



# FEMINISMO Y TRABAJO DOMÉSTICO EN EL DOCUMENTAL *VICIOS EN LA COCINA, LAS PAPAS SILBAN* (1978). DIRECTORA BEATRIZ MIRA

---

FEMINISM AND DOMESTIC WORK IN THE  
DOCUMENTARY *VICES IN THE KITCHEN, POTATOES  
WHISTLE* (1978). DIRECTOR BEATRIZ MIRA

Doi: 10.25100/nc.v0i28.11452

Jocelyn Linares Alonso<sup>1</sup>  
Universidad Nacional Autónoma de México.  
jocelyn.linares.jl@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-0383-353X

---

**Recibido:** 10 de agosto de 2020

**Aprobado:** 30 de septiembre de 2020

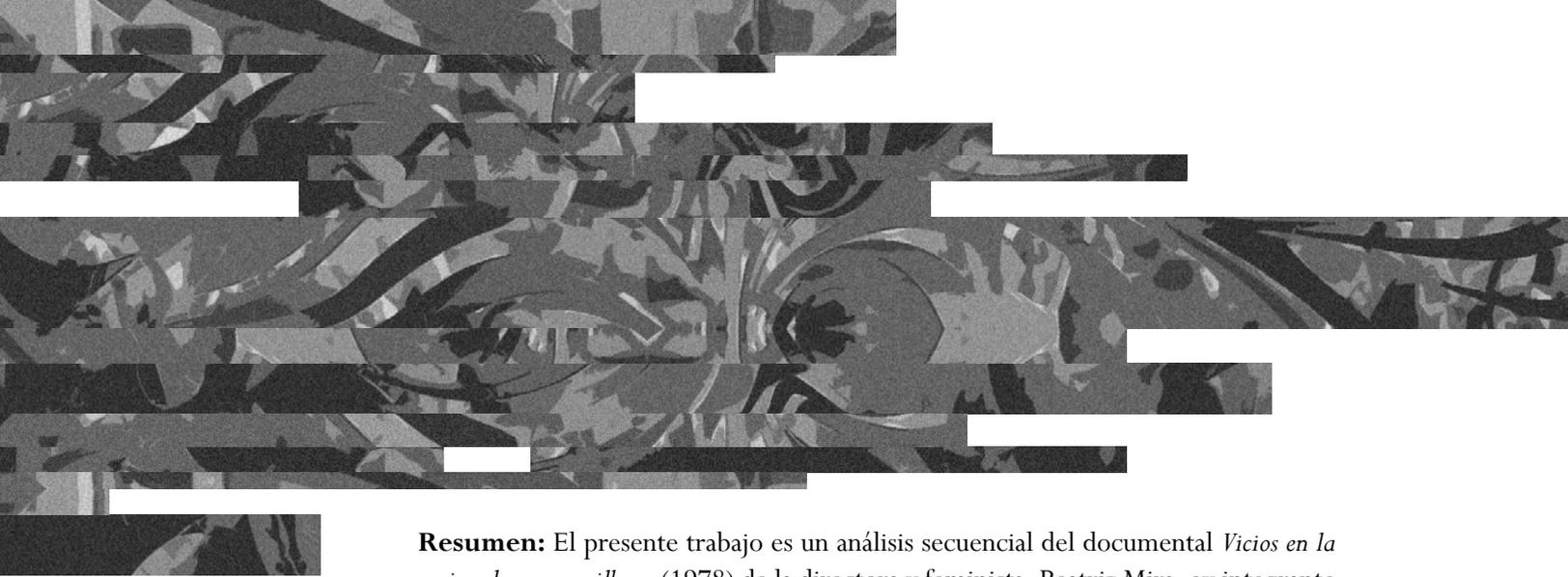
e-ISSN: 2539-4355

Este trabajo está bajo la licencia internacional Creative Commons BY NC SA 4.0.

---

## ¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Linares, J. (2020). Feminismo y trabajo doméstico en el documental *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978). Directora Beatriz Mira. *Nexus*, (28), 1-10. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i28.11452>



**Resumen:** El presente trabajo es un análisis secuencial del documental *Vicios en la cocina, las papas silban*, (1978) de la directora y feminista, Beatriz Mira, ex integrante del Colectivo Cine Mujer, en el que se aborda el tema del trabajo doméstico. El propósito de este trabajo consiste en trazar los vínculos entre el pensamiento feminista mexicano de la “nueva ola” en torno al trabajo doméstico y el cine documental realizado por los estudiantes del CUEC durante los años setenta.

