

Ficha técnica
-Película-
Sin dejar huella

Título: Sin dejar huella

Directora: María Novaro

País: España, México

Año: 2000

Duración: 110 min

Guión: María Novaro

Música: Lynn Fainshtein

Sonido: Nerio Barberis y Juan Borrel

Fotografía: Serguei Saldívar

Montaje: Ángel Hernández Zoido

Producción: Dulce Kuri

Dirección artística: Patrick Pasquier

Reparto: Aitana Sánchez-Gijón, Tiaré Scanda, Jesús Ochoa, Martín Altomaro, José Sefami

Productora: Tabasco Films, Altavista Films, Tornasol Films, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad [México]; Televisión Española (TVE), Vía Digital, IBERMEDIA (España)

Premios:

- Mejor fotografía y Mejores efectos especiales de la XLIV Entrega de los Arieles de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2002
- Premio a la mejor producción latinoamericana del Festival de Cine de Sundance, EUA 2001
- Tatú-Tumpa a la Mejor actriz (Tiaré Scanda) del III Festival de Cine Iberoamericano en Santa Cruz, Bolivia 2001
- Premio del público del V Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles, EUA 2001
- Premio del público de la I Semana de Cine Iberoamericano “La Chimenea de Villaverde”, España 2001
- Premio del público (ex-aequo) y Premio de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC) de la XVI Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, México 2001

Sinopsis:

En una ciudad de la frontera norte, Aurelia ve la oportunidad de una vida nueva robando la cocaína de Saúl, su enamorado incondicional. A cientos de kilómetros de ahí, Marilú es sorprendida cruzando de los Estados Unidos a México con un cargamento de piezas arqueológicas robadas. Mendizábal, un policía judicial, busca intimidarla y hacerse partícipe de su negocio. Marilú y Aurelia se conocen fortuitamente en la carrera y recorren juntas miles de kilómetros, huyendo de sus pasados y en busca de un mejor futuro.

**Federación Internacional de Mujeres Universitarias
Federación Mexicana de Universitarias
Universidad Nacional Autónoma de México
Museo de la Mujer
Bolivia 17 Centro Histórico, Ciudad de México.
Cine-Club de Género, 11 de diciembre de 2012**

Sin dejar huella

Mtra. Delia Selene de Dios Vallejo**

La película de María Novaro, *Sin dejar huella*, fundamenta el viaje desde la frontera mexicana-estadounidense hasta Cancún en la huida de ambas protagonistas, Aurelia, por un robo a su amante, Saúl, y Marilú, por el involucramiento en el tráfico de arte y el hostigamiento de Mendizábal, un policía federal prendado de ésta y parodiado hasta el punto de ser animalizado por su ignorancia y por sus asociaciones olfativas para perseguirla.

Esta película, además de los elementos de conflicto de género, subyacen los factores clasistas y nacionalistas que configuran con nuevos visos el transvase del género de ruta tradicional.

El filme, recurre en primera instancia a decostruir los procesos de masculinización del propio género cinematográfico, atendiendo a representar mediante la adopción de protagonistas femeninos lo que el género de road movie (cine de carretera) había consensuado en sus inicios contraculturales hasta llegar a los 90.

En el caso de la cinta de María Novaro, el rol contestario de Marilú, encubierto en múltiples identidades para suplantar la ley, ya que ha nacido en México, pero ha sido criada en España, con educación universitaria, políglota, hablante de la lengua maya, catalana e inglesa, irrumpe en la escena para dar al traste cualquier estereotipo al respecto del concepto monolingüístico de la identidad mexicana tradicional. Esta figura cosmopolita es contrastada y contestada por Aurelia, quien disputa la supuesta sumisión de la mujer mexicana estereotipada, personaje que nunca acabó la «prepa» o escuela secundaria, y quien se desempeña como obrera de una maquiladora, madre soltera de Juan y del bebé, Billy, e involucrada en una relación infructuosa con un pequeño narcotraficante al que roba los beneficios de su ilegal comercio, *leit motiv* de su huida.

* Catedrática de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

**Secretaria General de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas Asociación Civil.

* Se agradece el apoyo de las licenciadas: Eva Calderón, Eurídice Román de Dios, Adriana Romo Sotres, Pamela Jiménez Romo y Rosalinda Cuéllar Celis.

En la amistad profesada en la película, abrevamos a la protagonista en quien se supone un proceso de conocimiento en sí mismo, consustancial al viaje interior de ambas, hasta tal punto que en ellas se produce, especialmente por parte de Marilú en *Sin dejar huella*.

En la película de María Novaro, la narración homodiegética* nos aporta una serie de pistas a lo largo de la cinta con base en elementos codificados tales como los carteles direccionales o de la frontera al comienzo y al final, las canciones que determinan el argumento, las expectativas y el mensaje transgresor fomentado por ambas personajes femeninos frente a la corrupción tutelada por los personajes masculinos.

Así mismo, esta película apela a la parodización y deconstrucción de esos espacios desde el propio comienzo en el que se satiriza el estado fronterizo. Es un cambio de dirección drástico que pone en solfa los espacios y paisajes tradicionales de las «road movies» y que da otra vuelta de tuerca a la ruta.



Uno de los elementos constituyentes de las «road movies» es el fetichismo del vehículo, ya fuera la motocicleta o el coche, propiamente filtrado al espectador a través de las primeras tomas, de interiores, a vista de pájaro o la consabida del espejo retrovisor, tanto del interior como del exterior. El fetichismo de la película de Novaro apela constantemente a la desvinculación masculinizante

que usurpa el género de las «road movies» americanas mediante la transgresión de los mismos; ya sea desde el deportivo rojo que persigue a Marilú y Aurelia y que forma parte del imaginario popular americano, el cual acaba hundido en el cenote, hasta las primeras tomas de los botines de piel por parte de Saúl o Mendizábal, las escenas de grandes camiones en la huida inicial de Aurelia y Marilú que nos transportan al mercado globalizado, o la inserción de perros en mitad del camino iniciado por las protagonistas. Todos ellos son gestos continuos de la cinta que delatan el aspecto transgresor.

