

El documental **mexicano** dirigido por **MUJERES**



Siboney Obscura Gutiérrez



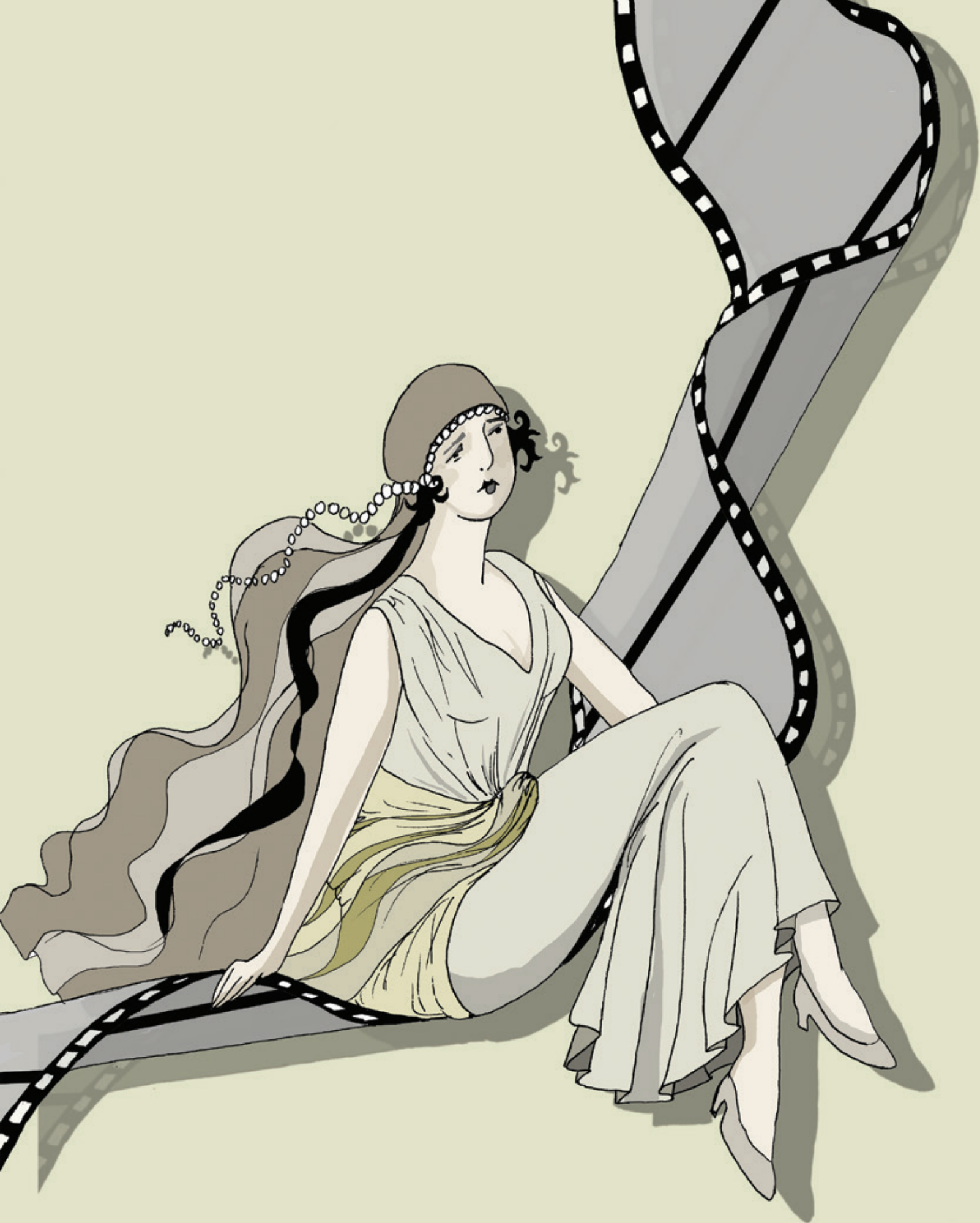
El actual auge del cine mexicano en general, y del documental en particular, debe mucho a la creatividad y talento de las mujeres como directoras, ya que muchas de ellas están recuperando temáticas ciertamente olvidadas.

