

EL CINE COMO HERRAMIENTA CONTRA-IDEOLÓGICA. PRÁCTICAS Y ESTÉTICAS DEL COLECTIVO FEMINISTA CINE MUJER (1975-1981)

Elena Oroz¹

Resumo: Esta comunicación analiza la producción de la primera etapa del colectivo Cine Mujer (1975-1981), pionero a la hora de articular un cine abiertamente feminista en México. Formado por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cine Mujer realizó filmes que desafiaron las representaciones dominantes de la mujer en la sociedad mexicana del momento en términos de contenido —abordando temas como el aborto, la violación, la prostitución o el trabajo doméstico— y lenguaje cinematográfico. Pese a la valiosa recuperación de su legado (Millán 1999; Rashkin 2001; Aceves 2013), la dimensión formal de sus filmes ha sido desatendida. Se abordan, por tanto, los debates teóricos y estéticos que tuvieron lugar en su seno para convertir el cine, como expresara una de sus miembros, en una herramienta de “contra-ideologización” con la que desarmar los códigos que solidificaban la opresión de la mujer. Se recurre a la revisión bibliográfica y a la entrevista para iluminar cómo su praxis y propuesta estética prolongan, al tiempo que problematizan, el debate sobre el realismo y el contra-cine que marcó el devenir de la teoría fílmica feminista durante los años 70. Lejos de adscribirse a un realismo “ingenuo” (Mulvey 1979), las películas del colectivo Cine Mujer incorporaron estrategias reflexivas propias del cine oposicional latinoamericano, reconstruyendo la modalidad documental de acuerdo con los objetivos políticos del feminismo.

Palavras-chave: Cine Colectivo; Teoría Fílmica Feminista; Colectivo Cine Mujer; Segunda Ola de Feminismo; Realismo.

Contacto: elortega@hum.uc3m.es

Introducción

El número de julio de 1980 de la revista *Imágenes* ofrecía un dossier dedicado al cine femenino en México que incluía una amplia entrevista al colectivo Cine Mujer, formado por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, adscrito a la UNAM. El colectivo se formó en 1975, cuando Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira y Odile Herrenschmidt coincidieron como estudiantes de segundo curso y planificaron una práctica que, con motivo del Año Internacional de la Mujer cuya

¹ Doctora en Comunicación por la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Profesora asociada de la Universidad Carlos III de Madrid (Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual) y profesora agregada del Centro Universitario de Artes TAI, adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos. Sus áreas de investigación son el documental y los estudios de género en el ámbito audiovisual.

Oroz, Elena. 2020. “El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975-1981)”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 233-243. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

sede fue Ciudad de México, versaría sobre el aborto. El proyecto original, en el que cada una abordaría diferentes casos, no llegó a ver la luz, pero es el germen de *Cosas de mujeres* (Rosa Martha Fernández, 1975-1978). Hasta 1980 el colectivo realizó otros dos films cuyos temas también respondían a la agenda política de la Segunda Ola: la vida doméstica (*Vicios en la cocina* [Beatriz Mira, 1977]) y la violación (*Rompiendo el silencio* [Rosa Martha Fernández, 1979]).

El reportaje señalaba que Cine Mujer había producido “además de una sistemática reflexión sobre el tema (algo que en sí mismo reviste las características de una militancia), varias películas que reflejan sus puntos de vista sobre aspectos concretos de la opresión femenina” (Amado 1980, 12). Se ponía en valor una doble aportación. Por un lado, su producción filmica, como precursoras de un cine abiertamente feminista que desafió las representaciones dominantes de la mujer en la sociedad mexicana del momento. Por otro lado, la articulación de una “reflexión sistemática”, un apunte que nos invita a indagar en la dimensión teórica del proyecto. Mientras que el primer aspecto ha sido reclamado en la literatura académica existente sobre el colectivo (Millán 1999, López 2007, Rashkin 2011, Aceves 2013), sus debates estéticos y la dimensión formal de sus obras constituyen una cuestión poco atendida. Mi propósito es recuperar las reflexiones teóricas, experiencias y propuestas que tuvieron lugar en su seno para convertir el cine en una “herramienta de contra-ideologización”, como expresara en la citada entrevista la impulsora del colectivo, Rosa Martha Fernández (Amado 1980, 13). Esta recuperación se inscribe en un proyecto de mayor calado que aquí solo planteo: revisar el primer documental feminista realizado en los 70 al socaire de la Segunda Ola como una corriente transnacional para inscribir en ella prácticas, como las de Cine Mujer, que permitan ampliar las visiones presentes en el corpus anglosajón que ha dominado estos relatos y reexaminar los postulados bajo los que se analizaron, y a menudo se infravaloraron, estas piezas pioneras.