**Palabras clave:** Feminismo, Trabajo doméstico, Colectivo Cine Mujer, Cine documental, Cine feminista.

**Abstract:** This paper is a sequential analysis of the documentary *Vices in the kitchen, potatoes whistle* (*Vicios en la cocina, las papas silban*) (1978) by the director, feminist and former member of the Cine Mujer Collective, Beatriz Mira, in which domestic work issue is addressed. The purpose of this work is to trace the links between the Mexican feminist thinking of the “new wave” around domestic work and the documentary filmmaking developed by CUEC students during the 1970s.

**Keywords:** Feminism, Domestic work, Colectivo Cine Mujer, Documentary filmmaking, Feminist filmmaking.



### **Origen del artículo**

Este artículo de reflexión se presentó como una ponencia en el Festival Internacional de Cine de Cali FICCI CALI 2020, realizado del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 2020 (Cali, Colombia). Hizo parte del Seminario de Investigación en Cine, cuyo objetivo en fue presentar reflexiones sobre el cine femenino y su incidencia a nivel local y global.

## Introducción

El tema central de *Vicios en la cocina, las papas silban* es el trabajo doméstico. Fue filmado en 1978 por Beatriz Mira, cineasta de origen brasileño radicada en México, egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien unos meses más tarde formaría junto a otras compañeras de este centro - entre ellas Rosa Martha Fernández, Marú Tamés, Mari Carmen de Lara, por mencionar algunas- el Colectivo Cine Mujer, un grupo pionero en México interesado en realizar un cine explícitamente feminista y de corte militante.

El documental es filmado en medio de la efervescencia social, política y cultural de los años setenta en México, una década marcada por numerosos movimientos sociales, entre ellos el feminismo de la «nueva ola». Las luchas y debates de los diferentes grupos feministas en México estuvieron encaminados a la conquista de la libertad sobre el cuerpo de las mujeres, la despenalización del aborto, el libre ejercicio de la sexualidad femenina, así como también, el trabajo doméstico. La reflexión estaba centrada en el hecho de que las mujeres habían sido relegadas de la esfera pública y por tanto constreñidas a la esfera doméstica, esgrimiendo el lema “lo personal es político” (Jaiven, 2017).

Dentro del ámbito cinematográfico internacional, el documental de Beatriz Mira se inscribe perfectamente en las denominadas «películas domésticas», realizadas por mujeres durante los años setenta cuando la teoría feminista del cine y las películas explícitamente feministas comenzaron a desarrollarse, principalmente en Estados Unidos y Europa. Por lo que respecta al ámbito cinematográfico mexicano, el documental fue filmado en un momento en el que el cine documental de corte político y militante logró despertar un gran interés entre los estudiantes del CUEC.

### El ingreso de Beatriz Mira al CUEC

El ingreso de Beatriz Mira al CUEC se vio marcado por un ambiente politizado en el interior del Centro tras el movimiento estudiantil de 1968 y la fuerte influencia del Tercer Cine en América Latina. El inicio de la década de los setenta en el CUEC se caracterizaría por una división político-generacional entre aquellos que consideraban que el Centro debía optar por la realización de un cine abiertamente militante y político, y quienes pensaban que esa no era la vía a seguir y cuyas preferencias estaban orientadas al cine de ficción.

Respecto al cine militante en México, Álvaro Vázquez (2016) considera que su práctica es un producto directo del movimiento estudiantil de 1968, que, a su vez, creó las condiciones para establecer un vínculo entre la cinematografía mexicana con los nuevos cines latinoamericanos, que antes era prácticamente inexistente. A partir de entonces, para los estudiantes de cine los llamados desde Argentina de

Octavio Getino y Fernando Solanas a hacer un “Tercer Cine”, o el de Julio García Espinosa en Cuba, a realizar un “cine imperfecto”, y la proyección de *La hora de los hornos* se convirtieron en materia habitual (Vázquez, 2016).

A lo largo de los años setenta surgieron en México grupos como la Cooperativa de Cine Marginal, el grupo Cine Testimonio, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo de la Universidad de Puebla, el Grupo Canario Rojo y el Colectivo Cine Mujer (al que perteneció Beatriz Mira), cuyo cine se caracterizó por su tendencia militante y por su organización colectiva. Esto último transformó de manera radical la concepción del cine, pues se probó que también podía realizarse de forma conjunta, es decir, en colectividad y no simplemente como una obra adjudicada a un solo cineasta, como se había hecho anteriormente con el cine de autor.

