

# Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

Maricruz Castro Ricalde\*

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es delimitar la contribución de los textos de opinión de la revista *Proceso* en la conformación del imaginario colectivo sobre la mujer en la década de los ochenta en México. Se centra en el análisis del discurso argumentativo de sus reseñas cinematográficas, a través de la recepción crítica de las películas realizadas por mujeres. También se recogen resultados en cuanto a los elementos extratextuales de una muestra que cubre once años (1980-1990). Esto significó la revisión de 520 ejemplares del semanario más importante en el país durante ese periodo. Se arriba a diversas conclusiones como la nula atención hacia el cine mexicano realizado por mujeres, el escaso interés prestado a los productos cinematográficos dirigidos por mujeres en el extranjero y cómo, mediante los objetos del discurso seleccionados, su caracterización y los juicios concretos vertidos sobre ellos, se tiende a reforzar los estereotipos de género, en cuanto al ritmo, las temáticas y los géneros cinematográficos que "distinguen" a las realizadoras. **Palabras clave:** estudios de género, análisis del discurso, cine mexicano, periodismo cultural, imaginario colectivo.

## Introducción

**D**urante la década de los años ochenta, se registró un fenómeno sin precedentes en la industria filmica mexicana: se rodaron o estrenaron diez largometrajes dirigidos por mujeres. Marcela Fernández Violante con *Estudio Q* (1980), *El niño rarámuri* (1981) y *Nocturno amor que te vas* (1987); María Elena Velasco, la "India María", con *El coyote emplumado* (1983), *Ni chana ni Juana* (1985) y *Ni de aquí ni de allá* (1987); Isela Vega con *Las amantes del señor*

\* Profesora titular del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus Toluca. Correo electrónico: maricruz.castro@itesm.mx

de la noche (1986); Busi Cortés con *El secreto de Romelia* (1988); María Novaro con *Lola* (1989) y Dana Rotberg con *Intimidación* (1989). Muchos lustros antes, Cándida Beltrán Rendón, Adela Sequeyro, Eva Limiñana y Matilde Landeta habían in-cursionado en la realización cinematográfica en México y sólo Landeta repitió la experiencia con cuatro películas en su haber.

La repentina aparición de las directoras cinematográficas en México, lejos de ser recogida por la prensa hebdomadaria del país, fue prácticamente ignorada. El discurso de la revista *Proceso*, la más influyente durante la década de los ochenta, soslayó la presencia femenina en dicho ámbito, pues a lo largo de los 520 ejemplares publicados en ese lapso sólo hay unas pocas menciones a la obra de directoras extranjeras y un par de alusiones a lo filmado en México. Las siguientes líneas tratarán de delimitar la contribución de los textos de opinión de esa revista y, específicamente, sus reseñas cinematográficas, tanto por su ausencia como por su presencia, en la conformación del imaginario colectivo sobre la mujer en los años ochenta en la república mexicana a través de la recepción crítica de las películas realizadas por mujeres.

## La revista *Proceso* y el corpus de la investigación

Durante el periodo que nos ocupa, la revista *Proceso* fue una de las más leídas en México, con mayor circulación y ventas reales gracias a su programa de suscripciones y un eficaz manejo de su imagen pública. El prestigio de su director general, Julio Scherer, su planta periodística y sus colaboradores<sup>1</sup> se aunaron al giro ideológico del semanario de centro izquierda, alejado de las versiones oficiales del gobierno del presidente Luis Echeverría, para lograr una cifra de venta récord para una publicación periódica: sesenta mil ejemplares semanales, antes de cumplir los primeros dos años de existencia (Secanella, 1983). A principios de la década de los ochenta, *Proceso* se había consolidado tanto en su circulación como en sus secciones, su diseño y su planta de colaboradores.

La muestra que analizaremos cubre del número 166 correspondiente al 6 de enero de 1980 de dicha revista hasta el 686, publicado el 25 de diciembre de 1989.

<sup>1</sup> Fruto del conflicto del periódico *Excelsior*, que se resolvió con la salida de quien fuera su director, Julio Scherer, *Proceso* vio la luz el 6 de noviembre de 1976. Su cuerpo directivo era muy similar al del diario del cual provenían: Hero Rodríguez Toro, Vicente Leñero, Rafael Rodríguez Castañeda y Carlos Ramírez. Plumas como las de Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, entre muchas otras, convirtieron su sección "Cultura" en una de las más sólidamente posicionadas en el gusto de los lectores.

