen 6 respuestas afirmativas, 3 negativas y una no aplicable, en una primera impresión encontramos que esta película también aprueba el Test La Mirada Castellanos y por ende cuenta con una mirada feminista y una interseccionalidad intrínseca en la narrativa, pero también demuestra lo complejo que empieza a volverse determinar con un simple sí o no qué está retratando la película.

Sobre todo encontramos en la sección que habla sobre la sexualidad del personaje femenino, que a pesar de haber sido una respuesta negativa, no implica necesariamente que se esté agrediendo la integridad de la protagonista con un afán de normalizar lo que está sucediendo, sino todo lo contrario, esta respuesta ejemplifica lo complejo que es para las mujeres vivir con un trauma de abuso sexual y emocional, pues en efecto Mariel no vive su sexualidad con base en sus deseos o placer, pero es importante cuestionarnos el porqué de esto, ahí está el debate y el diálogo que a nosotras como espectadoras nos debe interesar. Siempre analizando al personaje en cuestión desde la empatía y el entendimiento, nunca desde algún tipo de juicio moral.

3.7 *Ruido* (2023): las desapariciones forzadas e indiferencia de las autoridades en el país

Como cierre de una investigación que inició en el 2017 decidimos concluir este análisis de películas contemporáneas mexicanas con la misma directora y guionista con la que iniciamos y que inspiró el modelo de análisis de La Mirada Castellanos, Natalia Beristain y su nueva película *Ruido* (2023), cuyo guion estuvo a cargo de ella con ayuda de Diego Enrique Osorno y Alo Valenzuela Escobedoy.

La trama habla de un tema doloroso, pero igualmente necesario: las desapariciones forzadas y los feminicidios que azotan al país, así como el hartazgo por la incompetencia de las autoridades

de hacer su trabajo. Es así como conocemos a Julia (Julieta Egurrola) “una madre, o mejor dicho, una de las muchas madres, hermanas, hijas, colegas, que han visto sus vidas destrozadas por la violencia generalizada en un país que libra una guerra contra sus mujeres. Julia busca a Ger, su hija. Y en su búsqueda, irá tejiendo las historias y luchas de las diferentes mujeres que conocerá” (FILMAFFINITY: https://www.filmaffinity.com/es/film852171.html).

Los antecedentes del personaje principal, Julia los vamos conociendo conforme se desarrolla la película, pero algo interesante que sucede es que la directora y guionistas dotan de un pasado complejo al personaje secundario, Abril. Por lo que, como se irán dando cuenta, también mencionaremos sus antecedentes, autocuerpo y cómo se maneja la interseccionalidad en su historia, no por capricho nuestro, sino porque los caminos de Julia y Abril van yuxtapuestos desde que se conocen.

Julia es una mujer mayor de edad, lo podemos ver en las arrugas debajo de sus ojos, el cabello canoso y la forma encorvada de caminar. Sabemos que es una artista que debido a la desaparición de su hija no ha pintado nada en los últimos meses y no tiene la intención de hacerlo; solo vende las piezas que le quedan en su galería de arte para sacar el dinero suficiente para pagar los gastos que implican buscar a una desaparecida. Lo que demuestra que hay un privilegio económico en la familia de Julia, privilegio que sirve en la historia para problematizar que buscar a una persona desaparecida sin ayuda de las autoridades, implica poder pagar viajes, sobornos, hospedaje, etc. gastos que muchas familias mexicanas no pueden solventar y, aun así, pese a estos obstáculos hacen el trabajo de las autoridades.

Mientras tanto, Abril es una joven periodista independiente que se encuentra realizando un reportaje sobre las desapariciones forzadas en México, conoce a Julia en su grupo de apoyo, pues

está intentando entrevistar a mujeres que estén viviendo esto. Cuando se reúne con Julia para platicar sobre su historia y ofrecerle ayuda nos presenta a su pequeña hija de 9 años.

Ahora bien, en el elemento del autocuerpo Julia y Abril una vez se contraponen con la forma y la etapa en la que están viviendo su cuerpo ¿a qué nos referimos? Bueno, primeramente, está Julia una mujer que al inicio se encuentra observándose con detenimiento en el espejo, con las yemas de sus dedos recorre las arrugas debajo de sus ojos. Ella y todas las personas como espectadoras notamos el semblante en su mirada, el hartazgo, el cansancio, la tristeza y también la rabia. Demostrando una vez más la conexión que hay entre cuerpo y mente, nuestro estado emocional se refleja en el estado físico del cuerpo, algo similar le pasa a Abril, quien en su mirar refleja el cansancio de saberse involucrada en un tema que pone en riesgo su vida y la de sus seres queridos, las ojeras debajo de sus ojos nos ponen a pensar que tal vez descansar ya no sea opción, pues estar involucrada en este tema implica poner en riesgo su vida y la de sus seres queridos.

Recordemos que el dolor no solo se vive de una forma física, a veces las emociones duelen más y nos carcomen las entrañas como le pasa a Julia, quien lleva nueve meses sin saber de su hija, la vemos deprimida, pero sin poder rendirse porque la búsqueda sigue, por lo que se aferra a la memoria de esta.

Para terminar con el autocuerpo debemos mencionar a Ger, hija de Julia, si bien no es un personaje principal su búsqueda sí es el objetivo que persigue la protagonista; por ende, en una escena muy dolorosa de ver, Julia es llevada por el fiscal a conversar con un cómplice del levantamiento de Ger. En esta conversación Julia le pregunta si ha visto a su hija mostrándole una foto de ella, a lo que él responde que sí y ella lo cuestiona y lo obliga a darle una respuesta. Es ahí donde descubrimos que Ger fue desaparecida por traer droga de otra zona, no de la suya y

cínicamente le responde que “también estaba buena”, una vez más se retratan los estragos de la cosificación femenina ¿con qué derecho le quitan la vida a una mujer solo porque sí?, ¿hasta cuándo nos daremos cuenta del poder del discurso? no es solo una palabra, es la representación de años de opresión.

Recordemos que en la película que analizamos antes *Después de Ti* (2021) el personaje de Matías también se refiere a una mujer así , lo que nos lleva a preguntarnos ¿cuál es la diferencia entre Matías y este delincuente?, ¿hasta dónde las palabras y las acciones se relacionan en este mundo patriarcal? esa descripción aparentemente inofensiva, “estaba buena”, se usó en dos películas de géneros totalmente opuestos, una de comedia y otra de drama, una normalizando y otra problematizando el discurso; el problema es obvio, la hipersexualización se sigue viendo, para muchos, como un chiste, pero para nosotras no existe diferencia entre Matías y el cómplice de la delincuencia organizada de esta película porque así empiezan, haciendo bromas y demeritando el poder de las palabras.