Rastrear la particularidad de esta teoría no resulta sencillo por la dificultad de contar con escritos de la época que permitan trazar claramente su concepción del cine y sus filiaciones con otras prácticas cinematográficas internacionales políticas y/o específicamente feministas. Pese a que varias de sus integrantes contribuyeron a la

construcción de una incipiente crítica feminista en México², Cine Mujer no elaboró manifiestos filmicos – como sí ocurrió con el Collettivo Femminista di Cinema y su texto fundacional *Per un cinema clitorideo vaginale* – ni contó con órganos de difusión específicos, como sí tuvo, por ejemplo, el colectivo mexicano Taller de Cine de Octubre con su revista *Octubre* (1974-1980). Por tanto, su tentativa de articulación se hace fundamentalmente a partir de estudios que recogen el testimonio oral de sus miembros y entrevistas propias. Me centro en la primera etapa del colectivo, hasta 1981, momento en que Fernández se marcha a Nicaragua para unirse a los sandinistas, y Cine Mujer acoge a otras cineastas (como Mari Carmen de Lara o María Novaro) y los temas de sus filmes se adscriben al feminismo popular.

Otra tercera posición

Un aspecto remarcable del artículo antes referido es la dicotomía que planteaba la periodista a la hora enmarcar el cine feminista como un ámbito diferenciado del cine político. Fernández respondía con rotundidad y sus palabras merecen ser reproducidas íntegramente:

“No diferenciamos estos dos aspectos en relación al cine [...] todo está imbricado. Nos definimos, en todo caso, por hacer cine político sobre aspectos específicos de la opresión de la mujer que sirva para dar conciencia y promover la integración de la mujer en la lucha de clases. Queremos que sea una herramienta, un instrumento político de agitación y, en la medida en que se trata de un vehículo ideológico, utilizarlo para una contra-ideologización. Tratamos de que nuestro aporte desarme estos mecanismos, sobre todo aquellos códigos que solidifican la opresión de la mujer, y para eso hay que desentrañar lo aparentemente ‘natural’ en su marginación: mostrar cuáles son los intereses políticos, económicos y culturales que hacen que la mujer esté en el estadio en que se encuentra” (en Amado 1980, 13).

²Este sería el caso de Rosa Martha Fernández que publicó artículos en los que denunciaba el papel de los medios de comunicación a la hora de naturalizar la diferencia sexual y también de Ángeles Necoechea, que formó parte del colectivo La Revuelta que, entre 1976 y 1978, publicó una revista con el mismo nombre, si bien todos sus artículos carecen de firma.

Encontramos en esta declaración toda una síntesis, casi programática, de un cine que engarza tanto con el cine feminista de los setenta (Warren 2008) como con el cine oposicional latinoamericano del periodo.³ Con ambas corrientes comparte el objetivo de revelar y analizar una realidad amagada y ser un instrumento de concienciación e intervención, mediante modos de producción y exhibición alternativos. Es precisamente su carácter intersticial lo que nos permite sugerir una tercera posición que problematiza, por un lado, el acento masculino en la historización de los cines oposicionales en el continente (véanse Rich 1992, Seguí 2018) y, por otro – y este es el aspecto que me ocupa – las conceptualizaciones del primer documental feminista. Esta última fue una corriente internacional que, a finales de los setenta y en el ámbito anglosajón, quedó englobada bajo la simplificadora etiqueta *vérité*. Así, sus estrategias de representación (entrevistas o registro directo en mayor medida, pero no los únicos) se asimilaron, según el vocabulario crítico dominante, a la transparencia y al ilusionismo; dos aspectos que, en última instancia, convertían a estos documentales en vehículos ingenuos y cómplices de la ideología patriarcal (Johnston 1973, Mulvey 1979). En consecuencia, para la influyente Laura Mulvey (1979), el documental debía ser, y había sido, una corriente superada en favor de otros filmes vanguardistas de carácter reflexivo. Para ubicar los del colectivo Cine Mujer en ambas tradiciones me centro en tres aspectos: la colectividad, los procesos de trabajo y los mecanismos de representación.

