

Cuerpo, feminidad y pantalla





La representación de las mujeres en el cine mexicano: estereotipos y rupturas

Aída Alonso Aréchar¹

Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez²

Históricamente ha existido un desajuste en la representación de las mujeres en el cine mexicano. El cine es un medio masivo con el que se construyen imágenes que permanecen en el imaginario colectivo de su público y que afectan negativa o positivamente a la concepción de una identidad. En México, la construcción de esta imagen identitaria a través del cine comenzó a desarrollarse desde la llamada Época de Oro (1936-1956), la cual se caracterizó por una prolífica producción de películas que fueron apoyadas por la dominante industria fílmica hollywoodense, razón que también influyó en la necesidad de construir una imagen nacionalista que brindara una carta de presentación de México hacia el extranjero.

1 Contacto: <al126157@edu.uaa.mx>, ORCID <orcid.org/0000-0001-6660-653X>.

2 Contacto: <antonieta.rodriguez@edu.uaa.mx>, ORCID <orcid.org/0000-0002-0234-4080>.

Durante esta época, dada la importancia que tuvo, el proceso de formación de identidad afectó sobremanera a la construcción del género, puesto que los personajes femeninos tuvieron una representación que comenzó a instaurar los arquetipos de mujer que pronto se asentaron como estereotipos. Julia Tuñón lo menciona de la siguiente manera: «Es necesario precisar los canales y las maneras en que el género se construye, entre los cuales el cine tiene un papel importante».³

Al carecer de realismo, la representación de la mujer a lo largo de la historia del cine mexicano ha provocado una falta de identificación con el público femenino, esto debido principalmente al silenciamiento histórico de las propias voces de las mujeres como contadoras de sus historias.

En el presente texto se realizará una revisión de la evolución de la representación femenina a lo largo de la historia del cine mexicano, abordando algunos aspectos como sus múltiples facetas, géneros cinematográficos, temáticas, contextos, exponentes y creadoras, para así lograr vislumbrar su compleja transformación hasta la actualidad.

Este documento se nutrió del aprendizaje y reflexión obtenidos a partir del curso «La mujer en el cine mexicano»⁴ realizado por la Cineteca Nacional e impartido por la directora de cine Busi Cortés y la especialista en historia del cine mexicano Gina Bardavid. De igual manera, de las conversaciones y críticas cinematográficas que giran en torno a la investigación generada para el desarrollo del proyecto de tesis de la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes titulado: *Visibilización de las mujeres partícipes de las revoluciones sociales en México a través de la cinematografía*.

Arquetipos y estereotipos

Recurriremos a Julia Tuñón, escritora y académica quien ha investigado sobre las problemáticas de las mujeres en la cultura, entre ellas su representación en el cine. En su libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construc-*

3 Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939- 1952* (Ciudad de México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 21.

4 Gina Barnavid, Busi Cortés, *La mujer en el cine mexicano* (Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2022).

ción de una imagen, 1939-1952 define a los arquetipos y estereotipos como recursos fílmicos simbólicos:

El cine se expresa básicamente a través de símbolos. El mexicano tiende a representar con ellos lo que se llamará aquí «arquetipos» y a divulgarlos por medio de estereotipos. Los arquetipos son conceptos fuertes y elementales de larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos [...] El estereotipo es un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación. Un estereotipo tiende, una vez introyectado, a fortalecerse, repetirse, incidir. Se puede decir que se reifica. A diferencia del arquetipo, el estereotipo no implica ninguna lucha, sino que reduce el universo a una perspectiva lineal.⁵

De manera constante en la cinematografía nacional, los personajes femeninos oscilan entre extremos: la representación de una mujer completamente buena o la de una mujer totalmente mala, sin matices o características humanas que suavicen esta dualidad. «Al analizar los estereotipos y deslindar, de entre la multitud de ellos, los que son fundamentales, se distinguen, primero una imagen bifásica del ser mujer, la buena y la mala, ángel o demonio, Eva o María».⁶

Estos estereotipos han concebido una imagen confusa y desajustada de las mujeres. La poca representatividad de las propias mujeres como creadoras de historias y la dominación de la perspectiva masculina ha afectado y deformado el realismo, tridimensionalidad y humanismo de sus personajes, se ha vuelto un resultado del imaginario masculino desde una posición de ejercicio de poder. «La mujer ha sido identificada con esquemas dicotómicos: atracción-repulsión, hostilidad-admiración, se han dirigido a ella. Ella es diosa o esclava, divinizada o humillada. Se considera que arrastra a la cima y a la sima».⁷

Otra característica que ha permeado continuamente en las películas es la sentencia hacia las mujeres, es decir, al estar siempre bajo un discurso patriarcal, las mujeres se vuelven receptoras de castigos o fantasías a favor de los hombres. No existe una autonomía o libertad de los personajes femeninos, se muestran condicionados y caricaturizados.

5 Tuñón, *Mujeres...*, 78-79.

6 Tuñón, *Mujeres...*, 80.

7 Barnavid y Cortés, *La mujer...*, 80-81.

Las primeras mujeres en el cine mexicano y el inicio de los estereotipos

De las mujeres que se dedicaron a la producción cinematográfica en las primeras décadas de la llegada del cine a México se encuentra Herminia Pérez de León, conocida como Mimí Derba. De origen teatral, pionera de la actuación, la dirección y la producción cinematográfica, además de cantante, empresaria, guionista, argumentista, escritora, distribuidora de cine y gestora cultural, junto con Enrique Rosas funda Azteca Film en 1917 y producen cinco películas, entre ellas, *La Tigresa*, considerada la primera película dirigida por una mujer y titulada en femenino, de la que solo se conserva un breve fragmento.⁸ Sin embargo, el caso de Mimí Derba es atípico, porque a lo largo de los años en la historia del cine pocas fueron las mujeres que trabajaron en la naciente industria cinematográfica, menos aún tuvieron la oportunidad de escribir o dirigir películas e incluir roles femeninos a la par que los masculinos e incidir en la construcción social del género.

