

**desde el
cine**

Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara

Eli Bartra

Nada es verdad, nada es mentira,
todo depende del cristal con que se mira.

El cine, junto con la literatura, es una de las actividades culturales que más se han estudiado en las últimas décadas a partir de las teorías neofeministas, en varias partes del mundo.¹ Sin embargo, tal parecería que los trabajos se han centrado en el cine clásico de Hollywood, incluso en castellano, y en México en el cine de la época de oro, y mucho menos en las realizaciones de las últimas dos décadas (ver, por ejemplo, Rodríguez Fernández 2006).

Quisiera presentar aquí un acercamiento a la producción cinematográfica (tanto de ficción como documental) de la cineasta mexicana Maricarmen de Lara, enfocándome en uno de los aspectos fundamentales de su trabajo que es precisamente una muy particular visión feminista del mundo y el tratamiento del género. Mi interés parte, en primer lugar, del hecho de que no existe texto alguno sobre esta realizadora que ya cuenta con una larga trayectoria en el cine-video, aunque se han publicado algunas reseñas y también fragmentos de entrevistas. Por otro lado, tengo presente la idea, como dice Maggie Humm, de que una de las "tareas de una estética feminista es la de estudiar y promover a las mujeres como productoras de arte" (Humm 1997: 9) y dado que ese ha sido mi interés desde hace mucho tiempo, heme aquí, entonces, ofreciendo unas pequeñas piezas más, que considero de importancia, para ese gran rompecabezas que es el feminismo y el arte en México.

No tengo ninguna duda de que esta realizadora comparte el *ethos* y los fines del movimiento feminista en el cual se ve enclavada dentro del contexto

¹ Laura Mulvey, Annette Kuhn, Ann Kaplan, Maggie Humm, Annette Smelik en inglés, Norma Iglesias, Márgara Millán, Julia Tuñón y Maricruz Castro en México, para nombrar sólo a unas pocas. <http://www.cem.itesm.mx/dacs7publicaciones/logos/antiores/n46/mcastro.html>

histórico específico del México de finales del siglo XX e inicios del XXI. Resultan ilustrativas las afirmaciones de Julia Lesage sobre lo que denomina el género (*genre* no *gender*) del documental feminista de los setenta y ochenta para subrayar la importancia de hablar de una estética del cine político en general y del feminista en particular (Lesage 1990: 222). Dice que la estructura narrativa del cine dedicado a ilustrar las vidas y las experiencias de las mujeres —para las mujeres— es, en general, lineal. Ellas están casi siempre hablando directamente a la cámara; las temáticas se repiten y son similares en los diferentes países: violación, aborto, trabajo doméstico, mujeres maltratadas, luchas laborales. Para Lesage, estos documentales con frecuencia se centran en la esfera privada y a menudo muestran mujeres fuertes. El cine feminista mira los elementos familiares de las mujeres para definirlos de una manera nueva y no colonizada, afirma; los documentales biográficos, por ejemplo, sirven de crítica y de antídoto (233). Las críticas a este cine se han centrado principalmente en dos elementos: su transparencia (al querer capturar la realidad) y el aburrimiento de las cabezas parlantes. Se trata, como una prioridad, de dar voz a quienes normalmente no la tienen, dice Lesage; surge una nueva iconografía de los cuerpos de las mujeres y de su espacio, que implícitamente desafía la representación visual que se hacía de ellas tradicionalmente. Subraya que lo importante no es tanto que aparezcan mujeres fuertes hablando, sino que se alteran las reglas del juego de la política sexual (235-36).



Maricarmen De Lara y Maribel Domínguez.

Foto filmación *¿Más vale maña que fuerza?* Foto de Alethia Hernández.