Un rasgo crucial de los cines políticos de los sesenta y setenta, y de manera específica en Latinoamérica, fue el borrado de la autoría, que de acuerdo a los postulados del Grupo Cine Liberación o el Grupo Ukamau debía pasar a un segundo plano. En el caso de Cine Mujer, la apuesta por la colectividad adquiere matices importantes al imbricarse con las prácticas distintivas del movimiento feminista, que, en México, como en otros países occidentales, encontró en los grupos de auto-concienciación una de sus principales herramientas políticas (Lau 2011). Estos grupos de mujeres enfatizaron las relaciones horizontales y el diálogo y constituyeron un método para lograr una nueva subjetivación política y articular un sujeto colectivo. En estas reuniones, la revalorización de la propia experiencia sentó las bases de una nueva epistemología feminista. Como recuerda Beatriz Mira, en el caso del Cine Mujer:

³ La producción de cine político en Latinoamérica ha recibido diferentes nomenclaturas: militante, revolucionario, Tercer Cine, oposicional o cine de intervención política. Privilegiamos aquí el uso del término cine oposicional, propuesto por Julianne Burton (1997) para subrayar las condiciones emancipatorias de producción y recepción de estas prácticas.

“Había un esfuerzo muy grande, aunque se reconoce el papel del director, de no tener jerarquías. Es una aportación del feminismo muy fuerte de crítica a la jerarquización que existe en los partidos de izquierda. No solo éramos un grupo de mujeres técnicos para hacer una película, sino que era un grupo que se reunía para la discusión de los temas, un grupo de autoconciencia que estaba descubriendo el asunto político-feminista del aborto y del cual surge una película” (en Gautier 2005, 62).

Así, sus prácticas expanden la crítica imperante al autor al contemplarlo desde una perspectiva de género, al tiempo que remarcan el valor de las formas colectivas y afectivas de producción de conocimiento, en las que priman la identificación y la sororidad. Fernández redonda en esta idea de comunidad dialógica femenina como fundamento y razón de ser del proyecto:

“Al inicio lo que se planteaba era simplemente la necesidad de comprender el fenómeno y, a partir de ahí, poder comunicarlo: provocar conciencia, que el espectador tuviera elementos nuevos para ver el problema. A priori no nos planteamos hacer cosas en conjunto, pero se hicieron. Lo que sí había era una necesidad de comunicarse con la otra. Lo que tenía claro es que o lo hacíamos nosotras o no habría quien lo hiciera” (Fernández 2018).

De manera no menos significativa, Mira señala que la colectividad también obedecía a la necesidad de adquirir una autoridad técnica en un medio fundamentalmente masculino: “Nos apoyamos unas a otras jugando diversos roles y nos dimos la confianza para habilitarnos en el manejo del equipo y desarrollar un buen nivel técnico. Logramos expresarnos de una manera muy básica, pero nuestra” (en López 2007, 372). Aún con todo, hasta su segunda etapa Cine Mujer no sería un grupo exclusivamente femenino y en los primeros filmes diversos compañeros asumieron labores técnicas. De acuerdo con Fernández, lo fundamental era convertirse en sujetos de la enunciación y, por tanto, ser responsables de la investigación, el guion, la dirección y el montaje. En sus propias palabras:

“El colectivo está integrado así por una cuestión de autonomía en el nivel de las decisiones, por la responsabilidad que queremos tomar como mujeres de asumir esos problemas a fondo. Nuestro interés, en todo caso, es darle a la mujer un espacio para su discurso negado plasmándolo como se da: en fin, mujeres interpeladas por mujeres. Como cineastas también estamos accediendo, aún de modo muy reducido a retomar nuestro discurso, a hacernos cargo de un lenguaje” (en Amado 1980, 18).