Sobre *La Tigresa*, de Derba, se sabe que estaba influenciada por las películas y las divas italianas. En la cinta, el personaje protagónico es «el símbolo de la mujer pérfida y felina que en su cabeza loca, de eterna soñadora, siente las ansias continuas de ser la protagonista de un poema cruel y doloroso, no importándole destrozar corazones»,⁹ por lo que engaña a un hombre humilde para después casarse con uno rico.

Más adelante, a inicios de los treinta, se realizan dos películas icónicas en las que el estereotipo que se cimienta es el de la mujer víctima y pecadora que vive en una condena sin escape por sus decisiones *incorrectas*: la segunda versión de *Santa* (1932) y *La mujer del puerto* (1934).¹⁰ La primera cobra importancia en la filmografía nacional por ser la primera cinta sonora y por instaurar el arquetipo de la mujer «santa» que cae en la prostitución luego del abandono de su pareja, difamación de un hombre, el rechazo de la familia y los códigos morales de la sociedad, características que también se reflejan en *La mujer*

8 Alejandra Moya, «Mimí Derba», Filmoteca UNAM, <<https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/mimi-derba/>>.

9 Hipólito Seijas, «*La Tigresa*» (1917) y Ficha Filmográfica Cine silente mexicano <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/tag/la-tigresa/>>.

10 Existen cuatro versiones filmicas de *Santa*: la primera, de cine silente (Luis G. Peredo, 1918), la mencionada de Antonio (1931) (Norman Foster, 1943; Gómez Muriel, 1968); así como otras dos versiones de *La mujer del puerto*, además de la de Boytler (Emilio Gómez Muriel, 1949; Arturo Ripstein, 1991).

del puerto, en la que el personaje de Rosario se ve envuelto en una serie de catástrofes que la orillan a prostituirse. El arquetipo se convierte en estereotipo y la sentencia de los personajes femeninos comienza a implantarse desde la mirada de los directores varones. *Santa* y *La mujer del puerto* fueron protagonizadas por dos actrices muy importantes en el cine mexicano, Elena Sánchez Valenzuela y Andrea Palma, bajo la dirección de Antonio Moreno y de Arcady Boytler, respectivamente.

Podemos destacar a otras mujeres pioneras en el cine mexicano, además de Mimí Derba, como Elena Sánchez Valenzuela, Adela Sequeyro, Carmen Toscano, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón y Matilde Landeta, a quien nos referiremos más adelante.

Matilde Landeta (1910-1999)

Matilde Landeta experimentó el desarrollo del cine desde sus inicios. Tuvo como primer acercamiento al cine una visita al *set* de la película *Sobre las olas* (1933), en la que su hermano actuaba con un pequeño papel, y a partir de ese momento no se aparta de la lucha de dedicarse al cine. En 1948 realiza *Lola Casanova*, posteriormente, *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), las cuales fueron de las películas con personajes femeninos más importantes que tiene el cine mexicano en esa década.

Landeta titula a sus dos primeras películas con personajes femeninos y también cuestiona la desigualdad de raza. Lola es el personaje central de la trama y también es la narradora de su historia, que es contada desde su punto de vista en retrospectiva; es un personaje activo que tiene una evolución: pasa de ser la hija que se sacrifica por su padre al aceptar casarse para salvarle de la bancarrota a convertirse en la líder de una tribu a la que no pertenecen, de ser una mercancía de cambio a ser capaz de tomar sus propias decisiones al decidir quedarse con los seris en lugar de regresar a Guaymas, ello con el fin de conseguir la igualdad y la paz.

En *Trotacalles*, los dos personajes centrales son femeninos, dos hermanas enfrentadas por un hombre: María es prostituta, Elena está casada con un hombre rico, y ambas son objetos para sus parejas. En esta película, Landeta cambia la manera de abordar la prostitución con un acercamiento a las circunstancias:

una es prostituta por necesidad, la otra, por ambición. Sobre *La negra Angustias* nos referiremos más adelante.

La trayectoria de Landeta como directora se ve interrumpida por cuestiones con el sindicato. Para 1992, Patricia Martínez, con el documental *Matilde Landeta*, nos adentra en el rodaje de *Nocturno a Rosario*, película que Landeta dirige cuarenta años después de haber dirigido *Trotacalles*. Este documental brinda un homenaje hermoso a la cineasta y visibiliza su obra.

La nueva ola ranchera y el cine de la Revolución

En México existen géneros de cine propios, caso es el del melodrama ranchero. En un contexto posrevolucionario y con Lázaro Cárdenas en el poder, se apoya al cine como medio para legitimar la imagen de la Revolución mexicana y hacer notar un progreso, es así como comienza el surgimiento de este género.

Fernando de Fuentes fue el director precursor del melodrama ranchero y revolucionario, la película con la que se inaugura el género y se convierte en la más icónica es *Allá en el rancho grande* (1936). Estas producciones se caracterizaron por tener grandes presupuestos, al estilo de Hollywood, y de hacer uso de haciendas como locaciones y como base para el contexto de las historias, que en su mayoría constaban de personajes en los que se notaba una jerarquía, una metáfora del Gobierno y el pueblo.

Este género cinematográfico crea en el exterior un arquetipo o identidad de México, la imagen del rancho y la música regional, el macho mexicano y la mujer sumisa. Además, en este género cinematográfico hubo otros arquetipos, como el patrón que era malo pero justo; el charro que se mostraba caballeroso, pero era mujeriego; el pueblo y su gente, siempre humildes y trabajadores leales; un cacique instruido; entre otros. El papel de las mujeres era el de esposas abnegadas encargadas del hogar que nacieron para proteger, cuidar y ser madres; las mujeres mayores, a su vez, eran tiernas y brindaban consejos; las mujeres jóvenes eran ingenuas, dóciles y se le brindaba un valor absoluto a su virginidad.