Cuando de mujeres se trata, es necesario, casi indefectiblemente, abordar la cuestión de su ausencia o de su presencia en la historiografía. El cine no es la excepción. A partir del movimiento feminista en el mundo, las mujeres fueron entrando poco a poco en los espacios en donde se encontraban prácticamente ausentes. En la década de 1980 su presencia en las cinematografías de Occidente, incluido México, ya se apreciaba. Si bien cuantitativamente en Francia en esa década las cineastas no pasaban de un 6%, como dice, por ejemplo, Paule Lejeune, ella misma se permite afirmar que "ellas han abierto la vía de una expresión fílmica diferente, más sutil, más subjetiva, y más rigurosa a la vez" (Lejeune 1987: 20).

¿Cine de mujeres, cine femenino, cine feminista? Hay una serie de cuestiones y problemas que se han articulado consistentemente en lo que se ha llamado cine de mujeres. "La forma en que se han expresado y desarrollado tanto artística como críticamente, parece apuntar menos hacia una 'estética femenina' que hacia una desestética feminista. Y [tal vez] la palabra suena rara o poco elegante..." (de Lauretis 1990: 306).² Puede resultar atractivo el juego semántico, pero ¿tendrá razón?

Toda la primera mitad del siglo XX en México estuvo escasamente salpicada de mujeres que incursionaron de distintas maneras en la elaboración de películas. Como realizadoras tenemos a Mimí Derba (Herminia Pérez de León), Cándida Beltrán, Adela Sequeyro, Dolores y Adriana Elhers en documental y Matilde Landeta (Muñoz Machuca 1999: 17). Pero no hay duda de que en la segunda mitad, sobre todo a partir de la década de 1970, las mujeres se lanzaron a la realización cinematográfica. De ahí que Maricarmen de Lara esté lejos de ser una excepción y más bien es preciso situarla en el contexto de un conjunto de cineastas feministas que han realizado trabajos independientes y no independientes y que han aportado significativamente al cine en México.³

En 1986, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco decretó la muerte de este género (el cine feminista) que estaba en pleno auge y, para nuestra fortuna, sigue dando frutos. Maricruz Castro Ricalde afirma que en los años ochenta se estrenaron en México diez largometrajes hechos por mujeres (por supuesto que no todos feministas), y no se incluyen en la cuenta los cuatro medio-

² La traducción es mía. Para una versión en español ver de Lauretis 2001.

³ Para más información sobre mujeres cineastas de México de este periodo ver el libro de Rashkin.

metrajes de Maricarmen de Lara, por ejemplo (Castro 2002: 188). Ayala Blanco escribió (como señala Lesage que a menudo hacen los críticos) una arrogante crítica devastadora sobre las primeras realizadoras y sus obras. Según él, el feminismo radical ya iba de salida (en 1986) sin haber creado ninguna cultura feminista y, por supuesto, este autor también mató de pasada al feminismo todo. El cine feminista mexicano pura y simplemente se había extinguido, de acuerdo con él (Ayala Blanco 1986: 20). Le tengo noticias a este crítico: el cine y el documental feministas gozan de buena salud, transmutados desde luego, y han enriquecido la cinematografía del país. La propia trayectoria de Maricarmen es un claro ejemplo de ello.