Sin embargo, como las cintas *Lola e Intimidad* fueron filmadas en ese año, hemos revisado también los ejemplares de 1990, a fin de detectar si hay alguna mención relativa a ellas.<sup>2</sup> Nuestra unidad de análisis, por lo tanto, la ubicaremos exclusivamente dentro de la sección "Cultura" del semanario y nuestro eje de atención será tanto el titular del artículo como el cuerpo del mismo.

Dentro de la sección "Cultura", el apartado "Cine" tenía como función primordial reseñar las películas estrenadas recientemente en la capital del país o, bien, dar cuenta de acontecimientos cinematográficos como la Muestra Internacional de Cine, el Foro de la Cineteca, el Festival de Cine de la Habana o el de Berlín, a los cuales se asistía cada año. También se realizó algún reportaje o se publicó alguna nota sobre acontecimientos de actualidad dentro del ámbito, como el deceso de algún famoso, la retrospectiva de su obra o problemas dentro de la administración y la producción cinematográfica en México, principalmente.

En la década de los ochenta fueron tres los periodistas titulares de dicha sección: Paco Ignacio Taibo, cuya firma aparece desde la primera muestra de nuestro corpus de investigación, hasta septiembre de 1980; Héctor Rivera durante los siguientes nueve años; y Susana Cato, quien comenzará a colaborar a fines de 1989 y continuará hasta la segunda mitad de 1990, fecha en la que Rivera retomará la sección y la alternará irregularmente con Susana. En unas pocas ocasiones ellos mismos realizarán las notas o los reportajes del área, aunque en ambos géneros también se contará con la participación esporádica de periodistas como Carlos Monsiváis, Armando Ponce, Rafael Rodríguez Castañeda y Carlos Ramírez, por mencionar algunos. En estos casos, la extensión es variable, pues hay textos de poco menos de media cuartilla (los más pequeños) o de varias, como los que se refieren al incendio de la Cineteca, la muerte de Luis Buñuel, un aniversario más de Gabriel Figueroa o una entrevista con Roberto Benigni, durante el rodaje de una película de Federico Fellini. En cambio, los escritos incluidos en la sección "Cine" tienen una extensión más o menos exacta: media página de la revista y esporádicamente son apoyados con alguna fotografía como recurso gráfico.

## Imaginario social y discurso de opinión

"La significación imaginaria social hace que las cosas sean tales cosas, las presenta como siendo lo que son" sostiene Cornelius Castoriadis (1989: 4) y con ello alude a los rasgos que constituyen el imaginario social: elementos subjetivos que transitan

<sup>2</sup> En el caso de *Intimidad*, la reseña no aparecería sino hasta el número 884 del 9 de octubre de 1993 y sería firmada por Susana Cato, dado su estreno comercial hasta ese año.

como objetivos; variables, pero presentados como intemporales; incoherentes y, sin embargo, ofrecidos en una envoltura de coherencia (cf. Castoriadis, 1983: 10-12). La realidad, por lo tanto, se construye socialmente, de la misma manera que las categorías que generan el conocimiento estructuran la psique y modelan las opiniones sociales. Estela Serret afirma que “el concepto de imaginario, que expresa el nivel de actuación de la subjetividad, refiere a la manera como las y los sujetos se piensan y se perciben a sí mismas/os, y en esta medida, a las prácticas desarrolladas desde esa percepción” (2001: 50-51).

En cada texto producido se dan cita todos los tiempos de la historia: se retoma lo ya dicho, implícita o explícitamente, y se añade algo más. A mayor añadidura, mayor diferenciación con la herencia histórica (este es el signo de la vanguardia y las escuelas de ruptura, por ejemplo); mientras menos ingredientes de novedad, más peso de la tradición. En cualquiera de los casos, un análisis de lo que se dice y lo que se calla expresa el sino de cada época. Nuestro punto de partida es la convicción de que el texto no es únicamente una estructura, sino que está hecho también de ideas y de historia. Por lo tanto, no se puede ejercer la crítica con un marco de referencia aséptico ideológicamente.

