

Imágenes y representaciones en el periodismo de izquierda en México

Images and Depictions in Mexican Left-Wing Journalism

Maricruz Castro Ricalde*

Resumen

El artículo presenta los resultados de una investigación acerca de los imaginarios de la cinematografía dirigida por mujeres, creados por la prensa de izquierda en México durante la década de los ochenta. El modelo de análisis aplicado parte de la propuesta de Michel Pêcheux sobre las formaciones imaginarias, pero tomando en cuenta las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, y no sólo el estudio de los elementos intradiscursivos, de manera acorde con los presupuestos de la Escuela Francesa del Discurso. La de los ochenta fue una época en la cual el movimiento feminista en México parecía haberse consolidado y, como consecuencia, podría suponerse el interés de los medios de comunicación hacia los problemas de género, el quehacer femenino y sus ámbitos de acción, especialmente en aquellos medios que acababan de surgir como alternativa a las tendencias oficiales.

Palabras clave: prensa de izquierda, discurso argumentativo, imaginarios sociales, cinematografía.

Abstract

This article is about the results found in a research on women directed film imaginaries, which had been created by the left-wing Mexican journalism during the 80's. The applied model comes from Michel Pêcheux proposal on imaginaries shaping dealing with, not just an intra-discursive elements study, but also the specific conditions of speech production, circulation and reception according to the French Discourse School. The 1980's were a period in which the Mexican feminist movement seemed consolidated, consequently it could be assumed the media interest about genre problems, feminine occupation and women's activities milieu, especially in those media that had just emerged as an alternative choice of the official trends.

Key words: left-wing journalism, argumentative speech, social imaginaries, film industry.

Recibido: 18/07/2006

Aceptado: 18/09/2006

* Doctora en letras modernas y en ciencias de la información; profesora titular del Instituto Tecnológico de Monterrey, campus Toluca.
Correo electrónico: maricruz.castro@itesm.mx

Introducción

La de los ochenta fue una época en la cual el movimiento feminista en México parecía haberse consolidado y, como consecuencia, podría suponerse el interés de los medios de comunicación hacia los problemas de género, el quehacer femenino y sus ámbitos de acción. Este periodo coincide con el fortalecimiento de dos medios surgidos pocos años antes: la revista semanal *Proceso* en 1976, el diario *unomásuno* justo doce meses después, en 1977, y el surgimiento del diario *La Jornada*, a principios de 1984; los tres inscritos dentro del espectro ideológico de la izquierda y claramente separados de la prensa de tendencia oficial prevaleciente.

En ese mismo lapso, se rodaron o estrenaron diez largometrajes dirigidos por mujeres, número superior al del total de películas realizadas en México en lo que iba del siglo XX. Marcela Fernández Violante con *Misterio. Estudio Q* (1980), *El niño rarámuri. En el país de los pies ligeros* (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* (1988); Isela Vega con *Las amantes del señor de la noche* (1986); Busi Cortés con *El secreto de Romelia* (1988); María Novaro con *Lola* (1989) y Dana Rotberg con *Intimidad* (1989). En el inicio de la investigación supusimos que la incursión de tal número de mujeres en un ámbito laboral casi virgen para ellas suscitara un gran interés mediático y, concretamente, en la prensa de izquierda. Los presupuestos ideológicos de ésta en relación con las minorías, y sus reiterados discursos en torno de la equidad y la inclusión, permitían suponerlo.

Metodología

Durante la década de los ochenta, los periódicos *unomásuno* y *La Jornada*, así como la revista *Proceso*, fueron los portadores de una perspectiva ideológica que afirmó solidarizarse con las clases populares y trabajadoras, declaró su adhesión a los valores de la democracia, reiteró su búsqueda de la pluralidad y la apertura tanto en la información como en la opinión de sus colaboradores y sus

lectores. Fueron identificados como la prensa de “izquierda” en México y representaron un enfoque editorial poco común en el espectro mediático.

Después de revisar la totalidad de unidades del *unomásuno*, *La Jornada*¹ y *Proceso*, correspondientes a esa década,² se analizaron las nueve reseñas cinematográficas publicadas³ que atendían exclusivamente a las películas dirigidas por mujeres en México, con el objetivo de identificar el imaginario que se proponía alrededor de ellas, las temáticas y los personajes de sus filmes, así como las representaciones forjadas por el emisor sobre sí mismo y el receptor al cual se dirigía. Nos detuvimos en las estrategias argumentativas utilizadas en las reseñas cinematográficas que forman parte del corpus seleccionado. El modelo de análisis aplicado parte de la propuesta de Michel Pêcheux sobre las formaciones imaginarias (1978), enriquecido por las reflexiones y los casos abordados por Julieta Haidar (1990, 1998) y Lidia Rodríguez Alfano (2002), quienes proponen superar el estudio de los elementos intradiscursivos y tomar en cuenta las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, de manera acorde con los presupuestos de la Escuela Francesa del Discurso.

La prensa de izquierda en México

La prensa diaria en México se caracterizó, hasta poco antes de la década de los setenta, por una línea oficialista y conservadora. Es difícil, sin embargo, sostener esta afirmación sin matizarla, pues los periódicos de más antigüedad se desplazaron ideológicamente con el tiempo. Por ejemplo, *Excélsior*, “caracterizado por su postura conservadora” (Reed y Ruiz, 1998, p. 357), se “radicalizó” a fines de los sesenta, cuando Julio Scherer lo encabezó. La censura hacia las decisiones gubernamentales, en una

1 El universo temporal de este periódico no cubre toda la década, pues apareció en 1984. De aquí que de este medio sólo se hayan revisado ocho años (1984-1991).

2 Sin embargo, como las cintas mexicanas *Lola* de María Novaro e *Intimidad* de Dana Rotberg fueron filmadas en el último año de ese decenio, hemos revisado también los ejemplares de 1991, a fin de detectar si hay alguna alusión a ellas, debido a la tardanza de su estreno o a lo reducido del circuito de la Muestra Internacional de Cine en donde la primera se estrenó, en noviembre de 1989, y no fue sino hasta 1991 cuando tuvo una corta estancia dentro del circuito comercial.

3 Para los fines de este trabajo, no estamos tomando en cuenta las críticas que aparecieron en los suplementos semanales, pues deseamos conocer el imaginario construido para los lectores consuetudinarios de los medios analizados. Tampoco hemos incluido las notas periodísticas, dado que su objetivo primordial no es de opinión.

coyuntura histórica en donde el presidencialismo era absoluto, determinó la salida de su director y el origen de un par de publicaciones: la revista *Proceso* (1976) y el diario *unomásuno*, un año después. Éste fue fundado por Manuel Becerra Acosta, ex subdirector, a su vez, de *Excélsior*. Este periódico exhibió una postura mucho más alineada con el gobierno federal, el cual intentó disimular su desplazamiento dentro del espectro ideológico mediante una variada planta de colaboradores.