Maricarmen de Lara nació en la Ciudad de México en 1957. Estudió en la escuela de cine de la UNAM e incursionó en el quehacer cinematográfico a partir de 1980. Ha realizado tres largometrajes y cinco medimetrajes en cine, además de una cuarentena de corto y medimetrajes en video. Dentro de estos tiene dos series importantes que son: *Géneros e identidades* (2002) con cuatro cintas y *Las que viven en Ciudad Bolero* (1993-95) con seis videos. Una de las primeras películas codirigida, *No es por gusto* (1980), fue sobre prostitución y el último video es *Más vale maña que fuerza* (2007) sobre futbolistas y boxeadoras. Solamente con estos dos ejemplos vemos que la tendencia que señala Julia Lesage sobre las temáticas se muestra presente en de Lara: prostitución y mujeres "fuertes"; y si se observa toda su trayectoria se confirma plenamente. En cuanto a los videos, ha llevado a cabo investigaciones en distintos campos para su realización, y las temáticas principales, casi siempre sobre mujeres, han sido: violación (el caso de Paulina, la jovencita violada a la un médico panista y católico no le permitió abortar), condiciones laborales infrahumanas, trabajo doméstico, salud sexual y derechos reproductivos, en donde se abocó específicamente a sida, aborto y menopausia. Además, ha querido dar a conocer personajes femeninos de la vida popular de México: boxeadoras, futbolistas y reconocidas compositoras e intérpretes de boleros. También fue a inmiscuirse en la vida un tanto *sui generis* de las mujeres y los homosexuales de Juchitán, Oaxaca. No es en absoluto casual que tuviera un interés —incluso una fascinación— por un lugar como este en donde las relaciones entre los sexos y las identidades genéricas son un tanto especiales y presentan diferencias con otras partes del país. Puesto que el cine independiente da para vivir holgadamente, todo el mundo lo sabe, ella es hoy en día, además, profesora de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y, para su suerte, es nuevamente miembro del Sistema Nacional de Creadores.



Foto de boda de Laura Serrano, ex campeona mundial de box.

Uno de los principales hilos conductores del trabajo de Maricarmen es echar luz de manera diferente —en la medida de lo posible— sobre los diversos rostros que adopta la violencia hacia las mujeres; los explora una y otra vez a lo largo y ancho de su obra; esa es la urdimbre en donde se entrelazan lo formal y el contenido ideológico-político de la realizadora. En general, se trata de distintas formas de violencia ejercida sobre las mujeres, sin embargo, en su último documental *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) aborda la cuestión de la violencia en la que viven sumergidas las futbolistas y las boxeadoras en virtud de los deportes que eligieron practicar, que son de los más violentos que hay, y borda en torno a los significados y las implicaciones que esto tiene dentro de una sociedad como la nuestra. Al mismo tiempo, es una especie de paradoja que aquí sean las mujeres las propinadoras de puñetazos y patadas. Esta cinta representa, además, y no sobra decirlo, un homenaje a las pioneras y a las triunfadoras en estos dos deportes en México.

Ella repite constantemente que quisiera hacer las cosas de otra manera, pero es ahí justamente en donde radica uno de los principales retos. Hay en ella, sin lugar a dudas, una búsqueda formal, una búsqueda por decir, por denunciar situaciones injustas hacia las mujeres, de forma distinta. Sin embargo, tal vez esto no se ha logrado siempre del todo, no se ha podido encontrar esa "otra manera" para que las mujeres cuenten sus historias que no sea poniéndolas en pantalla hablando. Porque si no están hablando, hay una voz en *off* (o *voice over*) y esta es una de las formas más tradicionales del documental, "la modalidad expositiva", como la llama Bill Nichols (1997: 68),

la voz omnipotente, que a Maricarmen no le gusta utilizar.⁴ Sin embargo, en las cintas de la serie *Las que viven en Ciudad Bolero*, por ejemplo, combinó las formas, las voces de las entrevistadas y la narración, por lo que, nuevamente haciendo referencia a los modos o modalidades en que clasifica el documental Nichols, diríamos que ella usa de preferencia la "modalidad interactiva" (*Idem*: 78). Pero, a menudo, usa las modalidades mixtas.

Ella viene de la escuela de Jean Rouché, del *cinema vérité* que en México se llamó un tanto equívocamente cine directo, y hasta la fecha dice que ha "comprobado que de alguna manera el hecho de que las personas te hablen a cuadro tiene fuerza, porque la historia les pertenece y eso sigue siendo válido".⁵ En efecto, con su involucramiento en las "causas" que filma o graba, ella estaría más cerca de Rouché o de Dziga Vertov, que de quienes piensan que no hay que involucrarse, que la cámara debe ser como una mosca en la pared, como cree Frederick Weisman.

Es preciso señalar que de Lara afirma enfáticamente que "no se trata de darles voz a las mujeres, yo no les doy voz, ellas ya la tienen, tienen historias que contar, y yo las documento justamente porque tienen voz; eso de 'darles voz' me parece una posición paternalista".⁶

Maricarmen elige los temas que la conmueven, la enojan o le llaman la atención por representar un acto de injusticia. Empieza por realizar una investigación y una búsqueda de imágenes, de recursos de animación, de periódicos, de graffiti. También intenta descubrir los liderazgos, o sea las primeras voces; aunque a menudo, con el afán de protagonismo, las personas que aparecen más desenvueltas frente a cámara son, en realidad, falsos liderazgos. Por otro lado, lleva a cabo también entrevistas con informantes más fríos, académicos/as, que saben sobre el tema (que, entre paréntesis, tienden a ser las menos interesantes y las más aburridas) y luego con los que han tenido una vivencia directa de lo que se está abordando. "El medio es tan intrusivo que, sobre todo cuando se tratan temas de sexualidad, resulta difícil, por eso, generalmente inicio con una cámara digital sencilla, yo sola.

⁴ Pasó al español como voz en *off*, aunque en inglés hay quienes sostienen que tendría que ser *voice over*, porque *voice off* es cuando un personaje habla fuera de la escena y no es visto, en cambio *voice over* es la que se utiliza, sobre todo, en los documentales. Sjogren 2006: 6.

⁵ Entrevista de Eli Bartra con de Lara, 11 agosto 2007.

⁶ Conferencia de Maricarmen de Lara, Maestría en Estudios de la Mujer, UAM-X, 31 octubre 2007.

Me formulo una hipótesis y luego busco comprobarla. A veces la confirmo y a veces tengo que modificarla."⁷ Para el montaje, discute a fondo el proceso con el editor, que frecuentemente es Leopoldo Best, quien es también realizador y, además, es su marido; ella escucha sus propuestas, si le parecen bien las acepta y si no, no, ella tiene la última palabra. Ha tenido a una sola editora, Ximena Cuevas, los demás todos han sido hombres.

El principal largometraje de ficción, *En el país de no pasa nada* (2000), es una película no independiente de 35mm, bastante irregular. Sin embargo, en ella aparece indefectiblemente el tema de la violencia, la infidelidad, las transas, la corrupción, el lavado de dinero, los secuestros y los robos, o sea, el pan nuestro de cada día en la ciudad de México. Un crítico se expresó de esta manera: "su labor como documentalista es mucho más valiosa que esa bien intencionada pero mal lograda crítica social en tono fársico de la que no mucho se puede rescatar" (Tovar). Pero añade: "Para decirlo de otro modo: si se piensa en de Lara como documentalista, estamos hablando de una cineasta sólida, con fuerza expresiva y amplio dominio de la técnica narrativa específica del documental; pero si pensamos en ella como largometrajista de ficción, tendremos que hablar de una cineasta a la que todavía le falta mucho camino por recorrer" (*Idem*). Yo concuerdo parcialmente con este crítico en lo que se refiere a *En el país de no pasa nada*, pero es muy probable que él no conozca las demás películas, como por ejemplo *Decisiones difíciles* (1997).

Por lo que se refiere a la cuestión de la violencia en los documentales, esta se trata a veces de manera directa y otras de soslayo. En *No es por gusto* (1981) hay un *leit motif* que se refiere a cómo son golpeadas y maltratadas las prostitutas por sus parejas y por la policía. Sin embargo, a pesar de que se está mostrando la dura vida de estas mujeres en la Ciudad de México, no deja de aparecer la cotidianidad con los hijos, y también lo alegre, lo lúdico en sus vidas y esto resulta interesante. Seguramente ello se debe a que, como dice Maricarmen, detesta el "miserabilismo". En esta película se intenta ofrecer un final distinto en la medida en que se quiere dar la sensación de que es una historia que no termina, sino que sigue, y sigue, como la vida misma. Pero, para mí, queda trunco y me parece que no funcionó la intención. Maricarmen comenta al respecto "Según recuerdo, tal vez la idea