El uso del catalán, maya, español, inglés en la cinta de María Novaro no dejan margen de duda sobre el carácter reivindicativo que suplanta el fantasma monolingüe de la identidad nacional. Ambas construyen ese aspecto reivindicativo suplantando los aspectos nacionalistas tradicionalistas que han operado en las sociedades hispanas. A este discurso propiamente idiomático de condición esquizofrénica, por cuanto se opone a la paranoia nacional monolingüe, se suma la crítica parodiada al mercado globalizador en la película de Novaro, donde el mercado es ridiculizado mediante el lenguaje comercial (gafas Gucci, Longines), los subtítulos que marcan la localización de los lugares finales, así como las señales finales que aparecen a modo de epílogo (Exell, abreviatura de Exxon y Shell), los segmentos musicales que por sí solos constituirían motivo extenso de análisis (narcocorridos, música nortea, rancheras), el discurso legal que

* Narradora homodiegética, está dentro de la historia y puede ser protagonista o testigo.

Mendizábal, icono judicial, ignora y con el que pretende acusar a Marilú por saqueo del patrimonio de la nación, suplantación de identidad y hostigamiento sexual, acusaciones éstas con las que el policía federal se representa como bufón de Estado.

Uno de los factores que aportan un aspecto disímil común a esta película, es que aúnan en su distinción, no una crítica desvirtuada, sino una reescritura del cine de «road movies» desde una visión femenina, parodiando y decostruyendo el propio género cinematográfico con esta visión se inoculan las versiones presuntamente transgresivas que negaban o contradecían la otredad ya fuera desde su posicionamiento de clase, de género o de raza, consustanciales al género cinematográfico del cine de ruta. Entre los logros de la película cabe sobresaltar el haber aunado y profundizado en todos los elementos identitarios que otras cintas precedentes intentaron de manera dispersa o parcial, de tal modo que la deconstrucción de los personajes, la irrupción y desmantelamiento de espacios comunes culturales, así como la introducción de discursos propiamente femeninos en el ámbito hispanoamericano, reformula el propio género cinematográfico. Más que respuestas contraculturales, el texto cuestiona las prerrogativas genéricas al mismo tiempo que interrogan las instancias clasistas, sexuales y nacionalistas de México, las cuales tradicionalmente habían desembocado en estereotipos.¹

Los llamados estudios de género exploran la construcción cultural de la diferencia sexual en todos los ámbitos: sexual, político, económico, subjetivo y simbólico. La perspectiva feminista, en tanto crítica cultural, se articula repensando los saberes disciplinados a partir y a contrapelo de la antropología, el psicoanálisis, la economía política, la lingüística, la historiografía y la filosofía donde el feminismo contemporáneo ha articulado un discurso teórico sobre el género y la subjetividad femenina.

María Luisa Novaro Peñaloza



Márgara Millán, en su texto producto de investigación sociológica a profundidad denominado “Derivas de un cine en femenino” entrevista a María Novaro, por considerándolo de sumo interés su difusión, a continuación lo presentamos: es una directora de cine mexicana. Nació en México, Distrito Federal el 11 de septiembre de 1951. Es la cuarta hija de cinco hermanos, tres varones y dos mujeres.

En realidad era la quinta, pero mi hermana mayor murió. Mi madre tuvo tres hijos hombres y después vine yo. Siempre fui consciente del lugar privilegiado que he tenido en la familia. Caí muy bien, porque sustituía la memoria de la única hija que

¹ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/sindejarhuella.html>

se había perdido. Luego me dieron una hermanita. Siempre he sentido que en la mitología familiar yo era la consentida. Es la sensación con la que yo viví.

Su familia de origen era nacionalista y liberal. El padre venía de una familia de inmigrantes italianos y la madre de una familia porfirista de provincia venida a menos:

Mi padre y madre, eran muy amorosos. A mi madre la perdí hace 15 años. Era mexicana de siempre. Su abuela materna era de Oaxaca, yo no la conocí, pero por las fotos, era de faldón y todo, de la región del Istmo. Por el lado de mi abuelo eran del norte, no muy norte, de San Luis, Zacatecas, por ahí. Mi papá, hijo de inmigrantes italianos pobres, pero con toda la cultura europea. Mi mamá era la mayor de 11 hermanos. Mi abuelo era un burócrata porfirista, telegrafista, tenía una situación más o menos bien. Con la Revolución más los 11 hijos, se vinieron abajo. Tenían entonces toda la educación y cultura porfirista, no se sentían “pelados” sino gente bien, aunque vivían en quinto patio.

Mi mamá tuvo que trabajar desde los 15 años para ayudar a mantener a la familia, y fue como la mamá de sus hermanitos.

Ella mencionaba mucho cuando comenzó a tener a sus propios hijos sintió que se la paso cambiando pañales y limpiando mocos toda su vida.

Mi mamá me enseñó muchas cosas de la vida. Además, estaba muy contenta de tener hijas mujeres. Me tiraba muchos rollos de mil maneras. Por ejemplo, me leía a Simone de Beauvoir.

Ella fue a la secundaria nocturna después, ya casada estudio la preparatoria nocturna. Ya con hijos estudio Letras y luego se hizo nutrióloga. Todo esto le llevo muchísimos años. A mí me encantaba verla, era muy tenaz.

En los supuestos familiares mi papá era el culto, el que había estudiado leyes, el hijo de italianos, de familia de artistas. Pero en los hechos a la que yo siempre vi sabiendo de todo fue a mi mamá. Y con la cosa de que mi mamá, con toda su fuerza e inteligencia, siempre estaba al lado de mi padre en los términos más convencionales posibles. Yo siempre los vi como una pareja que de veras era una pareja, fue una imagen muy fuerte que después me ha pesado, para bien y para mal.

Cuando María tenía 23 años su madre sufrió una enfermedad cerebral degenerativa.

Esto me cambio la jugada. Ella empezó a perder movimientos y esas cosas. Tenía 62 años. Empezó a hablar de cosas que me marcaron para toda la vida, porque vi el otro lado de la moneda. Debajo de toda esa cosa tan feliz y amorosa que era real porque mi padre y madre realmente se amaron y tuvieron una vida muy plena y rica y muy de iguales, y sin embargo mi mamá en el momento en que ya no controlaba su inconsciente, manifestaba amargura y muchas contradicciones. Ella había sacrificado muchas cosas por esa pareja y esa familia. La verdad tiene que salir por donde sea. Uno no puede sacrificarse por nada.

Era una locura (la de mi madre) con un tema, y el tema era la mujer. El tema era el feminismo. De mi hijo decía: a éste lo vamos a hacer que no sea rey.