Al contraponer estas dos películas, se demuestra que la mirada interseccional tanto de la directora como de los guionistas está presente en todo momento; ya que se identifican las distintas violencias que pueden atravesar a las mujeres, sabemos que no están todas, pues sería una tarea titánica intentar retratar todas las problemáticas sociales que atraviesa el país en una misma película, sin embargo, de las que deciden hablar las saben manejar con una mirada empática, sincera y real.

Comencemos con la forma en la que habla sobre el tema que es el centro de toda la película, las desapariciones forzadas y los feminicidios que azotan al país, el caso de Ger sirve para ejemplificar la incompetencia de las autoridades para hacer su trabajo; cambian tres veces de fiscal

encargado del caso y cada vez Julia y su esposo tienen que ir a la Fiscalía del Estado a repetir información que ya habían dado, provocando frustración, enojo y desesperación a quienes la buscan.

Aunado a lo anterior y como muchas hemos visto en la sociedad mexicana, hay una clara tendencia a revictimizar a las desaparecidas con preguntas tan innecesarias como: ¿qué traía puesto?, ¿qué estaba haciendo? Precisamente lo que le pasa a Julia cuando contrata a una investigadora privada que la pueda ayudar y le hace estos cuestionamientos, en un primer instante Julia se enoja y luego le cuenta que cuando las autoridades le hacen estas preguntas y ella responde que su hija estaba en un bar consumiendo drogas con sus amigas, las autoridades le hacen sentir que su hija no merece ser buscada. La investigadora se disculpa y le dice que ella no lo hace con este fin, sino para saber dónde empezar a buscar.

Lo que nos lleva a hablar, como lo hicimos en *Noche de Fuego*, de cómo las autoridades muchas veces son cómplices de toda la delincuencia organizada, ellos saben qué está pasando, a quién deben buscar y dónde, pero en lugar de facilitar información a las familias de los afectados se dedican a tapar evidencias y solo cuando hay dinero de por medio es que deciden hablar y dar medias pistas. Como si ellos tuvieran miedo a los narcos y a toda la mafia que hay en el país; si ellos tienen miedo de que se supone son las autoridades ¿qué nos queda a los ciudadanos?

La película, a través de la historia de Abril, también retrata la violencia que sufren los periodistas, ya que en busca de la verdad y en el intento de ejercer su profesión ponen en riesgo su vida e incomodar a las personas equivocadas equivale a perderla. Abril logra sacar el reportaje que planeaba al principio cuando conoció a Julia, sin embargo, no imaginó que se volvería viral tan rápido. Y como era de esperarse, la delincuencia organizada se lleva a Abril; en una escena tan

dolorosa de ver, se observa cómo se la llevan del autobús en el que viajaba para regresar a casa, Julia presa del pánico y de la impotencia de saberse incapaz de pelear contra 10 hombres no hace nada y solo observa cómo Abril se aferra con las uñas al suelo de tierra.

Esta es una película dolorosa que llena de coraje e impotencia mientras se ven las injusticias que se cometen; sin embargo, los creadores hicieron un trabajo que lo que tiene de angustioso lo tiene de motivador. Como su nombre lo dice nos toca hacer ruido, alzar la voz y pelear por una vida libre de violencia. Nos toca acuerparnos[69] entre mujeres, como lo vimos en esta historia, donde hasta bordar se convierte en una actividad de unión y resistencia, porque como dijimos anteriormente hay violencias que solo nosotras sabemos y conocemos, vivir con miedo es una de ellas.

Julia ante la pasividad de su esposo y la ausencia de su otro hijo quien dejó el país ante la insistencia de sus padres por miedo a represalias, se rodea de mujeres que luchan, hay una sororidad intrínseca entre todas las madres buscadoras que vemos en la película, desde las que están en el grupo de apoyo al inicio hasta las que de forma más profesional se dedican a buscar a sus desaparecidos y sobre todo el vínculo que crea con Abril; su miedo se ve transformado en resiliencia.

Al final, Julia sí sabe qué le pasó a su hija y aunque se podría creer que esto le da paz a Julia es lo contrario, ahora tiene otra misión: buscar justicia para Ger y buscar a Abril, porque en un país donde matan a 11 mujeres diario[70] las autoridades parecen más interesadas en detener marchas

[69] Apoyarnos según el Diccionario de la Real Academia Española (https://dle.rae.es/acuerpar).

[70] De acuerdo al portal de la organización México Social "Los feminicidios son expresión última del odio hacia la mujer, en México se cometen entre 10.5 y 11 feminicidios diarios, de acuerdo con la ONU y las autoridades voltean a otro lado, porque son cifras que no ayudan a construir narrativas triunfalistas, no ayudan en la cimentación de aspiraciones políticas o de transformaciones discursivas" (2022).

feministas que en buscar a las miles de personas desaparecidas y a los miles de feminicidas que siguen sueltos.

Es así como llegamos al último test de La Mirada Castellanos, aunque anteriormente desglosamos a Abril como personaje, consideramos que al no ser principal no es necesario realizar una tabla para ella o, hacer lo mismo que con *Nudo Mixteco*, pues todo lo que se podía haber dicho de ella ya lo hicimos.

3.7.1 Aplicación del test la Mirada Castellanos a la película Ruido (2023)

Teoría	Conceptos teóricos	Sí	No	Ahonda en tu respuesta
BACKSTORY	El personaje principal femenino posee y conoce sus orígenes y presenta sus antecedentes.	X		Sabemos que Julia es artista y que tiene privilegios económicos.
	Muestra motivaciones y anhelos propios, es decir, durante su desarrollo persigue algún objetivo.	X		Sí, la vida de Julia ante las adversidades que le están tocando vivir centra su vida en encontrar a su hija y cuando por fin descubre que le pasó la meta cambia y ahora persigue a la justicia.
AUTO-CUERPO	Existe una concepción de corporeidad diversa y consciente. Es decir, muestra cuerpos más allá de lo hegemónico.	X		Julia es una mujer mayor de edad y vemos que esto no es impedimento para realizar su búsqueda.
	El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos.			No aplica, porque esta película no busca explorar en ningún sentido la sexualidad femenina.
	Si hay algún tipo de cosificación/ sexualización hacia el personaje femenino, ¿lo está problematizando?	X		A lo largo de la película se habla sobre la cosificación femenina, aunque, encontramos primordial hablar de la escena de Julia teniendo una conversación con el cómplice de la desaparición de su hija y este le confiesa que además de conflictos con la droga que no era de la zona, Ger “estaba bien buena”, como si fuera una cosa y no una persona.

	Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia.			No aplica, ya que no hay personaje principal perteneciente a la comunidad. Aunque en la película sí hay una mujer trans jamás se le dio más de una escena relevante en la película.
INTER-SECCIONALIDAD	Se retrata alguna problemática social en la película.	X		Sí, la trata de personas, los feminicidios, desapariciones forzadas, impunidad y delincuencia organizada.
	A través de lo que vive el personaje femenino se está denunciando alguna violencia.	X		Sí, en toda la película se están denunciando distintas violencias, vimos una de ellas en la escena final de la marcha feminista cuando las autoridades golpean y violentan físicamente a las mujeres que están ahí, incluida Julia, coartan el derecho a la libre manifestación y de igual forma retrata la revictimización a la que someten a las desaparecidas del país. Imposibilitando o complicando su búsqueda, como si el historial de actividades antes de desaparecer hiciera a las mujeres más o menos dignas de ser localizadas.
	Existe una conciencia de género-raza-clase en el personaje.	X		Una vez más tenemos a una mujer privilegiada, pero como hemos visto a lo largo de este capítulo no se trata de satanizar a los privilegios sino de identificarlos y trabajar con ellos. También algo que hace bien la película es, a modo de comparación, presentar las distintas clases sociales que tiene México; no exotiza la periferia, solo nos la presenta de forma orgánica tal y como es.
	Consideras que el personaje rompe con la trama patriarcal.	X		Por la forma en la que habla de temas tan dolorosos y necesarios en el país, cuestiona la cosificación, el machismo y también la incapacidad de las autoridades. Son las mujeres quienes toman la acción en sus manos.

Tabla 11. La Mirada Castellanos aplicada a *Ruido* (2023).

(Autor: Julie Rosales, 2023).

Finalmente, con ocho respuestas afirmativas y dos no aplicables, concluimos que *Ruido* (2023) de Natalia Beristain es Cine de Mujeres, posee una mirada feminista e interseccional; demostrando que hay formas de retratar y denunciar la ola de violencia que azota al país sin promover el morbo o exotizar las vivencias de las víctimas. De igual forma, al poseer más respuestas afirmativas, el veredicto es que sí pasa el Test de La Mirada Castellanos.

Las conclusiones de este capítulo no son definitivas, ya que si bien creemos que una predominancia de respuestas afirmativas es señal de una justa representación y ya es considerado Cine de Mujeres, recordemos que las violencias que se viven en la sociedad no se pueden sistematizar tan fácilmente por lo que exhortamos a las audiencias a cuestionar hasta los resultados de este test. De igual forma, las negativas que hubo en las tablas mostraban, a la hora de ahondar en la respuesta, que no siempre significaba una ausencia de perspectiva de género, sino que muchas veces en pro de demostrar las desigualdades e injusticias que se cometen en la narrativa se tenía que negar una situación justamente para problematizarla. Demostrando que no es tan fácil identificar con un sí o no el nivel de sexismo en la ficción, pues hay respuestas que coexisten entre el sí y el no; réplica que se ve reflejada en los No Aplicables que se encuentra en cada tabla. A continuación, como un cotejo de las respuestas obtenidas en las tablas, analizaremos los No Aplicables y lo que estos significan para nuestros resultados, pues aquí se podrá ver el patrón que detecta nuestro test en las narrativas cinematográficas.

Sección con más “No Aplicables” en el test La Mirada Castellanos							
No. de pregunta	Los Adioses	Todos Queremos a Alguien	Después de Ti	Noche de Fuego	Nudo Mixteco	La Caída	Ruido
1.							
2.							
3.					XXX		
4.					X		X
5.					XXX		
6.	X	X	X	X	XXX	X	X

7.							
8.							
9.							
10.							

Tabla 12. Resultados

Primeramente, detectamos que la sección que obtuvo más No Aplicables en la tabla fue la sección 6, la cual dice “Si en la película existe algún personaje perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ la representación lo estigmatiza o le da una voz propia”, creemos que una lectura a este resultado es que no hay suficiente visibilidad a la comunidad LGBTI+, ya que, en efecto la única película que tiene un personaje abiertamente homosexual es *Nudo Mixteco (2021)* de Ángeles Cruz y esto nos obliga a cuestionarnos si tendrá que ver con la orientación sexual de la directora.

Ahora bien, *Nudo Mixteco* posee más equis en su sección debido a que, recordemos, analizamos no uno, sino cuatro personajes principales. Lo que deja de dar 10 reactivos en total y los convierte en 40, provocando que hubiera secciones donde solo no aplicaba para uno, o donde aplicaba para tres y no para uno, por lo que se contabilizó al personaje como individuo, no como conjunto.

La sección 6, que fue la más ausente para todas las demás películas, obtiene un sí con el personaje de María, ya que ella era la única lesbiana de toda la trama; dejando fuera a los demás protagonistas (Chabela, Esteban y Toña) porque ellos no pertenecían a la comunidad y no podemos darles una respuesta afirmativa a ellos cuando no les corresponde esa representación. La clara predominancia de no aplicables en la sección de la comunidad demuestra que aún hay un vacío de

representación para las personas de esta comunidad, ni siquiera aquellas que pasaron el test, debido a la mayoría de las respuestas afirmativas, obtienen una justa representación en esta parte.

De ahí, la siguiente sección que tiene más equis es la 4, la cual dice “El personaje femenino vive su sexualidad con base en sus deseos” y esto se debe a que ni *Nudo Mixteco,* ni *Ruido* apelan a una exploración sobre la sexualidad de las mujeres en cuestión, su historia abarca otro tipo de temáticas y esto no quiere decir que por eso una película sea más buena que otra.

Conclusiones

Las resoluciones que se ofrecen a continuación responden al intento de desglosar los aspectos más relevantes que han sido producto de esta tesis de licenciatura; intentamos priorizar aquellos más significativos sin olvidar aquellos datos que no esperábamos encontrar. Las conclusiones se miden a partir del objetivo principal, el cual es crear una propuesta de análisis de personajes femeninos para demostrar cómo la mirada feminista de las guionistas influye a la hora de crear un Cine de Mujeres consciente y empático, al cual denominamos La Mirada Castellanos y aplicamos a siete películas mexicanas contemporáneas, las cuales fueron: *Los Adioses* (2017), *Todos Queremos a Alguien* (2017), *Después de ti* (2020), *Noche de Fuego* (2021), *Nudo Mixteco* (2021), *La Caída* (2022) y *Ruido* (2023). Ahora bien, para esclarecer de manera puntual lo previamente mencionado, debemos explicar lo que aconteció con los objetivos específicos.

Recordemos que el primer objetivo fue establecer los elementos que conforman a un guion cinematográfico, lo cual estudiamos en el capítulo I con la información brindada por los teóricos Syd Field, Alexander Steele, Martínez y Fernández; de esta forma, una vez analizadas todas sus propuestas con respecto a la estructura y elementos narrativos que configuran a las películas proporcionamos un esquema estructural que funciona para nosotros con base en sus aportes (revisar figura 5). De igual forma, en este capítulo pudimos erigir la historicidad del guion en la industria; comenzamos con el esbozo de Inglaterra donde, a pesar de la escasa información encontrada de este período y lugar, logramos recuperar un poco de la obra de la guionista Jackeydwara Melford, luego mencionamos a guionistas hollywoodenses y finalmente, llegamos hasta México donde las pioneras Matilde Landeta, Adela Sequeyro y las hermanas Ehlers se establecieron como las guionistas y directoras que sentaron las bases para lo que años después sería el Cine de Mujeres.

Posteriormente, una vez establecidos los componentes que conforman al guion y establecido el contexto histórico pudimos cumplir, en el Capítulo II, con el segundo objetivo específico, en el cual vinculamos el Cine de Mujeres internacional con el mexicano, para que de esta forma se lograra entender su origen en nuestro país, así como las influencias que lo nutren. Así mismo, en este capítulo nos dedicamos a ahondar en la teoría fílmica feminista que se estudia y debate en el proceso de delimitar el Cine de Mujeres; de esta forma comprendimos dónde está el futuro y el presente de esta cinematografía.

En Europa están Laura Mulvey y Teresa De Lauretis con aportes sustentados en el psicoanálisis, ambas explican cómo se configura el imaginario colectivo a través de lo que vemos, la diferencia está en que, mientras Mulvey se dedica a estudiar la cosificación femenina y los modos de ver, De Lauretis se centra en el análisis a la subjetividad y procesos de auto identificación en las personas. Un estudio más reciente es el de la estadounidense Alexandra Juhasz, quien se dedica a abordar la cinematografía desde una postura más feminista con una visión interseccional, apelando a que las mujeres viven tipos de violencia que no nos atraviesan a todas y, por ende, es algo que debemos tomar en cuenta a la hora de hacer o hablar de cine; ella propone el concepto auto-cuerpo en el que se estudia la percepción y proyección del cuerpo femenino en pantalla. Y finalmente, Márgara Millán es la mexicana que retoma todos estos aportes y los condensa en un mismo trabajo para llegar a lo que ella denomina un cine en femenino. Dicho lo anterior nos resulta importante destacar el aporte que Julia Tuñón propone en su libro *Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano* (1998), donde se dedica a analizar el cine producido en los años cuarenta (1939-1952) o también conocida Época de Oro; también estudia a los personajes femeninos, así como a la narrativa y a los protagonistas, descubriendo que la época perpetuaba clichés en las figuras femeninas.

Cabe destacar que, actualmente, a diferencia de los años 40 las mujeres en la cinematografía nacional han demostrado ser capaces de crear personajes complejos, contradictorios y memorables, sin embargo, muchas veces estas películas no pueden proyectarse o incluso realizarse por la falta de recursos, este es el gran problema al que se enfrenta el Cine de Mujeres actual, ya que el gobierno cada vez realiza más recortes de presupuesto. Si no son recortes a la producción es a las distintas instituciones que se encargan de apoyarlo y distribuirlo, como sucedió recientemente en el 2022 con los premios Ariel, donde al finalizar la 64° entrega la asamblea dio la noticia de que se cancelarían hasta nuevo aviso debido a un recorte en los fondos; no fue la única institución que sufrió estragos económicos, de igual forma al Centro de Capacitación Cinematográfico le quitaron el 50% de su ingreso. Por fortuna, a inicios de marzo de 2023 y gracias a donaciones de instituciones privadas y cineastas los premios encontraron una forma de llevarse a cabo.

Se puede tener la idea de que los premios Ariel o los premios de cine mexicano en general no sirven; sin embargo, para el cine mexicano resultan primordiales para poder llegar a otros países y ser tomados en cuenta para otros premios, como los Oscar, los Goya o hasta los osos de plata del Festival de Berlín. Debemos dejar de pensar que porque pasa en México es irrelevante o ridículo, premios como los que otorga Canacine (Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica), la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México o la diosa de plata de PECIME (Periodistas Cinematográficos de México A.C.) son importantes para el acervo y preservación cultural de nuestro país. Quitarles dinero es quitarles oportunidades a cineastas emergentes, son ellos los que buscan hacer cine más allá de la comedia simplista que, como vimos, predomina en México y son los que menos apoyo reciben.

Las mujeres mexicanas están demostrando su capacidad de hacer grandes películas reconocidas internacionalmente, ejemplo de esto es lo que pasó este 2023 en el Festival de Cine de

Berlín (BERLINALE), donde cineastas como Tatiana Huezo, Lila Avilés y Sofía Auza, todas involucradas con el Cine de Mujeres, fueron distinguidas con distintos premios entre ellos el de Mejor Documental. Lo que nos obliga a preguntarnos, si son capaces de lograr todo esto con poco apoyo del gobierno y entidades privadas ¿qué lograrían con lo justo o con más?

De lo antedicho y continuando con el Capítulo II recuperamos que las mujeres somos consumidoras de cine desde pequeñas y si desde niñas se muestran, por ejemplo, cánones de belleza que nadie tiene y son imposibles de alcanzar devienen en complejos difíciles de erradicar, también y no menos importante es que se pueden normalizar comportamientos racistas, intolerantes, violentos y edadistas, tal y como lo dice la investigadora Beatriz Morales Romo en su tesis doctoral "ROLES Y ESTEREOTIPOS DE GÉNEROS EN EL CINE ROMÁNTICO DE LA ÚLTIMA DÉCADA. PERSPECTIVAS EDUCATIVAS" (2015): "El niño aprende muy pronto a reconocerse en los otros, no en función de lo que le sugieren sus experiencias cotidianas, sino según los temas y formas que la ficción le sugiere" (51). Es decir, el cine nos hace realizar inconscientemente un proceso de identificación, por lo tanto, es necesario empezar a considerar lo que esto implica para las audiencias, reflexionar sobre la responsabilidad social que adopta cada creador al decidir contar historias, porque el cine es una industria cultural que moldea nuestro pensamiento, tanto individual como colectivo, y así como puede hacer que cuestionemos conductas tóxicas, también nos puede invitar a seguir reproduciéndolas.

Por lo tanto, con el Capítulo II remarcamos que el Cine de Mujeres es un producto audiovisual distinto al cine hecho por mujeres, desde una ideología hasta un posicionamiento político ambos persiguen objetivos artísticos muy distintos; uno busca llegar a una denuncia social a través de las vivencias de sus personajes, el otro puede ser hecho únicamente para entretener y decimos puede porque, aunque la cineasta en cuestión busque denunciar algo, si no se trata el tema de una forma

empática, interseccional y consciente solo logrará perpetuar estereotipos y narrativas sexistas, por eso en todo momento se invita a la persona que lee esto al constante cuestionamiento, hasta a aquellos productos audiovisuales que anuncian tener una perspectiva de género.