⁷ Entrevista con de Lara, 11 agosto 2007. De Lara habla de esto también en Torres San Martín 2004: 61.

era de que es un trabajo inconcluso, de que falta mucho por hablar y decir del tema; fue algo que se discutió en el último corte. ¿Será?".⁸ Esto es un sello en el trabajo de Maricarmen. Si es de ella o de la edición, no lo sé, pero en muchas de sus cintas se tiene la sensación de entrar en una conversación que no se sabe de qué va y al rato te vas enterando, poco a poco y también, a menudo, se termina repentinamente. Como si de una rebanada de pastel se tratara o más bien como si quisiera cortar quirúrgicamente un segmento de la realidad. Es recurrente que sus cintas empiecen de manera abrupta (a veces con una leve entrada) y se sale de ellas de sopetón. Tal parecería que se tiene la idea de plasmar la "realidad" tal cual es, sin adornos, sin artificios. Lo cual, evidentemente, no es posible ya que LA realidad social no puede plasmarse en el texto cinematográfico, "tal cual es". Todo pasa por el filtro de la realización, de la cámara, de la edición. Así, Eric Barnouw concluye su texto sobre documentales de la siguiente manera:

Su tarea esencial [la de las/los documentalistas] ha sido, como Vertov la definió, la de capturar "fragmentos de actualidad" y combinarlos de manera significativa. Sigue siendo, como dijo Grierson, "el trato creativo de la realidad". Tales formulaciones ponen el acento en dos funciones: (1) la grabación (con imágenes y sonido) y (2) la interpretación (Barnouw 1974: 287).

Por otro lado, tiene una cinta sobre el sida, *Estamos rodeados de tentaciones* (1995) que es un mediometraje (38 min.) realizado fundamentalmente para informar sobre la pandemia y en ella se utiliza interesante animación. Algunas de las cintas, como esta, no tienen que ver directamente con la violencia, pero tampoco son totalmente ajenas a ella. *Decisiones difíciles* me parece una excelente cinta sobre el aborto, se trata de un documental-ficción ya que está actuada, aunque tal vez la parte documental del final (una cabeza parlante) no se halla del todo articulada con el resto. En ocasiones puede resultar bien la mezcla de ficción y documental, de ahí la intención de probar.

El trabajo de las seis cintas que integran *Las que viven en Ciudad Bolero*, con guiones estupendos de Alfonso Morales, tiene una importancia histórica de preservación de la memoria popular de primer orden. Sin embargo, no sé si será jalar la cuerda un poco demasiado, pero en estas cintas se podría pensar que se nota la mano de los varones, tanto por la codirección (Leopoldo Best) como por el guionista. Quizá es por ello que la parte personal, doméstica, amorosa y cotidiana de las artistas, aparece poco. En lugar del

⁸ E-mail de Maricarmen de Lara, 3 agosto 2007.

contexto familiar, tenemos el contexto histórico-político y social nacional e internacional. En esto se puede apreciar una forma diferente de acercarse a un sujeto, la mirada de una mujer y la de un hombre pueden ser bien distintas. O, si se prefiere, para no caer en generalizaciones discordantes con el pensamiento feminista posmoderno de hoy, se podría decir que en el caso de la obra de Maricarmen de Lara se percibe claramente cuándo hay la intervención mayor de los varones y cuándo no. Y en relación con esta cuestión, es preciso señalar que la mayoría de las personas que le han hecho cámara son varones (igual que con la edición, como señalé). Solamente ha contado con una mujer, Maripí Sáenz, aunque, nótese, es con ella con quien realizó la mayor parte de su trabajo. No hay duda de que, por ejemplo, en *No es por gusto*, hay una mirada, un ojo masculino estereotipado detrás de la cámara que observa a las prostitutas, que recorre sus piernas, sus cuerpos. En la medida en que el cine es una labor colectiva por excelencia, no siempre es posible escuchar nítidamente la voz de género de la realización. O tal vez es posible pensar que sea la propia realización la que, por momentos o en determinadas obras, no muestra una "mirada femenina", sino que se ve determinada por la mirada de los hombres que, finalmente, es la que todos y todas hemos aprendido.