Mi padre siempre me hizo sentir segura de mi misma, orgulloso de que fuera mujer. No puedo percibir que me oprimiera aunque era un señor muy convencional, pero me formó con mucha seguridad en mi misma. Y yo, con un edipazo toda la vida. Mi papá me escribía. Tenía sesiones literarias con escritores. Me gustaba ese ambiente. Había sido maestro cardenista, socialista, marxista, izquierdoso. Nunca fue del Partido Comunista ni coincidía con lo de Trotsky. En lo que fue militante fue en la educación cardenista.

La casa, una casa colonial de San ángel, estaba llena de idolitos y de pinturas de mexicanos. Los paseos eran a las pirámides, ir a conocer diferentes pueblos. Mi mamá tenía colección de rebozos, se hacía peinados de trenzas era, haz de cuenta, la casa de Frida Kahlo. Conocían a Diego y Frida.

Mi mamá más adelante viajó varias veces a China, era de la Sociedad de Amigos de China en México.

En el 68 fui con ellos a las manifestaciones; a esas alturas mi padre era un buen burgués, su medio hermano tenía ya la editorial Novaro y lo había llevado a trabajar con él.

La educación básica la cursó en la escuela Moderna Americana:

Con toda una distancia crítica ante lo proyanqui. Por un lado había que ser bilingüe, pero no había que perder la cultura propia. Mi papá propuso que en nuestra casa nos dieran clases de marxismo, ya en la secundaria, nos daban eso en la escuela.

Novaro habla sobre la religión:

Mi mamá era de familia clásica mexicana que vive la religión sin mucha militancia. La abuela materna fue la que me enseñó a rezar. Mi padre era ateo. Ya de viejo decía, entíerrenme con un crucifijo, por las dudas. Tan ateo que se daba el privilegio de la duda.

María ingresó a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en 1970:



Me metí a la carrera (de sociología) que fue el boleto más directo a la revolución. El 68 lo viví en primero de prepa, mis hermanos estaban de lidercillos. Mi irrupción en la militancia política fue en 1971. Fue muy impactante inmediatamente ubicarme con algún grupo clandestino. Me habían casado en la prepa, con mi novio, con el cual había tenido relaciones, y nuestras familias nos casaron.

Con boda hippie, pero nos casamos. El era judío. Dure muy poco casada. De divorciada me sentí muy bien.

Trabajaba en El Colegio de México como asistente de investigación. Al empezar a meterme en la grilla, pues me enamore de un guerrillero aguerrido mucho mayor que yo, de una extracción social totalmente diferente a la mía. Todo lo contrario de lo que se suponía yo debía hacer. Me metí de lleno a la guerrilla y todo eso. El

tenía una hija pequeñita, de la cual yo me hice cargo, y tuve con él a mi hijo Santiago.

Viví tiempos muy libres. Realmente hice lo que quise de mi vida, de mi vida amorosa, de mi vida social. Fui a los lugares más insólitos, y el hacer la revolución, fuera de la fantasía que uno tenía en la cabeza, me dio el conocimiento de una serie de gentes, y de situaciones y de formas de vida. Me probé a mi misma viviendo en condiciones que de otra manera nunca hubiera conocido. Cuando veo cómo viven los jóvenes, veo que aquellos eran tiempo libres. Ahora los jóvenes viven muy presionados por la religión del dinero. En aquellos tiempos nos valía el dinero. No tenías que hacerte de una casa, no tenías que comprarte aparatos de sonido, televisores, etc. Eras libre y campirano, muy ligero, y no estabas en conflicto con los demás.

El proceso de militancia y radicalización que enfrentó la hicieron, efectivamente, desclasarse:

Vivía en una zona proletaria, en un predio de invasores. Acarreaba mi agua a las dos de la mañana con todas las señoras.

Tenía que rapar a mis hijos porque estaban empiojados. Pero nunca dejé de ser una mujer de 1.80metros de altura y güerita; entonces, me decían “la maestra”, porque era yo una especie de marciana. Pero me veías, y estaba yo totalmente mimetizada, como nos pasaba a todos los maoístas.

La maternidad apareció dentro de este contexto, como una elección afectiva singular:

Sin ser yo su madre biológica siempre fue clara la elección de ambas. Al separarme de su padre, ella eligió quedarse conmigo. Ello relativiza lo que entendemos por “madre biológica”, por maternidad.

María Novaro vivía en la colonia Ajusco y trabajaba en un proyecto popular que comprendía una guardería para mujeres trabajadoras y un centro de investigación para mujeres:

Trataba de mantener contacto con la Universidad porque se me estaba acabando la revolución. Lo hacía a través de la clase de sociología de la mujer, siendo asistente de Alaíde Foppa.

No me daba cuenta pero empezaba la crisis de la izquierda. Yo nunca me considere feminista ni tuve reuniones con mujeres feministas. A finales de los setenta entré en contacto con las chavas que hacían La Revuelta y las del Colectivo Cine-Mujer. Fue la primera vez que vi reuniones de mujeres y todo eso, pero me resultaba insólito y además tenía muchos prejuicios porque en la izquierda eso estaba mal visto, era pequeñoburguesa.

Sobre su relación con el feminismo nos dice:

El feminismo que podía yo tener era el que me había transmitido mi madre, y el de mi vida misma. Efectivamente, vivía sola y mi vida era un desmadre, vivía en comuna básicamente con otras mujeres, o con hombres solos que tenían niños.

Pero ello no se traducía ni en la militancia, ni el lenguaje, ni siquiera en lecturas feministas. Eso lo empecé a tener a finales de los setenta y básicamente porque fui asistente de Alaíde Foppa en esa clase de la Facultad y empecé a estudiar cosas. Yo tenía todo el germen de luchar como mujer y por mi propia individualidad. Podía expresarme con cierta burla de las feministas y sus reuniones y sus periódicos, por pequeñoburguesas, chavas de Coyoacán. Eso no era la revolución de a de veras. Pero al mismo tiempo con mis compañeras, estaba en el rol de las mujeres. En los hechos teníamos el Centro de Investigación para Mujeres, habíamos puesto la guardería. Yo en particular me había dedicado a las colonas, porque tenía todo un rollo teórico de que eran ellas las que reproducían la fuerza de trabajo. Yo misma como mujer sola con dos hijos, asumiendo mis responsabilidades con absoluta radicalidad, y bueno ¿todo eso qué?