Ahora bien, una vez definido y contextualizado el Cine de Mujeres con todos los conceptos teóricos hasta aquí mencionados, los pudimos vincular metodológicamente gracias a lo propuesto por José Patricio Pérez Rufí, Laura Mulvey, Laura Astorga, Teresa De Lauretis y Alexandra Juhasz, conformando los elementos que configuran el test La Mirada Castellanos, los cuales versan sobre 3 ejes: *backstory*, autocuerpo e interseccionalidad; de esta forma logramos profundizar en cómo funciona un test para que, como personas consumidoras de cine, podamos identificar una narrativa sexista, específicamente en la forma en que atraviesa a los personajes femeninos (La tabla que condensa a nuestro modelo de análisis La Mirada Castellanos la podemos encontrar en la figura 10 en la página 164).

Finalmente, en el capítulo 3 analizamos las siete películas mexicanas que elegimos, basando nuestra selección en poner verdaderamente a prueba la funcionalidad del test, es decir, que los resultados que se encuentren en las películas estudiadas no sean obvios, sino todo lo contrario, que fomenten la reflexión en las personas que realicen la prueba; es así que llegamos a las siguientes conclusiones: *Nudo Mixteco* (2021), tiene tanto en su guion como en la dirección a una mujer indígena, Ángeles Cruz, siendo la única que aplica la interseccionalidad por completo, al menos en los elementos que se cotejaron en el test, resulta ser la única que tiene en su película un personaje LGBTIQ+ específicamente una mujer lesbiana, representada sin ser sexualizada o caricaturizada.

Mientras que, dos de ellas no pasaron el test, *Todos Queremos a Alguien* (2017) y *Después de Ti* (2020) demostrando que en la narrativa se perpetúa la trama patriarcal. La primera está dirigida y escrita por una mujer, Catalina Aguilar Mastretta; mientras que la segunda está dirigida por un

hombre y escrita por una mujer; demostrando que si no hay un proceso de deconstrucción consciente, profundo y constante no va a importar que lo realice una mujer porque la mirada patriarcal va a estar presente en la obra.

De igual forma, debemos mencionar que, conforme hicimos las pruebas de cada película y analizamos a los personajes detectamos el vacío que tiene el test y que debe ser estudiado a futuro: la violencia, en efecto, no se puede automatizar, ni siquiera en la ficción del cine, pues resulta mucho más complejo que responder sí o no a una determinada situación, ya que puede haber respuestas negativas que no necesariamente implican que está perpetuando la narrativa patriarcal, sino todo lo contrario, como se vio en las películas de *La Caída* (2023), *Ruido* (2023), *Noche de Fuego* (2021) y *Nudo Mixteco* (2021).

Los resultados del análisis están enfocados a ofrecer información elemental sobre los componentes tanto del personaje como actante, así como el personaje como ser histórico y social, de igual forma hay que tomar en cuenta el contexto en el que se desarrolla la historia, el contexto de la persona que esté viendo la película, pero también el contexto del año de producción y estreno del filme. A raíz de lo dicho, logramos confirmar la hipótesis de esta investigación, el test La Mirada Castellanos es un método eficiente de análisis para personajes femeninos, pues permite explorar el panorama del personaje en cuestión, posibilitando la identificación de distintas violencias que pueden llegar a atravesar a las mujeres.

De igual forma, al concluir esta investigación encontramos que se cumplió un objetivo que no habíamos contemplado, ya que, si bien este estudio se enfocó exclusivamente en personajes femeninos, la versatilidad del test permite que se adapte a cualquier otra incidencia que se necesite; dígase temática o edad La Mirada Castellanos permite iniciar un diálogo que fomente la reflexión sobre distintas problemáticas sociales entre personas de cualquier edad. Decimos esto porque la

forma en que se condensó la información recopilada en este test permite el fácil entendimiento entre personas que tal vez no posean información sobre feminismo, interseccionalidad o cinematografía, hicimos una lista de conceptos que pueden entender personas de cualquier edad y grado académico, pues creemos que el análisis no debe estar sesgado por el nivel académico que posea la persona en cuestión.

Hacemos énfasis en que todo lo que hemos dicho hasta el momento es la prueba de que se necesita un cine mexicano consciente de las problemáticas que aquejan al país, explorar nuevas narrativas sin importar el género cinematográfico que los cineastas elijan para crear, es decir, creemos que el Cine de Mujeres es versátil y puede explorarse desde el documental hasta la fantasía. Ejemplo de esto es la mexicana Michelle Garza Cervera, quien según datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), la directora y guionista fue reconocida por su película *Huesera* (2022) con múltiples premios, tales como: "Premio a Mejor Dirección Revelación y a Mejor Película Iberoamericana en Sitges, Festival de Cine Fantástico de Cataluña; Premio a Mejor Director de Nuevas Narrativas y Premio Norah Ephron en el Tribeca Film Festival" (IMCINE[71]). Demostrando que no importa el género cinematográfico que se explore, sino el contenido y la forma en que se trate la temática de cada película, por ejemplo: en este film la directora explora los miedos y mitos que rodean a la maternidad a través de una leyenda urbana convertida en una historia de terror.

Lo anterior demuestra la urgencia de estudiar el Cine de Mujeres en México como lo planteamos aquí, es decir, como un espacio separatista que se enfoca únicamente en el trabajo de las mujeres y las disidencias y de esta forma promover el trabajo hecho por mujeres mexicanas en

[71] Es necesario mencionar que esta tesis se concluyó el primero de junio y el Anuario del IMCINE 2022 se publicó el 9 de junio, por lo que no cotejamos esas referencias aquí.

el cine de contracultura o de autor, sobre todo en una industria dominada por hombres, la cual muchas veces se apropia de nuestra voz y autoconcepto, donde la mayoría de los directores y guionistas hombres juegan a representarnos, pero sin escucharnos; lo que tiene por consecuencia la presencia de estereotipos en la mayoría de las películas, simplificando la visión de lo que implica ser mujer.

Y aunque sabemos que el test La Mirada Castellanos lo puede aprobar una película dirigida o escrita por hombres, esto no lo convierte en Cine de Mujeres, pues recordemos que este espacio sigue siendo necesario para las cineastas; sin embargo, como hemos dicho en todas estas páginas, no buscamos cerrar el diálogo sino todo lo contrario, así que si en unos años alguien llega a una conclusión distinta a la de nosotros sabremos escuchar y debatir; siempre estamos reconociendo el trabajo de concientización por parte de los realizadores masculinos, ya que la deconstrucción nos incumbe a todos en pro de una mejor sociedad.