A la par de este género se crea el melodrama revolucionario que, en cambio, nos va a hablar de otro tipo de mujer y, como contexto, de la Revolución mexicana. El arquetipo de macho mexicano se basa en Francisco Villa, al cual se le otorga una imagen de rudeza y firmeza, que nunca es débil y no se retracta de nada. Los arquetipos de las mujeres se limitan a dos: la que

está exclusivamente dedicada al ámbito doméstico y la *adelita* o *soldadera*, que apoya y sigue al hombre. En otros casos, cuando una mujer presenta un carácter menos arraigado a la sumisión y es asertiva o proactiva, se le otorgan atributos masculinos, llegando a la apariencia de marimacho, siempre a los extremos, siguiendo una lógica masculina.

Una de las frases utilizadas dentro de la película *La soldadera* expresa lo siguiente: «Y junto con los hombres y sus hijos hicieron la revolución».

Esta frase excluye por completo la labor de las mujeres en los procesos sociales, lo cual es un reflejo de este silenciamiento histórico hacia las mujeres, una negación de su existencia.

Estos dos géneros cinematográficos van a contribuir de manera importante a la concepción del estereotipo femenino que se ha mencionado, el cual continuó repitiéndose años después en películas y programas televisivos.

Las siguientes son películas con mujeres protagonistas en el contexto de la Revolución mexicana:

- *La Adelita* (1937), de Guillermo Hernández y Mario de Lara.
- *Flor Silvestre* (1943), de Emilio Fernández.
- *Las abandonadas* (1944), de Emilio Fernández.
- *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández.
- *Maclovía* (1948), de Emilio Fernández.
- *Si Adelita se fuera con otro* (1948), de Chano Urueta.
- *La negra Angustias* (1949), de Matilde Landeta.
- *La escondida* (1956), de Roberto Gavaldón.
- *La cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez.
- *Juana Gallo* (1961), de Miguel Zacarías.
- *La valentina* (1966), de Rogelio González.
- *La soldadera* (1967), de José Bolaños.
- *La generala* (1970), de Juan Ibañez.

La negra Angustias es una adaptación, hecha por la misma Landeta, de la novela de Francisco Rojas González, Matilde se apropia de la historia y se resiste a darle el final que Rojas escribió, pues la negra Angustias no termina sumisa ni de ama de casa, como se esperaba de la mujer en ese tiempo, Matilde la prefiere coronela.

En *La negra Angustias*, el personaje femenino que da título a la película, lleva el protagonismo de la acción como contrapropuesta de la representación del cine de la época: es una mujer analfabeta, pobre y negra, huérfana de madre, educada por la bruja anciana del pueblo y con un padre, Antón Farrera, que regresa después de haber sido forajido en defensa de los pobres, muy viejo ya para irse a la Revolución, pero que inyecta los ideales de justicia en su hija, a quien acepta, más que por estar seguro de la paternidad, por ser de su raza.

Desde el arranque del filme, Landeta cambia el punto de vista hacia el femenino: la pequeña Angustias, de niña, queda traumada cuando una de las cabritas que cuidaba muere a causa del macho, como «es natural» según la bruja, lo que la determina a no casarse, rebelándose contra la tradición social de los matrimonios arreglados por los mayores, lo que causará que Angustias sea apedreada y rechazada por mujeres y hombres quienes la consideran «machorra». A fin de evitar ser violada, mata a su agresor, huye y se une a la causa revolucionaria del lado de Emiliano Zapata. Landeta, con su cine, aporta un cambio al paradigma dominante de la representación de la mujer, con una crítica social hacia la desigualdad económica, social, de educación, género y raza, desmitificando la idea de la abnegación, sacrificio y sumisión adjudicadas a la mujer.

Si bien la negra Angustias actúa como hombre para defenderse en un mundo de hombres, que es la Revolución mexicana, Landeta deconstruye a sus personajes y les aleja de una función biológica con un único ideal de realización como esposa-madre, ya que respeta su individualidad y les confiere la libertad de sus decisiones y su pensamiento, como se lo diría Angustias al maestro de quien se enamora en la película en el siguiente diálogo:

- ¿Entonces, usted cree que las mujeres tienen la fórmula para arreglar al mundo?
- Pos, no sé, pero creo que el día que las mujeres tengamos la misma facultad que los calzonudos habrá en el mundo más gentes que piensen.¹¹

Reconociendo que las películas de Matilde Landeta no escapan del todo a su época, sí invierten la mirada sobre cómo representar lo que quiere decir, una visión de los conflictos de la mujer desde la perspectiva de la mujer, en un mundo de hombres.

¹¹ Landeta, Matilde, dir. *La negra Angustias* (1949).

La película *El Cometa* (1999), de Maryse Sistach, igualmente es una película dentro del contexto de la Revolución mexicana, en la que la protagonista, llamada Valentina, interpretada por Ana Claudia Talancón, rompe con los estereotipos al ser una mujer que lidera; asimismo, la trama se desarrolla a partir de su perspectiva y decisiones.

Cabe mencionar en este apartado la carencia de producciones cinematográficas ambientadas en otros procesos y revoluciones sociales, tales como la Independencia de México y la Reforma. Si bien la aparición del cine sucede en cercanía con la Revolución mexicana y, por lo tanto, se ve influenciada por su contexto, en sucesión no ocurre una exploración de los personajes femeninos de otras etapas de la historia de México a través del cine.

Entre las películas encontradas con mujeres protagonistas en el contexto de la Independencia de México están:

- *La Güera Rodríguez* (1978), de Felipe Cazals.
- *Gertrudis Bocanegra* (1992), de Ernesto Medina.

Cine de rumberas y de ficheras

Este género surge en la década de los 40, bajo el gobierno de Miguel Alemán, en un contexto donde la Ciudad de México comienza a volverse una metrópoli, existe mucha migración del campo a la ciudad y, por lo tanto, lo que busca representarse en el cine es la actualidad, lo urbano y no lo rural.

Las tramas y contextos de este género de cine rondaban siempre alrededor del baile, de la rumba y los cabarés. Cuando se escucha hablar acerca de este cine, normalmente viene una concepción negativa, sin embargo, el cine comenzó por la importancia que se le daba al baile y al espectáculo en la vida nocturna citadina.