De forma tajante, Fernández remarca así otro aspecto que subrayó el feminismo de la Segunda Ola: la clara conexión entre la opresión y el dominio del lenguaje. Derivada de esta afirmación, se abría otra cuestión importante: ¿Cómo debía ser este lenguaje? Como he señalado, un objetivo de sus filmes era “desarmar los códigos que solidifican la opresión de la mujer” desentrañando lo aparentemente “natural” de su marginación. Una afirmación en la que resuena el *dictum* del contra-cine feminista, articulado por Claire Johnston y Laura Mulvey, pero con matices diferentes. Para Mulvey, el contra-cine debía atender contra el lenguaje clásico (1975) y toda estrategia asimilada al realismo y destinada a la identificación espectral incluso en el ámbito documental (1979); mientras que, para Johnston, quien también atacó el realismo adscrito al *vérité*, “el lenguaje cinematográfico/ la descripción de la realidad” debían ser interrogados (1973, 215).

Como han denunciado diferentes autoras (Juhasz 1999, Warren 2008), estas posiciones, y su pronta conversión en el canon de la teoría fílmica feminista, simplificaron las aportaciones del primer documental político realizado por mujeres y deben ser reexaminadas en el caso de Cine Mujer. Y es que el análisis de la realidad propuesto por Johnston para el contra-cine fue uno de los objetivos prioritarios de lo que, pese a su complejidad y diversidad, conocemos como Nuevo Cine Latinoamericano; y así se infiere de sus múltiples manifiestos en los que convivían la apelación a la realidad con su deconstrucción y transformación (Burton 1997). Se apunta así a una comprensión de la realidad cuyas condiciones se forman en el discurso, pero que no se pueden reducir a él (Juhasz 2011, 168). Esto es, no puede quedar reducidas a los mecanismos significantes del filme, como indicaba Mulvey.

Por lo que respecta a Cine Mujer, Fernández insistía en que la estética, pese a estar entre sus objetivos, se supeditaba al contenido político: “Cuando el grupo aborda

un tema, no nos planteamos en principio el tipo de cine, solo nos compenetramos con la realidad a abordar” (en Amado 1980, 14). Años más tarde, en una entrevista personal en la que señalaba la influencia de Julio García Espinosa⁴, comentaba: “¡Nos importaba un rábano que el cine fuera perfecto! Estábamos totalmente con el cine imperfecto. Valorábamos sustancialmente que no sólo había que analizar la realidad, sino que el objetivo era transformarla” (Fernández 2018).

Este compromiso implicaba partir prácticamente de cero y este es un rasgo clave y remarcable tanto del colectivo como del primer documental feminista. A diferencia de otros filmes militantes que articulan una tesis y cuentan con unos sólidos fundamentos teóricos para llevarla a la pantalla⁵, en el caso de Cine Mujer la teoría no antecedió la realización del filme, sino que se iba construyendo a medida que se investigaba y cada proyecto suponía un intenso trabajo de documentación, discusión y aprendizaje para articular un conocimiento urgente y tentativo sobre temas entonces silenciados e invisibilizados, como el aborto o la violencia sexual. Todo ello implicaba una intensa reflexión sobre los mecanismos de representación: “Yo creo que era importante decir, ¿cómo explicamos eso? ¿Cómo hacemos ver que la Iglesia, si vas al confesionario te va a decir que te vas a ir al infierno si haces un aborto? Y, ¿cómo damos nuestra visión en cine?” (Mira en Jiménez 2018, 163).

El ejemplo más claro a propósito de este *cómo hacer ver* aspectos como el impacto de las estructuras patriarcales en la subjetividad es *Romiendo el silencio*, un film complejo en términos de realización puesto que, de acuerdo con Ana Victoria Jiménez, que colaboró en el filme durante el guión y con la foto fija, “no existían los referentes visuales para abordar este tema [la violación]” (2018). Para llevarlo a cabo, sus integrantes compilaron la escasa literatura existente, contando con el apoyo de la Coalición de Mujeres (1976) y el recién creado de Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (1977). También tradujeron textos, recopilaron estadísticas e informes, y se encerraron durante una semana para discutir sobre la violencia contra las mujeres. En estas jornadas se realizaron psicodramas para adentrarse en la discusión adoptando diferentes puntos de vista (Gautier 2005) a la hora de responder a la pregunta ¿cómo

⁴ El director cubano, autor del manifiesto *Por un cine imperfecto* (1969), además de profesor del CUEC, fue una de las figuras invitadas al Encuentro del Nuevo Cine Latinoamericano organizado por el centro en 1974, en un intento por sumarse a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano. Otros participantes fueron Gerardo Vallejo (Argentina), Carlos Álvarez (Colombia), Miguel Littín (Chile) y Ruy Guerra (Brasil).

⁵ En el caso del Tercer Cine sería paradigmática *La hora de los hornos* y, ya en el contexto mexicano, la producción del Taller Cine de Octubre *Explotados y explotadores*, una adaptación al contexto mexicano del manual de marxismo de Marta Harnecker, publicado en Chile en 1973.

es un violador? Se contemplaron cuestiones de clase y se examinó como una manifestación general de la dominación masculina (Fernández 2018). En este sentido fue determinante el trabajo de campo que Fernández realizó entrevistando a violadores encarcelados. A partir de sus relatos, guionizó la intervención del violador que aparece en la cinta interpretado por un actor, ante la imposibilidad de contar con el testimonio a cámara de un agresor sexual. Igualmente, el testimonio del párroco se recreó a partir de la experiencia registrada por Fernández, que se introdujo en un confesionario con una grabadora de audio oculta.

El resultado de estos procesos de reflexión e investigación son películas híbridas, que mezclan estrategias ficcionales y documentales, en las que se pretende simultáneamente mostrar y cuestionar la realidad. Si bien el recurso a la dramatización —con su voluntad realista de representar experiencias de mujeres reales, tan individuales como emblemáticas— se imponía como el único vehículo de posibilidad. Esto es, antes que un rechazo estricto a técnicas denostadas por su transparencia como la entrevista, fue la imposibilidad de acceder *directamente* a la realidad lo que hizo que el colectivo se decantara por la ficción para transmitir las vivencias y emociones de las mujeres, vedadas a la esfera pública y cuya comunicación era socialmente necesaria. Por ejemplo, en *Cosas de mujeres* se recrean las redes de apoyo entre mujeres para asesorarse sobre la interrupción del embarazo, o los violentos espasmos que sufre la joven protagonista por la infección que le causa un aborto clandestino mal practicado. Aún con todo, y de acuerdo con Fernández, la mezcla de ficción y documental también obedecía a la necesidad de superar las limitaciones expresivas de ambas modalidades, al menos tal y como se concebían en su momento y contexto: “El documental me daba la veracidad que necesitaba porque se trataba de concienciar sobre un problema, pero no me daba para demostrar de una forma visual lo que pasaba” (en Aceves 2013).

Por otra parte, en las películas de la primera etapa del colectivo, esta mostración se ve constantemente fracturada por la yuxtaposición de elementos destinados a insertar la experiencia individual/colectiva de las mujeres en un entramado legal, religioso y político y, al hacerlo, deconstruir la subjetivación femenina. Entre otros recursos heterogéneos, en *Cosas de mujeres* y en *Rompiendo el silencio* encontramos encuestas a pie de calle, entrevistas con expertos, recortes de prensa, animaciones o el recitado en *off* de leyes o datos estadísticos. Se propone así una posición espectral que se pretende simultáneamente afectiva y reflexiva, como indicara Mira:

“Elegimos el distanciamiento más que el melodrama. Si nos interesa apelar a la emoción, ella también es parte de la inteligencia; pero no enajenando, sino empleando lo emotivo como instrumento de inteligencia, de comprensión, que ayude al espectador a hacerlo pensar sobre el problema. En *Rompiendo el silencio* hay tres discursos: el legal, el del violador y el de las violadas. A medida que se desarrolla el filme, obliga cada momento a tomar partido, a manejarse en medio de contradicciones para pensar y no dejar este ejercicio para el final, sino que mientras transcurre la película, el espectador debe organizar, estructurar la información” (Amado 1980, 14).

De este modo, sus películas, como otras producciones documentales e híbridas de la Segunda Ola (Warren 2008), no pueden adscribirse a un realismo “ingenuo” en el que “la política se restringe a la emoción y el cine permanece atrapado en la vieja búsqueda interminable del otro yo en la pantalla” (Mulvey 1979, 118).⁶ Son filmes que no rechazan la tan temida y condenada identificación espectral. Al contrario: contemplan las emociones como un elemento central de la representación y de la construcción de la subjetividad (femenina) y de la intersubjetividad (con una audiencia a la que se interpela desde el género), sin que ello implique naturalizar los afectos, sino desentrañarlos en su dimensión socio-cultural.