Cabe señalar que también durante la década de los sesenta se incrementó el número de mujeres que ingresaron al CUEC con la intención de especializarse tanto en el área de dirección como en la de fotografía, las cuales por mucho tiempo se consideraron exclusivas para los compañeros varones. Incluso en entrevista, la propia Beatriz Mira comentó lo siguiente: “las mujeres dedicadas al cine generalmente se desempeñaban como productoras o editoras de sus compañeros o esposos, pero no como directoras” (comunicación personal, junio de 2019), hecho que la motivó aún más a ingresar al CUEC y formarse como directora. Concretamente, Marcela Fernández (cineasta y profesora del CUEC), nos brinda los siguientes datos acerca del número de ejercicios filmicos en lo que las alumnas se desempeñaron como directoras: en la década de los sesenta, se realizaron sólo dos ejercicios de alumnas, mientras que en los años setenta, se filmaron 24 (Fernández, 1987).

A lo largo de los años setenta el movimiento feminista mexicano comenzó a tomar fuerza en el interior del CUEC, dando paso a la formación del Colectivo Cine Mujer que estuvo activo desde 1978 hasta 1986. Sin embargo, la recepción de las ideas feministas al interior de la escuela de cine no siempre fue bien recibidas, al respecto Beatriz Mira comentó en entrevista con Isabel Jiménez (2018): «con nosotras yo creo que sí había una actitud nada feminista y de nada de apoyo... hasta persecutoria, pero ya no me acuerdo bien cómo estaba la cosa» (p. 116).

### **Presentación de *Vicios en la cocina, las papas silban***

Beatriz Mira filmó el documental para el *Taller de realización*, un curso que los estudiantes del CUEC debían acreditar como parte de su formación. Para su filmación, Mira contó con la colaboración de sus compañeros, Rosa Martha Fernández, quien colaboró en el guion, Alberto de la Rosa, que hizo iluminación y cámara en mano, Mario Luna, quien realizó la fotografía y Gilberto Macedo, apoyando en el trabajo de edición. El ejercicio fue filmado con una cámara Bolex, en formato 16mm blanco y negro, con una duración de 25 minutos. En 1978, mismo año en que se realizó, el filme recibió el premio Ariel otorgado al mejor cortometraje documental<sup>2</sup>.

Concretamente, lo que se cuenta en el documental es un día en la vida de una ama de casa citadina de clase media, por lo que podríamos decir que, el tiempo que maneja el documental es cronológico, pues se muestra desde que la protagonista despierta (la mañana), hasta el anochecer (mientras espera en el comedor a que su marido llegue a casa). A lo largo de las diferentes secuencias se puede ver a la protagonista realizando labores domésticas, tales como, barrer y trapear los pisos, tender la ropa, hacer la comida y cuidar de los hijos (ver *Figura 1*).



*Figura 1.* Fotograma del documental *Vicios en la cocina, las papas silban*  
**Fuente:** captura de pantalla de la película *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)

### **La voz en off de la protagonista**

En este apartado me gustaría destacar los recursos sonoros utilizados por la cineasta, ya que evidencian las construcciones culturales y sociales existentes en torno al tema del trabajo doméstico. En este documental la narración se encuentra a cargo de la *voz en off* de la protagonista, elemento que dota al relato de un nivel intimista. Es a partir de su uso que la protagonista da cuenta al espectador de sus pensamientos y sentimientos; sin embargo, al mismo tiempo, existe un toque de impersonalidad ya que nunca se nos revela el nombre de la mujer que observamos en pantalla.

Por otro lado, los contrapuntos tan bien logrados entre imagen y *voz en off* (*sonido*), resultan de suma importancia, ya que mientras observamos las actividades domésticas que lleva a cabo la protagonista también tenemos acceso a sus pensamientos y sentimientos, en síntesis, a su psique (ver *Figura 2*). A lo largo de las diferentes secuencias lo que se percibe es la ambivalencia que experimenta esta mujer (y muchas mujeres) respecto a ser esposa y madre, cumplir con el papel de ama de casa y de cuidadora.



**Figura 2.** Fotograma del documental *Vicios en la cocina, las papas silban*

**Fuente:** captura de pantalla de la película *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)

Otro recurso sonoro implementado por la cineasta carioca es la utilización de los boleros *Aunque me cueste la vida* y *Dos gardenias para ti*<sup>3</sup>; ambas canciones hablan sobre el amor romántico y las ideas social y culturalmente construidas alrededor del mismo, tales como sacrificar por el ser amado, el amor como sinónimo de sufrimiento, concebir al ser amado como única fuente de felicidad y validación, por mencionar algunas. Aquí es preciso señalar la manera en que las ideas en torno al amor romántico han permeado la mentalidad de miles de mujeres en todo el mundo, pues históricamente se nos ha formado para estar al servicio del amor e incluso durante años se consideró como el único propósito y motor de vida de las mujeres.