Por lo tanto, es necesario aclarar que no nos oponemos a que los hombres toquen temas relacionados a las mujeres ni en la pantalla, ni en la teoría, pues existen diversos investigadores que han realizado aportes a la teoría cinematográfica que usamos para esta investigación; se pueden malinterpretar nuestras intenciones y creer que estamos diciendo que solo las mujeres pueden crear personajes femeninos o hablar de vivencias que atraviesan a las mujeres cuando no se pretende en ningún momento coartar la libertad creativa de quienes producen cine. Sabemos que los hombres que están en un proceso de deconstrucción pueden crear narrativas que empaticen con historias protagonizadas por mujeres, tal es el caso del director Carlos Pérez Osorio con su documental *Las 3 muertes de Marisela Escobedo* (2020), quien realiza un trabajo excepcional (también como guionista) dotando de empatía y solidaridad su historia sin revictimizar. Debemos acotar que no estamos en busca de respuestas absolutistas, pues sabemos que el diálogo es clave para un tema tan

nuevo y poco estudiado como el Cine de Mujeres en nuestro país, por lo que si en un futuro alguien más asegura que este cine sí puede ser realizado por hombres vamos a escuchar, sin embargo, hoy creemos que este debe ser un espacio separatista que las mujeres creadoras usen a su favor.

Finalmente, esperamos que esta tesis sea de utilidad y ayude a tomar las medidas necesarias para que, como sociedad, cuestionemos y dialoguemos acerca del significado de hacer cine, ya que escudarnos detrás del clásico “es solo una película” ya no es válido para justificar discursos violentos, discriminatorios e intolerantes. Una vez más exhortamos a quien va a realizar el test a usar la tabla y abrir el debate y notar cómo poco a poco estos cuestionamientos que al principio parecen ser difíciles de detectar se irán convirtiendo en parte de nuestra cotidianidad; apelando a que el constante cuestionamiento es clave para cambiar la narrativa, sin miedo a alzar la voz y de igual forma escuchar con humildad y desde la empatía opiniones distintas a la nuestra.

Referencias

Anónimo. “¿Qué es una script en el cine?”. Metáfora Visual, 2021 https://metaforavisual.com/blog/que-es-una-script-en-el-cine/

Anónimo. “La Evolución del Cine Británico”. The House of Cinema, 2017. https://thehousethatcinemabuiled.wordpress.com/2017/08/23/la-evolucion-del-cine-britanico/

Anónimo. “María Félix, la primera 'femme fatale' del Cine de Oro Mexicano”. El Heraldo de México, 2021, https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2021/4/13/maria-felix-la-primera-femme-fatale-del-cine-de-oro-mexicano-283302.html

Anónimo. “Era mi luz, mi amigo, mi papá…y me acosó: Azul Almazán”, 2018, https://aristeguinoticias.com/2202/kiosko/era-mi-luz-mi-amigo-mi-papa-y-me-acoso-azul-almazan/

Astorga, Laura. “El Movimiento Sismógrafo es solo el principio”. FORBES, julio 2018, https://www.forbes.com.mx/el-movimiento-sexismografo-es-solo-el-principio/).

Awen psicología “El Síndrome de la Impostora”, 2021. https://awenpsicologia.com/sindrome-de-la-impostora/

Awen psicología. “Ghsoting: ¿Qué es, las causas y las consecuencias”, 2023, https://awenpsicologia.com/ghosting-que-es-las-causas-y-las-consecuencias/

Barberá Heredia, Esther, et al. *Psicología y Género*. Pearson, 2004.

Camino, Jaime. *El Oficio del Director*. CATEDRA, 1999.

Castejón Leorza, María. “Mujeres y cine. Las Fuentes Cinematográficas Para el Avance de la Historia de las Mujeres”. Berceo Revista, 2004.

Cook, Rebecca y Simone Cusack. *Estereotipos de género. Perspectivas Legales Transnacionales*. University of Pennsylvania Press, 2009.

Casseti & Chio. *Cómo analizar un film. Barcelona*: Paidós, 1998.

Chatman. Historia y discurso. *La estructura narrativa en la novela y el cine.* Madrid: Taurus, 1990.

Discriminación e igualdad. CONAPRED, https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=84&id_opcion=142&op=142

De Lauretis, *Teresa. Alicia Ya No*. Cátedra, 1992.

Dekovic, Itzel. “Los Adioses de Natalia Beristáin”. Correspondencias Cine, 17 de septiembre 2018, http://correspondenciascine.com/2018/09/los-adioses-de-natalia-beristain/

Dyer, Richard. *Las Estrellas Cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001.

Edadismo. Instituto Nacional de Geriatría, http://www.geriatria.salud.gob.mx/contenidos/ensenanza/edadismo.html#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%20edadismo%3F,por%20raz%C3%B3n%20de%20la%20edad

Eigler, Friederike y Kord Susanne. “Femme Fragile. The Feminist Encyclopedia of German Literature”. 1997.

Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía. *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual.* Paidós, 1999.

Festival de Cine de Morelia, 2021. https://moreliafilmfest.com/nudo-mixteco-dirigida-por-angeles-cruz-recibio-el-emerging-filmmaker-award-en-minneapolis

Francke, Lizzie. *Mujeres Guionistas en Hollywood*. Laertes Editorial, 1996.

Field, Syd. *El Libro del Guion.* Madrid: Plot, 1994.

Forster, Edward Morgan. *Aspects of the novel.* Madrid: Debate, 1927.

Freitas Nahuel, José y Milena Rosenzvit & Stephanie Müller. "Automatización del Test de Bechdel Wallace", 2016.

Galicia Isasmendi, Berenize. "Positividad corporal en la moda ¿estrategia de mercado o inclusión?, acercamiento desde la percepción de hombres y mujeres mexicanas". *Diversity in fashion. Languages Sustainability Inclusion*, 2021.

Galicia Isasmendi, Berenize y Julissa Jazmín Ruíz Ramírez. "LA CULTURA DEL DRAG QUEEN: ¿DE LA INFLUENCIA EUROPEA A UNA EXPRESIÓN DISRUPTIVA DE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN MÉXICO?". Encuentros y desencuentros entre América y Europa 1521-2021 a 500 años de la Conquista de México, Rosa María Grillo, 2021.

Galicia Isasmendi, Berenize y Julie Rosales Ríos. "Cine de Mujeres en México: un Esbozo Histórico". Editado por Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo y Valentina Ripa, *El Trabajo me Pone Alas*, Officine Pindariche, 2023, pp. 143-155.

Etimologías de Chile. "Mirrey". Diccionario de Etimologías de Chile, 2023, https://etimologias.dechile.net/?mirrey#:~:text=En%20M%C3%A9xico%20mirrey%20es%20alguien,a%20lujos%20y%20marcas%20costosas.

Etimologías de Chile. “Godín”. Diccionario de Etimologías de Chile, 2023, https://etimologias.dechile.net/?godi.nez

Fundación Memoria y Tolerancia. “Racismo y Clasismo”. MYT, 2023. https://www.myt.org.mx/tolerancia_url/racismo-clasismo.