Mi primera relación con mujeres feministas fue con el Colectivo Cine-Mujer. Se me acercaron para que trabajara con ellas porque yo tenía los contactos, conocía a las mujeres, etcétera. Hasta ese momento y aunque el cine me fascinaba-iba mucho al cine-, nunca consideré que era algo que yo podía hacer. Ellas estaban intentando volverse izquierdas, salir de la torre de marfil, entrar en contacto con otro tipo de mujeres.

A mí me intereso su rollo, empecé a liberarme de mis propios prejuicios y trabajando con ellas vi como agarraban la cámara y filmaban.

María trato de inscribirse en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) era una carrera más corta, pero cuando lo intentó no hubo inscripciones; ingresa entonces en 1975 al CUEC, donde la carrera duraba cinco años.

*Aunque me aceptaron después en el CCC me quedé en el CUEC, me gustó más el ambiente. Con la carga ideológica que yo traía, el CUEC resultaba más popular, el CCC más elitista. Me costo la decisión de estudiar cine porque ya no tenía derecho, que ya tenía dos hijos, que ya me ganaba la vida, que a esas alturas no se cambia. Tenía yo 28 años. Mi papá entró al quite y me dio todo su apoyo, me mantuvo para que yo no tuviera que trabajar, me cuidó a los niños. Aquello que sale en *Mi querida Carmen* es real y por eso lo actúa el mismo (se refiere a una escena de esa película donde la protagonista deja a sus hijos con su padre mientras ella trabaja).*

Me empecé a alejar de los otros compañeros con los que militaba. Pronto fui un cuadro perdido de la revolución. Fue un proceso lento, yo no me di cuenta, pero empecé a recuperar cosas y rechazar otras.

Novaro recuerda el periodo de estudiante como uno de los más plenos, donde de alguna manera sentía el privilegio de tener acceso a una infraestructura muy costosa para realizar sus proyectos:

Me llevaba a los hijos a la escuela, entonces fijate, primero pelones y piojosos y luego estudiantes del CUEC, que estaban en los pasillos haciendo sus tareas. Ahí me los cuidaban las secretarias. Actuaron en varias películas de la época, iban de rodajes, cargaban cosas. Me adapte al nuevo medio. Viví con pasión esos años en que estudie cine, a leer muchísimo. Faulker, que me encantaba, yo creo que fue el que más me impactó.

Había muchas mujeres en mi generación. Era un ambiente de sexismo suave en la escuela. Todas las chavas puestas y creativas. De mi generación son Marie Cristine Camus, Rosa María Méndez, Gisela Iranzo, puertorriqueñas; Silvia Otero, colombiana Silvia y Marie Cristine y yo, a veces Rosita, eramos equipo y amigas además, entre los cuates, como las tres éramos de buen ver, nos pusieron Las ninfas del Celuloide, apodo entre cariñoso, coqueto y sexista. Nos gusto el nombre y así nos pusimos. Hacíamos todo entre nosotras, nos turnábamos las tareas. Éramos mujeres ya hechas, ninguna era hija de familia.

Con Rosa Martha Fernández, del Colectivo Cine-Mujer, no trabajé ya en la escuela porque su rollo feminista era como mi rollo político, muy mistificados y radicalizados. Cuando trabajé con ella en lo del Ajusco, sus prácticas de tener juntas y discutir de cosas y ser colectivas no me gustaban, en parte porque se parecían a los juicios sumarios de donde yo venía, y además esa manía de decir somos muy colectivas, aquí no hay poder, y mangos, había líderes cabronas que abusaban del trabajo de la que se dejaba. Yo sentía que era una tomadura de pelo. Sus temas nunca gustaron. La película de la violación y la del aborto, ¡qué horror! De ellas la película que me gustaba era la de Beatriz Mira, Vicios en la cocina.

Hay machines hombres y mujeres. En rollo feminista pero iguales, autoritarismo y poder que yo sinceramente rechazaba. Me retiré del Colectivo y al mantenerme en el CUEC me olvidé de ese rollo. Participé con ellas en dos proyectos. Es mi primer vez, y luego en Vida de Ángel. Ya había yo pertenecido a los colectivos durante muchos años, además Las Ninfas tenían un trabajo más activo que ellas, siempre respetamos las ideas de la directora, nadie me discutía que la cámara iba aquí. Yo había vivido instalada en el documental de la vida real por muchos años, ahora quería hacer otras cosas, tenía muchas ideas.

En torno al tema del estilo en el cual se reconoce, aunque no es necesariamente el que más le gusta cuando ve el cine:

Pienso que la poesía se parece más a la vida que la narrativa o la dramaturgia. A lo mejor es muy grande la palabra que quiero usar, pero trato de cuidar la poesía en el cine. Que las cosas no sean obvias, cuando tienen que decirse ya no me gustan, prefiero darles la vuelta. Ésta es una propuesta de cómo narrar al tiempo

que lo es de cómo ver. Cuando esto no está bien logrado resulta aburrido, porque no me estoy apoyando ni en acciones ni en diálogos explicativos. En mis películas no sucede gran cosa, estoy más al interior de los personajes y de la simplicidad de las historias. Cuando no logro que las cosas estén cargadas de emoción, entonces no hay nada. En algún momento sentí, por esas presiones de los críticos, que debía de cambiar. Luego pensé que no, que es una manera de contar. Es mucho más difícil editar porque no estás filmando con los planos típicos americanos. Filmar planos para protegerte y para luego peguen no me interesa y soy soberbia en eso. Para mí, cualquier secuencia obedece a una propuesta de cómo se va a mover la cámara, cómo estoy llevando sentimentalmente la secuencia, cómo transcurre en ritmo, en movimiento, en encuadre, en punto de vista, en color, en textura.

Esto lo planeo rigurosamente, lo cual no quiere decir que me salga bien. Pero esa es mi propuesta. Por eso no me interesa la narrativa de la televisión, esas caras hablando. Hay secuencias que filmo de la manera más tradicional, pero son secuencias que tienen que ser ágiles, dar cierta información y pasar a otro punto o cuando son de confrontación entre dos personajes.

Aplico estas técnicas, un master, criss-cross y protecciones, pero no como manera de filmar. Tengo secuencias que son sagradas, y que dice que es una tontería, que se gasta mucho material, que luego a ver cómo se edita. Por supuesto que sé hacer las cosas de la otra, lo estoy rechazando a propósito.