Para Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda,

...la revista *Proceso* ha sido partidaria desde su nacimiento de las tesis de izquierda; es crítica aguda de la economía de mercado y del discurso oficial [...] Aceptada con entusiasmo por determinados sectores proclives al estatismo y a la “teología de la liberación” –que entre otras cuestiones plantea la concordancia de marxismo y cristianismo–, *Proceso* es censurada, en cambio, por quienes la contemplan como prototipo del periodismo flageo [...] (1998, p. 358).

Al opinar sobre *unomásuno*, los autores mencionados aseguran que seguía la postura de *Proceso*, “aunque con tintes menos radicales”. A la salida de su director, Manuel Becerra Acosta, en 1989, “la posición del diario tiende a ser más equilibrada” (1998, p. 359). Las declaraciones del fundador del *unomásuno* fueron contundentes: “El periodismo no aporta remuneración todavía, a menos que se le nutra con las compensaciones salidas de las oficinas de gobierno, de las oficinas empresariales” (Martínez, 2001, p. 75). Sus palabras daban cuenta de la dependencia de la prensa en México, por lo menos hasta la década que nos ocupa, de los subsidios gubernamentales y las buenas relaciones públicas con las grandes compañías. Esto desembocaba en una restricción en la libertad de expresión y una constante autocensura por miedo a perder la principal fuente de ingresos, por un lado. Por el otro, continuos problemas con el fisco, presión del gobierno al sector privado para que retirara su publicidad o no realizara convenio alguno con determinados medios y carencia de materia prima (el papel lo controlaba el gobierno mexicano a través de Productora e Importadora de Papel S.A.-Pipsa,

hasta su desincorporación a la administración federal en 1998). Recuerda Carlos Payán Verver, quien fuera secretario de la cooperativa del *unomásuno*, las dificultades casi insuperables que se presentaron después de la efervescencia con que se recibió la idea de la fundación de un diario que no estuviera ligado económicamente al gobierno. Hubo por lo menos tres acercamientos con posibles socios industriales: “Después de muchos meses de pláticas nos dicen que no hay manera de hacer alguna asociación con nosotros. Que no quieren nada, que somos un grupo de gente muy conflictiva y que no hay ninguna seguridad para las inversiones que ellos quieran hacer” (Martínez, 2001, p. 212).

El equipo de *unomásuno*, el más sobresaliente de la prensa mexicana de la época desde su fundación en 1977, se dividió seis años después. De ahí surgió *La Jornada*, dirigida por Payán y quien a partir de 1984 y hasta 1996 encabezó un proyecto inspirado en la renovación emprendida desde los años de *Excélsior* de Scherer García y continuada en *Proceso* y *unomásuno*. Sobre *La Jornada*, por su parte, aseguran que es un “Crítico especialmente agudo del sistema político mexicano [...] pertenece a las publicaciones de izquierda con aceptación, sobre todo, en un buen número de jóvenes” (1998, p. 360). Su asociación con esa línea ideológica, sin embargo, no implica una actitud de confrontación permanente, si tomamos en cuenta la opinión de Francisco Javier Torres, quien identifica en *Proceso* y *La Jornada* dos medios que han intentado “generar nuevos y mejores canales de comunicación para la sociedad en su conjunto, [...] para informar con un sentido social más honesto y congruente con las nuevas circunstancias que vive el país” (1999, p. 63).

El trío de publicaciones que nos ocupa constituye, hasta la fecha, el ejemplo más destacado de lo que se considera la prensa de izquierda en México. Vincularlas con un partido político en concreto implicaría realizar un análisis más complejo del sistema político mexicano y sus relaciones con la prensa. “Calificada como marxista, socialista o comunista, la historia de la izquierda ha sido un cúmulo de conflictos ideológicos y dogmáticos, de diferencias

personales, de elitismo intelectual y académico, de rebeliones, traiciones y limpias represoras” (Torres, 1999, p. 37). En la década de los ochenta, tanto la revista como los dos periódicos, proclamaron su pluralidad y su independencia ideológica. Así, en su número “bajo cero”, *La Jornada* expresó su aspiración de ser “Un diario moderno, plural, abierto en lo ideológico y en lo político” (1984, p. 1). La identificación con la izquierda parecía, entonces, estar más asociada con el alejamiento de las versiones oficiales que con un programa político determinado.⁴ Con ello, queda en evidencia el vínculo Estado/legalidad, como un estereotipo lógico-discursivo, y si el medio de comunicación se apartaba de las líneas marcadas por la administración pública era lógico fundirlo con lo subversivo, lo violento, lo conflictivo.

Las formaciones imaginarias

“La palabra no es espontánea ni ingenua, sino tiene una densidad: es una práctica social, cultural, histórica y política” (Castro, 2003, p. 252), asegura Julieta Haidar. Esta afirmación trasciende los enfoques lingüísticos afincados en los análisis de la oración y sus componentes, y apunta a las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, según la propuesta de la Escuela Francesa del Discurso (Haidar, 1998, p. 121).

El discurso va más allá de la transmisión de la información, al poseer la capacidad de configurar los procesos de construcción social, “ya no se le ve solamente como un sistema de signos destinado a representar el mundo, sino también como forma de acción, arma de combate e instrumento de intervención sobre el mundo” (Giménez, 1989, p. 11). Esto implica un matiz dialógico; es decir, la convocatoria de un interlocutor imaginario hacia el cual se dirige el texto y el matiz argumentativo implícito en todo tipo de discurso:

En realidad, la argumentación ya está virtualmente presente en la simple presentación de un hecho o de una situación bajo una perspectiva interesada.

Por ejemplo, describir o narrar ya es argumentar,

4 No es sino hasta los últimos años cuando en una forma más abierta, *La Jornada* apoya al Partido de la Revolución Democrática (PRD), identificado con la izquierda en el espectro ideológico del país.

en la medida en que suponen una “puesta en escena” orientada a lo real, de modo que lo narrado o lo descrito resulte verosímil o aceptable para el destinatario (actual o virtual). (Giménez, 1989, p. 23).