Los problemas técnicos con el sonido se hallaron presentes en mucho del trabajo de Maricarmen, pero este ha sido con frecuencia un grave asunto dentro del cine mexicano y el de Maricarmen no es una excepción. No puedo pasar por alto este hecho, que parecería intrascendente, pero creo que en el cine, el sonido puede ser tan importante como la imagen y si este falla, la obra queda un tanto coja.

¿Es feminista el trabajo de Maricarmen? Empezó haciendo cine colectivamente y, en buena medida, de cara a la militancia feminista. Por ejemplo, *Vida de ángel* (Colectivo Cine Mujer, 1982) es un documental sobre el trabajo doméstico en una colonia popular del DF. Alguna integrante del Colectivo afirmaba en aquel entonces que "A nosotras, la película nos ha servido en las exhibiciones con distintos grupos de mujeres, desde la identificación más inmediata con las mujeres de la película, hasta el análisis de la organización de las amas de casa en su lucha contra el capital" (*La Boletina*, 2).



Maribel Domínguez, goleadora y jugadora profesional.
Foto de Alethia Hernández, durante el rodaje *¿Más vale maña que fuerza?*

Con una reminiscencia marxista evidente, en el trabajo de Maricarmen se le otorga suma importancia, de manera deliberada y consciente, al proceso de producción cinematográfica y tal vez se ha priorizado el contenido sobre la forma. Maricarmen expresó en una ocasión que "lo importante no es el formato sino la historia". Y más adelante añadió "llevo 20 años narrando con imágenes la historia de los derechos de las mujeres y la violencia que ha existido sobre todo para las mujeres de menor condición económica" (García 2001). Se puede afirmar, entonces, que el trabajo de Maricarmen es femenino (con todas las contradicciones que esto implica), es para las mujeres (aunque no exclusivamente) y es eminentemente feminista, no sólo porque se dedica a mostrar la problemática de las mujeres y de la inequidad entre los sexos, del sexismo, del machismo y hasta de la misoginia en sus formas más cruentas sino porque, por añadidura, intenta mostrar el empoderamiento de las mujeres y las posibilidades de subvertir el orden de las cosas. Y la obra de Maricarmen es quizá, ante todo, militante. Ella utiliza el cine y el video para contar experiencias de mujeres en México. Diversas las historias, pero con una misma preocupación a lo largo del tiempo: narrar

experiencias que tienen que ver con la violencia y documentar la resistencia, las luchas. Ella afirma que el video tiene "la posibilidad de traducir los conocimientos de pequeños grupos académicos que están desarrollando una perspectiva de género, para que lleguen a públicos amplios" (Lara 2001: 464). Sin embargo, creo que no ha resuelto el dilema o la polarización entre la política y el placer de los que habla Smelik (71). Para mí que hasta ahora le ha ido ganando la batalla lo político. Otra autora, Ann Kaplan, en los años ochenta apostaba por un cine feminista que no se colocara fuera de la cultura dominante, sino que usara los medios fílmicos tradicionales. Es difícil decir si el trabajo de Maricarmen de Lara se arrima del lado de lo que Smelik llama cine feminista popular (71), pero Maricarmen afirma: "Creo que mis materiales han apoyado y reflejado el crecimiento del feminismo en México [...] definitivamente soy feminista y no creo que el feminismo esté estancado y mucho menos muerto; al contrario, le ha dado perspectiva histórica a temas cruciales de la actualidad" (Lara 2001: 465).