La producción de significados no se detiene en la conformación del objeto textual. La interacción entre el texto y el lector, en donde éste completa al primero mediante su actividad lectora a través de su interpretación sugiere, por una parte, que no hay significados estéticos y unívocos en ninguna obra artística; por la otra, la importancia de la recepción. Annette Kuhn, por ejemplo, asevera que ningún texto es feminista *per se*, sino que “se convierte en texto femenino en el momento de la lectura”, dado que es tan sólo un eslabón en la cadena de las relaciones sociales de las que forma parte. De aquí, entonces, puede desprenderse la trascendencia de los medios de comunicación, en general, y de la prensa, en particular, al convertirse en elementos de intervención cultural y, en consecuencia, ideológica para todos aquellos que tienen (directa o indirectamente) algún tipo de vínculo con ellos (como lectores, como receptores de la opinión de los lectores, como aquellos que se van nutriendo del imaginario colectivo al que dichos medios refuerzan, respaldan, contradicen, reducen, constriñen, forman o añaden). Indagar en qué forma la prensa mexicana contribuye a la conformación del imaginario colectivo que sobre la mujer prevalece es nuestra manera de acercarnos a la recepción del texto cinematográfico, una vez que el periodista como crítico, como reportero, como analista es, en una primera instancia, un lector que, a su vez, contribuye a modelar la opinión de los futuros receptores de las obras filmicas.

La reseña cinematográfica es parte del periodismo de opinión y exhibe un “punto de vista bien definido” (Bond, 1981: 285), en donde la valoración suele

constituir el eje de la estructura de su argumentación. Es un metadiscurso que propone como objeto de atención los textos cinematográficos con el fin de describirlos, interpretarlos y/o evaluarlos. Poco explorado por los investigadores, este género es una variante especializada del artículo de opinión, en cuanto a que se admite sin reparos su matiz subjetivo, define con claridad la posición ideológica de sus autores, lo cual los convierte en "orientador[es] de conciencias en algunos sectores" (Leñero, 1986: 287-288). En este sentido, la reseña cinematográfica pone de manifiesto las características que Teun van Dijk ha detectado en los editoriales: presentan una "función primaria de argumentación y de persuasión" (1997: 205) y de esa forma influyen en las cogniciones sociales de los lectores. Sus peculiaridades son el grado de abstracción del lenguaje, cierta amplitud en la descripción del contexto, "el uso del lenguaje que es el lenguaje explícito del juicio y la exhortación" (Fowler *et al.*, 1983: 178) y la recurrencia a las siguientes categorías esquemáticas: comentario, evaluación y recomendación pragmática (prescripción, recomendación, consejo, advertencia, etcétera).

Ni las reseñas ni los editoriales se dirigen al *lector ordinario*. En el primer caso, su público está constituido por uno aglutinado por un interés mucho más específico que el receptor de editoriales y el ámbito de influencia es mucho más directo, puesto que el discurso de la reseña no sólo forma una opinión, sino invita directamente a una acción o bien a reprimirla. La reseña se separa de los editoriales en cuanto a la materia que aborda, puesto que aquélla tiene como sujeto de atención, primordialmente, la variedad de productos cinematográficos, sean de factura reciente o lejana, en tanto que éstos dan "a conocer sus puntos de vista sobre un acontecimiento de interés actual" (Leñero, 1986: 288), casi siempre de tinte político. Los juicios vertidos en textos de esta naturaleza influyen en la decisión de ver o no una película y apoyarían el enfoque de Jean-Claude Anscombe y Oswald Ducrot, en su visión acerca de la pragmática integrada (1983). Es decir, los escritos en torno de películas específicas son discursos que actúan como medios de intervención y de acción. Su papel puede considerarse como un medio de presión, e incluso de violencia simbólica, sobre sus destinatarios, tanto por el ascendiente de quienes fungen como emisores como por la fuerza argumentativa intrínseca a los enunciados en los cuales se sustenta el discurso.

La función persuasiva de la reseña la aproxima a los editoriales dada la naturaleza reguladora e ideológica que exhiben ambos discursos y que da como resultado "la formulación y reproducción de normas y valores aceptables" (van Dijk, 1997: 206). En este sentido, la explicación y la evaluación transmitida a través de este género contribuye a divulgar, reafirmar y hacer aceptables esas figuras, formas e imágenes de la subjetividad aludidas por Castoriadis, que constituyen la realidad social.

## Imágenes de mujer en el discurso de *Proceso*

Siete reseñas sobre películas dirigidas por mujeres aparecen a lo largo de una década en *Proceso* y todas aluden a productos cinematográficos filmados en el extranjero. Cuatro son de nacionalidad alemana; una, francesa; otra francobelga y una más es estadounidense. Las realizadoras son (por orden de aparición) Margaret von Trotta, Jutta Brückner, Barbra Streisand, Agnès Varda y Marion Hansel. Hemos analizado estos textos a partir de las reglas operatorias del discurso argumentativo (cf. Giménez, 1983: 176-189): las de selección, determinación, cierre de existencia y admisibilidad.