No existe, sin embargo, un sólo concepto de argumentación, pues varía dependiendo de las líneas teóricas de interés e, incluso, de la lengua.⁵ En nuestro caso, deseamos rescatar la llamada concepción “logicoide” de la argumentación y marcar nuestro distanciamiento provisional de las concepciones lógicas y las retóricas. Los discursos de estructura “logicoide” asumen que la argumentación puede funcionar también como una pragmática de los valores; dependen “esencialmente de premisas o valores socioculturales que se suponen compartidos por los destinatarios, y no de ‘valores de verdad’” (Giménez, 1989: 12). Por tanto, la coyuntura socio-histórica de los discursos, la posición que ocupan los interlocutores entre sí, y la necesidad de argumentaciones de índole persuasiva, serán nociones centrales, abordadas desde la “nueva retórica” de Perelman y Olbrecht-Tyteca (1989) e incluso la concepción constructivista de la escuela de Neuchâtel, a través de las perspectivas de Jean-Blaise Grize y de Georges Vignaux (1986).

El discurso es un efecto de sentido, sostiene Michel Pêcheux, entre un emisor y un receptor quienes ocupan posiciones determinadas en la estructura de una formación social, y pone en juego la representación de dichas posiciones mediante las formaciones imaginarias que “designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro” (1978, p. 48). El mundo, de esta forma, es construido mediante los discursos y la orientación con los que son impregnados por los interlocutores.

El discurso se configura a partir de las estrategias adoptadas por A, basadas en las anticipaciones que se ha forjado sobre B, éste no como un ente real sino, nuevamente, como una representación de B. El resultado de este proceso es la integración

5 Giménez (1988, p. 103) señala las direcciones diversas que siguen las investigaciones dependiendo si se desarrollan en el ámbito anglófono, francófono o germano.

de un objeto imaginario que proviene del punto de vista del sujeto y no de un objeto real. Para los fines de nuestro análisis, este modelo es de gran utilidad, pues plantea prácticas de inclusión/exclusión puestas en marcha por A, de acuerdo con los preconstructos que posee en torno de B. Al insertarse A en un contexto de producción discursiva específico, dibuja al receptor esperado así como la ideología del medio que funge como el canal de comunicación. Así, si identificamos a A con el reseñador cinematográfico como figura (y no como un individuo concreto), el análisis del discurso debe ayudarnos para identificar:

- a) ¿Cuál es la imagen que A tiene de sí mismo? La pregunta que se formularía, siguiendo los razonamientos de Pêcheux, sería “¿Quién soy yo para hablarle así?” La respuesta revelaría una posición específica en una coyuntura dada, si aceptamos que las reseñas que integran el corpus de la investigación se enmarcan en el *continuum* de diversos procesos histórico-discursivos. También registraría los prediscursos que envuelven a A y que aparecen en la forma de lo “ya oído”, lo “ya dicho”.
- b) ¿Cuál es la imagen que A se ha forjado sobre B? A se cuestionaría: “¿Quién es él para que yo le hable así?” Contestar a esta pregunta configura a un destinatario esbozado de antemano como poseedor de una carencia; por lo menos en dos modalidades: la del saber-no hacer y la del saber-no saber. Es decir, moldea al receptor que generalmente no tiene acceso a los foros públicos para escribir sobre cine y que, además, está consciente de la posición superior del receptor en cuanto a sus conocimientos sobre la materia. Ambos presupuestos entrañan que A se autoidentifica positivamente, y que hay cierto matiz de negatividad en la identificación que A realiza de B.
- c) ¿Cuál es la imagen que A proyecta sobre el referente (r), que es aquello de lo que habla? La realidad es reconstituida de manera

imaginaria, a través del discurso. Esa nueva realidad creada es coherente con la imagen que A se ha forjado de B, pues en la medida de su cercanía con las experiencias previas del destinatario configurado, es aceptada con mayor o menor facilidad, debido a un reconocimiento o un convencimiento sobre la misma.

Las preguntas anteriores marcan también una separación entre las nociones de discurso e ideología, al ser determinado aquél por ésta y convertirse en una mediación mellada por las marcas de la ideología.

La imagen de sí

Un crítico de cine es:

un conoedor del Séptimo Arte, un estudioso de todo lo que se relaciona con él. Es un espectador que, además de ese bagaje cultural cinematográfico, sabe ver más allá de lo que el público aficionado percibe y sabe transmitirlo a unos lectores que confían en su criterio (Armañanzas y Díaz, 1996, p. 151).

Afirmaciones como la anterior forman parte de los prediscursos que contribuyen a la opinión que el reseñador integra sobre sí mismo. Una articulación alrededor del saber arroja duplas del tipo experto/aficionado y profesor/alumno, vinculados por un voto de confianza que descansa en la superioridad cognitiva del primero sobre el segundo. Esta representación se valida en la medida en la que se recurre a una terminología especializada que asegure la distancia existente entre uno y otro. Una de las estrategias empleadas más frecuentemente es la referencia cinematográfica culta, como mencionar filmes previos, realizadores, datos sobre festivales o encuentros.

Otra estrategia es el uso de una jerga que supone el conocimiento del lector sobre los elementos del lenguaje cinematográfico, aun cuando esto puede no ser estrictamente cierto. Rafael Aviña, de *uno-másuno*, sostiene que *Lola* de María Novaro está “Narrada en medio tono” y que en ella “se percibe

un hábil manejo del encuadre y de la elipsis, pero sobre todo de los primeros planos” (1991, p. 27). Por su lado, Andrés de Luna, en ese mismo periódico, indica que en la cinta de Marcela Fernández Violante, *Nocturno amor que te vas*, hay un “miscal” y “A veces el *timing* se quiebra por una sobredosis documental” (1987, p. 25). La vocación didáctica que la prensa de izquierda ha perseguido desde antaño para ampliar su público lector, se pierde de vista en aras de la afirmación de saberes del emisor A frente a un espectador B que, por otro lado, es configurado al mismo tiempo que se va dibujando la imagen de A. Es decir, los recursos textuales descritos no sólo actúan desde un funcionamiento legitimador, sino también desde una restricción anticipada del tipo de lectores deseados.

La imagen de sí también implica el lugar que A guarda en relación con B, en cuanto a un contexto socio-histórico y político más amplio. La pertenencia del periodista a un medio informativo considerado de izquierda pone en marcha expectativas de orden ideológico que A piensa que B espera de él. Señalamientos como “película de búsqueda”, “sociedad machista”, “reivindicación feminista”, “trabas burocráticas”, por ejemplo, son acordes con un espectro ideológico inconforme con el estado político y social vigente. Otro caso serían las críticas a los distribuidores y los exhibidores que apuntan a, por lo menos, un doble sentido. El primero de ellos se relaciona con una cadena de consumo vinculada a una sociedad capitalista que privilegia a un tipo de productos por encima de otros y “[...] condena a gran parte del cine independiente a una carrera azarosa dentro del circuito de cines capitalinos [...]” (Bonfil, 1991, p. 41). El segundo sentido se dirige a la lectura de filmes marginales, alternativos, que se alejan de las pautas de un cine que sólo ambiciona el lucro, perspectiva que refuerza el imaginario alrededor de la ambición democrática de la prensa de izquierda, en una sociedad en donde supuestamente todos tienen cabida.