Para este breve análisis, resulta de suma importancia referirnos a la secuencia final la más *sui géneris* de todas, en especial porque se hace uso de una segunda voz femenina, de carácter *acusmático*<sup>4</sup> que recita el poema *Lesbos* de Sylvia Plath (2019). La *voz acusmática* habla en tercera persona, desde fuera, descarnada y desde el tono de la declamación, y de nueva cuenta hay un contrapunto, vemos a la protagonista cambiándose de ropa, maquillándose y peinándose para recibir a su esposo cuando llegue de trabajar, sin embargo, él nunca llega (ver *Figura 3*).

**Figura 3.** Fotograma del documental *Vicios en la cocina, las papas silban*

**Fuente:** captura de pantalla de la película *Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)



Ahondado más en la utilización del poema, no resulta extraño que Beatriz Mira haya elegido los versos de Plath (2019), pues basta recordar que una buena parte la obra de la escritora —en especial la producida en los últimos años de su vida— como el poema *Tres mujeres*<sup>5</sup>, que habla sobre la maternidad o su novela *La campana de cristal*, publicada por primera vez en 1963, por mencionar algunos, tenían como preocupaciones constantes la vida doméstica y la maternidad, temas que para Plath resultaban totalmente asfixiantes. La poeta manifestaba a través de su prosa la relación compleja y ambivalente que mantenía personalmente con el matrimonio, la vida doméstica y la maternidad.

Concretamente el poema *Lesbos*, utilizado en la secuencia, es largo, crudo, potente y devela los sentimientos de asfixia antes referidos que Plath experimentaba, en especial cuando uno de los versos se refiere al humo de la cocina, como el “humo del infierno”; más adelante, Plath (2019) continúa plasmando sus emociones a lo largo de los versos y casi al final de la secuencia remata diciendo: “Todas las mujeres son putas”. “No me puedo comunicar”. “Ni en tu paraíso zen nos podremos encontrar” (pp. 81- 87).

Finalmente, es importante mencionar los objetos simbólicos que aparecen a lo largo del documental, concretamente los electrodomésticos, tales como la licuadora que se observa en un primer plano, y posteriormente la olla en un plano picado, junto al refrigerador y la estufa que también se pueden ver a cuadro. Todos estos elementos conforman visualmente el espacio privado-doméstico que Beatriz Mira construye (*Figura 4* y *Figura 5*). Los electrodomésticos figuran como las herramientas de las que se vale esta ama de casa para realizar las tareas del hogar y de paso reproducir la fuerza de trabajo. Asimismo, la directora pone gran énfasis en mostrar la cocina, no solo para exponerla como un espacio históricamente asociado a lo femenino, sino también, para mostrar lo que sucede en la cotidianidad de la protagonista, para mostrar la rutina que desempeña diariamente y a toda hora. La directora aspira a que el espectador perciba lo que representa dedicar tiempo a esos oficios invisibles. En síntesis, la directora otorga a las imágenes del trabajo doméstico una jerarquía que generalmente no tienen, lo que la cineasta feminista Chantal Akerman, en una entrevista a Angela Martin (2016) llamó la jerarquía de las imágenes, refiriéndose a lo que habitualmente se exhibe en un filme y lo que no:

Por ejemplo, un accidente automovilístico o un beso en primer plano están más alto en la jerarquía que lavar los platos, que está en lo más bajo, sobre todo si lo vemos desde detrás [del personaje]. Y no es accidental, se relaciona con el lugar de la mujer en la jerarquía social (Martin, 2016, citada por González).



**Figura 4.** Fotograma del documental  
*Vicios en la cocina, las papas silban*  
**Fuente:** captura de pantalla de la película  
*Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)

**Figura 5.** Fotograma del documental  
*Vicios en la cocina, las papas silban*  
**Fuente:** captura de pantalla de la película  
*Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)



Otro espacio que Beatriz Mira nos muestra es el dormitorio de la protagonista, un espacio destinado entre otras cosas, a la faceta erótica-sexual del ama de casa, la cual vemos durante la última secuencia cuando la mujer comienza a arreglarse para esperar a su marido, mientras se escuchan los rabiosos versos de Sylvia Plath que le advierten lo que ya sabe: la vida de ama de casa no es en ningún cuento de hadas, ni tampoco el matrimonio (*Figura 6*).



