



ALEXANDRO ESCUDERO NAHÓN
DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN
(Editores)

ESCENARIOS Y DESAFÍOS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO

CAPÍTULO 13

EL “CINE DE MUJERES” EN MÉXICO: UN CONCEPTO ENTRE EL GÉNERO DE EMISIÓN Y LA INTENCIÓN DECONSTRUCTIVA

DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN

1. Introducción

Hace años tuve la oportunidad de ver el film “Curvas graciosas” (1997) de la directora finlandesa Kiti Luostarisen y descubrí una mirada diferente en torno a las mujeres. El film mostraba a mujeres “reales” en cuanto a estética, edad, circunstancia y su experiencia de vida en torno al cuerpo. El discurso hacía referencia a la expectativa que genera la publicidad y las vivencias cotidianas que se inscriben en el cuerpo como en un lienzo: cicatrices, la experiencia de la maternidad o la vejez. Se hizo evidente la existencia de una mirada “distinta” sobre las mujeres y aún más, confrontó mi propia experiencia de género. Tal hecho, motivó una inquietud personal por entender la visión de su directora y el impacto que me generó como espectadora.

A través de este documento, pretendo mostrar lo que es la imagen como constructo, la mirada cinematográfica en sus historias y sus representaciones desde una posición diferente de emisión, mirada que encierra una postura ideológica y

que se vislumbra como una mirada deconstructiva del cine clásico, la cual, en México, ha perpetuado imaginarios que han encasillado y parcializado los roles de género a través de una narración y representación tradicional. Lo anterior, sin perder de vista la centralidad que mueve este documento que es entender el concepto “cine *de* mujeres”, diferenciándolo del cine hecho *para* mujeres y cine hecho *por* mujeres; lo que implica una discusión entre el género de la autoría y la intención específica deconstructiva, según el concepto de Claire Johnston (1973).

Parto de un corpus teórico que hace referencia a la Teoría Fílmica Feminista como mirada que confronta y deconstruye. A través de la mirada de las diferentes autoras que componen este universo teórico, se plantea desnaturalizar ciertos supuestos. También se retoman elementos de la teoría de la imagen y la representación por considerar que la manera de “nombrar” desde la imagen, comprende un planteamiento ideológico; siendo una “puesta en escena”, que posiciona al cine como un medio complejo de significación.

Se parte del referente cultural de género planteado en el cine de la época de oro en México, en cuanto a riqueza de constructos que han permeado en generaciones y más allá de sus fronteras, llegando a ser un referente de identidad latinoamericano.

Se ha conceptualizado el producto cinematográfico dentro de un proceso de comunicación, ya que los estudios de emisión cobran especial importancia al ser objeto de análisis de las intenciones e ideología que se inserta y que llega a un público específico. Los medios y el cine tienen gran influencia en cuanto a usos y costumbres, por hacer visible lo permitido socialmente. Es una oportunidad de mirar como estrategia estos espacios para que promuevan la inclusión y la mirada compleja del sujeto hombre o mujer, y desnaturalizar los estereotipos que plantean las miradas mediáticas y que promueven inequidad de género.

El corpus de análisis fue constituido por diversas obras cinematográficas que considero representativas de esta mirada deconstructiva y que abonan a la reflexión que plantea este documento: discutir si el género de emisión determina

una ideología en la mirada al sujeto representado. Se parte de la premisa de que el género de quien emite estos productos culturales, no supone *de facto* una mirada crítica desde la representación.

Mostrar una visión distinta del ser humano, donde se rompan estereotipos y se muestre su complejidad, es uno de los grandes aportes de ciertos productos mediáticos. El cine fue un gran educador de las maneras y las expectativas asignadas a cada género, basta recordar el impacto que tuvo el cine de la época de oro a la comprensión de ser hombre o mujer en México. La llegada de la televisión y en específico las telenovelas, desarrollaron sus propios constructos basados en una representación estereotipada y en una narración que pocas veces retaba el eterno “Cenicenta”, en donde muchas generaciones fueron formadas con estos consumos y su consecuente afectación aspiracional.