Introducción

Desde finales del siglo xx, la producción cinematográfica mexicana se ha caracterizado por una intensa actividad, cuyos resultados se han hecho visibles en los múltiples premios otorgados a filmes mexicanos en los más importantes festivales internacionales. Esto ha contribuido a crear una etapa de relativo auge, en la que el documental ha ganado presencia y legitimidad tanto para los exhibidores como para los espectadores, gracias a su originalidad y fuerza temática. Es el caso de títulos como: *Presunto culpable*, *En el hoyo*, *Los ladrones viejos* o *Los herederos*.

Pero quizá uno de los aspectos más interesantes de este nuevo cine documental es la creciente participación de las mujeres en la dirección, con obras que han podido llegar a los circuitos de exhibición comercial y están generando un nuevo estatus para este tipo de cine. Entre ellas se pueden citar cintas como: *Mi vida dentro*, *Trazando Aleida*, *Flor en otomí*, *Visa al paraíso* o *El lugar más pequeño*.

Para entender la importancia de esto, conviene señalar que históricamente la realización de cine en México estuvo monopolizada por hombres, con una intervención prácticamente simbólica de las mujeres. De hecho, las directoras de cine fueron vistas como personajes casi de leyenda hasta los años ochenta del siglo pasado. Fue el caso de pioneras de la etapa muda, como las hermanas Elhers y Mimí Derba, o de Matilde Landeta, la única mujer que pudo dirigir tres películas durante la glamorosa época de oro del cine mexicano.



En esa perspectiva, este artículo pretende ofrecer un recorrido histórico por el lento proceso de inserción de las mujeres en la dirección de cine documental, con el objetivo de mostrar los factores socioculturales que la frenaron y los que en época reciente la están impulsando.

Las pioneras del cine mudo

Considerado como una más de las curiosidades científicas que maravillaban al público de fines del siglo XIX (como la luz eléctrica, el automóvil, el telégrafo y el teléfono), el cine llegó a México a los pocos meses de su exhibición pública en el Gran Café de París. La primera función fue la noche del 6 de agosto de 1896, en el castillo de Chapultepec, teniendo como público al presidente Porfirio Díaz, a su esposa y a un grupo de amigos (De los Reyes, 1991, p. 8).

El primer cine hecho en México fue de tipo documental, ya que su objetivo era registrar e informar. En el contexto del México porfirista aparecieron las primeras películas, llamadas “vistas”, que eran filmaciones de entre uno y tres minutos de duración, donde

se capturaban escenas de la vida real como corridas de toros, carreras de autos, verbenas populares o sucesos extraordinarios: *La inundación de Guanajuato*, *El viaje de Porfirio Díaz a Yucatán* o *Los funerales del embajador de México en los Estados Unidos*. Ese tipo de documental ofrecía un panorama idealizado y parcial del país, que evitaba exhibir la pobreza y los eventos de represión política, pues los camarógrafos se esforzaban por mostrar las imágenes del progreso porfirista (De los Reyes, 1991).

Dirigido inicialmente a las clases populares, el cine de estos primeros años se exhibía combinado con el circo y el teatro de revista en “carpas” y “jacalones”. No fue sino hasta mediados de la primera década del siglo XX que se empezaron a construir salas de cine, que iban desde inmuebles sencillos y funcionales hasta sofisticados centros de entretenimiento, como el famoso *Salón Rojo* (García, 1982, p. 20).

Al estallar la Revolución en 1910, el género más cultivado fue el documental filmado en los campos de batalla. Éste tuvo gran aceptación, pues funcionaba como eficaz medio de comunicación que no sólo informaba lo que ocurría en dichos enfrentamientos con



Rurales descansando. Fotograma del documental *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, a partir del archivo fílmico de su padre: Salvador Toscano.

pocos días de diferencia, sino que lo hacía sin censura. Estos documentales eran filmados por hombres, no sólo por el riesgo que implicaba viajar con los ejércitos en pugna, sino también por el papel socialmente asignado a la mujer: básicamente dentro del hogar.