Normalmente, las mujeres son quienes protagonizan las historias de este género y, en general, son representadas como mujeres ingenuas y explotadas. Algunos títulos importantes que surgen son *Salón México* (1950) de Emilio Fernández, *Aventurera* (1949) y *Víctimas del pecado* (1951), también dirigida por Fernández.

Las actrices que dieron vida a estas mujeres protagonistas fueron principalmente Ninón Sevilla y Rosa Carmina. La mayoría de estas películas repiten

la misma trama, teniendo como protagonista a una mujer que, como Santa y Rosario, ha sido víctima de sus infortunios y caído en la prostitución, ya sea por necesidad, deshonra o venganza, pero también aquellas que se valen de su belleza para conseguir sus fines. La rumbera puede pasar de ser sumisa a rebelarse contra sus explotadores.

El género de la rumba, de origen cubano, sirve como estructura para estos filmes; y, para las bailarinas, de válvula de escape, ya que parecen entrar en una especie de trance, como un ritual, pero el ritmo de sus tambores también se utiliza para mostrar el cuerpo femenino para el placer voyerista masculino. Aunque la rumba no es el único género musical que se utiliza, de allí se deriva la denominación de *rumberas*.

Cabañas Osorio lo describe así: «Un pasado trágico en un cuerpo bello entran en tensión con la carga sensual de las poses y los gestos corporales».¹² Por lo que a este género se le suele atribuir como el comienzo de la sexualización del cuerpo de las mujeres, lo cual repercute en demasía en la imagen femenina, al degradarla en objeto y en función al placer masculino. La prostituta representa la sexualidad transgresiva, cuestiona la doble moral del sistema patriarcal y contribuye a su reproducción. Victimizada y degradada, pero también rebelde, empoderada, cuya conducta pecaminosa subvierte las jerarquías establecidas.¹³

El cine negro y la mujer fatal

El cine negro o *film noir* es un género cinematográfico proveniente de Estados Unidos, que se caracteriza por tratar temáticas de crimen y poseer una estética visual muy particular de claroscuros. La mujer fatal o *femme fatale*, es el personaje recurrente en este género.

En México, el *film noir* se experimentó de una manera muy lograda en la película *La otra* (1946), dirigida por Roberto Gavaldón y con el guion de José Revueltas. Dolores del Río personifica a María y a Magdalena, dos hermanas con personalidades opuestas en las que habrá un crimen de por medio. En esta película podemos ver una evolución del personaje femenino como pro-

12 J.A. Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*, (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2014).

13 Francisco de la Peña Martínez, *Imaginario filmico e identidad nacional: el cine de rumberas en México*. (Rosario, Argentina: XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, 2014).

tagonista, que presenta una dualidad de la que se ve en conflicto, lo cual la hace tomar agencia propia y la coloca como líder de la perspectiva con la que se desenvolverá la trama.

La personificación de la *femme fatale* del *film noir* resulta una figura bastante compleja de analizar, ya que tiene características positivas y negativas de la construcción de la imagen femenina. Por una parte, es una mujer que es fuerte y líder, pero, por otra, también obedece, en algunos casos, a una agencia masculina y una fantasía que la atañe a la figura de una mujer frívola y malvada, lo que será su castigo al final. Nuevamente cae en el estereotipo.

El estereotipo de madre abnegada

Anteriormente se tenía una imagen de madre sumisa, abnegada, asexualizada, a merced del hombre, que antepone la maternidad en todo momento y que estaba siempre dispuesta a cuidar y proteger a sus hijos. En las siguientes películas logramos vislumbrar algunos cambios de estigmas y estereotipos:

En la película *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau y con guion de Laura Esquivel, puede reconocerse una ruptura de este estereotipo, al presentar a una madre que es despiadada y hermética, que castiga a su propia hija y que actúa a favor de su propio beneficio, puesto que no le permite a su hija que se case con el hombre que ama, a razón de que en su familia existe la tradición de que las hijas menores se quedan para cuidar a la madre en su vejez. Esta película también representó varios tipos de mujeres que se acompañan y que viven la libertad de su sexualidad, como el personaje de Gertrudis, a quien se le recuerda huyendo del rancho desnuda sobre un caballo, luego se va a vivir en un burdel y también se convierte en *generala* del ejército revolucionario.

Otra de las madres representadas en el cine que rompe con este estereotipo es la madre de Pedro en la película *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, la cual también se presenta desinteresada y enfadada de ser madre, a la vez que presenta deseos sexuales, caso que anteriormente no podría mostrarse.

Los hermanos del hierro (1961), de Ismael Rodríguez, estelarizada por la actriz Columba Domínguez, quien personifica a una madre vengativa que arriesga a sus hijos y posee un carácter firme y de iniciativa, que fuma y utiliza un arma, resulta ser un personaje sumamente complejo que no había sido visto en el cine de la Época de Oro anteriormente.

En la película *Perfume de violetas* (2001), de Maryse Sistach, también percibimos a dos madres distintas entre sí, pero que en conjunto se acercan mucho al realismo, al estar dotadas de características originadas desde su contexto social, su frustración y hasta su machismo inconsciente e inculcado.

Otras películas con antecedentes de matriarcas en el cine que rompen estereotipos son:

- *La familia Dresse* (Fernando de Fuentes, 1935).
- *La gallina clueca* (Fernando de Fuentes, 1941).
- *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950).
- *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).
- *Los hermanos del hierro* (Ismael Rodríguez, 1961).
- *Caridad* (Jorge Fons, 1974).
- *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992).
- *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993).
- *Perfume de violetas*, (Maryse Sistach, 2001).
- *Las Buenrostro* (Busi Cortés, 2005).

El estereotipo de abuela tierna

El estereotipo de la abuela se liga bastante con el de madre abnegada. Las abuelas son representadas de carácter tierno y que abogan por los nietos cuando los padres fallan, pero también muy pícaras y regañonas.

La imagen de la actriz Sara García se instauró como la abuela de México y podemos presenciarla en las películas *Los tres huastecos* (1948), *Las señoritas Vivanco* (1958) –que parte de un argumento de Elena Garro y con un guion de Josefina Vicens– y *Mecánica Nacional* (1972), estas dos últimas representaron una ruptura en este estereotipo, al ser abuelas que insultan y hasta roban.