El interés de este documento, es reflexionar en torno a la mirada que se gesta desde la imagen fílmica y que desde el concepto referido deconstruye lo visto durante mucho tiempo en México.

2. Nuevas miradas

En el contexto político de los setentas, surge el movimiento feminista que desarrolló un proyecto de crítica del planteamiento de género como poder social y cultural, que trajo consigo un conjunto de reflexiones alrededor de las mujeres. Los modos de producción y el contenido de las representaciones fueron elementos de la discusión generada.

El MRI es un concepto generalizador que permite analizar las tendencias culturales dominantes, la relación entre sus contenidos y sus formas. Sin embargo, se trata de un concepto que debe ser contextualizado en cada análisis... (Millán, 1999: 38).

Noel Burch (1987) refiere que un Modelo de Representación Institucional (MRI) aterriza en los constructos que derivaron del cine hollywoodense en la

década de los 40's, llamado clásico al haber configurado un imaginario social de gran influencia, lo que normalizó la forma y expectativa a cada género. De aquí que en un MRI se establezca una configuración de lo masculino y lo femenino como un aprendizaje cultural.

Las mujeres son vistas como ...*como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del hogar”, y atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta* (Colaizzi, 2001:7-8).

Laura Mulvey (1988), aborda el placer que genera la mirada del receptor frente a la mujer como espectáculo visual. La mujer está asignada a un rol pasivo al ser observada, en contraste con la observación activa asignada al hombre.

La mujer es dependiente de un discurso patriarcal que la nombra y asigna valor, otorgando status y permisividad de acción. No es dueña de su propia imagen pues es concebida desde un imaginario patriarcal que otorga sentido (Castro, 2002). La mujer ficcional, se construye como objeto mercantil que se muestra a partir de una segmentación, generando la idea de que ser “más” mujer se relaciona con grandes senos, lo que es un referente para la imagen erótica y sexual.

Dentro del imaginario, las mujeres han sido reducidas a ser objeto sexual, víctimas y dependientes a realizar ciertas acciones, es decir, condicionadas a usar una “máscara de la feminidad”, según lo señaló Mary Ann Doane (Colaizzi, 2002), entendiendo la idea de feminidad como un constructo.

En 1973, Claire Johnston acuñó el concepto “cine de mujeres” como una estructura deconstructiva de la rigidez y limitativa mirada clásica en cuanto a representación y su rol en la narración. Tal propuesta, hizo evidente el origen artificial de los modelos clásicos, al dar valor a la subjetividad de las miradas femeninas.

El concepto supone la participación de las mujeres desde el ámbito de emisión, lo que supone cierto “poder” en el discurso que se construye, con la posibilidad y riqueza de desnaturalizar el constructo mujer desde la experiencia propia.

De lo que se trata, entonces, no es destruir el ‘placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino’ (De Lauretis, 1992; citada en Castro, 2002:30).

3. Un modelo de representación institucional mexicano

El modelo de representación institucional (MRI) que derivó de las producciones hollywoodenses de los 40’s, instauró ciertos parámetros estéticos, de comportamiento y de relación. Siendo un cine que configuró expectativas, su gran influencia fue modelo para el cine de la llamada “época de oro” en México e instauró sus propios imaginarios.

México, favorecido por la situación de Guerra a Nivel Mundial, aprovecha su potencial humano y circunstancia histórica-cultural para dar lugar a una de las etapas artísticas más productivas de su historia y de gran influencia cultural para el resto de Latinoamérica. La época de oro del Cine mexicano conformó un universo de conocimiento para el pueblo. Para el extranjero México tuvo un rostro, un escenario y una música de fondo, en el imaginario nacional y extranjero México era Jalisco y la música era ranchera.