El señalamiento de fuentes es una de las operaciones lógico-discursivas que no necesariamente funciona como anclaje de los preconstructos culturales, sino de los preconstructos ideológicos. En las reseñas analizadas, el objetivo no sólo apunta

hacia la activación de los contenidos compartidos con el interlocutor o a echar a andar la memoria histórica, sino que también se dirige a una legitimación de la palabra del autor ante el receptor. Una calificación positiva en el imaginario del lector le permitirá asegurar de antemano la credibilidad de su escrito, avalar las razones por las cuales construye su discurso de una manera determinada, situar a su lector en una posición de desventaja sobre su saber, pero, sobre todo, ratificar los valores del grupo social al cual pertenece y del cual forman parte sus lectores.

Carlos Bonfil cita a Freud, Andrés de Luna a Nietzsche, y José María Espinasa nociones del neorrealismo italiano. La frase de Freud (“Anatomía es destino”) es incluida en *La Jornada* (1991, p. 41) para hablar del debilitamiento de la realizadora María Novaro en *Lola*, su primer largometraje, en cuanto a su visión sobre la maternidad. De esta manera, el esencialismo biológico que divide a los sexos aparece como un fantasma. Con ironía asocia al personaje femenino con la realizadora, al asumir ambas “la gozosa fatalidad de ser madre”. La frase de Nietzsche “Todo puede perdonarse menos la venganza” sirve para explicar el amargo desenlace de *Nocturno amor que te vas* de Marcela Fernández Violante, en el que “los personajes terminarán por enfrentar una respuesta violenta y desagradable pero justa”. La violencia y la incapacidad de perdón son, por tanto, legitimadas. Por su parte, Espinaza define el neorrealismo como “una toma de distancia ante la estética de la burguesía”, y en *Lola* se presenta, justamente, un “desaburguesamiento”.

Las asociaciones con una ideología de izquierda en cada una de las citas anteriores, creemos, no son aventuradas. El fracaso en el desmantelamiento de los mecanismos de la reproducción de la subordinación femenina de la izquierda se entiende si en la práctica discursiva subsisten arcaísmos que agudizan las contradicciones sociales. La “fatalidad” que entraña la maternidad detona múltiples estereotipos. La vinculación de la frase de Nietzsche, por su lado, refuerza el cliché de la izquierda violenta, en la que el fin justifica los medios. Espinaza echa mano de un término típico de la jerga marxista, la burguesía. Ninguno de los tres necesita aclarar quiénes son los

La persona que adquiere un impreso suele conocer su línea ideológica, y su adquisición implica si no una adhesión plena, sí cierta simpatía hacia aquélla.

personajes citados o cuál es el origen de los términos transcritos. Se parte del presupuesto de compartir con el lector un sistema de formaciones discursivas que responden a un conjunto de circunstancias histórico-sociales concretas.

Por último, deseamos subrayar de qué manera la producción y puesta en circulación de cierto tipo de constructos promueve la integración de una comunidad discursiva que revela la ausencia de transparencia de las instituciones mediadoras. Dominique Maingueneau afirma que: “Los modos de organización de los hombres y de sus discursos son inseparables, la enunciación de una formación discursiva a la vez supone y hace posible el grupo que es asociado a ella”⁶ (1996, p. 18). Mediante las estrategias manifestadas en las reseñas, sus autores naturalizan modos de vida, normas y, en suma, posiciones políticas e ideológicas específicas.

La imagen del otro

El discurso configurado por A está determinado por sus formaciones imaginarias y va dirigido a un receptor que también opera sobre el lenguaje. La producción del discurso entraña, entonces, una circulación y una recepción. El discurso resultante debe ser capaz de provocar en el otro una movilización (acciones, actitudes, comportamientos) en el sentido direccionado por la argumentación. De aquí que la noción de finalidad cobre especial relevancia, como apunta Silvia Gutiérrez, al explicar los presupuestos de Jean Blaise Grize, “ya que uno no argumenta más que para modificar, de alguna forma, el pensamiento o el juicio de alguien más, o eventualmente de uno mismo” (2002, p. 98).

La persona que adquiere un impreso suele conocer su línea ideológica, y su adquisición implica si no una adhesión plena, sí cierta simpatía hacia

⁶ “Les modes d’organisation des hommes et de leurs discours sont inséparables, l’énonciation d’une formation discursive à la fois suppose et rend possible le groupe qui lui est associé”.

aquélla. Los tres medios analizados tuvieron una respuesta entusiasta e inmediata por parte del público lector. Por ejemplo, *Proceso* vendía sesenta mil ejemplares semanales antes de cumplir los primeros dos años de existencia (Secanella, 1983), y casi cien mil a principios de los años ochenta, cifra sobresaliente en el contexto del periodismo en el país.⁷ La solidaridad del público con la revista fue mayor, conforme se fue revelando el boicot tanto de publicidad como de provisión de papel por parte del gobierno mexicano. El análisis de los textos de una prensa que exhibe características particulares, a través de su especialización o su especificación ideológica, arroja también la naturaleza de su público, sus gustos y sus expectativas (Campedel, 1992, p. 9).

El discurso desplegado en los textos analizados manifiesta una continua tensión entre la legitimación del autor ante sus lectores y el deseo de cooperación. Así, ante la mención de un concepto especializado, el emisor puede optar por aportar datos que le permitan al receptor ir configurando un saber. La acumulación del conocimiento adquirido tendrá la capacidad de sugerir en el receptor la ilusión de pertenecer a esa comunidad discursiva de la cual forma parte el reseñador. Por ejemplo, en su artículo sobre *Nocturno amor que te vas*, Andrés de Luna alude al cine negro y, si bien no lo define ni lo contextualiza, sí agrega información de utilidad para que el público intuya a qué se refiere: “género que exige de un cuidado extremo en los detalles para consolidar la verosimilitud de la trama” (1987, p. 25). Queda, entonces, claro que se trata de un género cinematográfico centrado en referentes que deben ser creíbles. O bien, al mencionar el punto de vista formal en su comentario a *Lola*, Patricia Vega añade: “se extraña la plasticidad y belleza fotográfica” (1989, p. 41), con lo

⁷ Números similares en su tiraje alcanzaron tanto el *Unomásuno* como *La Jornada* en sus mejores momentos de venta, que fueron los primeros años de la década de los ochenta para el primero y los últimos de esa misma década y principios de la siguiente para el segundo, con sus honrosas excepciones. Por ejemplo, *La Jornada* desempeñó un papel protagónico en la cobertura del alzamiento zapatista en 1994, y eso se tradujo en cifras mucho mayores a las que venía tirando.

cual el lector puede inferir que en el análisis de la forma visual debe tomar necesariamente en cuenta lo plástico y la fotografía.