Conclusiones

Sin apenas referentes teóricos y visuales para abordar los temas clave que planteó la Segunda Ola Feminista, Cine Mujer experimentó las posibilidades de un compromiso y una expresión cinematográfica propiamente feministas, en las que las cuestiones formales se derivaban de las inquietudes políticas y emocionales de un movimiento cuyo *motto*, no en vano, fue “lo personal es político”. Estas dos

⁶ En “Film, feminism and the avant-garde” (1979), Mulvey propone una historia de la crítica feminista en clave de progreso, en la que los documentales feministas de los 70 constituyen una “etapa” rápidamente superada. Al referirse a “las primeras películas feministas”, la autora destaca su vigor e inmediatez por su vinculación con el activismo de la segunda ola (“uso inmediatamente político como documentos”); pero subraya que su “debilidad reside en las limitaciones de la tradición del *cinéma-vérité*”. Una práctica que, en sus palabras, se sustenta en una errónea y grave presunción: que la cámara puede captar verdades esenciales y crear unidad política a través de un proceso de identificación.

dimensiones se aprecian tanto en sus formas colectivas de trabajo e investigación como en la articulación formal de unos filmes decididamente híbridos. En este sentido, sus primeras obras desafían las rígidas categorías que la crítica feminista dominante – y que sigue mediando y marcando nuestro acercamiento al pasado – estableció a la hora de analizar los filmes realizados por mujeres en los 70 y prescribir los modos verdaderamente políticos de representación.

Con su declarada imperfección – denostada por la crítica cinematográfica de la época (véase Millán 1999, 119) – son filmes que, a priori, no encajarían en la sofisticación formal y vocación reflexiva de las obras de vanguardia que constituyen el canon del contra-cine feminista. Sin embargo, y si seguimos a Johnston – pese a que este aspecto de su propuesta se obvie con frecuencia –, el trabajo de Cine Mujer apunta en esa dirección, puesto que para la teórica británica la colectividad era una forma de adquirir y compartir habilidades, de desafiar el dominio masculino, de expresar sororidad y de abrir un diálogo sobre la naturaleza del cine realizado por mujeres (1973, 217). Como he procurado señalar, la colectividad es también una expresión que, más allá de los textos filmicos, permite restituir voces y revalorizar las formas dialógicas y afectivas de producción de un incipiente conocimiento feminista sobre temas y formas de hacer que todavía hoy nos interpelan.

BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, G. 2013. *¿Cosas de Mujeres? Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico*. Artelogie, 5 Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>. Acceso 5 de junio de 2019.
- Amado, A. M. Julio 1980. *Entrevista al Colectivo Cine Mujer*. Imágenes, 12-19.
- Burton, J. 1997. *Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956–1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Filmic Production and Consumption*. En Martin, M. T. (Ed.). *New Latin American Cinema*. Vol 1 (pp. 157-184). Detroit: Wayne University Press.
- Fernández, R. M. 2018. Entrevista personal, 31 de julio de 2018.
- Jiménez, A. V. 2018 Entrevista personal, 27 de agosto de 2018.
- Jiménez, I. 2018. *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Johnston, C. 1976/1976. *Women's cinema as a counter cinema*. En Nichols, B. (Ed.). *Movies and Methods*. Vol.1 (pp. 208-217). Berkeley: University of California Press.
- Juhász, A. 2011. *Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista*. En Mayer, S. y

- Oroz, E. (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 136-171). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Lau, A. 2011. *Emergencia y trascendencia del neofeminismo*. En Lau, A. y Espinosa, G. (Eds.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010* (pp. 149-180). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- López de la Cerda, C. 2007. *Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer*. En Nínime, N., Millán, M. y Pech, C. (Coords.). *Cartografías del Feminismo mexicano, 1970-2000* (pp. 369-378). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Millán, M. 1999. *Derivas de un cine en femenino*. México: Porrúa.
- Mulvey, L. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Mulvey, L. 1979. *Feminism, Film, and the Avant Garde*. *Framework* 10, 3-10.
- Rashkin, E. J. 2001. *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas.
- Rich, B. R. (1992). *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*. *Debate Feminista* 5 (3), 296-323.
- Seguí, I. 2018. *Auterism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production*. *Feminist Media Histories* 4 (1), 11–36.
- Warren, S. 2008. *By, For, and About: The "Real" Problem in the Feminist Film Movement*. *Mediascape* 5. Disponible en http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall08_Warren.html. Acceso 5 de junio de 2019.