México impulsó su propio *star system* con rostros e historias que preservaban la moral frente a los vicios de la modernidad. Carlos Monsiváis (1994) señaló: “el mexicano aprendió a ser mexicano a través del cine”.

Lo fílmico enseñó una manera de ser y sentir a lo mexicano: el machismo en pantalla reforzó las prácticas dominantes en lo cotidiano y la idea del amor incondicional, abnegado y de propiedad dio forma a la mujer. Tales variantes antagónicas, supusieron la excepción de pecado para unos y la condena absoluta

para otras, así como una configuración sin tintes intermedios, sino más bien polarizada: "buenos y guapos" contra "malos y feos", es un ejemplo. De igual manera el título de muchos de los filmes importantes de la época reforzaron el matiz asignado a cada género, ejemplo de ello, son películas como "Santa", "Víctimas del pecado", "Aventurera", "Enamorada", "Las abandonadas", "Trotacalles", entre otros. Tal exacerbación del concepto y la forma, favoreció el objetivo ideológico del melodrama: "...satisface una necesidad masturbatoria, es pornografía emocional, [...] donde la autocompasión de sí misma y las lágrimas empujan a la espectadora a aceptar su sitio en lugar de rehusarlo..." (Haskell, 1974:154-155).

El referente de identidad, validó una forma y un modo para enfrentar el dolor y el amor, haciendo del tequila y la música mexicana un recurso catártico de las emociones.

Dentro del planteamiento de la idea de mujer y hombre, es de resaltar la mirada de Emilio "el indio" Fernández, uno de los directores mexicanos más reconocidos de la época, de quien Julia Tuñón entrevista y señala:

El director considera que ha mostrado sus ideas en sus películas: 'en muchas cosas [...] como yo trato a las mujeres... haciéndolas femeninas, demandándoles una moral, un vibrar, cierto orgullo, cierta dignidad, naturalmente, ¿no?, pero siempre las quiero tener como perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer [...] y [por] la construcción de una familia (entrevista a Fernández por Tuñón, 2000:51).

Tal idea, podría reducirse al ámbito personal, si no fuera porque en sus films vació esta visión limitante que sirvió de referencia a generaciones en el trato jerárquico e inequitativo.

Diversos autores señalan a la madre y a la prostituta, como los referentes más importantes del género femenino, lo que tiene fundamento en la comprensión cultural de la realidad a partir de opuestos radicales y con origen en los personajes antagonicos de la cultura religiosa.

En este momento histórico, surge una de las primeras miradas críticas al constructo del cine mexicano de la época de oro: Matilde Landeta. Trabajó en más de 70 películas con importantes directores de la industria como: Julio Bracho, Agustín Delgado y Emilio Indio Fernández, entre otros; en un contexto que no confiaba en las mujeres para dirigir cine y donde se instauraron muchas de las representaciones predominantes de la época en torno al género. Su debut llegó en 1948 con *Lola Casanova*. Después realizó *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), pero fue vetada 40 años, hasta que en 1991 filmara su última película: *Nocturno a Rosario*.

El boicot que sufrí fue porque les estorbé. [...] Cuando el cine mexicano era un cine misógino que presentaba mujeres que sólo servían para ser madres o prostitutas, yo traté de resucitar a la mujer verdadera... (Matilde Landeta por Peguero, 1991: 27).

El cine de Matilde Landeta mantiene una tesis claramente deconstructiva que trata de mostrar con la adaptación de las historias. Tesis que se opone al constructo de género de la época y en el que ella intenta una representación más cercana a la experiencia real de las mujeres y menos estereotipada.

4. Cine de mujeres en México

El Colectivo Cine-mujer surge en 1978 por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: “hacer cine para este grupo era a la vez una práctica y un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de opresión femenina” (Millán, 1999: 114). Se plantearon abordar temas “difíciles” para la sociedad del momento, aunque una de las integrantes del colectivo, menciona Margara Millán (1999), señalara años después que la mejor militancia debió de haber sido hacer buen cine, más que presionarse por abordar ciertas temáticas.