Problema sempiterno en México que es necesario señalar aunque no sea privativo de ella, es la cuestión del financiamiento y la distribución. Esto representa la enorme piedra en el zapato que cuesta quitar más que cualquier otra. En cuanto al financiamiento, en términos generales, no ha tenido que comprometer el contenido, aunque en alguna ocasión ha sufrido la censura. La parte de la distribución y la consiguiente recepción representan un asunto de vida o muerte. Desde luego que, sabido es, a esto se añade la crítica que o bien es devastadora o bien ignora al cine feminista e incluso al cine simplemente hecho por mujeres.⁹ De Lara ha privilegiado el video porque se convenció de que así habría una mayor circulación (Lara 2001: 463). La distribución, dice Maricarmen, es el cuello de botella. Problemas de política cultural, en particular en los canales estatales de televisión, han puesto todas las trancas en el camino para una difusión "normal" de los trabajos que el propio gobierno ha apoyado financieramente. Existe hoy, sin embargo, un programa en el canal 11 que transmite cine de los egresados del CCC y en TeVeUNAM pasan también los cortos del CUEC.¹⁰

⁹ Para cuestiones de recepción del cine de mujeres en México en los ochenta ver el artículo de Castro: 2002.

¹⁰ Centro de Capacitación Cinematográfica, México D.F. y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, D.F.

Si su trabajo ha "servido" para difundir los problemas de las mujeres y ha contribuido o no al desarrollo del movimiento feminista es una cuestión difícil de comprobar. Quisiera pensar que sí, como también Maricarmen puesto que, en buena medida, para eso es su obra.

Una de las cuestiones fundamentales y recurrentes siempre que se hace referencia a la creatividad de las mujeres, sean feministas o no, pero en especial cuando sí lo son, es la de la diferencia. Surgen una y otra vez los interrogantes. Las películas de las mujeres ¿son diferentes? ¿Es diferente el lenguaje cinematográfico? ¿Es diferente la manera de trabajar? Según la cineasta Busi Cortés las mujeres tienden a involucrar más a la familia (Cortés 2005: 238). En el caso de Maricarmen es un hecho que ella y su compañero Leopoldo Best han trabajado juntos en multitud de ocasiones, y ella piensa que, en efecto, es probable que las mujeres lo propicien. Aunque si lo pensamos bien, dice, tal vez es el medio. Porque los hombres también involucran a menudo a sus familiares. Pero, ¿sigue siendo una preocupación central la cuestión de la diferencia sexual o se ha desplazado a la diferencia entre las mujeres? Dentro de la producción fílmica o de video feminista se comparte la preocupación por la diferencia que se manifiesta en otras áreas. A mí me parece claro que la mirada de Maricarmen hacia la sociedad y la elección de sus temas, es diferente de la de los cineastas del México contemporáneo. Sin embargo, no hay duda de que en la teoría feminista del cine, hoy en día, el interés ha ido virando hacia la diferencia entre las mujeres, más que con los hombres y pronto se tratará de ver, únicamente, las diferencias al interior de los sujetos, es decir que quizá nos volveremos a mirar el ombligo una y otra vez ●

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge, 1986, "El parto de los montes feministas", *Intolerancia*, núm. 2, México, pp.3-20.
- Barnouw, Eric, 1974, *Documentary. A history of non-fiction film*, Oxford University Press, Oxford.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2002, "Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México", *Iztapalapa*, año 23, núm. 53, UAM-I, México, pp.188-201.
- Castro Ricalde, Maricruz, s.f., "El feminismo y el cine realizado por mujeres en México", *Razón y palabra*, núm. 46, revista electrónica, agosto-septiembre, 11pp. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
- Ciuk, Perla, 2000, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Cineteca Nacional, México.

- Cortés Rocha, Busi, 2005, "De enjundias ancestrales. Un punto de vista personal sobre cine femenino", María Ileana García Gossio (coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, Cámara de Diputados/Tecnológico de Monterrey/Porrúa, México, pp. 233-258.
- García, Natacha, 2001, "María Carmen de Lara: 'Lo importante no es el formato, sino la historia'", *Babab*, 6 enero, www.babab.com
- Huacuja del Toro, Malú, 1997, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, Imcine/Plaza y Valdés, México.
- Humm, Maggie, 1997, *Feminism and film*, Edinburgh University Press/Indiana University Press, Bloomington/Edinburgh, pp.3-35.
- Iglesias, Norma (coord.), 1998, *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videastas mexicanas y chicanas*, Colegio de la Frontera Norte y Chicana/Latina Research Center University of California, Davis, Berkeley.
- Kaplan, Ann E., 1994, *Women's pictures. Feminism and cinema*, 2ª. ed., Verso, Londres.
- Kaplan, Ann E., 2000, *Feminism and film*, Oxford University Press, Oxford.
- Kuhn, Annette, 1990, "Textual politics", Patricia Erens (ed.), *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, pp. 250-267.
- La Boletina, Órgano Informativo de la Red Nacional de Mujeres*, 1983, año 2, núm. 4, marzo.
- Lara, Maricarmen, de, 2001, "Mientras haya de dónde cortar", Francisco Blanco Figueroa (dir.), *Mujeres mexicanas el siglo XX. La otra revolución*, t. 3, Edicol, México, pp. 455-467.
- Lauretis, Teresa, de, 2001, "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista", Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sociales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 203-232.
- Lauretis, Teresa, de, 1990, "Rethinking women's cinema. Aesthetics and feminist theory", Patricia Erens (ed.) *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, pp. 288-308.
- Lesage, Julia, 1990, "The political aesthetics of the feminist documentary film", Patricia Erens (ed.), *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, pp. 222-237.
- Lejeune, Paule, 1987, *Le cinéma des femmes*, Atlas, París.
- Mercader, Yolanda, s.f., "Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidades", Ciudad Arqueológica, <http://www.antropologia.com.ar>
- Millán, Márgara, 1999, *Derivas de un cine en femenino*, UNAM-PUEG, México.
- Millán, Márgara, 2007, "El otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres", en Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, FCE/CONACULTA, México, pp.386-443.

- Muñoz Machuca, Aimée, 1999, "Del cine y sus mujeres", *Gaceta universitaria*, Universidad de Guadalajara, 13 de diciembre.
- Nichols, Bill, 1991, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis.
- Nichols, Bill, 1997, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- Rashkin, Elisa J., 2001, *Women filmmakers in Mexico*, University of Texas Press, Austin.
- Rich, Ruby B., 1980, "In the name of feminist film criticism", *Heresies*, núm. 9, Nueva York, Heresies Collective, pp. 74-81.
- Rodríguez Fernández, Ma. de Carmen (coord.), 2006, *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, Jaguar, Madrid.
- Rovirosa, José, 1992, *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, vol. II, CUEC-UNAM, México, pp. 83-104.
- Siles Ojeda, Begoña, 2000, "Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine", *Caleidoscopio*, 1, marzo, <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>
- Sjogren, Britta, 2006, *Into the vortex. Female voice and paradox in film*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- Smelik, Anneke, 2001, *And the mirror cracked. Feminist cinema and film theory*, Palgrave, Nueva York.
- Torres San Martín, Patricia (coord.), 2004, *Mujeres y cine en América Latina*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Tovar, Luis, 2001, "Cinexcuss. El crimen perfecto", *La Jornada semanal*, suplemento de *La Jornada*, 18 de febrero, en www.jornada.unam.mx/2001/02/18/sem-columnas.html
- Vega, Patricia, 1999, "¿Tendrán algún día acceso al cine industrial? Eclosión de cortometrajistas y videastas mujeres enriquece el panorama fílmico mexicano", en <http://www.jornada.unam.mx/1999/09/06/cineastas.htm>