Las reglas de selección que operan en todos los textos se refieren a las relaciones interpersonales de las protagonistas de los filmes analizados, a través de la breve narración de sus tramas. En ellas, se resalta el fracaso de los personajes en lograr vínculos afectivos. Las películas realizadas por mujeres, subyace en el discurso de Héctor Rivera (autor de dichas reseñas), se centran en temas abstractos ("lo inefable, lo intangible, lo efímero"), en los cuales la relación entre hermanas, madres e hijas/os o con el contexto social (amistades, vecinos, encuentros casuales) es prácticamente imposible. Los personajes que Rivera describe, con base en las películas vistas, son seres solitarios, angustiados, asediados por un ambiente opresivo.

Para Teun van Dijk, "los titulares tienen un estatus temático especial" (1997: 143), dado que su selección tiende a definir los modelos que guían la interpretación de la totalidad del texto leído. La selección de los objetos discursivos no es evidente en los encabezados de las reseñas analizadas. No son ni los nombres de las películas ni los de sus directoras el sujeto de atención al cual se dirigen los titulares. Dos son los recursos elegidos: aludir a la temática del filme o bien al contexto en el cual fue exhibido. La primera estrategia es empleada en tres de los siete casos: para referirse a *Hermanas* de von Trotta, se elige "Balanza de la dicha"; para *Hungerjahre* de Brückner, "Retratos de familia en un infierno"; y para *Yentl* de Streisand, "Travestismos y sablazos".<sup>3</sup> La temática de la película alemana se obscurece de antemano, mientras que la estadounidense se ridiculiza. Llama la atención cómo lo acerbo de la crítica sobre esta última cinta comienza desde el encabezado. No es el travestismo el eje de la misma y, sin embargo, es justamente la impostura del género lo que se resalta.

<sup>3</sup> Dada la frecuencia con la que citaremos textos de las reseñas realizadas por Héctor Rivera, hemos anexado un cuadro al final de este trabajo, en donde constan los siguientes datos: número de la revista en el que aparece la transcripción, fecha de la misma, título del artículo, autor del mismo, género y tema abordado, nacionalidad del filme, nombre de su directora y espacio concedido al texto.

Las otras cuatro reseñas son tituladas según los lugares de su exhibición: "Alemania en el Foro", "Foro II: Francófonos", "XXI Muestra" y "El Foro". Con este recurso, se escamotea la presencia de las mujeres y sus productos artísticos, al mismo tiempo que se remarca la percepción sobre su lejanía geográfica y cultural: sean alemanas o francesas, sea presentándose en contextos específicos y anuales (como era el caso de las muestras internacionales de cine y los foros de la Cineteca Nacional). En los 520 números publicados en la década de los ochenta, en algunas ocasiones también se emplea este procedimiento para abordar las películas filmadas por varones. Sin embargo, más del 50% de las reseñas sobre las películas de las realizadoras echan mano de este recurso, en tanto que el porcentaje es sensiblemente menor en el otro caso. En éste, titulares como "Bergman en Managua", "Un siete para Dudley Moore", "De Palma ataca de nuevo" o "El padrino goza de buena salud", "Apocalipsis un discurso banal", "Pobre Nijinsky" marcan la paura de cómo los directores (Ingmar Bergman, Dudley Moore, Brian de Palma) o los nombres de sus películas (*El Padrino*, *Apocalipsis ahora*, *Nijinsky*) se asientan en el imaginario del espectador desde el inicio de la lectura.

Las reglas de determinación focalizan a los objetos discursivos de acuerdo con ciertas especificaciones. Al abordar las tramas, se vierten las ideas de filmes *intimistas* y *dramas familiares* que aparecen en prácticamente todas las reseñas, con excepción de la película de Streisand. Por intimismo, estos textos entienden "tonos sombríos", "estados anímicos", "espacios íntimos", "breves palabras", "drama familiar sin válvulas de escape", "intenso drama" (en *Hermanas* [1979] de Margaret von Trotta), descripción de la "trayectoria existencial" de su protagonista, la familia considerada como una "indeseada" herencia social e "insuperable obstáculo en el camino hacia la felicidad y la realización personales" (en *Hungerjahre* [1979] de Jutta Brückner) o como un "compartimiento hermético" en el "Drama intenso de consistente realismo" en *Años de hambre* (1980). Y *Las bodas bárbaras* (1987) de Marion Hansel será un "Ensayo psicológico en breves trazos sin mayores anotaciones".

Las reglas de cierre de existencia atribuyen propiedades a los objetos discursivos seleccionados. Características como la parquedad narrativa en el caso de Marion Hansel son matizadas negativamente y de manera explícita se censura su "falta de oficio" y de Streisand, sus "no pocas torpezas". La lentitud señalada ("movimientos mínimos", irrupción sigilosa, estructura serena, lenta, "un tiempo que transcurre imperceptible" y "parsimoniosa naturalidad" en *Hermanas*; transformación "lenta" del personaje de *Las dos hermanas* [1981]) en el desarrollo de las historias no obra, sin embargo, en favor de la decisión de los espectadores, para asistir a estos espectáculos fílmicos, al contar con cada vez menos elementos de decodificación para productos de esta naturaleza. Este ritmo culminará en el tedio y los bostezos sinfín que provoca *Yentl* y la "aridez narrativa" de *Las bodas bárbaras*.

Los personajes femeninos se sacrifican inútilmente, sufren, son ineptos, no poseen la capacidad de transmitir sus sentimientos fraternales, maternales, afectivos. Las mujeres son víctimas o victimarias, en una dualidad sempiterna, puede leerse entre líneas, ya que María (en *Hermanas*) "es la hermana-madre fría, ausente, dominante, exigente, práctica que le escamotea su dosis de afecto y de atención" y la joven personaje de *Hungerjahre* deseará "escapar a la asfixia del yugo materno".

Sobre las realizadoras se pone de relieve su filiación feminista, mediante expresiones como "esta cineasta feminista" al aludir a Brückner; Streisand "azuza el feminismo talmudista"; una de las hermanas de la película de von Trotta es feminista y "asume sufriendo la militancia subversiva de la otra". Percibimos, por tanto, supuestos ideológicos que vinculan el feminismo con el sufrimiento implícito o explícito. Los mujeres de estas historias, feministas, que se rebelan de alguna manera a través de "discursos de rebeldía intelectual y solidaridad política", generan todo tipo de padecimientos: hacia sí mismas o hacia los demás. Por otro lado, pareciera asignársele al feminismo el espacio de la acción íntima, puesto que la militancia, la acción social y real se presenta como un elemento ajeno a él.

El feminismo, se infiere de estos textos, es una posición que proviene de la mirada crítica de "una mujer ilustrada y sensible que pierde a cada momento más distancia con sus personajes". Es disminuida así su capacidad de convocatoria social y se reduce a la visión de un movimiento de intelectuales que impide ejercer el raciocinio, al basarse en aspectos emotivos y de identificación afectiva. Las preocupaciones de las directoras no sólo gravitan alrededor de esa afectividad, sino sus estrategias narrativas se basan en ella. Agnès Varda, dice Héctor Rivera, "tiende a describir con una suerte de aliento maternal" y registra los pasos de la joven protagonista Mona "con cálido afecto".

Los procedimientos cinematográficos, señalarán varias reseñas, se basarán en un género discursivo típicamente femenino. *Hungerjahre* "será parte de un relato de tono autobiográfico" y *Años de hambre*, "un compromiso de aliento autobiográfico".

Las reglas de admisibilidad se traducen en juicios, en "lo que hay que pensar" (Lascoumes cit. en Giménez, 1983: 181) de los objetos discursivos. Las siete películas reseñadas miran críticamente su propia vida y su entorno. Las protestas son, sin embargo, "discretas" (en el filme de Agnès Varda), adjetivo totalmente identificado con el estereotipo femenino.

La evaluación vertida en la reseña dedicada a *Yentl* de Barbra Streisand es de gran interés pues, al margen de la valoración explícitamente negativa hacia el producto filmico, se exhibe en ella una evidente acritud hacia la realizadora. Este rechazo se expresa al calificarla de pretenciosa así como a algunos de sus espectadores; al juzgar la película como la conciencia de su "autofracaso"; al caracterizar



la cinta con un paterismo semejante al de la cartelera cinematográfica de la época (“como si fuera la fórmula secreta que el mundo entero esperaba”); y al definirla como “un solemne musical impreciso” y una película “tediosa y mediocre”. Ser la productora, la directora e “inevitablemente” la protagonista y la cantante no es una muestra de talento o de la versatilidad de Streisand, sino la prueba de su presunción y su vanidad, asegura el reseñista.

## Resultados

Esta primera aproximación al discurso periodístico de la década de los años ochenta sobre el cine de mujeres en México, en la revista *Proceso*, arroja algunos resultados parciales que seguramente entrarán en diálogo con otros análisis similares que venimos llevando a cabo con la revista *Dicine* y los diarios *unomásuno*, *El Universal*, *Excélsior* y *La Jornada*. Es un hecho que durante ese lapso, la atención periodística se centró en la producción cinematográfica de varones. De los 520 ejemplares estudiados, sólo hay siete que incluyen algún comentario sobre textos cinematográficos dirigidos por mujeres, y con excepción de dos casos (*Hungerjahre* [1979] de Jutta Brückner y *Hermanas* [1979] de Margaret von Trotta), todos los son en forma compartida. Es decir, el artículo crítico no se enfoca exclusivamente en una película realizada por una mujer, sino que el espacio incluye otros títulos cuyos realizadores son varones. De la cantidad total de reseñas revisadas, ninguna corresponde a las películas dirigidas por mujeres en México durante la década de los ochenta.

Algunas conclusiones vinculadas con elementos extratextuales son:

- a) Sea por una mejor distribución cinematográfica, sea por un interés mayor por parte de quien escribe la reseña, se exhibe cierta preocupación por hablar de filmes extranjeros dirigidos por mujeres y ninguna por aquéllos producidos en México. Se aborda la obra de Margaret von Trotta, Agnès Varda, Marion Hansel, Jutta Brückner y Barbra Streisand. No hay análisis alguno sobre las películas de Marcela Fernández Violante, Isela Vega, María Elena Velasco “la India María”, Busi Cortés, María Novaro y Dana Rotberg, directoras que filmaron por lo menos una película durante el lapso estudiado. Con excepción de las películas de Isela Vega y “la India María”, todas las demás recibieron diversos reconocimientos en nuestro país y el extranjero, por lo tanto no fue la falta de calidad la variable que motivó su omisión dentro de los textos publicados en *Proceso* durante esa década.

- b) Las películas de Marcela Fernández Violante, tres en menos de ocho años, no figuran entre las reseñadas en *Proceso*, aunque sí entrevistan a la realizadora en dos ocasiones. En la primera (Galarza, 1980: 49-50) se le pregunta sobre la Muestra Internacional de Cine y la presencia de las producciones mexicanas en ella. La segunda (Rivera, 1985: 53-55) tuvo lugar al poco tiempo de haber sido nombrada directora del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). El texto resalta su rol como administradora de la cultura, no como creadora.
- c) En el caso de *Lola*, de María Novaro, se presenta un reportaje compartido con la película de Diego López, *Goitia, un Dios para sí mismo*, que condensa la recepción de la crítica cinematográfica hacia ambos filmes. Los juicios vertidos en este texto son de sumo interés para la integración del imaginario colectivo sobre el cine hecho por mujeres en México, sin embargo, al no ser una reseña, ha quedado fuera del corpus de análisis de este trabajo.
- d) Si bien hay una mayor presencia de las realizadoras extranjeras y hemos aludido a una mejor distribución, es necesario precisar estas afirmaciones. La distancia promedio entre la fecha de producción y la aparición del comentario es de dos años. Por ejemplo, *Hermanas de von Trotta* es de 1979, pero se comenta en 1982 y *Las dos hermanas* de la misma realizadora es de 1981 y la reseña es de 1985. En cambio, *Yentl* de Barbra Streisand sólo se desfasó un año. Se infiere de esto la accesibilidad de ciertas producciones estadounidenses, en tanto que las películas europeas circulaban en México, durante la década de los ochenta, varios años después de su estreno en sus países de origen. La deficiente distribución del cine mexicano es un factor que debe tomarse en cuenta, ante la ausencia de comentarios sobre las películas realizadas por mujeres, pero no es una causal decisiva del silencio alrededor de ellas en esa década. *Intimidad* (1989) de Dana Rotberg fue reseñada cuatro años después, sin embargo, dos de las tres películas de Fernández Violante, que datan del primer lustro de los ochenta, no serán en lo absoluto sujeto de atención, como tampoco lo serán las de María Elena Velasco o Isela Vega.
- e) Si bien la reseña se diferencia de los editoriales en cuanto a la noticiabilidad y la proximidad del suceso al que aluden, la revista *Proceso* descarta este matiz en cuanto a las realizadoras se refiere. Es decir, sólo serán sujeto de interés las directoras y sus películas si ofrecen un tono de actualidad: un nuevo puesto público, la exhibición de una cinta o su participación en algún festival. No hay texto alguno que se refiera a la totalidad de la obra cinematográfica realizada por mujeres, por ejemplo. Esta observación también

se aplica al resto de los géneros periodísticos (entrevista, reportaje, crónica, nota informativa). Como consecuencia, la obra de las directoras en sí pierde aún más interés en la medida en que no presente características noticiables.

- f) Ninguno de los títulos menciona a las realizadoras o a su película como si sucede en el caso de los directores. Bergman, Buñuel, Belushi, Fassbinder, Warhol, Stone, Kubrick o títulos como *Doña Flor y sus dos maridos*, *Annie Hall*, *Campanas Rojas* o *Walker* son algunos ejemplos de la estrategia empleada en los encabezados y que contribuye a posicionar en el imaginario la actividad masculina en el ámbito cinematográfico. La presencia de estos realizadores es supuestamente tan sólida que basta escribir sus apellidos en los titulares para que el lector los identifique (se prescinde así de sus nombres: Ingmar, Luis, John, Werner, Andy, Oliver y Stanley, respectivamente).

En cuanto a los elementos intratextuales, podemos afirmar que con excepción de los filmes de Streisand y Hansel, hay una evaluación general positiva hacia las películas de von Trotta, Brückner y Varda. Sin embargo, los objetos del discurso seleccionados, su caracterización y los juicios concretos sobre ellos tienden a reforzar los estereotipos de género en las siguientes vertientes:

- g) Detectamos cómo la mirada autoral reafirma el estereotipo del género cinematográfico, atribuido al cine realizado por mujeres. El espacio del melodrama, el drama psicológico y la tragedia, el de las lágrimas, la angustia, el rechazo y la soledad es el elegido por las directoras europeas. La acción y la intervención social se convierten en asunto de "solidaridad femenina" y paldescen ante la importancia de los espacios privados y los asuntos íntimos. Éstos sin embargo, no son emanadores de felicidad alguna, sino "retratos de familia en un infierno", como reza el título de una de las reseñas.
- h) Los filmes de Isela Vega y María Elena Velasco se enclavan en el espectro de las producciones cinematográficas de corte popular. En ellas, la calidad técnica es deficiente y ése podría ser un argumento para la nula atención prestada. No obstante, en la muestra estudiada se reseñan otros productos cinematográficos, tanto nacionales como extranjeros, de resultados muy dudosos. Así se indica en el cuerpo mismo de los textos. Algunos de ellos serían "A pique" que se refiere a la película *Orinoco* de Julián Pastor, "Rambito el aceitoso II" de George P. Cosmatos (sobre *Rambo*, segunda parte), "Negro es negro" acerca de *Lo negro del negro Durazo* de Ángel Rodríguez Vásquez o "Mexican film karma" que habla de *Dunas* de David Lynch. A pesar de que los textos les son adversos a todos esos filmes, el autor selecciona tales títulos como objetos de atención.

- i) Resaltar la soledad, la angustia, el dolor y el sufrimiento de los personajes y las historias contadas no sólo se vincula con el género cinematográfico sino también con el desequilibrio social mostrado por las mujeres cineastas. Sus filmes se describen como un producto de una insatisfacción personal e, incluso, de revanchismo social.
- j) Los personajes son identificados por su renuncia y rechazo hacia el mundo que los rodea. La realidad parecería escindir-se y no ser el lugar de las historias de estas películas, al crear sus propios espacios: en ellos, el tiempo no fluye. Las acciones se cuentan parsimoniosamente y de esta forma la reseña transmite la percepción de un mundo paralelo, distante al del lector, poblado por problemáticas abstractas, individuales y alejadas de los fenómenos sociales contemporáneos.
- k) La maternidad se presenta en dos vertientes: como objeto del discurso en las temáticas de las historias contadas, pero también como estrategia cinematográfica inherente a las realizadoras. La figura materna es propuesta como una mujer rígida, insensible, incapaz de prodigar afecto, condicionada por unos hijos nunca deseados. En la otra vertiente, las directoras se inscriben en un territorio feminista ajeno a la intervención social. Esto se debe a su incapacidad de despojarse de sus rasgos de mujer; específicamente los de la maternidad y la afectividad. Desde esta óptica, los atributos asignados a la mujer directora de cine siguen siendo los mismos aducidos por la tradición patriarcal decimonónica: "Mientras al varón se le identificaba con aptitudes como fuerza, capacidad de raciocinio y creatividad, a la mujer se le confería intuición, sensibilidad, sumisión y abnegación" (Ríos de la Torre, 2001: 29). Así, las no "pocas torpezas" observadas en el filme de Streisand, los "tropiezos" y la "falta de oficio" de Hansel, vendrían a ratificar los modelos subyacentes en las reseñas de *Proceso*.