Pero en el ambiente mexicano somos tan trogloditas y acomplexados que si haces algo raro no es porque quisiste sino porque eres un idiota...entonces te dan ganas de hacer mejor un thriller.



Para mí el color es muy importante, y me era más importante hacer toda una estrategia de lo que yo iba a contar en términos de color. En Una isla rodeada de agua armé toda la historia para que tuviera que ver con el color azul de los ojos de mi hija. Acababa de tomar una clase sobre el cine mexicano, y andaba yo en un rollo muy militante de que la estética mexicana a la Gabriel Figueroa (claroscuros y expresionismos) ya estaba desgastada y obsoleta. Cuando aprendes fotografía sabes que puedes controlar los tonos, tu iluminación, tu temperatura de color. Entonces puedes jugar con un tipo de azul, puedes jugar con una temática de color, cosas que hasta la fecha fascinan y que aprendí con bastante rigor. Eso junto con ese fervor por otra estética, y el pretexto del azul de los ojos de mi hija, me llevo a Una isla rodeada de agua.

Así mismo, María Novaro habla sobre sus películas:

La hice cuando estaba embarazada, entonces no es casual que trate de una mujer embarazada. Una isla rodeada de agua corresponde a todo un patín con mi hija, era un cuento escrito para que ella lo actuara, y era un cuento para ella. Y para mí, un cuento de hadas, un cuento con un significado muy cerrado, muy privado. Ése fue el motor que me llevó a hacer la película, y efectivamente, nos fue muy bien a las dos horas haciendo esa película.

Estaba muy embebida en la forma, en las imágenes y su juego, eso permitió que no tuviera yo mucha censura ni rigor en la narrativa, para bien y para mal. Después resultó que mucha gente no entendía de qué trataba la película. La gente quiere saber de qué tratan las cosas. Pero en ese momento lo importante era el ritual entre mi hija y yo. Las imágenes y la propuesta estética o poética de las cosas, y no la narrativa.

Cuando escribimos Lola, estábamos Beatriz y yo muy necesitada por reflexionar sobre la maternidad, partimos de vivencias muy personales, de mujeres muy cercanas a nosotras. Estábamos las dos muy en el tono de la película, nos mimetizamos mucho con la película y con su tono y dolor que nos causaba hacerla, y esto creo que se ve. Después necesitábamos aliviarnos la vida y hacer Danzón. Danzón lo escribimos mientras terminaba de editar Lola y estaba abrumada. Es verdad que nos metemos totalmente a hacer lo que hacemos. De verdad es algo que te sale de adentro, en lo que te dejas envolver, te enloquece un poco, trastorna tus cosas, exorciza demonios, hace que te reconcilies con cosas, caes en la cuenta de otras. Es un proceso muy interno y muy vital. Danzón es consecuencia del ánimo que nos dejó Lola de su dolor. Quisimos hablar de otra cosa con una necesidad emocional. Y de nuevo metimos mucho rollo de nosotras, de la edad en la que estábamos encontrando, reflexiones sobre el amor, sobre nuestro Edipo: el personaje Camilo es nuestro Edipo, no nos dábamos cuenta, pero a la larga, es evidente. Lo dejas salir y te reconcilias contigo misma. Yo sí siento y eso lo comparto con Beatriz, que lo que hacemos nos salva de la locura.

¿Es siempre la misma película? Yo pienso que sí, que uno hace siempre la misma película, en el tipo de expresión que yo quiero insertarme, que es una propuesta muy personal, yo creo que cada quien trae una canción Beatriz ni yo somos esos personajes, y sin embargo, si lo somos, cómo también somos otros personajes secundarios que aparecen ahí. Pero en el fondo hay algo igual y que es lo mismo, y es uno. La parte donde el actor imprime su sello, es una parte muy radical del proceso, en que eso que es tuyo se vuelve otra cosa. Pero estrictamente hablando, de un nivel muy profundo de los personajes, son uno solo.

Hago diferentes búsquedas en cada trabajo, me propongo una cosa diferente, y salen obsesiones en las cuales me reconozco. No trato de reprimir lo que se repite. El mar, las mujeres, eso me sale del alma, lo cultivo. Por críticas hasta agresivas te van cayendo veintes, deja uno de salir algo que llevamos dentro y eso es algo que te salva. En ese sentido, mi cine es simbólico, siento que todo lo que hago me libera de cosas que llevo dentro, me ayuda a sobrevivir otras. Escribir

con mi hermana es intenso y fuerte que es una especie como de ventilación de un montón de cosas, como psicoanálisis.

María Novaro define el cine:

Siento que mi cine es muy personal. Nunca me he visto obligada por ninguna circunstancia a hacer cosas que no sean absolutamente personales. Lo principal lo he hecho en colaboración con mi hermana. Fuera de los acuerdos transacciones que hemos hecho en las aportaciones de cada una de nosotras en el trabajo no he hecho ninguna transacción, ni he tomado cosas de nadie más, es un asunto de mi hermana y mío, de expresión de nosotras. Nunca he adaptado un escrito de otra gente ni he partido de una historia que me contaron. Nunca he sentido que tengo que hacer algo por conveniencia en mi carrera.

Considero que he sido afortunada en eso. Siento que es un cine directamente vinculado a lo que yo soy y a lo que está dentro de mí y de mi hermana. Reconozco lo que es de ella y lo que se repite. El mar, las mujeres, eso me sale del alma, lo cultivo. Si esto se define como cine de autor digamos que si lo es. Lo que rechazo es lo que tenga de elitista esta definición. No porque ni este yo en paz con la autoría y la creación, pero cine de autor a veces significa un cine indescifrable, un cine poco accesible, un cine para un público reducido. Esto no tiene que ver con lo que yo hago. Es lo mismo que pasa con la palabra feminista o de mujer. A la hora que te digo que son cosas muy personales, pues como yo misma te conté, en mi vida el ser mujer no sólo es un detalle, sino una bandera, marca y eje central. Si ser feminista es identificarse con una determinada posición política, pues no es mi intención. Si cine de mujer quiere decir que no me intereso más que en dirigirme a un público de mujeres, tampoco me reconozco en eso.