Como la tía de Berenice en *La pasión según Berenice* (1976), de Jaime Humberto Hermosillo, en *Las buenas hierbas* (2010), de María Novaro, *La Tía Alejandra* (1980), de Arturo Ripstein, *No quiero dormir sola* (2012), de Natalia Beristáin y *Las horas contigo* (2014), de Catalina Aguilar Mastretta, de igual manera se vislumbran personajes de abuelas con un giro al estereotipo, pues son avariciosas y hasta brujas.

Las niñas en el cine mexicano

Existen muy pocas referencias de niñas en el cine que no provengan de la agencia del melodrama ranchero y de la perspectiva adulta. Los casos más conocidos o icónicos de niñas en el cine clásico son *la Tucita*, interpretada por María Eugenia Llamas o *Chachita*, interpretada por Evita Muñoz.

Un caso especial durante los ochenta es el cine de Carlos Enrique Taboada, quien realiza la película *Veneno para las hadas* (1986), protagonizada por dos niñas que rompen por completo el estereotipo de ingenuas y que, por el contrario, insinúan la maldad.

De manera más reciente, podemos mencionar, entre otras, a *Vuelven* (2017), de Issa López y la película *Noche de fuego* (2021), de Tatiana Huezo, esta última tiene de protagonistas a tres niñas que se convierten en adolescentes en una comunidad de la sierra mexicana, a las que sus madres, en un afán de defenderlas de la trata de blancas, les quitan cualquier atisbo de feminidad y las meten en un hoyo en la tierra para así evitar que se las lleve el narco. Huezo mantiene durante todo el filme el punto de vista de las niñas, crea un vínculo desde la amistad y la sororidad tanto en los personajes infantiles como en los personajes femeninos adultos. Los personajes masculinos se presentan en el film prácticamente desde la ausencia, el fuera de campo o en planos predominantemente abiertos, las niñas y el espectador sienten la amenaza, pero sin ponerle un rostro en específico a quienes las rondan y las acechan.

Huezo se enfoca en la mirada de las niñas, en su condición de mujeres y el conflicto que enfrentan por el simple hecho de serlo, no únicamente desde el uso de los elementos cinematográficos, al optar por un cine sensorial, emocional, sino también desde los modos de producción, al elegir un elenco de niñas sin formación actoral a quienes les propicia un vínculo afectivo que se siente en la pantalla.

Corazón de mezquite (2021), de Ana Laura Calderón, tiene de protagonista a una niña yoreme que quiere tocar el arpa, la cual es tradicionalmente solo tocada por los hombres. Ana Laura recupera, a raíz de una investigación, una leyenda de una mujer transgresora que tocó el arpa en la comunidad, la cual detona su película y la convicción de Lucía, su personaje, para romper con esa férrea tradición. Los personajes son interpretados, en su mayoría, por los habitantes de la comunidad donde filma.

La mujer en el cine de Luis Buñuel

Aunque la cinematografía de Buñuel se caracterizó por romper paradigmas y convencionalismos en el cine mexicano, la representación de sus personajes femeninos continuó oscilando entre el estereotipo de mujer santa y su extremo opuesto de mujer pecadora.

El moralismo, la religión, la burguesía y la ironía son algunos de los temas que recurren de manera crítica en la filmografía de Buñuel, lo cual pudiera justificar este manejo de características que dotan y enfrentan sus personajes femeninos, sin embargo, la visión con la que se desenvuelven y obedecen, es siempre a partir de una mirada masculina, más que sujetos se convierten en objetos.

Los personajes de Susana en *Susana, carne y demonio* (1951), la madre de Pedro en *Los olvidados* (1950) o el mismo diablo, actuado por Silvia Pinal en *Simón del desierto* (1965), han sido representadas a manera de *femme fatale* que busca ser la catástrofe y perdición de los hombres. A pesar de que estos personajes comienzan a romper con los anteriores esquemas de mujer ajena a su sexualidad o de madre abnegada, vuelven a carecer de humanidad y características reales y complejas de una mujer para caer nuevamente bajo la perspectiva y fantasía masculina.

En este caso, la mujer fatal no sería una figura feminista, sino un síntoma de los miedos masculinos hacia el feminismo, el reflejo de los miedos y ansiedades del propio director, y por ello, todas las figuras femeninas del cine de Buñuel terminen siendo subyugadas por el discurso patriarcal tradicional.¹⁴

Como opuesto se encuentran los personajes de *Viridiana* (1961) o de Gloria en la película *Él* (1953), los cuales poseen características de sumisión y abnegación, de igual manera cayendo en el estereotipo de mujer víctima y santa.

La coexistencia de los arquetipos femeninos antitéticos donde la mujer es venerada como inmaculada o condenada como diabólica pudo haber sido el resultado del fuerte contexto católico aragonés que rodeaba al director.¹⁵

14 Sara Muñoz, *La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la femme fatale* (Princeton: Universidad de Princeton, Hispanet Journal 2, 2009), 20.

15 Sara Muñoz, *La construcción...*, 21-22.

En resumen, las películas de Luis Buñuel contribuyeron e innovaron al cine clásico que se realizó durante la Época de Oro, no obstante, no se consolidaron personajes femeninos libres y empáticos de la mirada masculina, lo cual deja un camino largo para llegar a una construcción de personajes femeninos de manera justa.

La mujer en el cine de Jaime Humberto Hermosillo

El cine de Jaime Humberto Hermosillo se caracteriza por tener personajes que se enfrentan a su realidad humana oprimida en un contexto social conservador, en el que su principal antagonista es el impedimento a la libertad.

El caso más icónico resulta ser el de Berenice, en *La pasión según Berenice* (1976), la cual es un personaje sumamente complejo del que no podemos descifrar fácilmente sus intenciones personales. A través de un halo de misterio podemos desdibujar una imagen de una mujer que se libera de su contexto impuesto de mujer que cuida y que niega su sexualidad. Jaime Humberto Hermosillo muestra en todo momento la doble moralidad del contexto conservador y hace evidente su crítica.

La represión y la liberación, personajes que no son duales, sino que tienen matices y reveses, contribuyen a la creación de películas con personajes tridimensionales que facilitan la identificación de los espectadores femeninos y los escasamente representados.

A Jaime Humberto Hermosillo se le atribuye el primer desnudo masculino completo en la película *Doña Herlinda y su hijo* (1985), al igual que un desnudo femenino completo en la película *Amor Libre* (1979), y las primeras escenas homosexuales en el cine mexicano, con lo que transgredió la moralidad y lo catalogado como mostrable.

Sin duda, Jaime Humberto propició, desde su mirada –igualmente poco representada–, una empatía mayor hacia estos personajes relegados en diversos ámbitos, otorgándoles una imagen compleja y alejada de estereotipos, siempre hilada hacia el contexto represor y patriarcal en el que se desenvuelven y se hacen conscientes.

Colectivo Cine y Mujer de 1975

En los años 60, surge una influencia de intelectuales en el cine, que a su vez se vio reflejada en el movimiento de la *Nouvelle vague* y la evolución del movimiento feminista.

A partir de esto se generó una búsqueda por emular la libertad europea. Este cine provocó un cambio en los personajes femeninos, pues se rompen los cánones y modelos impuestos al presentar a mujeres que lideran y cuestionan.

Este colectivo fue conformado en el año de 1975 y se integró principalmente con cineastas egresadas del entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ahora Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), que tenían tendencias de realizar cine documental con perspectiva feminista. Entre ellas se encontraban Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Guadalupe Sánchez y Sonia Fritz.

Orianna Aketzalli Calderón Sandoval, en el texto *Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI*¹⁶ menciona algunas de las películas que se realizaron en el colectivo:

- *Cosas de mujeres* (1975-1978), de Rosa Martha Fernández.
- *Vicios en la cocina* (1977), de Beatriz Mira.
- *Rompiendo el silencio* (1979), de Rosa Martha Fernández.
- *No es por gusto* (1981), de Maricarmen de Lara.

Calderón Sandoval menciona que el grupo se mantuvo de 1975 a 1987 y contó con la colaboración de mujeres activas en el movimiento feminista nacional, como Alaíde Foppa, Amalia Attolini, Pilar Calvo, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mae.

En sus proyectos filmicos, que oscilaron entre el documental y la ficción, reivindicaron la premisa feminista «lo personal es político». Al abordar temas que en aquella época eran más tabú que ahora, como el aborto (*Cosas de mujeres*, 1978) o la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979), pero también cuestiones que no aparecían normalmente en las narrativas cinematográficas convenciona-

16 Orianna Calderón, *Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI* (Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género, 2012), 1158–70.

les pero que retrataban las experiencias femeninas cotidianas, como el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977; *Amas de casa*, 1984), el colectivo buscó despertar conciencia respecto a la importancia de las decisiones de las mujeres sobre sus cuerpos.¹⁷

En la época en la que el sindicato y sus políticas impidieron que Landeta tuviera continuidad en la dirección, el surgimiento del Colectivo fue importante, además de abordar temas que incomodaban y de los que no se hablaban, por abrir la posibilidad de filmar a las mujeres de esa generación y a las posteriores. Influiría también, hay que mencionarlo, la creación del IMCINE, Instituto Mexicano de Cinematografía en 1983 y los fondos que se crearon.

La década del cambio, los noventa

Con la apertura de las escuelas de cine, un grupo de mujeres cineastas tuvieron acceso a la creación cinematográfica en el rol de directoras y surgieron nuevas propuestas filmicas de las que mencionaremos algunas:

- *Nocturno a Rosario* (1992), de Matilde Landeta.
- *Nocturno amor que te vas* (1987), de Marcela Fernández Violante.
- *Ni de aquí, ni de allá* (1988), de María Elena Velasco, *la india María*.
- *El secreto de Romelia* (1988), de Busi Cortés.
- *Los pasos de Ana* (1990), de Maryse Sistach.
- *Lola* (1989), de María Novaro.
- *Ángel de Fuego* (1992), de Dana Rotberg.
- *Novia que te vea* (1994), de Guita Schyfter.
- *Dama de noche* (1993), de Eva López.

La creación de Fomento a la Calidad Cinematográfica y las escuelas de cine, entonces, estimularon la producción de cineastas emergentes, como es el caso de Cortés, Sistach, Novaro, Rotberg, Schyfter, López, de las mencionadas

17 Isabelana Noguez, *Cine documental y feminismo: La resistencia histórica del Colectivo Cine y Mujer* (Ciudad de México, Blog ¡Viva México!, 2021), <<https://www.viva-mexico-cinema.org/es/cine-documental-y-feminismo-la-resistencia-historica-del-colectivo-cine-mujer.html>>.

en la lista anterior; y, en gran medida, en la actualidad la producción sigue dependiendo de los apoyos del IMCINE.

Esa generación de cineastas mujeres cambió la narrativa, sus historias giran en torno al universo femenino desde una mirada femenina y proponen desde lo formal un nuevo planteamiento que disrumpe la representación desde el ángulo masculino.

Danzón, de María Novaro

Danzón (1991) es una película muy importante por el cambio de mirada en el uso del lenguaje cinematográfico, la importancia que se da en la banda sonora y la colorimetría, además de mostrar a un personaje poco representado, que es la madre soltera con características humanas reales.

Lenguaje cinematográfico que presenta al personaje de Julia desde detalles del contexto del salón de baile. La historia está contada desde la mirada femenina de Julia. El tono azul y rojo se presentan constantes en la película, demostrando un contraste entre el personaje y el contexto, una metáfora visual de la búsqueda y el amor o sensualidad.

La identidad del personaje va desarrollándose durante la película, no es solo un viaje externo, sino uno interno. Concentración en las miradas, plena atención hacia los ojos de los protagonistas, lo que será una constante en su cine. Una película rupturista que será el comienzo de más películas realizadas por mujeres y protagonizadas por mujeres.