Tras la derrota de Victoriano Huerta y el ascenso de Venustiano Carranza a la presidencia, entre 1917 y 1920 el documental fue relegado, mientras que el cine de ficción ocupaba su lugar en el gusto del público. En este periodo se llegaron a filmar un promedio de 15 títulos anuales, en los que predominó la exaltación nacionalista que buscaba contrarrestar la denigrante visión del país que ofrecían las cintas hollywoodenses (especialmente los *westerns*), la cual se había incrementado desde la incursión de Francisco Villa a Columbus, Nuevo México, en 1916.

En ese contexto, el gobierno de Venustiano Carranza apoyó la iniciativa de un entusiasta grupo de miembros de la burguesía ilustrada y del espectáculo (como Manuel de la Bandera y Mimí Derba) para producir cine mexicano con fines educativos y de propaganda, que ofreciera una imagen “cosmopolita” y “moderna” de México, destacando sus costumbres, paisajes y tipos populares, pero evitando imágenes de “vulgaridad y falta de cultura” (De los Reyes, 1991, p. 68). Para ello, el Estado otorgó becas a jóvenes que viajaron a estudiar “cinematografía” en los Estados Unidos. Dos de las becarias fueron Dolores y Adriana Elhers, quienes tenían un estudio fotográfico en su natal Veracruz. Ambas instalaron el primer laboratorio cinematográfico moderno del país y se dedicaron a realizar cortos documentales. Por encargo de Carranza filmaron en 1920 *La industria del petróleo*, seguido por tres cortos más en 1921: uno sobre las aguas potables de la ciudad, otro sobre las pirámides de Teotihuacán y el Museo de Antropología de la calle de Moneda, y otro más encargado por Ramón Pereda sobre un partido de fútbol entre el Real España de México y el Real Madrid de México. Lamentablemente, su obra no tuvo continuidad durante los siguientes 50 años.

En el terreno del cine de ficción, sobresalieron dos realizadoras: la yucateca Cándida Beltrán Rendón, quien produjo, escribió, interpretó y dirigió el melodrama urbano *El secreto de la abuela* en 1928, y Mimí Derba, considerada la primera directora de cine argu-



Mimí Derba. Tomada de <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>>.



Dolores y Adriana Elhers. Tomada de <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com>>.



Elena Sánchez Valenzuela. Tomada de <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>>.



Matilde Landeta. Tomada de <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>>.

mental en la etapa silente, con *La tigresa* (1917). Mimí Derba provenía del teatro de revista, donde fue una de las grandes divas mexicanas, junto a figuras como María Conesa. Asociada con Enrique Rosas, fundó la Azteca Films con la que produjo cinco largometrajes en 1917 (en los que también participó como actriz o argumentista): *En defensa propia*, *En la sombra*, *La soñadora*, *Alma de sacrificio* y *La tigresa*. Mimí Derba fue una de las pocas actrices que transitaron con cierto éxito al cine sonoro (García, 1998, p. 40).

Directoras de cine durante los años treinta y cuarenta del siglo xx

En la primera década del cine sonoro mexicano (iniciada oficialmente en 1931 con una nueva versión de *Santa*), sólo tres mujeres incursionaron en la dirección, y de ellas sólo una en el terreno del documental. Ésta última fue Elena Sánchez Valenzuela, quien dirigió *Michoacán*, en 1936, por encargo del presidente Lázaro Cárdenas. Sánchez Valenzuela trabajaba como periodista en la *Revista de revistas*, *El universal gráfico* y *El universal taurino*, donde hacía reportajes, comentarios y crónicas cinematográficas. Las otras dos directoras en el terreno de la ficción fueron Adela Sequeyro Perlita, periodista y actriz de teatro y de cine (mudo y sonoro), quien produjo, escribió y dirigió *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos del arrabal* (1938), y la chilena Eva Limiñana, *Duquesa Olga*, esposa del director José, *El Ché Bohr*, la cual codirigió con Carlos Toussaint *Mi Lupe y mi caballo*, en 1942.