Lola se pensó mucho como una película feminista y muchos hombres la rechazaron. En Danzón nosotras cuidamos que no fuera una película agresiva para los hombres, pero igual hay un sello de nosotras. Siento que lo que hago se nota que lo hizo una mujer y no trato de ocultarlo, al revés, lo alimento y estoy orgullosa de ello, lo disfruto, me gusta que lo reconozcan y no quiero que se pierda. Hay realizadoras que insisten en que este sello no existe. Yo pienso que sí, me gusta que el cine de Spike Lee hable de los negros, del racismo y de su propio racismo, porque es la expresión de un individuo que no ha tenido oportunidad de expresarse hasta ahora, entonces me encanta saber de él. Yo espero que con mi cine suceda lo mismo, que alguien se entere de algo novedoso, que vea las cosas de otra manera, puesto que no hemos tenido tanto la palabra.

La cámara de María Novaro gusta de reconocer el espacio, retratar los objetos, sostenerse en los colores como parte del contenido emotivo, por ejemplo, los planos que presentan el espacio vital dando información contextual.

Este recurso está presente cuando la cámara describe la casa de *Lola*, los juguetes de su hija, el mar, los paisajes, las paredes de la ciudad con sus pintas,

los letreros de los camiones y de los barcos. Mensajes que están ahí presentes conformando el espacio vital de los personajes.

Los escenarios de Novaro son urbanos. La ciudad de México, con la multiplicidad de mundos que la conforman: la vida en las calles, con un interés particular en las colonias populares, en los barrios de una ciudad que sobrevive y da abrigo a las actantes, que se debaten en una peculiar modernidad tercermundista y pintoresca.

En Novaro la afirmación identitaria se propone de dos maneras: una que busca informar un contexto político-urbano, como las pintas “vamos con la guerrilla” de Atoyac de Álvarez, Guerrero, en el espacio-tiempo que habita la niña de *Una isla rodeada de agua*, o como la ciudad de *Lola*, compuesta por las luces nocturnas, el Metro, el sonido de las ambulancias, los edificios derruidos por el temblor. El letrero “México sigue en pie”, el escenario que *Lola* atraviesa una madrugada con su hija a cuestas, en una imagen que concentra la vitalidad de este personaje oprimido por un espacio sin horizonte, es decir, sin futuro. La otra manera consiste en el gusto por lo popular-*kitch*, como la descripción del estudio de fotografía del homosexual de *Una isla rodeada de agua*, donde la protagonista llega a tomarse la foto de sus 15 años, con la música de fondo de Juan Gabriel en la radio o los juegos y bromas que establece la directora con los nombres y letreros, por ejemplo, el barco griego *Papanicolaou en Danzón*, que también es el letrero del carrito de paletas en *Azul celeste*, la constante referencia a los letreros de los camiones “materialistas” y las estaciones de radio.

En sus películas, revelan y enfatizan la importancia de una vivencia del espacio urbano, que puede ser lúdica o, en su momento, muy opresiva, conformado el espacio-tiempo de las actantes.

Los movimientos de cámara, aunque en general puedan compartir una cierta morosidad-contemplación del paisaje, de los objetos, del cuerpo, van definiendo estilos muy distintos en cada caso.



María Novaro usa la cámara de manera convencional, pues mezcla la mirada objetiva con la subjetiva, y difícilmente recurre a la irreal. En oposición a sus primeros trabajos-donde es recurrente la aparición de un mundo onírico a través del uso de disolvencias, por ejemplo, en *7AM*, por medio de la utilización de la voz en off que explora el monólogo interior en *Querida Carmen*, en sus trabajos posteriores la narración cinematográfica discurre en un solo plano de continuidad. Por otro lado hay una linealidad experimentada a partir de *Una isla rodeada de agua*, primera película en color de Novaro; linealidad total en sí misma, es decir, profundizada por los momentos de fascinación de la mirada.

María Novaro recurre al *close up* y al planocontraplano, pero no constituyen estos elementos lo sustantivo de la narrativa cinematográfica. Sin embargo, su mirada se compone más por una cámara cercana al personaje.

La narración cinematográfica de Novaro se ciñe más a los elementos y tiempos reales, usando un acercamiento al rostro y la cámara lenta en momentos de intensidad o concentración en el personaje, como en el bello plano de *Lola* cuando entrega su trabajo en el taller de costura y el gerente le rechaza algunas prendas, momento en que la cámara lenta se detiene en el rostro de ella y escuchamos en off la voz distanciada del gerente. Sentimos la fatiga y desesperación de Lola a través de ese tiempo dilatada.

El trabajo de María Novaro tiene un acento “ pintoresco”, pues se trata de la fascinación por los colores fuertes de la estética popular, el azul, pero también el rojo, signados a veces por letreros que nos conmueven o enternecen: “Me ves y sufres”, el color es una de las obsesiones de Novaro. *Una isla rodeada de agua* se colorea en la posproducción para que los paisajes se vean como los postales de la época. Como su nombre lo dice, *Azul celeste* tiene como parte del escenario el color azul de las paredes de la colonia Ampliación que busca la protagonista. Los colores de los barcos del puerto de Veracruz en *Danzón* o la figura de Julia con el vestido rojo recorriendo el muelle son parte de la narrativa. Novaro abandona la introspección de sus primeros trabajos en blanco y negro para volcarse al mundo exterior y regodearse con el color.

En María Novaro el cuerpo femenino es mostrado sensualmente, de una manera más natural en *Lola* y más sofisticada en *Danzón*, recorriendo en esta última a una serie de escenas donde el arreglo del rostro y del cuerpo femenino es mostrado.

Sus películas se tratan de mujeres jóvenes, que trabajan, tiene hijos, hijas y no tienen pareja. Madres divorciadas o solteras. Mujeres para las cuales la maternidad es una condición definitiva y el trabajo una necesidad. Sostenedoras del hogar, mujeres proveedoras, que podrán hacer más o menos creativa su situación laboral, pero que no escapan a la lógica de la necesidad económica. Mujeres independientes lanzadas a la vida sin sentimientos de culpa ni preocupaciones religiosas. Mujeres solas también en el sentido de que la familia originaria ha sido puesta a raya. Aquí se establecen un conjunto de rupturas.

Sus personajes son transparentes: no saben de secretos, enfrentan directamente la dureza del cotidiano existir, y a partir de él construyen su mundo, sus propuestas, sus salidas existenciales; han perdido o renunciado a los poderes siniestros; son absolutamente terrenales. Al alejarse del estereotipo clásico de la belleza física, también lo hace de la idea de que cada mujer oculta un secreto, cada mujer es un enigma.

Novaro rompe con el tabú de la madre soltera: antes insostenible, realidad que había que ocultar, falta que el destino se encargaría de cobrar; ahora, orgullo, relación vital, punto de partida insoslayable.

Esa reflexión marca a los personajes propuestos: la maternidad es cosa de ellas. La maternidad en soledad, por más difícil en los momentos críticos o límites del personaje, es algo fundamentalmente gratificante: no sufre, no se oculta, no se cobra. Una maternidad sin culpa da lugar a una visión enternecida de estas mujeres. Incluso en el tratamiento de la mujer que ha sido embarazada y abandonada por el varón, como en *Azul celeste*, encontramos personajes nada avergonzados de su condición, que se lanza a la ciudad de México a la conquista de su espacio al lado del responsable. Con todo el temor que adivinamos en la mirada juguetona del personaje interpretado por Gabriela Roel, sin ningún dramatismo y ninguna institución detrás, vemos que encuentra a “su galán” para decirle con una sonrisa franca y viéndolo de frente: “ya vine”.

Los presupuestos de la actitud frente a la maternidad en las películas de María Novaro son el de que ha sido una lección y que su contexto de desarrollo cada vez más común es el de la desavenencia conyugal. Las mujeres se enamoran, tienen hijos o hijas y se separan de sus hombres. Hay una asunción de la maternidad en sí misma que aleja a estas mujeres del drama, que permite establecer el vínculo materno con lo lúdico y que separa claramente los terrenos de la maternidad y la sexualidad como partes importantes en la vida de las mujeres. Una valoración, por parte de esta cineasta, más natural y cotidiana de la relación con los hijos o hijas se traduce en que gran parte del tiempo que interesa en la narrativa cinematográfica es justamente el del juego comunicacional con los infantes. Se trata de un terreno de elaboración de sentidos éticos, de visión del mundo y de intersubjetividades esenciales.

La madre en el cine mexicano es un personaje sin tacha, perfecto, abnegado, que ha dado todo por sus hijos y que vive para ellos. La madre tiene una sexualidad sublimada por el amor al hijo o hija. En cambio, la madre no existe en las películas de Novaro, las protagonistas son mujeres que son madres. Y son madres imperfectas. En el importantísimo detalle de “la falta de higiene” que tiene Lola con su hija, en el no cocinar bien, en los trastos que siguen sucios en la cocina, en la imagen de Lola tomando cerveza frente a un pueblerino Monumento a La Madre, encontramos la desestructuración de una figura mítica para entregarnos su imagen humanizada, es decir, contradictoria e imperfecta.

La madre aparece como relación importante y problemática para las protagonistas en el cine de Novaro: en *Una isla rodeada de agua* es el objeto del deseo de la protagonista. La madre ausente es el motivo de búsqueda que lleva a la protagonista a encontrarse a sí misma. En *Lola*, la madre de Lola enfatiza las imperfecciones de su hija en su “ser madre”: reclama porque el traje de hawaiana que tendrá que usar la hija de Lola para el festival del día de la madre no es igual al de las otras niñas, le lleva un pastel a la escuela a su nieta, porque sabe del descuido de su hija para con su nieta. Lola y su madre no pueden hablar entre sí. Pero Lola le confía su hija, cuando tiene que ir de viaje al mar, que no es sino el viaje existencial.

En la película *Lola*, ella, encuentra en sus amigas y en su enamorado cierto sostén. Pero lo que llama la atención es la amistad solidaria que se establece entre Julia y el travesti Suzy, en *Danzón*.

La solidaridad en el mundo de Novaro incluye de manera importante al homosexual, el cual es considerado como un contrapunto esencial del cuestionamiento del género, y es planteado dentro de la narrativa como un aliado insustituible. Los homosexuales son personajes entrañables y solidarios, poseedores de sabiduría femenina y ayudantes de las protagonistas en la consecución de sus deseos. En *Danzón*, la amistad que desarrolla Julia con el travesti Suzy es aleccionadora. Suzy le enseña a Julia a “enguapecerse”, a arreglarse para atraer la atención de los hombres. “¿Tienes miedo de parecer prostituta o de ser guapa?”

En *Una isla rodeada de agua*, de manera más densa, aparece el mundo del homosexual ante los sorprendidos ojos de la niña adolescente. Ella ha ido a preguntar si ahí se tomó su madre la fotografía que le envió por correo. Él le dice que no, pero que la va a ayudar. El mundo kitsch de los colores, la luz, la música de Juan Gabriel: todo es nuevo. Ella se toma ahí la foto de sus 15 años con el vestido que él le regala.

El mundo femenino recreado por los personajes en el cine de Novaro depende de las emociones y de la imaginación lúdica presente en sus relaciones más cercanas: con los niños o niñas, con el amante, con las amigas. Su temporalidad es el presente.

Los varones en el cine de María Novaro no peligran al relacionarse con mujeres, pero ellos mismos son un misterio. En su cine, los varones no están, y cuando están es en el desencuentro; no los conocemos, o los conocemos poco. Entre el “machín” común de los barrios populares y el rockero compañero de Lola en *Lola*. El personaje de Roberto Sosa, silencioso varón adolescente enamorado de Lola son los personajes varoniles a quienes ellas no ven. Son los “otros varones”. Incluso el joven que cautiva a Julia en *Danzón*, y que pierde su fuerza como objeto de su deseo al cortarse el cabello y perder su androginia. Ellos son personajes irreales por imposibles en la intersubjetividad “normal”. Son los varones que ¿existen? Estas imágenes de varones son como ángeles, *no son vistas* en su virilidad por las mujeres. No son el varón que ellas esperan. Estos varones son amables, sensibles, las quieren. Pero ellas esperan otra cosa.

En Novaro, existe una visión desencadenada del amor: las parejas se encuentran, se enamoran, tienen hijos o hijas y generalmente se separan. El enamoramiento es difícil, en la medida en que la mujer es más sujeto. El amor se vive también como nostalgia, algo de antaño que se ha perdido. Las visiones encantadas de Novaro con las parejas de ancianos en el mar en *Lola*, o bailando danzón en *Danzón* parecían indicar la existencia de el amor, de la pareja como algo que saben hacer algunas personas sabias, y en esta visión radica la salvación del personaje y, en su caso, de la narradora.

En el cine de María Novaro la sexualidad enfrenta más contradicciones. Lola se acuesta con otro hombre para “vengarse” del virtual abandono de su pareja. También le sirve el sexo para salir del problema cuando el gerente del supermercado la descubre a ella y a su hija robando alimentos y golosinas. Son escenas donde la sexualidad se ejerce dolorosamente, donde se “usa” el propio cuerpo, en un mundo donde todas las acciones son utilitarias; en un mundo donde Lola se siente usada.

Sin embargo, el deseo como necesidad aparece en esa escena del baño donde le vemos el rostro al masturbarse.

Julia en *Danzón*, sublima sus deseos sexuales y amorosos en la figura de Carmelo, su pareja de baile, de quien conoce lo mínimo y a quien religiosamente encuentra los días de baile de danzón. La desaparición de Carmelo da inicio a la búsqueda que lleva a Julia a Veracruz. Ella descubre ahí su propio deseo. Su cuerpo, su belleza, su sexualidad. Admira el cuerpo del joven varón, acepta la apariencia sexual, para después regresar a su mundo rutinario-sublimado donde ya Carmelo la espera.

La mirada de María Novaro



La fascinación mora en el plano secuencia que nos descubre, también como pintura, un horizonte de mar, con intensidades poéticas, al tiempo que descubre continuamente al espectador los contenidos lúdicos de “lo popular”. Nostalgia por una forma amorosa, que también es nostalgia por un sentido nacional y popular, que aparecen como fragmentados en el pasado, pero recuperables a través de la mirada. El mar como el espacio-territorio interno de una subjetividad atrapada, el azul de las pasiones femeniles. Introspección medida por las preguntas de los otros, sobre la búsqueda de las mujeres. Cuadros dispuestos como las paredes de nuestra morada, donde vamos descubriéndonos.

Edith en *Una isla rodeada de agua*, jugando sola con las figuras de un altar en una iglesia, o viendo el azul del mar que se transforma en postal a través de su mirada de niña-adolescente; o nuevamente una conciencia femenil concentrada en los juegos de la ratona, la hija de Lola, sobre todo en la representación inicial donde canta. Imágenes potentes de sentidos emotivos en femenino.

En su imaginario es donde más claramente se desarrolla la idea de otro espacio-territorio (el mar) que se une al periplo, a la búsqueda del alma femenil por su propio yo. Horizonte marino abierto y en movimiento como metáfora del viaje interior.

El cine

Este ha puesto de relieve la función del cine en tanto “aparato”, es decir, como parte de las tecnologías sociales de género de la sociedad contemporánea; el cine como inicio de las nuevas tecnologías audiovisuales que inciden de manera corrosiva en la formación de las subjetividades modernas; el cine como un lugar de contracción y socialización de los papeles de género, de una visión del mundo, de un horizonte teórico-práctico donde idea, sensación e imagen indiscernibles, lo mismo que lo real y lo virtual; como un decálogo de la moralidad moderna. Y también, por todo ello, como enclave fundamental para el imaginario femenino y feminista.

El cine colabora en la formación del imaginario y el inconsciente sociales, con los arquetipos y la conciencia mítica moderna, proporcionando y siendo la realización de las imágenes: sueños y visiones que alimentan. En su aspecto de obra cultural, el cine devela y crea su época, retrata e instituye, y por ello es tanto un producto del género como un productor activo de las conciencias de género. El cine es una mezcla de fuerzas modernas con otras primigenias: tecnología y ciencia con libido y sexualidad, racionalismo con conciencia mítica, imagen cinematográfica con dimensión onírica. Por este lugar estratégico que ocupa el cine en la generación de la cultura contemporánea es tan importante analizar su producción desde lugares “fuera del centro” cultura, desde lugares marginales o de confinamiento.

La primera parte se detiene en lo que las conciencias feministas han producido en el ámbito de la creación cinematográfica dentro de una política de “autor representación”. Los estudios de género analizan críticamente la problemática de la constitución de la subjetividad, como fenómeno psicológico y sociocultural. Dentro de este ámbito es de particular relevancia el análisis de la representación de los géneros, de la construcción del feminismo y masculino social.

La directora María Novaro, puede colocarse en la vida común y cotidiana de las mujeres. Presenta momentos memorables de esta desconstrucción-visibility de la mujer, momentos que inciden en la lucha de las interpretaciones, momentos de inadecuación, de desavenencia con el orden natural, articulados en la mirada de Novaro, por la imperfección de la maternidad de *Lola* junto con la imagen de Carmen como vaquera asediada en voz de Calamity Jane (*Querida Carmen*) o por el sueño recurrente en *7AM* que nos muestra los pasos descalzos de la protagonista en el metro de la ciudad.

Nos muestra las incertidumbres del camino, las contradicciones en su construcción, pero lo hacen desde lugares que aparecen como irrenunciables. Nos muestra las derivas de un cine que, apropiándose del medio, nos habla desde su propia condición de mujeres y de su afirmación en el mundo, y nos invita a profundizar nuestros puntos de vista hermenéuticos para ensanchar sus capacidades críticas, poéticas y enunciativas.

Filmografía

Dentro de sus actividades en la industria del cine ha llevado a cabo una gran cantidad de roles diferentes, entre los que están el de directora de cine, cinematógrafa, editora, guionista y productora.²

- Sin Miedo (2010)
- Las buenas hierbas (2008)
- Traducción simultánea, (2006)
- Sin dejar huella, (2000)
- Enredando sombras (1998)
- El jardín del Edén (1994)
- Otoñal (1993)
- Danzón (1991)
- Lola (1989)
- Azul celeste (1988)
- Historias de la ciudad (1988)
- Una isla rodeada de agua (1986)
- Pervertida (1985)
- Querida Carmen (1983)
- 7 A.M. (1982)
- Conmigo la pasaras muy bien (1982)³

Fuentes consultadas

<http://www.imcine.gob.mx/peliculas/4442.html>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/sindejarhuella.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Novaro

<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/35827121af07a8b13c03cbc2bb779eab>

Millán Margara. Derivas de un cine en femenino. PUEG-UNAM, México, 1999.

² Margara Millán. Derivas de un cine en femenino. PUEG-UNAM, México, 1999. Págs. 127-211

³ http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Novaro