Hacia un nuevo discurso cinematográfico femenino

En el cine más reciente han surgido propuestas que cambian la representación de las mujeres frente y detrás de la cámara. Existen directoras como Astrid Rondero, con su película *Los días más oscuros de nosotras* (2017), en la que Ana, arquitecta, el personaje central, regresa a Tijuana a enfrentar su pasado. Con esta película, Astrid Rondero aborda la problemática de ejercer profesiones como la arquitectura o el cine, consideradas tradicionalmente como masculinas; la primera, la arquitectura, es la profesión de Ana en la película; la segunda, el cine, la del equipo que realizó el filme, conformado en su mayoría por mujeres.

Con *Batallas íntimas* (2016), Lucía Gajá recorre cinco países para visibilizar los abusos domésticos que generalmente permanecen en lo privado. Cinco mujeres de cinco países: México, España, Finlandia, India y EE.UU., cuentan con voz propia su experiencia y el cómo lograron salir de ellas. La premisa de Gajá en este documental coral es que este tipo de violencia no es una cuestión de raza, país, situación económica, educación o edad, es violencia de género.

En *Los insólitos peces gato* (2013), de Claudia Sainte-Luce, podemos conocer la relación de dos mujeres desconocidas dentro de un hospital, las une la enfermedad y el abandono, nos muestra, de una manera sensible y profunda, temas como la sororidad y la maternidad. A su vez, en *La caja vacía* (2016), podemos observar la compleja relación de una hija con el padre que la ha abandonado y que busca entender.

Tatiana Huezo aborda el tema del robo de niñas con *Noche de fuego* (2021); desde el punto de vista de las niñas, construye una película realista, con personajes en su mayoría interpretados por actores no de formación, en la que el universo de niñas que se convierten a adolescentes en un contexto donde predomina el miedo es contrarrestado por la amistad, la sororidad y la compasión entre las mujeres de todas las edades.

En *Sin señas particulares* (2020), de Fernanda Valadez, el personaje central es una mujer de mediana edad, un personaje pocas veces representado en el cine mexicano. Es una madre que busca a su hijo migrante que desapareció sin dejar señas, pero no es un personaje pasivo, no se conforma con la versión «oficial», es un personaje que actúa, pese a enfrentarse a un territorio desconocido, amenazado y sin mayores recursos que su determinación de encontrar al hijo.

En las películas mencionadas, las temáticas cuestionan el constructo social de ser mujer, rompen con las narrativas y discursos predominantes, además de retratar temas sociales que aquejan a nuestro país y que son de la preocupación de sus protagonistas, quienes rechazan todo estereotipo de debilidad o fatalidad para dar lugar al realismo humano que las complejiza; pueden ser fuertes, a la vez que sensibles, evocan empatía e identificación con su público. Los estereotipos, que durante décadas se fortalecieron, en estas películas se contrarrestan.

En estas filmografías ya no hay madres abnegadas que deben estar conformes ni las niñas ingenuas que no tienen consciencia de lo que les rodea, es todo lo contrario, y eso lleva consigo una reconstrucción de la imagen femenina y su identidad. Y, a su vez, una nueva forma de hacer cine, un nuevo dis-

curso cinematográfico; las propuestas formales se diversifican y se distancian de las canónicas.

El cine de mujeres sería el interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, en elaborar y mostrar una «visión» o «mirada» femenina, donde interviene no solo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espacio-temporales que determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones.¹⁸

La reconfiguración de la representación de la mujer se da también en los procesos de creación y de producción, Astrid Rondero y Fernanda Valadez han formado una dupla creativa y su propia productora para sostener sus proyectos. En *Los días más oscuros de nosotras*, Astrid dirige, Fernanda produce, y viceversa en *Sin señas particulares*. La aplicación a los fondos nacionales en las distintas etapas de la producción, entre otros factores –ambas, además, son beneficiarias del Sistema Nacional de Creadores–, son lo que les ha permitido realizar un cine con mayor libertad, que no sería posible si dependieran del financiamiento privado. Esta libertad les ha permitido, también, trabajar con un equipo afín, integrado en su mayoría por mujeres, con número reducido de personas, en esquemas de producción más amables.

Lucía Gajá también produce *Batallas íntimas* con el apoyo de diversos fondos y el de diversas organizaciones que apoyan a las mujeres, lo que le permite filmar esta película.

Ana Laura Calderón prepara la película mientras que, paralelamente, se convierte en madre; con la bebé viaja a Sonora a filmar y combina sus dos facetas durante el rodaje.

Para Tatiana, *Noche de fuego* es su primera ficción. Previamente había realizado documentales sobre su pueblo de origen en *El lugar más pequeño* (2011) y en *Tempestad* (2016), las historias de dos mujeres, Miriam y Adela, sus experiencias personales con el crimen organizado y la impunidad que inunda el sistema judicial mexicano; por lo que el realismo le acompaña en su ficción. Su equipo de producción se instala a vivir y convivir con la comunidad para un mayor acercamiento y entendimiento de sus habitantes y el entorno, al igual

18 Margara Millán, *Derivas de un cine en femenino* (Ciudad de México: Bajo Tierra Ediciones, 1999), 54.

que Ana Laura Calderón, lo cual se aprecia en la interpretación de los personajes de ambas películas.

Cuestionarse sobre la representación de la mujer en el cine conlleva también a reflexionar sobre los procesos creativos y el contexto en el que se filma, desde la producción, distribución, exhibición y recepción de los discursos cinematográficos y la concepción de la identidad, al decidir emprender un proyecto de cortometraje en el que se tenga un personaje femenino histórico como principal.

Hacer un recorrido crítico y una revisión reflexiva de los personajes femeninos que han surgido en la historia del cine lleva a cuestionar la representación dominante y sus implicaciones en el constructo social, a plantearse una perspectiva distinta sobre cómo conocemos nuestro cine y cómo concebimos a las mujeres en su compleja diversidad. De esta manera, se vuelve necesario proponer otros procesos de producción, desde el guion hasta el rodaje y montaje. Es importante deconstruir los modelos que han sido instaurados y dar lugar a alternativas de construcción cinematográfica, no solo en la representación de la mujer, sino de otras identidades.

En ese sentido, Mágina Millán, en el libro *Derivas de un cine en femenino*, expresa la importancia de las representaciones de otras identidades:

El cine feminista y mucho del cine hecho por mujeres, así como el de otros movimientos como el cine gay, lésbico, negro, chicano, comparten con el cine de vanguardia y con el cine contracultural, experimental o de arte, la impronta por transgredir las formas habituales de la representación cinematográfica en busca de representar lo diverso; interesados en mostrar personajes más cercanos a la experiencia propia a contrapelo de los estereotipos.¹⁹

El cine contemporáneo exige la diversidad, la apropiación del discurso, de las narrativas y de los elementos formales, en este caso, a reconfigurar los futuros proyectos de realización cinematográfica, que represente a personajes femeninos reales y dignos, al igual que otros que también se han visto relegados, dar espacio a la sensibilidad de lo cotidiano y lo íntimo.

19 Mágina Millán, *Derivas...*, 56.

Bibliografía

- Barnavid, Gina y Busi Cortés. *La mujer en el cine mexicano*. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2022.
- Calderón, Orianna. *Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI*. Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género, 2012.
- Cabañas Osorio, J.A. *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2014.
- De la Peña Martínez, Francisco. *Imaginario fílmico e identidad nacional: el cine de rumberas en México*. Rosario: XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, 2014.
- Millán, Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. Ciudad de México: Bajo Tierra, 1999.
- Muñoz, Sara. *La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la femme fatale*. Princeton: Universidad de Princeton, Hispanet Journal 2, 2009.
- Noguez, Isabelana. *Cine documental y feminismo: La resistencia histórica del Colectivo Cine y Mujer*. Ciudad de México, blog ¡Viva México!, 2021. <<https://www.viva-mexico-cinema.org/es/cine-documental-yfeminismo-la-resistencia-historica-del-colectivo-cine-mujer.html>>.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939- 1952*. Ciudad de México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Sitios en internet

- Moya, Alejandra. «Mimí Derba», Filmoteca UNAM, <<https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/mimi-derba/>>.
- Seijas, Hipólito. *La tigresa (1917)* y ficha filmográfica cine silente mexicano, <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/tag/la-tigresa/>>.

Filmografía

- Santa* (1932), de Antonio Moreno.
La mujer del puerto (1934), de Arcady Boytler.
Lola Casanova (1948), de Matilde Landeta.
La negra Angustias (1949), Matilde Landeta.
Trotacalles (1951), Matilde Landeta.
Matilde Landeta (1992), de Patricia Martínez.
Nocturno a Rosario (1992), de Matilde Landeta.
Allá en el rancho grande (1936), de Fernando de Fuentes.
La Adelita (1937), de Guillermo Hernández y Mario de Lara.
Flor Silvestre (1943), de Emilio Fernández.
Las abandonadas (1944), de Emilio Fernández.
Enamorada (1946), de Emilio Fernández.
Maclovía (1948), de Emilio Fernández.
Si Adelita se fuera con otro (1948), de Chano Urueta.
La negra Angustias (1949), de Matilde Landeta.
La escondida (1956), de Roberto Gavaldón.
La cucaracha (1958), de Ismael Rodríguez.
Juana Gallo (1961), de Miguel Zacarías.
La valentina (1966), de Rogelio González.
La soldadera (1967), de José Bolaños.
La generala (1970), de Juan Ibañez.
El cometa (1999), de Maryse Sistach
La Güera Rodríguez (1978), de Felipe Cazals.
Gertrudis Bocanegra (1992), de Ernesto Medina.
Salón México (1950), de Emilio Fernández.
Aventurera (1949), de Alberto Gout.
La otra (1946), de Roberto Gavaldón.
La familia Dressel (1935), de Fernando de Fuentes.
La gallina clueca (1941), de Fernando de Fuentes.
Doña Perfecta (1950), de Alejandro Galindo.
Los Olvidados (1950), de Luis Buñuel.
Los hermanos del hierro (1961), de Ismael Rodríguez.
Caridad (1974), de Jorge Fons.
Como agua para chocolate (1992), de Alfonso Arau.

- Principio y fin* (1993), de Arturo Ripstein.
Perfume de violetas (2001), de Maryse Sistach.
Las Buenrostro (2005), de Busi Cortés.
Los tres huastecos (1948), de Ismael Rodríguez.
Las señoritas Vivanco (1958), de Mauricio de la Serna.
Mecánica nacional (1972), de Luis Alcoriza.
La pasión según Berenice (1976), de Jaime Humberto Hermosillo.
Las buenas hierbas (2001), de María Novaro.
La tía Alejandra (1980), de Arturo Ripstein.
No quiero dormir sola (2012), de Natalia Beristáin.
Las horas contigo (2014), de Catalina Aguilar.
Veneno para las hadas (1986), de Carlos Enrique Taboada.
Noche de fuego (2021), de Tatiana Huezo.
Vuelven (2017), de Issa López.
Susana, carne y demonio (1951), de Luis Buñuel.
Simón del desierto (1965), de Luis Buñuel.
Viridiana (1961), de Luis Buñuel.
Él (1953), de Luis Buñuel.
Doña Herlinda y su hijo (1985), de Jaime Humberto Hermosillo.
Amor libre (1979), de Jaime Humberto Hermosillo.
Los Caifanes (1967), de Juan Ibáñez.
Nocturno amor que te vas (1987), de Marcela Fernández Violante.
Ni de aquí, ni de allá (1988), de María Elena Velasco, *la india María*.
El secreto de Romelia (1988), de Busi Cortés.
Los pasos de Ana (1990), de Maryse Sistach.
Lola (1989), de María Novaro.
Ángel de fuego (1992), de Dana Rotberg.
Novia que te vea (1994), de Guita Schyfter.
Dama de noche (1993), de Eva López.
Danzón (1991), de María Novaro.
Sin señas particulares (2021), de Fernanda Valadez.