Durante la llamada “época de oro”, la figura más relevante fue Matilde Landeta, quien después de diez años de trabajar como anotadora con algunos de los mejores directores de la época (Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Emilio Gómez Muriel) y sortear innumerables obstáculos de tipo sindical, consiguió realizar tres filmes de ficción: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). El mayor mérito de esas películas, situadas en el periodo alemanista, donde predominaban los enfoques conservadores y machistas en cuanto a las relaciones de género y a la situación social de la mujer, fue la intención deliberada de reflexionar críticamente sobre la condición femenina, cuestionando la visión maniquea



Dolores del Río y Pedro Armendáriz en *Las abandonadas* (1944). Director: Emilio "El Indio" Fernández. Colección Filmoteca UNAM.



Yolanda Varela, Pedro Infante, Jorge Negrete y Carmelita González en *Dos tipos de cuidado* (1952). Director: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana. Colección Filmoteca UNAM.

de la mujer que ofrecía el cine mexicano: como objeto sexual, como madre abnegada o como mujer-niña.

● **Primeras documentalistas egresadas de escuelas de cine**

A partir de los años setenta del siglo xx, en un clima político enrarecido por los trágicos sucesos del 2 de octubre de 1968, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez propició una política de apertura hacia los jóvenes que incluyó el campo cinematográfico, donde se impulsó una significativa participación estatal en la producción, aunada a una mayor libertad en el tratamiento de temas sociales, en el uso de “malas palabras” y en los desnudos (García, 1998).

Esa política fue aprovechada por una nueva generación de realizadores, fotógrafos y guionistas, muchos de ellos formados en la primera escuela de cine del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue el caso de Marcela Fernández Violante, egresada de ese Centro Universitario, quien

después de 20 años de ausencia femenina en la dirección de películas, se convirtió en la sucesora de Matilde Landeta. Su primer trabajo fue el corto documental *Frida Kahlo* (1971), seguido de varios filmes de ficción: *De todos modos Juan te llamas* (1976), *Cananea* (1976), *Misterio* (1979), *En el país de los pies ligeros* (1980) y *Nocturno amor que te vas* (1987).

En el terreno del documental, la participación femenina más relevante se dio a través del Colectivo Cine-Mujer, formado a mediados de los años setenta del siglo pasado, en medio de la efervescencia política generada por la represión contra estudiantes de 1968 y 1971, e influido por el movimiento feminista militante que se propagó en México desde Europa y los Estados Unidos. Integrado por estudiantes del CUEC, el colectivo realizó obras de ficción, animación y documental, teniendo como objetivo fundamental la denuncia de la opresión femenina en la sociedad capitalista, abordando temas hasta entonces prohibidos o soslayados, como la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico ignorado (*Vicios en la cocina*, 1977, Beatriz Mira) o la explotación labo-



Jorge Russek en *De todos modos Juan te llamas* (1976). Directora: Marcela Fernández Violante. Colección Fimoteca UNAM.

ral en las maquiladoras de Ciudad Juárez (*Bordeando la frontera*, 1985, Ángeles Necochea). Otras figuras que destacaron como documentalistas fueron Carmen Toscano, quien a partir de un guión suyo y de Matilde Landeta realizó *Ronda revolucionaria* (1976), donde integraba material del archivo fílmico de su padre, Salvador Toscano (uno de los principales documentalistas de la época revolucionaria), con partes de ficción; Bertha Navarro, que dirigió en 1979 el medimetro documental *Nicaragua: los que harán la libertad*; y Alejandra Islas, directora de *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1978) y codirectora, con Alberto Cortés, de *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980; Millán, 1999).