En muchas de estas películas se muestran algunas preocupaciones femeninas, muchas invisibles para la mirada tradicional. Del universo de representaciones

referido al respecto del cine de mujeres en México, es necesario identificar algunos criterios de deconstrucción:

Las temáticas: el cine de mujeres ha privilegiado hablar de temas poco visibles en la experiencia de un cine tradicional de corte patriarcal. En muchas películas bajo este concepto, se hacen visibles ciertas temáticas que reclaman los derechos esenciales de las mujeres y del ser humano en general.

La mirada: Desde la producción, identificar dos miradas consideradas antagónicas, obliga a preguntar: ¿hay diferencias entre la mirada masculina y la mirada femenina en la manera de construir las representaciones de género y por lo tanto, de abordar las historias? Pregunta donde intervienen dos ámbitos: el contenido de lo mostrado y el modo como esto se muestra. Barbara Zecchi señala que la mirada femenina "no insinúa sino dice, no deja entrever, sino enseña. La representación del cuerpo no sugiere, sino que es directa, gráfica, presentada bien con afecto o con desafío [...] son por lo general cuadros que no tienen espacio en la estética dominante..." (Zecchi, 2005:134). De igual manera, autoras del feminismo francés plantearon la feminidad como un desafío al propio pensamiento, al desligarse de la centralidad masculina, es decir, una manera de ser, sentir y desear, ausente en las referencias culturales de las mismas mujeres.

5. La autoría del género de emisión

...se puede llegar a la conclusión de que podría producirse una transformación en el terreno de las representaciones si hubiera mayor número de mujeres artistas, ejecutivas de la publicidad, directoras de cine... (Kuhn, 1991:19-22).

En el marco de una cultura androcéntrica, es fácil toparse con la disyuntiva de como nombrar algo que no ha sido nombrado en referencias culturales. Margarita Millán lo señala: "La modificación del horizonte de la representación debe

enfrentar propiamente el problema del lenguaje” (Millán, 1999:39). La discusión de diversas autoras, señalan la imposibilidad de representar lo que no ha sido representado. Es aquí donde toma importancia la subjetividad, para que enuncien desde su experiencia la idea de mujer con las variantes y circunstancias que lo enmarcan y, por lo tanto, deconstruir con ello la idea generalizadora.

Si bien, la idea de feminidad ha sido enseñada culturalmente a través de poses, encajes, depilaciones entre un amplio etcétera, se requiere fortalecer un nuevo discurso de emisión que sea planteado desde otro marco de referencia-sujeto-mujer, para su apropiación. De ahí la importancia de fortalecer la participación de las mujeres en la esfera de la producción cultural.

Una mujer que se coloca detrás de la cámara ha superado la histeria de pensarse solo en función del otro. Ha conquistado su palabra y su mirada situándose a contrapelo de la presión social, de los tópicos, de la historia y, por supuesto, de sus propios miedos y fantasmas (Aguilar, 2002:75).

6. La intención deconstructiva

Suponer que, a mayor participación de las mujeres desde un ámbito de emisión, podría modificar el constructo y relación entre géneros, es una falacia que pone en discusión el papel determinante de las mujeres en el interior de la familia, mismo que ha contribuido a la perpetuación de roles inequitativos, razón por la que no debería considerarse un cambio *de facto*, aunque sí se podría esperar que se filtre –hasta de manera inconsciente– una mirada distinta a ciertos temas, pues la experiencia de vida conforma una postura y manera específica de abordar los sucesos cotidianos.

Alrededor del 40% de cineastas en México son mujeres, a las cuales no se les asigna un porcentaje similar en cuanto a los recursos destinados a la producción. Y aún más, de las que llegan a producir cine, son pocas las que han aportado una mirada crítica al mundo de las mujeres y sus problemáticas.

Las problemáticas en torno a la representación y donde se identifica la intención deconstructiva que señala el cine de mujeres son:

La posición de la mujer en la narración

En el modelo de representación institucional, la mujer es definida en función del hombre y a la espera de la actividad que es asignada al varón. Pasividad que limita sus méritos, alcance y expectativa. En la *Negra Angustias* (1949) de Matilde Landeta, la directora reescribe el final de la obra original de Francisco Rojas González por considerar que no otorga la suficiente dignidad a la protagonista. En esta obra, la “negra” se reinventa por despecho a los hombres y asume el riesgo social que supone participar activamente en la revolución mexicana y hacerse dueña de sus pasos, aunque para lograrlo debe masculinizarse como único camino de libertad.

“Danzón” (1991) de la directora mexicana María Novaro presenta una historia de mujeres hablando de mujeres, en sus preocupaciones y deseos. Visibilidad que se repite en “*Los pasos de Ana*” (1989) de Maryse Sistach. Ana, la protagonista, registra en video cada paso de su día, lo que es un aporte a la visibilidad de la mujer y su experiencia real de vida.

Del singular al plural y la estética de lo femenino

En su gran mayoría, la configuración de la idea “mujer” ha sido vista de manera generalizadora, codificación que omite la diversidad, la pluralidad, la variedad y la subjetividad en la pantalla.

El concepto de estética evoluciona a razón de un contexto histórico y cultural, por lo que al unificar la estética se omite la complejidad identitaria.

La “mascarada de feminidad” o la idea estética de feminidad como constructo que señaló Mary Ann Doane (Colaizzi, 2002), se hace presente en “La negra Angustias” de Matilde Landeta (1949), cuando la protagonista decide enamorarse al profesor del pueblo y recurre al artificio para enamorarlo.

Otro ejemplo, es “Perfume de violetas” (2000) dirigido por Maryse Sistach, “Ángel de fuego” de Dana Rotberg (1992). Así como “Japón” (2000) y “Batalla en el cielo” (2005) de Carlos Reygadas, “Año Bisieto” (2010) de Michael Rowe, “El lugar sin límites” (1977) de Arturo Ripstein o “Doña Herlinda y su hijo” (1984) de Jaime Humberto Hermosillo, todos ellos ejemplos donde se hace visible un universo de personajes complejos, variados, alejados del estereotipo y por lo tanto, ausentes históricamente en el escenario de los medios.

La representación del deseo femenino

¿Cómo se aborda en el cine la sexualidad femenina? Muy simple, un señor penetra a una señora y acto seguido —oh, milagro— ella se pone a orgasmear. Todas nosotras sabemos que esto no va así de ninguna manera. ¿Por qué, entonces, no lo desmentimos? ¿Por qué no reivindicamos tranquilamente nuestra sexualidad? No lo hacemos porque la pauta —en lo que respecta a la sexualidad— es la penetración (Camí-Vela, 2001:105).

En cuanto a la representación del deseo femenino, es importante vincular el tema a la relación de las mujeres con su cuerpo. El cuerpo de las mujeres ha sido tomado por los diversos discursos institucionales de tipo religioso, médico, social, mediático, entre muchos otros, que han impedido una vivencia plena como espacio de apropiación y enunciación.

En “La negra Angustias” (1949) de Matilde Landeta, la protagonista declara su amor de manera directa y le propone matrimonio al maestro Manuel. En “Danzón” (1991) de María Novaro se visibiliza el deseo femenino con un origen no exactamente de vínculo sexual, pero sí desde la experiencia de baile. En “Japón” (2002) de Carlos Reygadas, se representa una escena sexual entre una mujer anciana e indígena con un hombre de edad menor, lo que visibiliza diversas ausencias en el marco del escenario mediático: ser mujer-sexual-anciana e indígena. Otra obra del mismo director “Batalla en el cielo” (2005), democratiza el deseo en la visión de personajes ajenos a la estética tradicional. “Hacer visible lo invisible” como dice De Lauretis, será un destello en la obra de Reygadas, camino necesario y de aprendizaje a la mirada en un contexto como México. Por su parte, el también director contemporáneo Michael

Rowe en “Año bisiesto” (2010), viste como el sujeto del deseo a una mujer indígena, ajena al escenario de las representaciones mediáticas y hace evidente las múltiples formas de complacer ese deseo. Representación que nos lleva a la complejización del ser humano a través del laberinto del amor, el deseo, el vacío y la cotidianidad.

7. A manera de conclusión

Cada vez son más las mujeres que hacen cine en México. Hacer un buen cine sería la consigna más importante, pero el presente documento ha intentado mostrar que el énfasis deconstructivo no viene del género de emisión, sino de la intención por mostrar la complejidad, como pudo hacerse evidente en la obra de diversos directores nombrados.

Si los medios normalizan a través de sus representaciones lo que es válido socialmente, es de gran importancia entender el cine como un medio complejo y que podría ser de gran influencia en los necesarios cambios sociales que se requieren, tal es el caso del combate a la violencia de género, la defensa de la igualdad de derechos, de los derechos humanos, el respeto al medio ambiente y a los animales, entre otros. Por lo que algunos pendientes respecto al tema serían:

1. Reflexionar desde la imagen en torno al cuerpo más allá del estereotipo.
2. Favorecer la enunciación de la complejidad del sujeto hombre y mujer desde la circunstancia. Es decir, las mujeres deberían enunciar la idea de lo femenino desde su propia experiencia, lo que va en contra de la visión unitaria.
3. Hacer visible que en las representaciones mediáticas, la variedad es riqueza cultural. Reconocer la experiencia femenina desde espacios urbanos y rurales en las variantes de la edad, el contexto y la circunstancia.
4. Replantear las masculinidades desde el nuevo marco de referencia que son las mujeres hoy en día. En los últimos años, la reflexión en torno a

la experiencia femenina ha ganado terreno, tal es el caso de la idea de sororidad contra la violencia a las mujeres o el empuje a políticas públicas desde la educación con enfoque de género. Muy opuesto a la idea tradicional de masculinidad que se ha planteado como constructo rígido inamovible y anacrónico.

Al momento de escribir este documento y revisar diversas producciones cinematográficas, confirmo que la intención deconstructiva sea cual sea el género de emisión abona a una causa necesaria y que beneficia a todos. Si bien, el cine de mujeres atendió a un momento histórico que visibilizó la ausencia de las mujeres desde el ámbito de producción, el concepto eso es, un concepto deconstructivo que ha servido para desnaturalizar el constructo y entender que el tema requiere de un cambio de paradigma a nivel social. Por ello, es de destacar la mirada de directores que, con su producción, aportan a la complejidad ausente del estereotipo tradicional.

Dicha complejidad, permite que en la experiencia espectral se favorezca la identificación con los personajes, sus historias y circunstancias; y si el cine ha sido históricamente vehículo de educación no formal es, por lo tanto, una oportunidad de mover conciencia hacia nuevos modelos de relación social.

Si bien, la autoría femenina no es obligatoria, si es necesario privilegiar que sean las propias mujeres quienes generen la idea de feminidad y, por lo tanto, sean dueñas de su propia imagen. Tal bocetaje y escritura aún naciente en los medios, será posible si, y solo si, hay más mujeres que desde el ámbito de la emisión generen estas reflexiones desde su propia experiencia de género. Acción que debe ser recíproca con la necesaria deconstrucción de la idea de masculinidad. Repensar la masculinidad, favorecería un nuevo marco de relación con el otro y la otra. Desde la representación, la construcción de las feminidades y masculinidades debe seguir evolucionando a razón de los cambios sociales y contextuales.

En la experiencia ante la imagen fílmica, ha sido agradable descubrir otras miradas valiosas en su planteamiento intrínseco. Decidir hablar de ciertas producciones atendió a la riqueza que encontré en sus propuestas fílmicas más allá del género

de emisión, donde se hace visible el aporte deconstructivo en directores como Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Michael Rowe o Carlos Reygadas, entre otros; quienes muestran una mirada alejada de estereotipos y retadora en cuanto a paradigmas sociales y de lo planteado en los medios. De igual manera, revalorar la obra de una pionera cinematográfica como Matilde Landeta o el aporte de María Novaro, Maryse Sistach entre otras, abre la puerta a una mirada sensible y valiosa de las mujeres y su producción, hacia lo que tradicionalmente había sido su representación; por lo que apoyar la participación de más mujeres en la esfera cultural, no es un “chance” ni oportunidad otorgada, es ausencia que ya no puede ser contenida arbitrariamente, pues el brillo emerge por mérito propio.

La estética mediática es trampa que condiciona nuestra percepción, razón por la que fomentar la pluralidad, la variedad, la presencia y la complejidad harán pago a la deuda que la sociedad y la cultura tiene, con las mujeres y su historia.

Referencias

- AGUILAR, P. (2002). Cine de mujeres para todas, por favor, en *Diez años de la muestra Internacional de filmes de mujeres de Barcelona*. Paidós. España pp 67-76.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CAMÍ-VELA, M. (2001). “Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90”. Madrid: Ocho y medio.
- CASETTI, F. (2000). *Teorías del cine*. Madrid. Cátedra.
- CASTRO RICALDE, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos, Revista de Ciencias del lenguaje*. Num 25. Enero - junio. pp. 23-48.
- COLAIZZI, G. (2002). Cine e Imaginario Sociosexual, en Selva M. y Solà A. (compiladoras) *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós. pp. 41-56.
- COLAIZZI, G. (2001). *El acto cinematográfico. Género y texto fílmico*. Lectora 7. España.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no*. España: Cátedra.

- DOANE, M.A., “The Desire to desire” en Colaizzi, G. (2002): “*Cine e Imaginario Sociosexual*” en Selva M. y Solà A. (comp.) “*Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*”. Barcelona: Paidós. pp. 41-56.
- HASKELL, M. EN COLAIZZ, G. (2002). “*Cine e Imaginario Sociosexual*” en Selva M. y Solà A. (compiladoras) *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona: Paidós. pp. 41-56.
- IRIGARAY, L. (1992): *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Catedra/Universidad de Valencia/Instituto de la mujer.
- JOHNSTON, C. (1973): *Notes on woman’s cinema*. Londres: Seft.
- KUHN, A. (1991). Cine de mujeres. Feminismo y cine, en *Signo e imagen 25*. Madrid: Cátedra.
- MILLÁN, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/Miguel Ángel Porrúa.
- MONSIVÁIS, C. (1994). “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla” en *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: El milagro/IMCINE.
- MULVEY, L. (1988). Placer visual y cine narrativo, en *Eutopías 2ª*. Época, Volumen 1. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica.
- PEGUERO, R. (1991). “Después de 40 años de ausencia regresa Matilde Landeta al set cinematográfico” de La Jornada, sección cultura, 31 de julio de 1991. P. 27 en [Correcámara.com.mx](http://www.correcámara.com.mx), Portal del cine mexicano y más. Consultado el 10 de agosto de 2017. Disponible en línea en http://www.correcámara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle.
- PÉREZ CORTÉS, F. (2001). *El diseño de la feminidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- TORRES, P. (2008). La recepción del cine mexicano y las construcciones de género, ¿formación de una audiencia nacional?, en *Revista de estudios de género. La ventana*, núm. 27. pp. 58-103.
- TUÑÓN, J. (2000). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA, IMCINE.
- ZECCHI, B. (2005). Idiosincrasias filmicas del cuerpo de la mujer por la mujer. En *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch, eds. Barcelona: Ediciones ExCultura.