A través de las observaciones anteriores concluimos que, mediante las reseñas publicadas durante los años ochenta, la revista más importante de México en ese lapso fortalece el imaginario social en cuanto a la supuesta ausencia de la mujer en espacios concretos, el estereotipo de las escasas realizadoras que se convierten en sujetos del discurso periodístico así como el encasillamiento de los personajes y las temáticas desarrolladas en sus productos filmicos. Resultado contradictorio con la posición ideológica del semanario, sustentado en los ideales del espectro de la izquierda mexicana, en los que la democracia y la igualdad fueron sus puntas de lanza.

## Bibliografía

- Anscombe, Jean Claude, y Oswald Ducrot  
1983 *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga Editeur, Bruselas.
- Bond, Fraser F.  
1981 *Introducción al periodismo*, Limusa, México, 5a. reimp.
- Castoriadis, Cornelius  
1983 *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Barcelona.  
1989 "Institución de la sociedad y religión", en *Vuelta*, núm. 93, agosto.
- Fowler, Roger et al.  
1983 *Lenguaje y control*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Galarza, Gerardo  
1980 "En la cartelera cinematográfica, la Muestra, un respiro", en *Proceso*, núm. 211, noviembre 15.
- Giménez, Gilberto  
1983 "La argumentación en la ficción y en la crítica literaria", en *Acta poetica*, vol. 4-5.
- Kuhn, Annette  
1991 *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra (Signo e imagen, 25), Madrid.
- Leñero, Vicente  
1986 *Manual de periodismo*, Grijalbo, México.
- Proceso.com.mx*  
2002 [En línea] <http://www.proceso.com.mx> [octubre 22].
- Ríos de la Torre, Guadalupe  
2001 "Imágenes de las mujeres públicas", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 21-22, año 11.
- Rivera, Héctor  
1985 "Marcela Fernández sueña en convertir al CUEC en Escuela Nacional de Cine", en *Proceso*, núm. 429, enero 19.
- Secanella, Petra María  
1983 *El periodismo político en México*, Mitre, Barcelona.
- Serret, Estela  
2001 *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Sociología), México.
- Van Dijk, Teun  
1997 *Racismo y análisis crítico de los medios*, Paidós, Barcelona.

## Anexo

Número	Fecha	Título	Autor	Género y tema	Nacionalidad	Directora	Espacio
291	Mayo 31, 1982	Balanza de la dicha	Héctor Rivera	Reseña película <i>Hermanns</i>	Alemana	Margaret von Trotta	1/2 p.
302	Agosto 16, 1982	Retratos de familia en un infierno	Héctor Rivera	Reseña película <i>Hungerjahre</i>	Alemana	Jutta Brückner	1/2 p.
392	Mayo 7, 1984	Travestismos y sablazos	Héctor Rivera	Reseña película <i>Yentl</i>	Estadouni- dense	Barbra Streisand	1/3 p.
429	Enero 19, 1985	Marcela Fernández sueña en convertir al CUEC en Escuela Nacional de Cine	Héctor Rivera	Entrevista: Opinio- nes sobre el CUEC y el cine mexicano	Mexicana	Marcela Fernández Violante	3 pp.
445	Mayo 11, 1985	Alemania en el foro	Héctor Rivera	Reseña película <i>Las dos hermanas</i>	Alemana	Margaret von Trotta	1/3 p.
551	Mayo 25, 1987	Foro II: Francófonos	Héctor Rivera	Reseña película <i>Sin techo ni ley</i>	Francesa	Agnès Varda	1/4 pp.
585	Enero 18, 1988	Aproximaciones al burdel o la cantina el cine mexicano de hoy: Matilde Landeta XXI Muestra	Héctor Rivera	Entrevista: situación de la industria cinema- tográfica mexicana	Mexicana	Matilde Landeta	3 pp.
629	Nov. 21, 1988	El Foro	Héctor Rivera	Reseña película <i>Las bodas bárbaras</i>	Francobelga	Marion Hansel	1/4 p.
653	Mayo 8, 1989	El Foro	Héctor Rivera	Reseña películas <i>Años de hambre y Los primeros pasos</i>	Alemana	Jutta Brückner	1/4 p.
683	Dic. 4, 1989	Y el viruperio de los críticos "Lola" y "Goitia" entre el elogio	Susana Cato	Reportaje: Recepción en la prensa nacional de Lola y Goitia	Mexicana	María Novaro	2 1/2pp.