Mujeres en el auge del documental mexicano del nuevo milenio

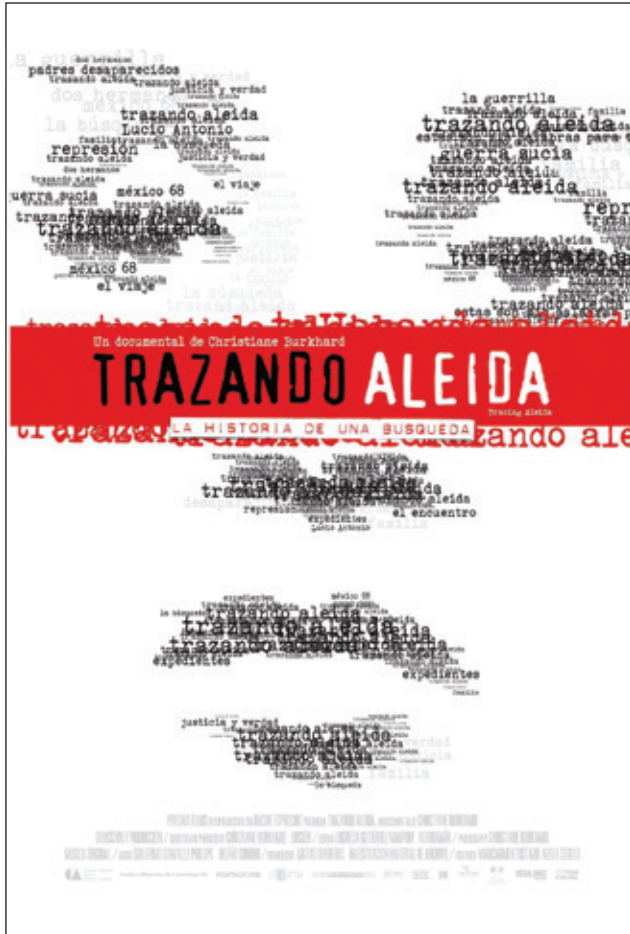
Después de una prolongada crisis en la producción fílmica que se continuó hasta mediados de la década de 1990, el cine mexicano empezó a resurgir a partir del éxito internacional de las cintas *Como agua para chocolate* (1991, Alfonso Arau) y *Sólo con tu pareja* (1992,

Alfonso Cuarón). En ese resurgimiento se hizo notoria la presencia femenina en la dirección, en películas como *Lola*, *Danzón*, *El jardín del edén*, *Novia que te vea* y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, entre otras. Sus trabajos se orientaron principalmente a recuperar la visión femenina del erotismo, desde un contexto postfeminista de clase media.

En el nuevo siglo, en un entorno favorable propiciado por el éxito nacional e internacional de películas como *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu) y *Sexo, pudor y lágrimas* (1998, Antonio Serrano), muchas de esas realizadoras, junto con otras y otros recién egresados, han ido conformando una etapa de esplendor del documental mexicano. En 2012, el documental llegó a constituir 31% del total de la producción de cine, algo inédito hasta entonces. Bajo esa dinámica, del año 2000 al 2012 se realizaron más de 70 documentales dirigidos por mujeres, donde sobresalen tres líneas temáticas principales. Una es la que recupera la tradición combativa y crítica del documental periodístico de denuncia de los años setenta y ochenta del siglo xx, pero desde una perspectiva reflexiva y



Víctor Alcocer, Marcela Fernández Violante, Víctor Junco y Steve Wilensky en *Cananea* (1976). Directora: Marcela Fernández Violante. Colección Filmoteca UNAM.



Cartel de *Trazando Aleida* (2007). Directora: Christiane Burkhard. Tomado de <<http://www.biosstars-mx.com/>>.



Cartel de *Tres hilos para bordar* (2010). Directora: Yuli Rodríguez. Tomado de <<http://ficg.mx/>>.

no dogmática. Algunos ejemplos son: *Trazando Aleida* (2007, Christiane Burkhard), *Vivos los llevaron, vivos los queremos* (2007, Cecilia Serna), *Mujer guerrilla* (2007, Colectivo Patitos: Ana Valentina López de Cea, Claudia Becerril, Arizbeth Becerril Rojas, Larisa Friné, Demián Saldaña) y *Flor en otomí* (2012, Luisa Riley Rodríguez).

Una segunda línea es el documental de memoria, que intenta vincular historias individuales con sucesos de la Historia, con mayúscula, incorporando recursos narrativos del cine de ficción. Es el caso de filmes como *Recuerdos* (2003, Marcela Arteaga), *Los laberintos de la memoria* (2007, Guita Schyfter), *Perdida* (2010, Viviana García Besné) o *Visa al paraíso* (2010, Lillian Liberman).

La tercera línea aborda problemas de las minorías étnicas de México, en títulos como *La pasión de María Elena* (2003, Mercedes Moncada), *Chenalhó, el*

corazón de los altos (2000, Isabel Cristina Fregoso), *Rehje* (2009, Anais Huerta y Raúl Cuesta), *Tres hilos para bordar* (2010, Yuli Rodríguez) o *La revolución de los alcatraces* (2011, Luciana Kaplan).

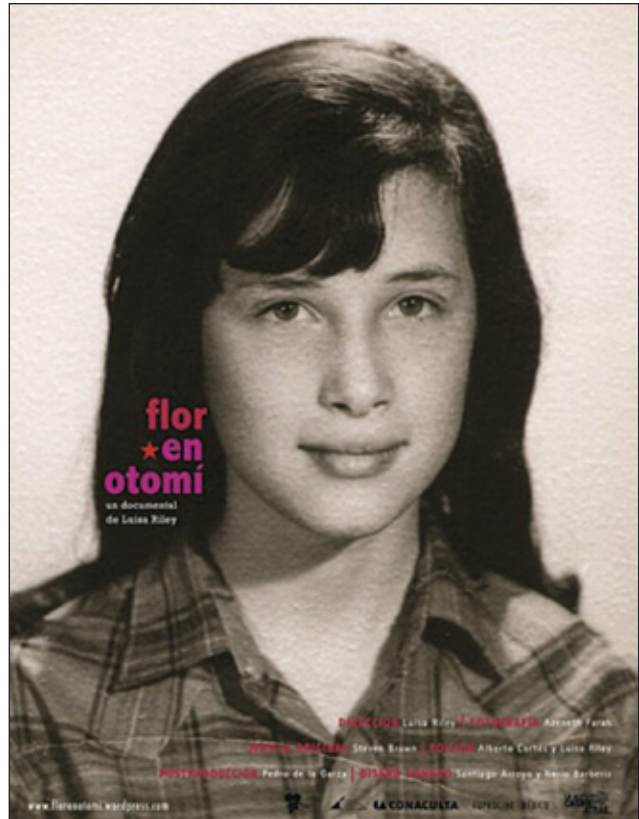
Conclusiones

Como se ha podido comprobar en este breve recorrido sobre la participación femenina en el documental, el actual auge del cine mexicano en general, y del documental en particular, debe mucho a la participación de las mujeres como directoras, ya que muchas de ellas están recuperando temáticas que conciernen a la mitad de la población mexicana (las mujeres). Pero al mismo tiempo, se hace evidente que esa inserción ha sido resultado de un largo proceso de lucha, no sólo en el terreno del acceso equitativo a la educación en

escuelas de cine, sino sobre todo en cuanto a la concepción cultural del papel femenino en la sociedad mexicana y su reflejo en el campo del cine.

Por ello, no es casualidad que, como vimos, el primer ingreso importante de mujeres a la dirección de cine haya coincidido con la oleada del movimiento feminista de los años setenta del siglo xx, cuya saludable influencia empezó a derribar las limitaciones impuestas por estructuras patriarcales al interior del campo cinematográfico, las cuales habían construido una división de las actividades profesionales de acuerdo con la pertenencia de género.

Siboney Obscura Gutiérrez tiene maestría en Comunicación (2004) y doctorado en Sociología (2010) por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su tema de investigación es el análisis del cine mexicano desde el cruce transdisciplinario entre sociología, ciencias de la comunicación y estudios contemporáneos de cine. Actualmente realiza un trabajo de investigación con el tema: "Disolución de fronteras entre ficción y documental en el nuevo cine mexicano de lo real, dirigido por mujeres", como parte de una estancia postdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. siboneyo@yahoo.com.mx.



Cartel de *Flor en otomí* (2012). Directora: Luisa Riley. Tomado de <<http://3.bp.blogspot.com/>>.

Lecturas recomendadas

- Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, México, Era.
- ____ (1986), *La condición del cine mexicano*, México, Posada.
- ____ (1994), *La eficacia del cine mexicano*, México, Grijalbo.
- ____ (2004), *La grandeza del cine mexicano*, México, Océano.
- Dávalos, Federico (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío.
- De los Reyes, Aurelio (1991), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.
- García, Gustavo (1982), *El cine mudo mexicano*, México, Cultura/SEP/Martín Casillas Editores.
- García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Conaculta/Canal 22.
- Merlín, Socorro (1995), *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes.
- Sánchez, Francisco (2002), *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Conaculta/Cineteca Nacional.