



Agosto - Septiembre
2005

El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México

Número Actual

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Por Maricruz Castro
Número 46

Los cambios radicales, revolucionarios, ambicionados por el movimiento feminista de los años setenta germinaron en aspectos concretos como la aparición de nuevos actores sociales, la revisión y promulgación de leyes que protegieran a la mujer (y junto con ella, a otros grupos minoritarios) y promovieran la igualdad de derechos, temáticas de estudio innovadoras, interés académico por el tema, surgimiento de instituciones, entre muchos otros. Lo acontecido en el ámbito legal y de política institucional tuvo su contraparte en el discurso artístico. Así como en la literatura, la historia cinematográfica fue revisada a la luz del olvido en el que había sido relegada la participación de las mujeres en los ámbitos más diversos y comenzaron a surgir desde historiografías alternativas hasta propuestas teóricas que permitieran leer de otra manera las películas realizadas por las directoras, casi siempre menospreciadas por los códigos de lectura masculinos con que las que eran recibidas tanto por los espectadores masculinos como por el público femenino.

El propósito de este artículo es intentar trazar los vínculos entre el pensamiento feminista, la teoría cinematográfica y el cine mexicano que se realizó en México, durante los años ochenta, por un número excepcional de filmes realizados por mujeres. Fruto de las generaciones de egresadas de las dos escuelas de cine en el país –el Centro de Capacitación Cinematográfica, fundado en 1975, y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, cuyo origen data de 1963- (Marcela Fernández Violante, Busi Cortés, María Novaro, Marisa Sistach y Dana Rotberg) así como de la experiencia capitalizada por actrices de gran popularidad (María Elena Velasco "La India María", e Isela Vega), la cartelera se enriqueció con la exhibición de once largometrajes de ficción, en ese lapso. Sin excepción, todas estas directoras rechazaron el apelativo de cineastas "feministas" o de creadoras de un "cine de mujeres". No obstante, un análisis más cercano de su obra permite detectar los ecos de un pensamiento que promovía la ampliación de la agenda social, en donde las mujeres del celuloide desempeñaron roles variados, se preguntaron sobre sus relaciones interpersonales, cuestionaron las condiciones históricas y políticas de su época o de acontecimientos pasados e interrogaron los supuestos del patriarcado, entre muchas otras posibilidades. La lectura de los filmes de todas ellas promueven esa apertura y, de alguna manera, contribuyen a fertilizar el campo de la discusión de las distintas expresiones del feminismo en México.

La igualdad y la emancipación de orden político generadas desde el activismo y la academia, permeó en la visión de los análisis y las teorías cinematográficas, a través del anclaje del método sociológico que presupone una relación directa entre la película y la sociedad. El cine, por lo tanto, debía convertirse en un reflejo de la realidad. "En esta perspectiva sociológica, la objeción a la industria de sueños de Hollywood es que produce una falsa conciencia; que las películas no muestran a las mujeres 'reales', sino sólo imágenes estereotipadas de una 'feminidad' saturada ideológicamente"¹ (SMELIK, 2001: 8). Por lo tanto, el cine podría

generar un efecto contrario, si en lugar de este tipo de "falsas" imágenes, se proyectaran otras de tipo liberador, a través de las cuales las mujeres no se fugaran de la realidad, sino se reconocieran en ella. Este enfoque tuvo implicaciones concretas, altamente restrictivas para las cineastas, a quienes se les exigió mostrar la vida "real" de las mujeres e ignorar el falso oropel de las divas, al estilo de Marlene Dietrich, Greta Garbo, Ava Gardner o Marilyn Monroe.

En realidad, las exigencias del pensamiento feminista de aquel periodo significaron una doble presión para todas las involucradas en el proceso cinematográfico y, especialmente, para las realizadoras. Por un lado, sus películas fueron recibidas con una frialdad casi generalizada y múltiples objeciones por parte de la crítica cinematográfica masculina, poco sensible a las redefiniciones que esos productos cinematográficos estaban proponiendo sobre múltiples campos de la vida cotidiana: la subjetividad femenina, la maternidad, las relaciones de pareja, las condiciones de explotación de la doble jornada, la irrupción en el espacio público, por mencionar unas pocas. Por el otro, acotó los ámbitos y las preocupaciones que podían demostrar las directoras en sus filmes. De aquí que todas aquellas películas que, aun siendo realizadas por mujeres, no abordaran la vida "cotidiana" y su problemática, eran desatendidas y, muchas veces, menospreciadas por quienes integraban el movimiento feminista. Así se explica que, en México, en la década de los ochenta, hubieran suscitado un interés mucho mayor las cintas de María Novaro (*Lola*, 1989) y *Danzón*, 1991), Marisa Sistach (*Los pasos de Ana*, 1988) y Busi Cortés (*El secreto de Romelia*, 1988), quienes entran de lleno en la óptica esperada por el feminismo y, en cambio, la academia hubiera ignorado u objetado los filmes de María Elena Velasco (*El coyote emplumado*, 1983; *Ni Chana ni Juana*, 1984 y *Ni de aquí ni de allá*, 1987) e Isela Vega (*Las amantes del señor de la noche*, 1986), de marcado acento popular, así como el de Dana Rotberg (*Intimidación*, 1989) y los de Marcela Fernández Violante (*En el país de los pies ligeros. El niño rarámuri*, 1982; *Nocturno amor que te vas*, 1987). La enorme mayoría de los críticos cinematográficos fue adversa a los resultados de estos productos cinematográficos, pertenecieran a una u otra vertiente³.

"El feminismo en los años ochenta pronto fue percibido como 'una reliquia del pasado... un dinosaurio'" (TARR, ROLLET, 2001: 3)). En su lugar, en los discursos críticos de las dos últimas décadas se percibe una marcada orientación por fracturar esas visiones unitarias y, en cambio, se opta por la fragmentación, en donde el poder y los estudios sobre el mismo han especializado los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, el género de la diferencia sexual, pero también desde las formas del discurso cinematográfico. El rol desempeñado por el programa filosófico de la deconstrucción ha sido imprescindible para ello, al socavar la identidad y la noción de verdad (POOVEY, 2001: 49) y, por lo tanto, romper la unidad del yo. Esta perspectiva desafió también el solipsismo de los métodos de análisis estructurales que perdían de vista la historicidad del objeto de estudio, el contexto de su producción y el horizonte de su recepción: "[...] las películas no son objetos aislados y los estudios sobre los filmes de la última década han cuestionado la fetichización de la filme en su individualidad como objeto privilegiado del análisis" (ERHART, 1997: 90).

Las posturas neo-evolucionista y culturalista sostuvieron un intenso debate durante los años ochenta, al reflexionar sobre los frutos de las múltiples investigaciones realizadas desde los estudios pioneros de Margaret Mead hasta las propuestas de Michelle Rosaldo de los años setenta (2001). Hubo un interés creciente por encontrar la forma como las construcciones culturales modelaban los rasgos biológicos de los seres humanos. Las observaciones realizadas arrojaron algunas certezas como la existencia de una diferencia sexual y que ésta entrañaba distintos tipos de desigualdad, dependiendo del grupo social: "[...] la asimetría entre hombres y mujeres significa cosas distintas en

lugares diferentes" (LAMAS, 2002: 30). Es decir, la diferencia biológica ha sido interpretada culturalmente como el origen y la naturalización de la opresión femenina, de su subordinación y su posición de inferioridad ante el varón. Estas ideas sustentaron durante mucho tiempo una dicotomía más: lo biológico como opuesto a lo cultural, pues uno de los rasgos de aquél es lo inmutable, en tanto que el de éste es su carácter móvil y transformable. También contribuyeron a expulsar el ámbito de lo biológico (e incluso, el sexo) de los intereses del feminismo para centrarse más en el género como resultado de las construcciones culturales. En el cine mexicano, a las realizadoras de los años ochenta que evidencian su interés por estas temáticas, les interesa menos reflexionar sobre el cuerpo y la sexualidad, tal vez como una manera de rechazar las tendencias de la cinematografía de una década antes, en la que hubo una sobreexposición de la apariencia física de la mujer, una configuración simplificada sobre su sexualidad y una evidente objetualización del cuerpo femenino.

La rentabilidad de un subgénero, el de las ficheras, contrasta con las pobres condiciones económicas del país, durante el régimen de Luis Echeverría (1971-1976). La exuberancia de las prostitutas (encarnadas por iconos cinematográficos de la época: Sasha Montenegro, Lyn May, Gloriella) fue una suerte de continuación de la educación sentimental de fines de la década anterior. La represión política del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) contrastó con la permisividad temática y visual de películas como *La sangre enemiga* (Rogelio González, 1969), *La Choca* (Emilio, El Indio, Fernández, 1974); *Las pirañas aman en Cuaresma* (Francisco del Villar, 1969), *La india* (Rogelio A. González, 1975), *Las apariencias engañan* (Jaime Humberto Hermosillo, 1983) por mencionar algunos casos. Estos productos cinematográficos erigieron a Meche Carreño y a Isela Vega, respectivamente, en dos actrices que situaron algunas temáticas novedosas dentro del espectro fílmico (casi nunca desarrolladas o sin un afán por promover la discusión sobre ciertos tópicos), como la sexualidad en el medio rural o la homosexualidad y el hermafroditismo en el urbano. Las fantasías masculinas parecían verse satisfechas, según lo registran los ingresos en la taquilla, mientras que la única directora en activo en esos años, Marcela Fernández Violante, exponía tramas completamente opuestas en *De todos modos Juan te llamas* (1976) y *Cananea* (1978). La primera tiene como telón de fondo la Guerra Cristera en México, en tanto que la segunda aborda la famosa huelga sonoreense, preludio de la Revolución Mexicana. De alguna manera se explica, entonces, que la preocupación de las realizadoras que estrenaron su *opera prima* durante los años ochenta (Novaro, Sistach, Rotberg, Cortés, Vega y Velasco) estuviera más ligada a la exploración de nuevos ámbitos, centrados sobre todo en el contexto cultural de los protagonistas que, con excepción de *El niño rarámuri* y, de alguna manera, *Intimidación*, todos fueron personajes femeninos.

El deslizamiento reflexivo ha seguido la dirección de algunos de los pensamientos de la posmodernidad, que afirman la necesidad de anclar cualquier tipo de aserción en el acercamiento a procesos culturales e históricos específicos, en lugar de seguir proponiendo como punto de partida las macrohistorias fundacionales. Sobre todo, si consideramos el giro que ha dado la teoría crítica contemporánea, después de la caída del socialismo y cuya expresión, en el ámbito cinematográfico en México, se ha traducido en producciones más fincadas en vidas individuales, problemas interpersonales, situaciones coyunturales en lugar de la tendencia de los años setenta hacia las "grandes" películas de aliento histórico o de crítica social, alentadas por las instituciones oficiales mexicanas. Puente entre ambas direcciones son algunas de las cintas dirigidas por mujeres en México, durante los años ochenta. Por ejemplo, *El secreto de Romelia* (1988) de Busi Cortés tiene como objetivo develarle al espectador cuál es el secreto guardado por la protagonista durante cuarenta años. Secreto marcado por el machismo y la venganza. No se obvian, no obstante, los entretelones históricos, decisivos en la vida

social de México (la expropiación de los latifundios, la masacre de 1968 y las elecciones presidenciales de 1988. *Lola* (1989) de María Novaro tiene como preocupación central mostrar la vida de una mujer, madre de una niña pequeña, ante la ausencia de su pareja. Sin embargo, el marco sociohistórico exhibido son los años inmediatamente posteriores al terremoto de 1985 que asoló la ciudad de México así como la situación derivada de ello (una ciudad en ruinas, el problema del comercio informal mucho más agudo, la denuncia de la añeja explotación de las costureras y la industria de la maquila). Las películas de María Velasco entrelazan en sus diálogos críticas a la política económica neoliberal del periodo presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, advirtiendo sobre las brechas entre la pobreza y la riqueza, la falta de empleo y la corrupción de las instituciones gubernamentales. Todo ello como marco de las peripecias personales de la indígena en un medio urbano que tiende a burlarse de ella, a engañarla y a expulsarla de su ámbito.

Esas preocupaciones comenzaron a asumir que si bien el sujeto es producto de las interacciones culturales, no existe al margen de un cuerpo, una sexualidad y una subjetividad. Ello invitó a pensar a los sujetos femeninos y a los masculinos como centro de interés de diversas disciplinas e intentar romper las añejas divisiones entre las ciencias naturales, humanas y sociales. Estudios que tomaban como referencia los hallazgos de la genética y la neurobiología podían arrojar miradas más comprensivas sobre el hermafroditismo, por ejemplo, y discutir de una manera más amplia sobre los intersexos y el papel que la psique desempeña en la movilidad o estatismo, en los cruces e intersecciones entre el sexo y el género. Si ya desde *Las apariencias engañan*, Hermosillo abordó dentro del cine mexicano este tipo de consideraciones (aun cuando en la década de los setenta las había rozado en filmes previos), en *Doña Herlinda y su hijo* (1985) despliega sin cortapisas el vínculo homoerótico. Por su parte, la sexualidad femenina y la violación de algunas convenciones en torno de ella es el eje de *Anoche soñé contigo* (1992) de Marisa Sistach, película basada libremente en un cuento de Alfonso Reyes ("La venganza creadora")⁷. Esta misma directora realizó casi una década después un magnífico largometraje, en donde la atracción lesbiana late en una de las protagonistas adolescentes de *Perfume de violetas* (2001). Por su parte, Dana Rotberg, en su segunda incursión fílmica ofreció una de las obras más logradas de los noventa: *Ángel de fuego* (1992), en la que ofrece una visión descarnada sobre el incesto, el fanatismo religioso y el suicidio. Hay, por lo tanto, un desplazamiento en la naturaleza de los tópicos que ofrece el cine mexicano, a partir de los exhibidos en la obra cinematográfica de los años ochenta.

Una característica común en una siguiente etapa del feminismo es la simpatía hacia el psicoanálisis, principalmente a la vertiente lacaniana, y al análisis de los signos, sea desde una perspectiva semiótica, sea a través del análisis del discurso, recursos que han debido transformarse en sus métodos, a raíz de los mismos cambios sociales. La relevancia del lenguaje, tanto para Jacques Lacan como para Jacques Derrida, se ha trasladado a esos ámbitos, al considerar que no sólo *representa* las cosas a través de las palabras, sino que también *está* en lugar de ellas. La lengua es el escenario ideal para deconstruir los códigos de las marcas sexuales discriminantes y explorar las relaciones multiplicadamente sexuadas. El lenguaje, en sus múltiples manifestaciones, se convierte, así, en el espacio de la confrontación, la negociación y el surgimiento del sentido. Textos más recientes se interrogan sobre el posestructuralismo y el poscolonialismo. Desde un enfoque temático, la mirada, la representación, el cuerpo, el deseo y el binomio sujeto/objeto están presentes. En todos los casos, el estudio del aspecto visual se torna imprescindible.

Sin embargo, los esfuerzos de visibilización del cine hecho por mujeres implican cuestiones de riesgo para la teoría, pues al procurar reconocer una obra realizada por una mujer, se rozan

peligrosamente los lindes del esencialismo: el hecho de ser mujer no implica forzosamente realizar un cine feminista y sí, en cambio, esa perspectiva identifica al ser femenino con el ser biológico. Bastaría, entonces, firmar con un nombre femenino o presentar la apariencia de una mujer para que el texto, inequívocamente, sea clasificado como una muestra del "cine femenino". Su existencia refiere a otro tipo de cine, "el masculino", denominación que se antoja absurda e irrelevante, ya que normaliza una naturaleza binaria poco fructífera para nuestros objetivos. Esa denominación separa a los objetos de estudio y propone a la mujer como un sujeto anómalo dentro del ámbito cinematográfico. Esa es una de las razones por las cuales hemos optado por recurrir a la frase "cine hecho por mujeres" y no referirnos a un cine femenino. Con la construcción nominal "de mujeres" deseamos, por otra parte, señalar esa anomalía: si nos referimos a un cine realizado por mujeres es porque en México hablar de cine era, hasta fines de los años ochenta, hablar (con honrosas excepciones como las de Matilde Landeta o los primeros filmes de Fernández Violante) de proyectos encabezadas por varones. Es necesario señalar, no obstante, de qué manera hasta la expresión "cine de mujeres" ha sido revestida de una significación que tiende a atenuar su poder subversivo, de revelación sobre la incursión insólita de las mujeres en un área reservada por la tradición para los hombres. Con ese nombre ("cine de mujeres") se "orienta" al público hacia un tipo de filmes específicos: el melodrama o la comedia romántica, géneros cinematográficos –a su vez– muy desvalorados al compararlos con los géneros "serios", reservados a la dirección masculina (la acción, la aventura, el horror).

En el caso de las expresiones "cine femenino" y "cine masculino", se configura (a través de los vocablos) una identidad social fincada en cuerpos construidos socialmente y vinculados de manera indisoluble a un sexo. Uno existe porque significa lo opuesto del otro y compacta, así, las experiencias de uno y otro grupo. Derrida acuña el término "différence" para designar la posibilidad intermedia, problematizando así las relaciones basadas en exclusiva en la oposición y configurando uno de los sustentos del llamado feminismo francés. Luce Irigaray y Hélène Cixous se referirán a la "voz intermedia" de Derrida "como un lenguaje específicamente femenino" (POOVEY, 2001: 51). El feminismo francés, que floreció a fines de los años setenta y se difundió en la siguiente década, apoyó la idea de la existencia de un discurso femenino que configuraba un cuerpo y una sexualidad femenina. Promovió la necesidad de buscar un lenguaje alternativo al masculino para no reproducir la historia perpetuada a través del lenguaje del varón. La mujer, sostuvo Luce Irigaray, debe rebelarse contra esa norma y erigirse en "lo otro", argumento que aunque no pudo despojarse de la lógica de un pensamiento dicotómico (las mujeres y los hombres están localizados de manera polar y poseen valores antagónicos), permitió pensar de otra manera el problema de las identidades.

Las cabezas del feminismo francés (Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous) coincidieron en "plantear la *féminité* como un desafío al pensamiento centrado en el varón" (JONES, 2001: 23). La cultura occidental, falogocéntrica y opresora, reprime la experiencia de las mujeres desde la religión, la política, la filosofía y, sobre todo, el lenguaje. Estos procesos no son, sin embargo, totales, pues a ellos la mujer ha resistido a través de lo que Kristeva llamó la *jouissance*, la experiencia corporal de las mujeres, gracias a la cual las restricciones y los cánones son analizados y desmontados, tanto en la teoría como en la práctica. Éstos fueron los puntos de partida compartidos por Kristeva, Irigaray y Cixous, pero cada una de ellas propuso estrategias distintas para deconstruir los fundamentos de la cultura falogocéntrica. Kristeva, por ejemplo, sostiene que "En vez de formular un nuevo discurso, las mujeres deberían persistir en desafiar los discursos establecidos" (JONES, 2001: 27)⁸, mientras que sus otras dos colegas insisten en la creación de discursos alternativos, emanados de las prácticas liberadoras del cuerpo.

En cuanto a la identidad, mientras que Kristeva no asocia a la mujer con rasgos inherentes a la sexualidad (tanto varones como mujeres tienen acceso a la *jouissance*, al resistirse a la cultura y al lenguaje canónico), Irigaray ubica la diferencia en la sexualidad femenina (en sus genitales que hablan), en la geografía de su cuerpo y el placer diseminado en él. Cixous centra en el inconsciente y la primacía de los impulsos libidinales, el rasgo esencial que separa a unas de otros, pero coincide con Irigaray en la sexualidad difusa de las mujeres y la relación que ésta guarda con el lenguaje. En los tres casos se infiere la existencia de una sexualidad casi como una cualidad innata y precultural, al margen de los sistemas simbólicos formados por la cultura en la que las mujeres y los varones se insertan. "Sólo entendiendo cómo la 'feminidad' es construida y representada dentro del patriarcado podremos evitar las trampas de la crítica feminista tradicional que busca descubrir una 'sensibilidad femenina' preexistente como la propiedad específica y esencial de las mujeres" (CREEKMUR et al, 1997: 3)⁹. Romper, en cambio, con las estructuras rígidas que enlazan la identidad con un cuerpo y unas características determinadas favorece la disolución de ese sistema de naturaleza binaria. Esa ruptura es posible si el sistema social en sí se compone por elementos móviles, no jerárquicos y multiformes.

Así, un cine hecho por "mujeres" apuntaría hacia un tipo de cine que ofrece un conjunto de experiencias similares, pero no idénticas. En el que, en muchas ocasiones, habitar dentro de un cuerpo femenino condiciona tanto su comportamiento como el de quienes colaboran en su proyecto cinematográfico. Es decir, el significado de sus relaciones sociales está prefigurado con base en argumentos de género. Estos espacios en común, en donde el ejercicio del poder debe pasar por largos procesos de negociación (desde la financiera hasta la manera de relacionarse con el equipo de producción), distancian muchas veces a las películas realizadas por mujeres de las filmadas por varones. "Los filmes de mujeres frecuentemente son distintos: provocan una ruptura en nuestros hábitos de consumo. El tema, los ritmos, la imagen misma, el montaje en fin, crean una visión nueva a la cual el público no está aún acostumbrado" (DES FEMMES DE MUSIDORA, 1976: 7). La escasa experiencia de las realizadoras mexicanas en las riendas de los proyectos cinematográficos pudo haber favorecido la aparición de tópicos, estructuras, modos de organización y financiamiento poco comunes hasta entonces. Esto explicaría la cautela con la que la crítica cinematográfica recibió varios de los filmes analizados o la franca aversión con que se expresaron sobre ellos.

El reconocimiento de una problemática compartida por las mujeres, en su posición de minoría en un ámbito al que sólo tiene acceso la mayoría masculina, no borra tampoco la diversidad de su experiencia y la falacia de una perspectiva unificada. Aun cuando filmaron su primera película en la misma década, el cine de María Elena Velasco es muy distinto al de María Novaro, tanto como lo es el de Isela Vega y el de Busi Cortés. Variables como la formación académica y la clase social las separan entre sí y a éstas, en su conjunto, de otro grupo de mujeres, como el de las indígenas, que no han tenido la experiencia de filmar comercialmente en México ningún largometraje de ficción.

Por otro lado y desde otro ángulo, la discusión sobre la firma (la autoría) del producto fílmico tuvo un peso muy importante desde fines de los años setenta y durante los ochenta, sobre todo porque previamente tanto Roland Barthes y Derrida habían declarado la muerte del "autor", dialogando tal vez a modo de confrontación, con las teorías en boga nacidas a través de *Cahiers du cinéma* sobre la teoría del autor en el cine. El movimiento feminista, primero, y los estudios sobre el cine hecho por mujeres, después, difícilmente podían entrar en ese debate, si carecían de los mitos y de los nombres fundadores sobre los cuales discutir, ya que en el panteón de los consagrados por la historia del cine sólo se encontraban figuras masculinas y, si

acaso, nombres que ahora son imprescindibles para los estudios de género del área como Ida Lupino y Dorothy Arzner. (VICENDEAU, 1993: 155) En México, se registró una situación similar, lo cual ha motivado a unos cuantos estudiosos a investigar sobre el papel de las mujeres en los inicios del cine mexicano. El resultado ha sido la recuperación de la obra de directoras como Eva Limiñana, Adela Sequeyro o Matilde Landeta y la convicción de que todavía resta mucho por conocer, como es el caso del rol subversivo de las cómicas¹² o de las actrices del género erótico.

En síntesis, los debates públicos y dentro de la academia, previos a los años ochenta, desarrollados tanto en el extranjero como en México, abonaron un terreno que, sea de manera explícita, sea de forma implícita, se entretujan con el discurso cinematográfico mexicano. Las discusiones que se originaron posteriormente permiten ubicar, con mayor propiedad, las aportaciones, las transformaciones, las debilidades y los énfasis percibidos por la recepción periodística, y traducidos en la apertura, la reticencia o la cautela de la crítica cinematográfica de la época.

Notas:

- ¹ "In this sociological view, the objection to the dream factory of Hollywood is that it produces false consciousness, that films do not show 'real' women but only the stereotypical images of an ideologically laden 'femininity'". [Todas las traducciones del inglés y el francés vertidas en este artículo son nuestras]
- ² Por ejemplo, Héctor Rivera hablará de la "torpeza" de Barbra Streisand en Yentl, de "la falta de oficio" de Marion Hansell (Castro, 2002); a Novaro y a Fernández Violante se les censurará su inclinación a la descripción sociológica o a la etnografía, respectivamente. En el caso de esta última, Andrés de Luna dirá que *Nocturno amor que te vas* es: "un intento de cine popular que alterna logros con errores crasos" (Castro, en prensa).
- ³ En otros trabajos hemos analizado el impacto del cine realizado por mujeres en la década de los ochenta en la prensa mexicana así como la valoración general sobre el mismo. (Castro, 2002; y otro en proceso de publicación)
- ⁴ "[...] feminism in the 1980's quickly came to be perceived as 'a relic from the past ... a dinosaur'".
- ⁵ "[...] films are not isolated objects, and film studies of the last decade have challenged fetishizations of the individual film as the privileged object of the analysis".
- ⁶ Una de las preguntas que sustentan uno de los libros de Renata Salécl, *The Spoils of Freedom*, es: "¿Puede un/a intelectual hablar desde una posición puramente teórica o debe él o ella ser marcada por el curso de los acontecimientos que acaecieron en su propio país?" [Could such an intellectual speak from a purely theoretical position, or must his or her position be marked by the course of events that happened in his or her own country?] (1994: 1). Por su parte, Janice A. Radway, en *Reading the Romance* (2001), posiciona la perspectiva que dirigirá su texto y se involucra de manera personal, tanto en el enfoque y la redacción, como en el curso que va tomando la investigación que expone en uno de los textos que, en los años ochenta, permitió reconfigurar el imaginario sobre las mujeres que leen narraciones románticas. En síntesis, prevalece una tendencia crítica que resalta el aspecto creativo y racional del sujeto por encima del enfoque impersonal que asume las tendencias críticas de manera ahistórica, sin contextualizaciones de ningún tipo.
- ⁷ La vinculación entre el texto literario y el cinematográfico es analizado con detenimiento en "Literatura y cine: De *La venganza creadora* a *Anoche soñé contigo*" (Castro, 2003).
- ⁸ Según Kristeva, frente al discurso masculino dominante, las mujeres oponen un discurso histórico, ajeno. La histeria, en un sentido positivo, estructurante, al existir en los márgenes culturales favorece los cambios revolucionarios. Las sociedades paternalistas o monoteístas procuran romper, calmar, la especificidad femenina y, una vez conseguido este objetivo, no hablan más de ella (Boucquey, 1992: 60).
- ⁹ "It is only by understanding how 'femininity' is constructed and represented in patriarchy that we can avoid the pitfalls of a traditional feminist criticism which seeks to discover a preexisting 'feminine sensibility' as the specific essential property of women".
- ¹⁰ "Les films de femmes sont souvent différents: ils provoquent une rupture dans nos habitudes de consommation. Le sujet, les rythmes, l'image même, le montage enfin créent une vision nouvelle dont le public n'est pas encore coutumier."
- ¹¹ Se trataba de rehabilitar, por medio de sus "grandes realizadores", un cine hollywoodense frecuentemente vilipendiado. La expresión fue lanzada en un número consagrado a Hitchcock en 1954 y reivindicaba al director cuando contaba siempre la misma historia, con un mismo estilo y sumergía a sus personajes en el universo abstracto de sus pasiones. (Lagny, 1992: 143) Uno de los peligros que entraña esta perspectiva es el establecer relaciones deterministas entre la evolución de la obra y la vida del autor. En EU, por ejemplo, en los sesenta, prevaleció la tendencia de clasificar a los directores como pequeños, medianos o grandes.
- ¹² Unas primeras aproximaciones al tema de las cómicas pioneras del cine mexicano pueden consultarse en "Las ingobernables: cómicas del cine mexicano" (Castro, 2005).

Referencias:

BOUCQUEY, Eliane. "Julia Kristeva: unes femmes" en *Les Cahiers du Grif. Le langage des femmes*. Bruxelles: Editions Complexe, 1992. pp. 57-66.

CASTRO, Maricruz. "Feminismo y teoría cinematográfica". Escritos. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 25, enero-junio, 2002, pp. 38-62.

"Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México" en *Análisis del discurso*. Iztapalapa. Año 23, no. 53, julio-diciembre de 2002. pp. 223-236.

"Literatura y cine: De La venganza creadora a Anoche soñé contigo" en *Genre (s) – Formes et identités génériques*. Montpellier: Université de Montpellier III, 2003.

"El cine de María Elena Velasco, ¿un humor desterrable?". *VIII Congreso Internacional de la Sociedad Internacional para el estudio del humor luso-hispano*. UNAM, México, D.F., 13-15 de octubre, 2004.

(en proceso de publicación). "Los esquemas argumentativos en el unomásuno: el cine hecho por mujeres" en *Memorias del II Congreso Internacional de Retórica en México. El horizonte interdisciplinario de la retórica*. México: UNAM.

(en proceso de publicación). "Representaciones femeninas en el periodismo de izquierda en México". *Revista Desafíos. Universidad del Rosario*, Colombia.

"Las ingobernables: cómicas del cine mexicano" en *Replicante*, no. 3, julio de 2005.

CREEKMUR, Corey K. y Alexander Doty. *Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. London: Cassel, 1995.

Des femmes de Musidora. *Paroles... elles tournent !* Bordeaux: Des femmes, 1976.

ERHART, Julia. "She must be theorizing Things: Fifteen Years of Lesbian Film Criticism, 1981-96" en *Straight Studies Modified. Lesbian Interventions in the Academy*. London: Cassel, 1997. pp. 86-101.

JONES, Ann Rosalind. "Escribiendo el cuerpo: hacia una comprensión de L'Écriture Féminine" en Marysa Navarro. Catharine S. Stimpson (comp.). *Nuevas direcciones*. México: FCE, 2001.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. pp. 142-144.

LAMAS, Marta. *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus, 2002.

POOVEY, Mary. "Feminismo y deconstrucción" en Marysa Navarro. Catharine S. Stimpson (comp.). *Nuevas direcciones*. México: FCE, 2001.

RADWAY, Janice A. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Culture*. 2ª ed. EU: University of Carolina Press, 2001.

ROSALDO, Michelle Z. "Uso y abuso de la antropología: reflexiones sobre el feminismo y la comprensión intercultural" en Marisa Navarro. Catharine R. Stimpson. *Nuevas direcciones*. Buenos Aires: FCE, 2001.

SALÉCL, Renata. "Why is a woman a symptom of rights? en *The Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism after the Fall of Socialism*. EU: Routledge Press, 1994.

SMELIK, Anneke. *And the Mirror Cracked. Femenist Cinema and Film Theory*. New York: Palgrave, 2001.

TARR, Camie, *Brigitte Rollet. Cinema and the Second Sex. Women's filmmaking in France in the 1980's and 1990's*. London: Continuum, 2001.

Dra. Maricruz Castro Ricalde

*Profesora titular del Tecnológico de Monterrey, campus Toluca, Estado de México.
Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. México.*