En la muestra analizada se opta porque sea el propio lector quien tome la decisión de ir o no a ver el filme, a partir de los razonamientos asentados, el interés de la trama narrada o debido a los elementos subrayados (factura, fotografía, actuación son los más comunes) y no por juicios explícitos que conminen a la acción. La excepción sería el trabajo de Andrés de Luna sobre *Nocturno amor que te vas*, quien después de enumerar sus objeciones al resultado de la película, finaliza diciendo: “En fin, Marcela Fernández Violante combinó sus habilidades con un género difícil y zancadillante, aún así el filme tiene dignidad y merece verse sin prejuicio de ninguna índole” (1987, p. 25). La exhortación, puede constatarse, es matizada por los defectos encontrados (“pobreza imaginativa” del guión, “pequeños errores que [...] trastocan el sentido del filme”, *timing* quebrado, “breve *impasse*” y lentitud del ritmo). Varias de las evaluaciones positivas son disminuidas mediante una proposición adversativa (“Marcela Fernández Violante ha demostrado tanto sus alcances como sus limitaciones”), o con construcciones nominales con un sentido opuesto (“alterna logros con errores crasos”). Por tanto, el receptor considerado como un sujeto con el que se establece una relación supuestamente dialógica es proyectado como alguien capaz de forjar sus propios juicios. De aquí la necesidad de proveer el texto con el mayor número de elementos posible para que aquéllos coincidan con los formados, pero no claramente formulados, por el autor.

Rompe con las estrategias discursivas de los ocho comentarios críticos restantes, la de Patricia Vega sobre *Lola*, al culminarlo con un cálido “¡Bienvenida al cine, María Novaro!” (1989, p. 41). A la abstracción del lector como destinatario, Vega coloca a la realizadora como una de sus interlocutoras, recurso que convierte en sujeto a Novaro ante el resto del público lector, y que es reforzado con la inclusión de citas que dialogan con la película misma (no es el caso de la cita culta, de naturaleza extratextual analizada con anterioridad). Así, comienza con un fragmento de uno de los diálo-

gos del personaje protagónico y después continúa con unas declaraciones de la propia Novaro. Esta polifonía femenina (las voces de Vega, el personaje Lola y la directora) presenta otro rasgo que la aparta de los otros escritos firmados por varones: el uso de “malas” palabras. Arranca la nota con “Estoy hasta la madre... Estoy hasta mi madre [...]”; continuará con la descripción del humor del personaje mediante un “la güeva de varios días producto de un bajón anímico”; describirá la situación económica de Lola y su pareja como “la chinga de ganarse la vida”, y a la del personaje femenino a través de un “enfrentada a la chinga no compartida de cargar, educar, mantener, querer a una hija”, y anticipar el cierre de su escrito con “una entrañable *Lola* que se da un chance, un respiro, para después seguir en la chinga de la vida”. En el pequeño extracto con las declaraciones de Novaro, Vega también reproduce ese mismo desenfado lingüístico: “hablar de ella [la maternidad] descarnadamente, tal como es, con todo lo que tiene de confuso, de amoroso, de chinga...”.

La atribución de incluir palabras proscritas por la normatividad social dentro de un escrito periodístico fue uno de los giros que imprimió la prensa de la izquierda ante la comunidad lectora. Hasta antes de su surgimiento en la escena nacional, la censura y la autocensura fueron ejercidas tanto en la forma como en el contenido. El uso de un vocabulario cotidiano tanto por parte de la reseñadora como por el lado de la entrevistada indica un estado de comodidad ante el foro al cual se dirigen, una falta de temor a la censura, y un deseo de proyectar una imagen pública sin ningún tipo de rigidez. Un par de años después, al comentar esta misma película, Carlos Bonfil reproducirá algunas líneas de la entrevista que Patricia Vega le había hecho a María, en el que también aparece este tipo de expresiones: “el peso de la maternidad es algo cabrón para cualquier mujer” (1991, p. 41). Este recurso actúa, pues, como un indicador de la imagen del público lector de *La Jornada*: de un criterio más abierto y plural, menos conservador y acartonado.

La imagen del referente

El discurso proyecta imágenes de los objetos seleccionados, los cuales funcionan como eje o como

La atribución de incluir palabras proscritas por la normatividad social dentro de un escrito periodístico fue uno de los giros que imprimió la prensa de la izquierda ante la comunidad lectora.

apuntalamientos de una realidad representada. Las reseñas analizadas presentan una gran semejanza en la selección de sus objetos discursivos, sin importar el medio en el cual aparecieron o quien las haya escrito. En ellas se despliega información de naturaleza referencial ligada a la película como la fecha de la producción, el nombre de su directora, sus intérpretes, cierta gama de antecedentes (películas previas de la realizadora, sobre todo, al igual que filmes afines por la temática, el género, la época, el objetivo). La cinta también puede ser ligada a una situación más general del cine mexicano: los problemas de la distribución, opciones para llegar a un público más amplio, la producción de obras cinematográficas innecesarias, las trabas burocráticas para la exhibición del cine nacional, por mencionar algunos ejemplos. Si la extensión de las reseñas suele ser breve (de tres a seis párrafos en promedio), con la inclusión de ese tipo de información es de suponerse que resta un espacio mínimo o inexistente para la evaluación crítica propiamente dicha.

La disposición de la estructura discursiva, expuesta de una manera sintética, sería una introducción con una fuerte dosis contextual, un desarrollo basado en la narración de la trama y una conclusión que no suele coincidir ni con los objetos discursivos planteados en la introducción ni con los juicios de valor asentados.⁸ Un ejemplo lo tendríamos en el escrito de Andrés de Luna sobre *Nocturno amor que te vas* (1987) quien abre afirmando que la película es “un intento de cine popular que alterna logros con errores crasos”. A lo largo de la reseña nunca se fundamenta la razón por la cual considera que es un “intento” ni tampoco qué entiende por “cine popular”. Si acaso lo asocia con un “cine

accesible” y un cierto tipo de espectadores.⁹ Al comenzar su escrito con un sustantivo, núcleo de una construcción que funciona como predicativo y que apunta hacia lo inacabado, hacia el fracaso (un intento es una aproximación que no culmina en el objetivo deseado) no sólo aminora los “logros” del filme, sino que además éstos compiten con un sustantivo cuyo adjetivo termina por ser mucho más contundente: “errores crasos”. En el cuerpo de la reseña, De Luna insistirá en el sentido de lo fallido: “es un intento de cine negro” y “un intento legítimo por llegar a un cine popular”. Por tanto, el objeto discursivo central, la película de Fernández Violante, es puesto en desventaja en la evaluación del lector, desde la segunda línea del escrito. Así, cuando el autor remata con “merece verse sin prejuicios de ninguna índole”, el espectador potencial cuenta con muchos más elementos en contra que en favor del filme, aspecto que muy probablemente sea determinante para su decisión.

Hay una especial inclinación por colocar a la fotografía y la actuación como elementos dignos de atención. Por lo general se mencionan cuando hay un juicio de valor positivo alrededor de ellos. Las dos reseñas sobre *Nocturno amor que te vas* coinciden: dice Andrés de Luna que “Lo más destacable de la película es el magnífico trabajo fotográfico de Arturo de la Rosa”, mientras Arturo Arredondo sostiene que “tiene una fotografía muy especial de Arturo de la Rosa”. Al referirse a *El secreto de Romelia*, Arredondo vuelve a destacar este aspecto: “una fotografía muy cuidada de Francisco Bojórquez” (1989, p. 35). Al hablar de *Lola*, Patricia Vega califica la fotografía como “poco arriesgada, correcta y fría de Rodrigo García” (1989, p. 41). En

8 En “Discurso argumentativo y recepción periodística sobre el cine hecho por mujeres” (2004), analizo los esquemas generales que sigue la estructura argumentativa de este tipo de textos.

9 En esta línea, de Luna se inscribiría en una fuerte corriente que prevaleció en esa década, al separar al “pueblo” de la élite intelectual. A aquél le correspondería un sitio inferior, el de la “baja cultura”, en tanto que éste sería el consumidor de “la” cultura o “alta cultura”. De aquí se derivaría la omisión en las secciones culturales de la prensa de la izquierda mexicana de los filmes realizados tanto por María Elena Velasco, la “India María”, e Isela Vega (cfr. Castro, 2004).

lo que a la actuación se refiere, De Luna elogiará la fortuna de Fernández Violante de contar “con un par de actores que consiguen la naturalidad sin dificultades: Uriel Chávez (el Chuy) y Patricia Reyes Spíndola (Carmen), mientras se colaban al reparto los miscast de Sergio Ramos (el trompetas) y Ernesto Yáñez (el gordo)” (1987, p. 25). Arredondo alaba a quien interpreta a la madre de Carmen: “La Llausás espléndida en su papel” (1987, p. 31). *Lola* también es elogiada, ya que “la interrelación entre Leticia Huijara y Alejandra Vargas, madre e hija respectivamente, es un acierto innegable” (1991, p. 27), dice Rafael Aviña, y Patricia Vega celebra que María Novaro “se lanza con mucho éxito, a dirigir a una niña; no se apoya en actores conocidos, que presuponen parte del éxito de un filme” (1989, p. 41).

A partir de las citas anteriores es posible derivar distintas observaciones. Una de ellas es que se repite un rasgo detectado previamente: se vierte un juicio, sin una descripción, argumentación o explicación previa o posterior que lo fundamente. Esta característica parecería formar parte de un modelo de escritura en el que la reseña se decanta por una mirada panorámica, que opta por tocar varios objetos discursivos (antecedentes de la realizadora, circunstancias contextuales del filme, trama, personajes, actuación y fotografía, principalmente). La legitimidad es otorgada al autor del escrito desde su inclusión en un medio de comunicación nacional, con lo cual se establece una primera distancia con el lector marcada por la modalidad del saber-no hacer; las habilidades desplegadas por el emisor, por medio de diferentes estrategias textuales, apuntala esa lejanía propiciada por una nueva carencia: la de saber-no saber (el lector intuye que él no sabe tanto de cine, por tanto, le es más fácil aceptar las opiniones del comentarista cinematográfico).

Otra observación se sustenta en los elementos juzgados: la fotografía y la actuación. Ambos ponen en juego lo visto, y sus cualidades y sus defectos más superficiales son sencillos de evaluar en su conjunto. El veredicto del reseñador actúa como un saber compartido con el espectador, quien puede apropiarse con cierta facilidad de una terminología, reducida y de alcances limitados, para susten-

tar una posición crítica de lo que en potencia ya sabe identificar en cualquier filme. De hecho, así sucede, como podría comprobarse en las encuestas periodísticas o televisivas realizadas a la salida de algún estreno cinematográfico. Con excepción de los efectos especiales o la historia en su conjunto, son justamente la fotografía y la actuación los ítems más mencionados. Aspectos como la edición, la iluminación o el tratamiento sonoro, en cambio, casi nunca son incluidos en las reseñas y, tal vez, ésta es una de las razones por la cual no suelen formar parte del repertorio cognitivo circulante, en lo que al lenguaje cinematográfico se refiere. Hay, por tanto, repercusiones concretas de los discursos periodísticos sobre el cine entre sus lectores, de una manera similar a la agenda de los asuntos políticos, la cual incluye o diluye objetos específicos susceptibles de formar parte o no del interés público.

Si bien los nombres de los fotógrafos, los actores e, incluso, los guionistas aparecen en el cuerpo de los textos analizados, el de las directoras tiende a ser suprimido o desplazado hacia una forma impersonal. De las nueve reseñas, sólo una incluye en el titular el nombre de la directora. En las demás aparece el título de la película, hecho común en la revista y los dos periódicos, pero no exclusivo. Es decir, cuando se trata de directores, hay cierta inclinación por nombrarlos. Dadas las restricciones de espacio, basta la aparición del apellido del realizador, lo cual crea un sentido de familiaridad con el lector, quien sin problemas identifica de qué Buñuel o Allen se está hablando.¹⁰ Esta práctica de invisibilización se transparenta en enunciados del tipo “En *Lola* se percibe un hábil manejo del encuadre y de la elipsis, pero sobre todo de los primeros planos” (Aviña, 1991, p. 27) o “se nota mucha seguridad al narrar” (Arredondo, 1987, p. 31). En ellos es evidente que alguien determinó los encuadres y los planos, definió las elipsis y narró la historia, y, sin embargo, se opta por omitir quién se lleva el crédito de estos aciertos.

A María y a Marcela se les imputa un exceso de sociología, documentalismo o etnografía. Afirma José Felipe Coria: “la pasión del discurso socioló-

¹⁰ En otro lugar hemos desarrollado con más amplitud este aspecto (Castro Ricalde, 2002).

gico impera y le impide a María Novaro adentrarse con sencillez y la sensibilidad demostradas en sus cortometrajes por la vida, la realidad, [sic] de las presencias con las que alimentó a sus criaturas” (1989, p. 27). Asienta Andrés de Luna que en *Nocturno amor que te vas* hay “una sobredosis documental”, y que Fernández Violante debió “olvidarse de la etnografía” (1987, p. 25). Se presenta una coincidencia en desdeñar la perspectiva crítica de las realizadoras sobre los ámbitos que no sean los privados. Es decir, se admite que en *Lola* se hable de la maternidad, en *Nocturno amor que te vas* de la angustia de Carmen por su pareja asesinada o de los secretos de Romelia en la película de Busi Cortés. Pero se censura el cuestionamiento social hacia el “ambulante”, el hacinamiento de la ciudad de México y su devastación después del terremoto de 1985 expuestos en la cinta de Novaro; la descripción de las costumbres religiosas y el despliegue de la vida cotidiana nocturna en esa capital en la de Fernández Violante; y el telón de fondo histórico del cardenismo y el movimiento estudiantil de 1968 ni siquiera son mencionados, en el caso del filme de Cortés.

Conclusiones: prismas y refracciones

Las reseñas son discursos que funcionan 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 la influencia de quienes funcionan como emisores como por la fuerza argumentativa intrínseca a los enunciados en los cuales se sustenta el discurso. Los nueve textos que se detienen en la labor de las cineastas mexicanas, cuantitativamente, son insignificantes. Su reducido número fue insuficiente para comunicar al espectador mexicano la naturaleza de lo que estaba aconteciendo en el terreno cinematográfico, con la incursión consistente de las mujeres en él. No importó la notoriedad de la realizadora (el caso de Marcela Fernández Violante que era la única mujer en esa época que había filmado cinco películas en menos de diez años y que, además, era la directora del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en ese periodo), su éxito en la taquilla (las películas de María Elena

Velasco), su trayectoria polémica como actriz (Ise-la Vega) o los múltiples premios recibidos (Busi Cortés, María Novaro y Dana Rotberg).

Los escasos textos publicados evalúan de una manera general y en forma positiva los resultados de Fernández Violante, Cortés y Novaro. Sin embargo, los objetos del discurso, su caracterización y los juicios concretos vertidos sobre ellos tienden a reforzar los estereotipos de género y a transmitir al lector la sensación de estar ante productos fallidos, incompletos o como parte del proceso de aprendizaje de su directora.

La revista *Proceso* hizo caso omiso de la labor de las realizadoras mexicanas, como se deduce de que de los 520 ejemplares estudiados, sólo hay siete que incluyen algún comentario sobre textos cinematográficos dirigidos por mujeres, y en ningún caso se trata de las que filmaron en México. Las cineastas que despertaron interés fueron Jutta Brückner, Margaret von Trotta (a las cuales se les dedicaron dos reseñas distintas por igual número de películas filmadas), Agnès Varda, Marion Hansell y Barbra Streisand.

Unomásuno publicó cinco reseñas sobre el cine hecho por mujeres en México, aunque a través de su sección “Guía cinematográfica” elaborada por Nelson Carro ilustró de manera sucinta (en uno o dos breves párrafos) varias de las películas ya mencionadas que no merecieron un espacio mayor para ser comentadas.

La Jornada, a pesar de ser un medio que apareció casi a mediados de los ochenta, publicó un número semejante de textos al de *unomásuno* (cuatro), y además en su suplemento dominical, *La jornada semanal*, apareció una crítica y una entrevista, extensas ambas y de distinta autoría (José María Espinaza y Patricia Vega respectivamente), durante 1991, sobre *Lola* de María Novaro. Es decir, mostró un interés ligeramente superior sobre el tema. Nos parece relevante la coincidencia temporal con que comienzan a aparecer con un poco más de regularidad los comentarios sobre las películas incluidas en nuestro universo de estudio. La irrupción de las

egresadas universitarias detrás de las cámaras del cine industrial es inocultable. De aquí que en la siguiente década sus películas y ellas mismas estén en la mira de los medios periodísticos en México.¹¹ En el periodo estudiado, su presencia toma por asalto a los críticos cinematográficos, quienes publicarán expresiones del tipo “Una agradable sorpresa significó para nosotros este filme de Busi Cortés” (Arredondo, 1989, p. 35), con lo cual se revela que el punto de partida son las expectativas mínimas en resultados de las películas filmadas por mujeres.

Extraña, sin embargo, el débil eco que el movimiento feminista mexicano e internacional de los años setenta y principios de los ochenta tuvo en la recepción periodística y, sobre todo, dentro de la izquierda. Incluso, se percibe cierta reticencia hacia el mismo en los textos analizados –se presenta como un ángulo positivo que la película de Novaro esté “Totalmente alejada de la reivindicación feminista” (Bonfil, 1991, p. 41)– y una constante demarcación de las directoras hacia él.

Del total de nueve reseñas, cinco fueron dedicadas a la opera prima de Novaro, dos a *Nocturno amor que te vas*, de Fernández Violante; una a *Misterio. Estudio Q* de la misma realizadora, e igual número a *El secreto de Romelia* de Busi Cortés. La presencia del cine hecho por mujeres apenas si es visible con la aparición de *Lola*, y esto no ocurre sino hasta los últimos años de esa década. El cine popular de la “India María” e Isela Vega es inexistente para la prensa de izquierda, así como *El niño rarámuri. En el país de los pies ligeros* que aborda una temática indígena y de reivindicación social. Su ausencia podría atribuirse a la escasa circulación de este filme en los circuitos de exhibición, en un género periodístico cuya función es orientar al público sobre qué ver en las salas cinematográficas. Esta explicación, sin embargo, modificaría el imaginario alrededor de la prensa de izquierda, la cual estaría en la búsqueda de productos alternativos y no sólo de los pertenecientes a una distribución comercial. En el otro extremo, los éxitos de taquilla de Velasco des-

aparecen de los intereses de los medios de izquierda, dada su atávica despreocupación por los productos industriales y vinculados con la iniciativa privada.

La inusual difusión del primer largometraje de María Novaro, a través de un género periodístico especializado, contrasta, pues, con el resto de las películas realizadas por mujeres en México en esa década. Podemos, no obstante, atribuir esta atención a su pertenencia al reducido número de películas mexicanas que fueron incluidas en la Muestra Internacional de Cine, organizada cada año por la Cineteca Nacional.¹² El filtro de los expertos constituyó un aval para los periodistas, suerte que no corrió un año antes el filme de Busi Cortés. Es significativo el hecho de que si bien son muy escasos los escritos de opinión, hay un número semejante de entrevistas. En ellas, sin embargo, persistió la exclusión hacia María Elena Velasco e Isela Vega.¹³

No aparecen de manera evidente los criterios del reseñador en la selección de sus objetos discursivos. Podría suponerse que los premios de festivales prestigiosos y alejados de Hollywood (con quien la prensa de izquierda estaría distanciado) fungen como una directriz. No es así, ya que un filme tan galardonado como *El secreto de Romelia*¹⁴ sólo ameritó un comentario. El éxito en taquilla, es de suponer dadas las características de esta prensa, tampoco fue una razón, pues las películas de la “India María”, las más vistas en México durante los años de su exhibición, fueron pasadas por alto. La incursión detrás de las cámaras de una actriz tan polémica como Isela Vega tampoco interesó a estos medios.

La prensa de izquierda en México durante la década de los ochenta se revela como altamente elitista, dirigida a un público letrado y universitario, lo cual

12 La otra cinta fue *Goitia, un dios para sí mismo*, de Diego López. La edición anual de la muestra fue de 1979 a 1997. Antes y después de ese lapso ha sido semestral.

13 En *Proceso* se entrevistó a Marcela Fernández Violante y a la pionera Matilde Landeta (números 211, 429 y 585, respectivamente). También apareció una nota y un reportaje sobre *Lola* (números 683 y 712). A Busi Cortés se le entrevistó en *La Jornada* en dos ocasiones (22 de noviembre de 1988 y 12 de marzo de 1989). A María Novaro se le dedicó una entrevista en el *unomásuno* (5 de enero de 1990) y otra más larga en *La Jornada* (25 de agosto de 1991).

14 Obtuvo el reconocimiento a la mejor ópera prima y la nominación a la mejor película de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la Diosa de Plata (concedido, paradójicamente, por la prensa especializada), el premio Piterre en el Festival de San Juan y el premio ACE de Nueva York, en 1989.

11 Este incremento en la inserción de las mujeres en el ámbito público también es visible en la incorporación de las que escriben críticamente sobre cine a partir de los últimos años de los ochenta. En *Proceso*, Susana Cato; en *La Jornada*, Patricia Vega; en *unomásuno*, Nedda G. de Anhalt.

se contraponen con las tendencias de partido de masas que han caracterizado a los grupos políticos de izquierda en México. Es decir, en el discurso los tres medios analizados explicitan en sus ejemplares de arranque los anhelos de apertura, pluralidad e inclusión. Pero en los hechos y, concretamente, en lo que a la recepción crítica del cine hecho por mujeres en la década de los ochenta se refiere, siguieron presentándose las tendencias de una gran selectividad del público receptor, imposición de jerarquías entre el sujeto hablante y el sujeto lector, mantenimiento de estereotipos de especie diversa (sobre la noción del escritor y el público de izquierda, las cineastas y los objetos discursivos de sus filmes, entre otros), enfoque hacia un receptor urbano e intelectual, y falta de interés por uno popular y campesino. En este sentido, la prensa de izquierda en México cayó en la trampa que la teoría marxista clásica le imputó a las sociedades capitalistas: una equidad y una armonía ilusorias, resultado de un aparato ideológico puesto en marcha.

Hemerografía analizada

- Arredondo, A. (1987). Recomendaciones. *Nocturno amor que te vas*, *La Jornada*, año 4, julio 6.
- _____ (1989). Recomendaciones. *El secreto de Romelia*, *La Jornada*, año 6, febrero 16.
- Aviña, R. (1991). *Lola*, de María Novaro. Butaca, *unomásuno*, febrero 10.
- Bonfil, C. (1991). *Lola*. Close-Up, *La Jornada*, año 8, febrero 21.
- Coria, J. F. (1989). La Muestra hoy. *Lola*, *unomásuno*, año 13, noviembre 24.
- Espinaza, J. M. (1991). Cinegrafía. Neorrealismos, *La Jornada semanal*, año 8, marzo 10.
- García, G. (1989). La nueva (L)ola, *unomásuno*, año 13, noviembre 22.
- La Jornada* (1984). Así será, año 1, núm. bajo cero, febrero 29.
- Luna, A. de (1987). Trabajos de amor perdidos. Butaca, *unomásuno*, julio 9.
- Rivera, H. (1982). Cine. Balanza de la dicha, *Proceso*, núm. 291, mayo 31.
- Vega, E. de la (1980). *Misterio*, *unomásuno*, año 4, octubre 30.
- Vega, P. (1989). *Lola*. La Muestra, *La Jornada*, año 6, noviembre 24.
- _____ (1991). María Novaro, *La Jornada semanal*, año 8, agosto 25.

Referencias

- Armañanzas, E., Díaz, J. (1996). *Géneros de opinión*, Bilbao: UPV.
- Campedel, Ch. (1992). *Images de femmes dans le cinéma français de 1938 à 1947*, memoire de maîtrise, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Castro, M. (2002). "Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 22, núm. 54, México: UAM-IZ.
- _____ (2003). Entrevista con Julieta Haidar. El análisis del discurso y sus problemas teórico-metodológicos, *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 15, otoño, pp. 251-258.
- _____ (2004). "Mexican Cinema and Popular Culture: *Ni de aquí ni de allá* by María Elena Velasco, la India María", *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, núm. 25.1.
- Giménez, G. (1988). "Discusión actual sobre la argumentación", *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, núm. 10, septiembre-diciembre, pp. 10-39.

Gutiérrez, S. (2002). *El análisis del discurso*, vol. III, México: UAM.

Haidar, J. (1990). *Discurso sindical y procesos de fetichización. Proletariado textil poblano de 1960 a 1970*, México: INAH/CNCA.

_____ (1998). *Análisis del discurso. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México: Addison Wesley Longman.

Maingueneau, D. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris: Seuil.

Martínez, A. (2001). *Manuel Becerra Acosta. Periodismo y poder*, México: Plaza y Janés.

Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid: Gredos.

Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos.

Reed, L., Ruiz, M. C. (1998). *El periodismo en México: 500 años de historia*, 2 ed., México: Edamex.

Rodríguez, L. (2002). Análisis de la argumentación en las condiciones de producción y recepción del discurso. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 24, 79-107.

Secanella, P. M. (1983). *El periodismo político en México*, Barcelona: Mitre.

Torres, F. J. (1999). *El periodismo mexicano. Ardua lucha por su integridad*, 2 ed., México: Ediciones Coyoacán.

Vignaux, G. (1986). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*, Buenos Aires: Hachette.