Gurdian, Natalia. “Gaslighting: la manipulación psicoloógica que te hace dudar de tu percepción de la realidad”. Psicología y Mente, 8 de mazo 2022, https://psicologiaymente.com/social/gaslighting

IMCINE. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*. Secretaria de Cultura, 2022.

IMCINE. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2020*. Secretaría de Cultura, 2021.

IMCINE. “Huesera de Michelle Garza Cervera y el terror de la maternidad”. Gobierno de México, 26 de agosto 2022, https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/huesera--de-michelle-garza-cervera--y-el-terror--de-la-maternidad#:~:text=Huesera%20ya%20ha%20triunfado%20en,de%20Lima%2C%20Corea%20o%20Toronto.

Infobae. Los Premios Ariel 2023 fueron suspendidos por crisis financiera, 2022. https://www.infobae.com/america/mexico/2022/11/24/crisis-economica-pega-a-los-premios-ariel-2023/

J. Rashkin, Elissa. *Mujeres Cineastas en México.* Universidad Veracruzana, 2015.

Juahsz, Alexndra. “Nuestros Cuerpos, nosotras mismas”. UNAM, 1998

Kuhn, Annette. *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Cátedra, 1998.

López Silva, Paola Cecilia. “La Representación de las Mujeres en el Cine de la Revolución Mexicana”. Pirocromo, 2017.

López, Oscar. “Las cineastas mexicanas ganan visibilidad”. The New York Times, 2022, https://www.nytimes.com/es/2022/01/02/espanol/cine-mexico-mujeres.html#:~:text=De%20los%20m%C3%A1s%20de%20100,25%20por%20ciento%20en%202018

Lugones, María. *Colonialidad y género*. Editorial Universidad del Cauca, 2014.

Millán, Márgara. *Derivas de un cine en femenino.* PUEG, 1999.

Morales Romo, Beatriz. “Roles y Estereotipos de Género en el Cine Romántico de la Última Década. Perspectivas Educativas”. Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2015.

Mulvey, Laura. *Afterimages on Cinema, Women and Changing Times.* Reaction Books, 2019.

Mulvey, Laura. *Placer Visual y Cine Narrativo,* 1975.

Müller, María Sara. “El cine como escritura”. Universidad Nacional de San Martín, 2019.

Museo Memoria y Tolerancia. “Racismo y Clasismo”. https://www.myt.org.mx/tolerancia_url/racismo-clasismo, 2022.

Nahmad, Ana Daniela y Millán, Márgara. “Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México”. Anuario IMCINE, 2021, http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.

Nahmad Ana Daniela. “EL INDIO IMAGINARIO: REPRESENTACIONES INDÍGENAS EN EL CINE Y LA CULTURA EN MÉXICO DE EINSTEIN A RAÍCES”. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 2005.

Navarrete, Federico. “La Blanquitud y La Blancura, Cumbre del Racismo Mexicano”. Revista de la Universidad de México, septiembre 2020, pp. 7-12.

Nogueira, Brais et al. “Estereotipos de género en el Cine: películas taquilleras en España (2011-2015)”. Materia gris, 2016, https://materiagrissite.wordpress.com/2016/12/12/estereotipos-de-genero-en-el-cine-peliculas-taquilleras-en-espana-2011-2015/

Ortiz, Luis. “La opresión de minorías sexuales desde la inequidad de género”. Política y Cultura, 2004.

Pérez Mandaca, José. “¿Qué es el mito?”. Anthropologica, vol. 1, núm. 1, 1983.

Pérez Rufí, José Patricio. “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica”. Razón y Palabra, vol. 20, núm. 495, 2016.

Pineda, Gustavo. “A 20 años de Perfume de Violetas: una plática con Maryse Sistach”. Cine Premiere, https://www.cinepremiere.com.mx/perfume-de-violetas-maryse-sistach-filminlatino.html

Pollit, Katha. “Hers, the smurfette principle” 1991. Traducción por: Nilton Arredondo.

Ravera, Federica. “Perspectivas Feministas para repensar la investigación en cambio climático y las políticas de adaptación”. Ecología Política, 2017, https://www.ecologiapolitica.info/perspectivas-feministas-para-repensar-la-investigacion-en-cambio-climatico-y-las-politicas-de adaptacion/#:~:text=Las%20perspectivas%20feministas%20nos%20permiten,relaciones%20de%20poder%E2%94%80%20y

Reséndiz, Luis. *Cinécdoque*. Debolsillo, 2017.

Riambau, Esteve. *El Cine Francés 1958-1998*. Barcelona, España: Paidós, 2002.

Ruiz, Adrián. "La comedia es la reina en México pese a la inconformidad de cierto público". La Vanguardia, 8 de diciembre 2019, https://www.lavanguardia.com/vida/20191208/472116559422/la-comedia-es-la-reina-en-mexico-pese-a-la-inconformidad-de-cierto-publico.html

Samaniego Sánchez, Andrea. "11 feminicidios diarios". México social, 2022, https://www.mexicosocial.org/11-feminicidios-diarios/

Seger, Linda. *Cómo Crear Personajes Inolvidables.* 2000

Solís Salazar, Sofía G. "La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine". UNAM, 2017.

Statista Inc. "Las películas mexicanas más taquilleras de la historia". Statista, 2021. https://es.statista.com/estadisticas/1198754/peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-de-la-historia/. Consultado el 6 de mayo de 2023.

Steele, Alexander. *Escribir cine.* ALBA Editorial, 2018.

Tardío Gastón, Francisco Javier. "La Mujer Fatal". Instituto de Educación Secundaria IES Ildefonso Serrano, diciembre 2016, pp. 89-100.

Treviños Rodríguez, Doris y Paloma Díaz-Soloaga. "Estereotipos femeninos en anuncios gráficos de marcas de lujo de moda, perfumería y cosmética. Pensar la Publicidad". Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias, núm. 12, 2018.

Tomashevski, Boris. *Teoría de la literatura.* Madrid: Akal, 1982.

Tuñón, Julia. *Mujeres de Luz y Sombra. La Construcción de una Imagen*. México, Colegio de México, 1998.

Yanes Gómez, Gabriela. *Una Mirada al Espejo: el cine de las hermanas Novaro.* Puebla, Programa Estatal de la Mujer, 1999.

Urías, Beatriz. "En México, el racismo y el clasismo se acompañan". Unam, 2012, https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2012_175.html.

Uvey, Shalenah. "Focusing on the Female Gaze: Women as Photographers and Heroines, 2019.

Vale, Eugene. *Técnicas del Guion para Cine y Televisión.* 1989

Viveros Vigoya, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". Debate Feminista UNAM, octubre 2016.

Vídeos citados

Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016", YouTube, subido por TIFF Talks, 11 de septiembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab_channel=TIFFTalks)

Kelly Sue DeConnick explains the Sexy Lamp Test". YouTube, subido por Nick U, 11 de marzo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=_TAG8Pd20DY&ab_channel=NickU

"Sexismógrafo- Clase 1". YouTube, subido por Centro Cultural de España Juan de Salazar, 15 de marzo de 2022,

https://www.youtube.com/watch?v=9Mlnu41HAJk&ab_channel=CentroCulturaldeEspa%C3%B1aJuandeSalazar).

Taylor Swift on “Lover” and haters. YouTube, subido por CBS Sunday Morning, 25 de agosto 2019, https://www.youtube.com/watch?v=nDzhoofkRJI&ab_channel=CBSSundayMorning

Filmografía

3 idiotas. Dir. Carlos Bolado. Pantelion Films, 2017. Netflix.

Access Denied. Repro-Vision. 1992. No está disponible.

Aftersun. Dir. Charlotte Wells. Mubi, 2022. Streaming.

A la Mala. Dir. Pedro Pablo Ibarra. Pantelion Films, 2015.

Allá en el Rancho Grande. Dir. Fernando de Fuentes. United Artists, 1936. YouTube.

Blonde. Dir. Andrew Dominik. Netflix, 2022. Netflix.

Bordando la Frontera. Dir. Ángeles Necoechea. 1986. No está disponible.

Chantaje. Dir. Alfred Hitchcock. 1929. Streaming.

Cindy la Regia. Dir. Catalina Aguilar Mastretta y Santiago Limón. Videocine, 2020. Prime Video.

Cosas de Mujeres. Dir. Rosa Martha Fernández. 1978. No está disponible.

Crepúsculo. Dir. Catherine Hardwicke. Summit Entertainment, 2008. DVD.

Después de ti. Dir. José Ramón Chávez Delgado. Videocine, 2021. Prime Video.

¿Dónde están mis hijos? Dir. Lois Weber y Phillip Smalley. Universal Film Manufacturing Company, 1916. YouTube.

El Cantante de Jazz. Dir. Alan Crosland. Warner Bros Pictures, 1927. Streaming.

El Hada de los Repollos. Dir. Alice Guy- Blaché. Gaumont Film Company, 1896. YouTube.

El Miedo no Anda en Burro. Dir. Fernando Cortés. Universal Pictures Home Entertainment, 1976. Tubi.

Flor Silvestre. Dir. Emilio Fernández. Films Mundiales, 1943. No está disponible.

Frances Ha. Dir. Greta Gerwig. IFC Films, 2012. Streaming.

La Boda de mi Mejor Amigo. Dir. P.J Hogan. Sony Pictures, 1997. Netflix.

La Caída. Dir. Lucía Puenzo. Amazon Prime, 2022. Prime Video.

La Carta. Dir. Ángeles Cruz. IMCINE, 2014. FilminLatino.

La Civil. Dir. Teodora Mihai. Cine Canibal, 2021. Star +

La Cucaracha. Dir. Ismael Rodríguez. Azteca Films, 1959. Claro video.

La Mujer sin Alma. Dir. Fernando de Fuentes. Cinematográfica de Guadalajara, 1943. YouTube.

La Mujer de Nadie. Dir. Adela Sequeyro. Cinexport Distributing, 1937. YouTube.

La Tigresa. Dir. Mimí Derba. Azteca Films, 1917. YouTube.

Lady Bird. Dir. Greta Gerwig. A24, Universal Pictures, 2017. Streaming.

Las 3 muertes de Marisela Escobedo. Dir. Carlos Pérez Osorio. Netflix, 2020. Streaming.

Las Niñas Bien. Dir. Alejandra Márquez Abella. Woo Films, 2018. Star+

La Hija Oscura. Dir. Maggie Gyllenhaal. Netflix, 2021. Streaming.

La Pointe- Courte. Dir. Agnès Varda. Ciné Tamaris, 1955. Streaming.

Lola. Dir. María Novaro. Macondo Cine Vídeo, 1989. FilminLatino.

Los Pasos de Ana. Dir. Maryse Systach. IMCINE, 1991. FilminLatino (no está disponible para visualización).

Magic Mike. Dir. Steven Soderbergh. Legendary Entertainment, 2012. Prime Video.

Me Estás Matando, Susana. Dir. Roberto Sneider. Fidecine, 2016. Netflix.

Mirreyes contra Godínez. Dir. Chava Cartas. Videocine, 2019. Prime Video.

Noche de Fuego. Dir. Tatiana Huezo. Tripictures, Netflix, 2021. Streaming.

No Manches Frida. Dir. Nacho G. Velilla. Pantelion Films, 2016. Netflix.

Nosotros los Nobles. Dir. Gary Alazraki. Warner Bros, 2013. HBO MAX.

Nuevo Orden. Dir. Michel Franco. Contracorriente Films, 2020. Prime Video.

Nudo Mixteco. Dir. Ángeles Cruz. IMCINE, 2021. FilminLatino.

Perfume de violetas. Dir. Maryse Systach. IMCINE, 2001. Tubi.

¿Qué Culpa tiene el Niño? Dir. Gustavo Loza. Adicta Films, 2016. Netflix.

Rebecca. Dir. Alfred Hitchcock. United Artists, 1940. No está disponible.

Ruido. Dir. Natalia Beristain. Netflix. Netflix 2023.

Santo contra las mujeres vampiro. Dir. Alfonso Corona Blake. Azteca Films, 1962. YouTube.

Scarlet Harlot Taking Back the Night. Dir. Scarlet Harlot. 1990. No está disponible.

She Don't Fade. Dir. Cheryl Dunye. 1992. No está disponible.

Talentos Ocultos. Dir. Theodore Melfi. 20th Century Fox, 2021. Streaming.

Thelma and Louise. Dir. Ridley Scott. MGM, 1991. Streaming.

The Herncrake Witch. Dir. Mark Welford. 1912. No está disponible.

The Land of Nursery Rhymes. Dir. Mark Welford. 1912. No está disponible.

The Inn on the Heath. Dir. Jackeydawra Melford. 1914. No está disponible.

The Days of '61. Dir. Sidney Olcott. Kalem Company, 1908. YouTube.

Titanic. Dir. James Cameron, Paramount Pictures, 1998. Star +

Tizoc: amor indio. Dir. Ismael Rodríguez. Matouk Films, 1957. ClaroVideo.

Todos Caen. Dir. Ariel Winograd. Videocine, 2019. Streaming.

Tom Sawyer. Dir. Gene Gauntier. Kalem Company, 1907. YouTube.

Todos Queremos a Alguien. Dir. Catalina Aguilar Mastretta. Pantelion Films y Netflix, 2017. Netflix.

Transformers. Dir. Michael Bay. Paramount Pictures, 2017. Netflix.

Y si eres mujer. Dir. Guadalupe Sánchez. Guadalupe Sánchez. Zafra, 1977. No está disponible.