**Figura 6.** Fotograma del documental  
*Vicios en la cocina, las papas silban*  
**Fuente:** captura de pantalla de la película  
*Vicios en la cocina, las papas silban* (1978)



## Reflexiones finales

El documental *Vicios en la cocina, las papas silban*, se inscribe dentro del cine feminista de corte militante, cuyo propósito es la visibilización del trabajo doméstico y su reconocimiento como trabajo. A lo largo del documental, la cineasta utiliza contrapuntos visuales y sonoros, además del montaje, para que el espectador perciba el tiempo y el esfuerzo que implica la realización de las tareas domésticas.

Respecto al uso de la voz *off* de la protagonista, es importante decir que esta voz termina por subvertir la autoridad de los documentales clásicos, en los cuales, en mayor o menor medida, hay un narrador masculino, en *Vicios en la cocina*, la protagonista posee una voz que representa sus propios puntos de vista y habla en primera persona, podemos conocer los sentimientos y pensamientos de un individuo que histórica y sistemáticamente ha sido excluido de la esfera pública: el ama de casa.

Asimismo, es necesario apuntar que el documental de Beatriz Mira está dentro de las denominadas “películas domésticas”, pues utiliza los espacios domésticos y la vida cotidiana de la protagonista como materia prima para su ejercicio fílmico; la cocina y el dormitorio, los cuales históricamente han sido asociados a la esfera privada y a lo femenino, sin embargo, la directora descompone ambos espacios a través de la cámara, dotando de jerarquía a las imágenes del trabajo doméstico. Espacios como la cocina o el dormitorio, concebidos como espacios cotidianos, privados e íntimos que al ser retomados como tema central del documental se convierten en espacios de lo público.

Para cerrar me parece preciso enfatizar la vigencia que posee el documental respecto al tema del trabajo doméstico y su invisibilización, al punto de no ser considerado como un trabajo, un debate que sigue activo tanto en la agenda pública como en la privada de la vida de las mujeres en busca de una sociedad más justa.



## Notas

---

- <sup>1</sup> Licenciada en Historia y Maestra en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de México (UNAM). Ha participado como becaria de investigación en el Colegio Mexiquense y en la División de Historia del Centro de Investigaciones y Docencia económica (CIDE). Sus Líneas de interés son la Historia del cine mexicano contemporáneo, la Historia del feminismo y la Historia contemporánea.
- <sup>2</sup> Datos retomados de la ficha técnica del catálogo *Filmografía Mexicana* de la Filmoteca de la UNAM. <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=7196&incremento=0>.
- <sup>3</sup> El primer bolero es una canción interpretada por Alberto Beltrán grabada con la Sonora Matancera en 1954, la segunda, es interpretado por Daniel Santos con la Sonora Matancera en 1948.
- <sup>4</sup> M. Chion (2004) retoma la definición de *acusmático*: «se dice de un sonido que se oye sin ver la causa de donde procede» (p.30). Según define el propio Chion en *Attdio-Vision*, el *Acousmètre*, palabra inventada a partir de *acousmatique* (*acusmático*) y *être* (*ser*), que aquí se traduce por “acusmacer”, es una especie de personaje voz específico del cine, cuyos poderes misteriosos se deben al hecho de que se le oye, pero no se le ve.
- <sup>5</sup> Es un poema largo a tres voces sobre la maternidad, en donde figuran tres mujeres, la primera mujer que desea ser madre, la segunda una mujer sufre por no ser madre y la tercera, una mujer que no quiere nunca ser madre.

## Referencias

---

- Filmografía Mexicana. (s.f.). *Catálogo Filmografía Mexicana de la Filmoteca de la UNAM*. <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/>
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Fernández, M. (1987). Las Directoras de la Industria Cinematográfica Nacional. En *La mujer en los medios Audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas.
- Jaiven, L. A. (2017). Feminismos. En *Conceptos clave en los estudios de género* (Moreno, H. y Alcántara, E, coords.) Vol. 1. México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Jiménez, I. (2018). *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, (Universidad Nacional Autónoma de México).
- González, J. (2016). Tres días en la vida de una mujer. En *Revista Universidad de Antioquia*, 325. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/325323>
- Plath, S. (2019). *Ariel*. Traducción y notas de Ramón Buenaventura. Edición Bilingüe. España: Hiperión.
- Vázquez, A. (2016). México. El 68 cinematográfico. En Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal.