



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

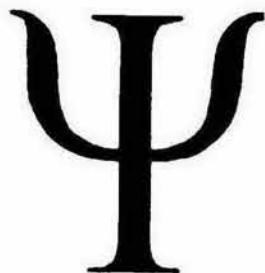
FACULTAD DE PSICOLOGIA

**REPRESENTACION SOCIAL DE LA
MUJER EN EL CINE DE 1950 A 1999**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PSICOLOGIA

P R E S E N T A N:
**IRIS GUTIERREZ BANDERA
MONICA ALEJANDRA ORDAZ PONCE
MARTHA ISABEL SANCHEZ GARCIA**



DIRECTORA DE TESIS: LIC. ANGELICA LETICIA BAUTISTA LOPEZ
SINODALES: MTRA. MARIA DE LA LUZ JAVIEDES ROMERO
MTRA. GLORIA ANGELICA CAREAGA PEREZ
DRA. MARIA EMILY REIKO ITO SUGIYAMA
LIC. RAFAEL LUNA SANCHEZ

MEXICO, D.F.

OCTUBRE 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias totales

Gracias a la Universidad Autónoma de México

Gracias a la Facultad de Psicología

Gracias a Angélica por su tiempo y sus valiosos consejos y por su paciencia en
estos años

Gracias a Gloria, Emily, Luz Ma. y Rafa por disposición y por sus
recomendaciones este trabajo.

Un especial agradecimiento a la Filmoteca de la UNAM por habernos
proporcionado parte del material fílmico que utilizamos.

Iris, Mónica y Martha

Gracias...

Papá por enseñarme a siempre llevar la cara en alto y creer en mí y en los que me rodean... gracias por quererme y motivarme siempre...

Mamá por estar siempre a mi lado, tendiéndome la mano como la mejor de mis amigas, por creer en mí y por todo el amor que siempre me has dado...

Hermana por quererme y por acompañarme en mi camino en este mundo...

Hermanito por ser el *ser* que trajo felicidad a nuestra familia, y por representar el más grande amor filial que jamás sentiré...

Martha y Mónica por compartir este gran reto conmigo...

Concepción y Manuel por su apoyo y motivación...

Amigos: Rulas, Robert, Dan, Miguelón, Richard, Vania, Elo, Edna, Ulises, Elsa, Cesarín, Gaby, Rocío, Rachel, Miguel, Esther, Edith, por echarme siempre porras, quererme y estar pendiente de mí...

A todos mis profesores que han contribuido con mi formación profesional...

Eduardo Manuel, amor de mis amores, por quererme como me quieres, por motivarme a concluir mi carrera, por apoyarme en todo momento y por ser la pieza esencial de mi vida...

Iris G. B.

A **Gonzalo**, mi papá, por quererme como me quiere.

A mi mamá, por cuidarme como me cuida y por haber enterrado mi ombligo.

A **Fernando**, por ser mi hermano mayor.

A **Aldo**, por ser mi hermanito chiquito.

A mi familia, por estar siempre al pendiente de lo que hago.

A **Pierre**, merci pour espérer, (ahora yo espero que tu español mejore para que puedas leerla). Je t'aime.

A **Iris y Martha**.

A **Veritos, Gaby-Gaby, Edna, Nancy-Bell, "El Niño" Cesarito, Raúl, Robert, David, Rocío, Iliana, Elsa, Beto Magic, Elo, Tania, Isra, Joaq, Kalimán, Sol, Richard, Joel, Dan, Tere, Miguelón, Ulises, Miguel Alcántara**.

A **Irene, Artur, Yes, Beto, y Andrea**, Danke

A **Santa, Karlita y la secta del 4 ° nivel**.

A la constelación **Universum**.

A **Vania**.

A **Carlitos**.

A **Ivonne**.

Y a aquellos que estaban al pendiente de este trabajo no sólo por meras cuestiones académicas.

Mónica Alex

Para no pecar de omisión, gracias a todas y cada una de las personas que han pasado por mi vida y que de alguna u otra manera, para bien o para mal, han contribuido de alguna manera a hacer de mí la persona que ahora soy.

Gracias a mis padres por todas sus enseñanzas, su apoyo, y, sobre todo, por la confianza que han tenido siempre en mí.

Gracias a mis hermanos por los juegos y las peleas, por haber compartido la primera parte de nuestras vidas juntos y por seguirla compartiendo, a pesar de la distancia.

Gracias a Iris y a Mónica por compartir este proyecto, por aguantarnos entre todas y por aguantar hasta el final.

Gracias a los cuates y colegas que han estado y estarán siempre ahí en las buenas y en las malas, como debe ser ¿o no? : Arturo, Beto Magic, César, Edna, Elo, Elsa, Erika, Fidel, Gaby, Joaco, Miguel, Miguelón, Ro, Robert, Rocío, Rulo, Sander, Sandra, Sol, Tere, Tristan, Vania (por orden alfabético para evitar ofensas).

Y gracias a Cyril por aparecer en mi vida, por su amor, su paciencia, y sus ojos.

Martha Isabel

El cine es más que un depósito de imágenes:
muestra
un campo de tensión que expresa, en forma oblicua
y
con un lenguaje propio, el de la cultura y que se
vive en
cada sociedad. Conocer las formas en que el séptimo
arte representa a las mujeres nos acerca a un
aspecto
fundamental de la mentalidad y de la ideología, el
que
atañe a la construcción de los géneros sexuales.

Julia Tuñón

Índice

Resumen	9
I. Introducción	10
II. Las Representaciones Sociales	14
II.a. Representación	14
II. b. Representación en la teoría de las representaciones sociales	15
II.c. Definición y distinción de las representaciones sociales	17
II.d. Representaciones sociales	21
II.e. La Construcción Social de la Realidad	26
II.f. Las representaciones sociales; cuerpo y forma	29
II.g. Aproximaciones metodológicas	31
III. Cine	37
III.a. Medios masivos de comunicación	37
III.b. El cine como expresión cultural	46
III.c. El cine y los medios de comunicación masivos	47
III.d. El cine como objeto de análisis	49
III.e. Historia del cine mexicano	57
III.f. El cine mexicano de 1950 a 2000	58
IV. Mujer y Desarrollo Social en México	69
V. Método	81
V.a. Objetivo General	81
V.b. Objetivos Específicos	81
V.c. Material de análisis	82
V.d. Procedimiento	83

VI. Resultados e interpretaciones	88
VI.a. Películas de los años 50's	89
VI.b. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 50's	100
VI.c. Películas de los años 60's	102
VI.d. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 60's	112
VI.e. Películas de los años 70's	113
VI.f. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 70's	125
VI.g. Películas de los años 80's	127
VI.h. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 80's	135
VI.i. Películas de los años 90's	136
VI.j. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 90's	149
VII. Representación social de la mujer a través del cine	151
VII.a. Reflexión final	158
VII.b. Conclusión	161
Referencias	164
Anexo 1. Biografías	172
Anexo 2. Listas originales de películas	174
Anexo 3. Transcripciones	178

Resumen

La presente investigación aparece con la inquietud de estudiar cómo la mujer ha sido vista desde los años 50's hasta la década de los 90's, además de querer entender cómo la misma mujer se ve a sí misma en dicho periodo. Consideramos que una de las formas en que lograríamos entender esto sería utilizando la teoría de las Representaciones Sociales debido a que la teoría contempla las formas de expresión social y cultural que ocurren y, por lo tanto, es una forma de llegar al universo simbólico que implica la representación y permite también observar los cambios que han tenido estas formas de pensamiento.

El análisis documental, como aproximación metodológica de las Representaciones Sociales para reunir información, permite incluir al cine como herramienta, la cual consideramos útil ya que queríamos ver el cambio de las representaciones sociales de la mujer desde la década de los 50's hasta los 90's. Con la finalidad de que el estudio fuera lo más profesional posible, críticos y especialistas en cine fueron quienes eligieron las películas donde consideraban que la mujer aparecía mejor representada, quedando al final una lista de 15 películas: tres por cada década.

La apuesta de utilizar al cine en el estudio, radica en la visión de que el cine como producto social no sólo es un transmisor de valores y formador de opiniones sino un reflejo de la misma sociedad que lo está creando, situación que lo convierte en una buena herramienta para estudiar a la sociedad.

Para los filmes, se creó un análisis de contenido que contemplaba a los personajes femeninos más importantes, también registramos los diálogos de mujeres y de hombres que consideramos eran relevantes y que nos permitirían encontrar los cambios que la representación social de la mujer ha presentado en las distintas épocas.

Con la integración de la información obtenida de nuestro análisis y de nuestro marco teórico (la teoría de las Representaciones Sociales, el cine y la Historia de la mujer en México), podemos dilucidar que los cambios de la representación social de la mujer presentados en el cine surgen paralelamente a las necesidades sociales-económicas y políticas de la sociedad mexicana. Situación que deriva en nuevas formas de pensamiento que constantemente se construyen y que éstas a su vez, construyen los cambios de la sociedad.

I. Introducción

En los últimos años se ha hablado mucho del cambio de la situación social de la mujer, y como consecuencia, de la imagen que se tiene de ésta. Si bien sigue padeciendo abusos y discriminación, se dice que ha logrado mejorar su calidad de vida gracias a una apertura de la sociedad al contar con mayores oportunidades y otorgarles mayor respeto, sin olvidar que han sido ellas mismas las principales promotoras de todo esto.

Sin embargo, ¿qué tanto han permeado dichos cambios la vida cotidiana de las mujeres y los grupos sociales en los que están inmersas, que permitan verlas y tratarlas de forma equitativa, volviéndose un esquema compartido por todo el grupo y que estén presentes en todas las prácticas simbólicas y afectivas, es decir, que sean uniformes y coercitivas, o bien, estos cambios tan sólo están en un discurso no apropiado, sino armado, que sólo permite moverse equitativamente en un plano superficial?

De ahí la importancia de estudiar dichas dinámicas desde la vida cotidiana y dado que estos cambios comenzaron a darse de forma acelerada a partir de la segunda mitad del siglo pasado, es importante observar la representación social de la mujer desde dicha época hasta finales del siglo, lo que nos permitirá conocer cómo era antes y si ha tenido algún cambio con el paso del tiempo y, de ser así, el rumbo que ha tomado.

Encontramos en la teoría de las representaciones sociales un marco teórico adecuado para este estudio debido a que se ha encargado precisamente de estudiar el pensamiento cotidiano que los grupos tienen hacia cada uno de los objetos que conforman su ambiente, así como los procesos de cambio de dicho pensamiento, lo cual es reforzado al estar sustentados bajo la teoría de la

construcción social de la realidad y, como es bien sabido, la concepción de la mujer está altamente dada por lo construido socialmente a partir de las diferencias biológicas.

La lógica nos habría dirigido directamente con personas de diferentes edades para indagar las costumbres y vida cotidiana de las mujeres y cómo eran las relaciones con las personas que las rodeaban, así como los cambios observados por ellos mismos con el paso del tiempo, para posteriormente contrastarlo con la forma de pensar y actuar de la gente joven. Sin embargo, nos enfrentamos al hecho ineludible de que la gente está inmersa en una sociedad cambiante que influye en la forma de pensar y de actuar de sus integrantes. Así, la gente mayor que nos pudiera dar referencia de inicios de la mitad del siglo pasado, no la encontraríamos como una pieza de museo, que fuera claro ejemplo de lo que era antes. En ese sentido, decidimos buscar un documento fiel que reflejara principalmente la vida cotidiana de la sociedad, lo que implica revelar, entre otras cosas, costumbres, dinámicas sociales, conductas, afectos e información en la que se basan para moverse. Encontramos que el *cine* cumplía con dichas características, ya que, como expresión psicosocial, tiene una situación privilegiada dado su alto contenido de significados, los cuales corresponden a la sociedad en y para la que fue creada, y como medio de comunicación, contiene los mismos códigos para ser compartido, de ahí que también sea capaz de transmitir dichas dinámicas.

La decisión de estudiar este periodo fue doblemente confirmada al observar que en los años 50's es donde se marca el inicio de la "decadencia" de las producciones cinematográficas nacionales, el final de la llamada "época de oro del cine mexicano", que había permitido crear una extensa literatura sobre esta época por la alta valoración del cine como una muestra de nacionalismo y valores familiares tradicionalistas típicos del momento histórico. En las producciones de este periodo, e incluso en las anteriores, los personajes femeninos están claramente definidos por esos valores y muchas veces

enmarcadas en prototipos de la mujer, situación que cambia a partir de las supuestas transformaciones económicas y sociales del país.

Una vez conceptualizado nuestro estudio y debido a la nula información sobre "la representación social de la mujer en el cine", nos dimos a la tarea de examinar cada uno de sus componentes por separado, por lo que en el segundo capítulo de la presente investigación lo dedicamos al estudio de la teoría de las Representaciones Sociales, revisando en primer lugar el concepto de *representación* desde diferentes disciplinas y teorías hasta llegar a lo que significa dentro de esta teoría. Posteriormente definimos las representaciones sociales para distinguirlas de otras teorías e hicimos un pequeño recorrido por sus antecedentes históricos. En seguida, describimos las dimensiones que conforman las representaciones sociales, para concluir el capítulo mencionando algunos estudios realizados bajo esta teoría y la metodología que utilizaron, concretándonos en especial en estudios relacionados con los medios masivos de comunicación.

El tercer capítulo lo dedicamos al estudio de los medios masivos de comunicación, abordando en primer lugar diferentes teorías sobre sus funciones en la sociedad, enfatizando aquellas en las que los medios son vistos como lenguaje y no como formador de opiniones. Posteriormente, dedicamos un apartado al cine, dada su importancia en nuestra investigación al permitirnos hacer un análisis retrospectivo de las representaciones sociales de la mujer y explicándolo como uno de los medios por los que se expresan las sociedades. Finalmente, hacemos una breve reseña histórica del cine, en particular del mexicano y en los años que corresponde a nuestro periodo de análisis.

En el capítulo cuarto describimos los eventos sociales, económicos y culturales que se presentaron en la segunda mitad del siglo pasado en nuestro país para observar de qué forma repercutieron en la vida cotidiana de las mujeres.

En el capítulo cinco describimos el método y los procedimientos que seguimos para analizar cada una de las películas y las décadas que comprende el periodo estudiado.

Después, en el capítulo seis, presentamos los resultados de los análisis y los comparamos, acentuando las diferencias que observamos en cada década, así como una conclusión agrupando dichas comparaciones.

Finalmente, incluimos tres anexos: en el primero se encuentran las biografías de los críticos y concedores de cine que nos ayudaron en la selección de la muestra; en el segundo, la lista original de películas de la cual obtuvimos la muestra y la selección primera de cada uno de los jueces y en el tercero, la transcripción completa de las situaciones que analizamos en cada una de las películas.

II. Las Representaciones Sociales

Con la finalidad de comprender el marco teórico que sustenta nuestro estudio, el presente capítulo está encaminado a explicar los orígenes y desarrollo de la teoría de las Representaciones Sociales, y a presentar investigaciones que han utilizado un análisis documental como aproximación metodológica para explicar procesos psicosociales.

II.a. Representación

La comprensión de la teoría de las Representaciones Sociales se inicia en el significado del término *representación*. Para las ciencias sociales este término ha sido utilizado en la literatura científica en la estructuración de teorías para la comprensión de los procesos sociales (Durkheim) y mentales (Piaget).

Para Maffesoli (1985, p.71) desde la sociología

"...las representaciones, estas hermosas historias que nos contamos, estructuran el desarrollo colectivo e individual. Metafóricamente podemos decir que sirven de contrapunto, de música de acompañamiento en el sinuoso deambular de la existencia humana, sirven de auxiliar frente al rigor del destino, a la dureza de la imposición social o natural"

La cita plasma claramente la importancia de la representación en la vida social, lo cual implica uno de los principales supuestos en una representación: *las representaciones son compartidas*.

Para Millán (1999, p.31), en la historia "el objeto o el campo de la representación radica esencialmente en el lenguaje, es decir en la actividad semiótica que construye y propone lo que denominamos realidad". Podemos decir que las representaciones son compartidas por medio del lenguaje; pero hay que recordar que en el lenguaje entra también el terreno de lo simbólico, de

lo no dicho, aún en esos espacios que solemos llamar silencios hay un lenguaje implícito. El lenguaje y los significados están también cuando tratamos de traducir esos silencios, de ponerlos en el lenguaje de la cultura en la cual se está inmerso. Los significados están en eso que compartimos después, sin necesidad del lenguaje, es ahí donde empieza a aparecer la representación. Para Zunzunegui (citado por Millán, *ídem*, p.32) la representación es una función del lenguaje en general, "ofrece de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la vida o en imaginación". Por eso, acceder a ellas no siempre es tarea fácil para el investigador, además estas representaciones refieren a ciertas sociedades y a ciertos grupos -los que comparten estas representaciones-

Maffesoli (1985, *op. cit.* p.75) anota que "lo importante de las representaciones es que a la vez fundamentan la socialidad y aseguran su eficacia". De ahí la importancia del estudio de las representaciones para las Ciencias Sociales y sobre todo para la Psicología Social. Las *representaciones* serían entonces esos significados con los que la sociedad se reconstruye y se fundamenta continuamente ya que también añade nuevas instancias; producto de la sociedad y, por lo tanto, de las representaciones -significados compartidos.

II. b. Representación en la teoría de las representaciones sociales

Algunos teóricos de las Representaciones Sociales han definido el término de *representación* para sustentar las bases del constructo teórico.

Piaget¹ (citado por Fischer, 1987, p.116) se ocupa de la representación en la psicología infantil y la ve desde la conformación de los procesos mentales en el desarrollo humano (Psicología genética):

¹ Si bien Piaget no es un teórico de las Representaciones Sociales, es importante su definición de representación para la teoría puesto que, después de Durkheim, fue quien volvió a poner el concepto en la literatura.

...bien de una evocación de objetos en su ausencia o bien, cuando acompaña a la percepción en su presencia, de completar los conocimientos perceptivos, refiriéndose a otros objetos no percibidos actualmente. Aunque la Representación prolonga en un sentido la percepción, introduce un elemento nuevo que le es irreductible: un sistema de significaciones que incluyen una diferenciación entre el significante y el significado

Ya desde la teoría de las Representaciones Sociales, Herzlich (1975, p.349) escribe:

...la representación social implica -y aquí la noción de representación- en principio una actividad de *reproducción* de las propiedades de un objeto, efectuándose a un nivel concreto, frecuentemente metafórico y organizado de una significación central.

Para Abric (citado por Deutscher, 1984, p.18) una representación es tanto el producto como el proceso de la actividad mental, y mediante ésta, un individuo o grupo le atribuye un significado específico a la realidad con la cual es encarado.

Para Jodelet (1984. p.475):

" El acto de representación es un acto de pensamiento por medio del cual un sujeto se relaciona con el objeto[...] Representar es sustituir a, estar en lugar de [...] la representación es el representante mental de algo: objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. Por esta razón, la representación está emparentada con el símbolo y el signo. Al igual que ellos, la representación remite a otra cosa".

Y menciona cinco características de *representación* que se desprenden del análisis del acto de representar (*ídem*, p.478):

- siempre es la representación de un objeto;
- tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto;
- tiene un carácter simbólico y significativo;

- tiene un carácter constructivo;
- tiene un carácter autónomo y creativo.

Herzlich escribe que para Moscovici la representación es como "un universo de opiniones" y que Kaës reelabora el significado de representaciones de Moscovici, añadiéndole el término de "creencia" entendiendo a éstas como "la organización duradera de percepciones y de conocimientos relativos a un cierto aspecto del mundo del individuo"(Herzlich en Moscovici, 1975, *op. cit.*, p. 399).

Para Moscovici, la representación es tanto el significado de la figura como la figura del significado (1961, p. 43). Así la representación reestructura una realidad para hacerla e incorporarla a la cotidianidad y esa es la diferencia sustancial con la imagen puesto que representar un objeto es convertirlo en signo y hay que hacerlo significativo.

Así, entrando a los terrenos de las representaciones sociales, nos damos cuenta que hay bordes que se cruzan, hay espacios de otras disciplinas y ello resulta tan claro recordando que dichas representaciones "nacen" en el terreno de la sociología.

II.c. Definición y distinción de las representaciones sociales.

En las definiciones de *representación* figuran términos que parecerían "propios" de la semiología, la semántica, y de la sociología. Pero hay que recordar que la teoría de las representaciones sociales es una teoría que "nace" totalmente en la Psicología Social y, sobre todo, en una línea de la psicología que aboga por un alejamiento de la corriente positivista estadounidense.

Los diversos términos que pueden en algún momento confundirse con el de *representaciones sociales* debido a una amplia similitud, en realidad nos

ayudan a explicar la teoría ya que algunos de estos términos forman parte de las Representaciones Sociales.

El término *actitud*, como se entiende en Psicología ha sido confundido con el de *representaciones sociales*. Montero (1994) en un texto bien llamado "Indefinición y Contradicciones de algunos conceptos básicos de la Psicología Social" busca el significado de diversos conceptos, entre ellos el de actitud; diciendo que el consenso general usa el término como una "predisposición a la acción que nos impulsa a actuar de determinada manera" (*idem*, p.110). Y menciona que las actitudes tienen un componente cognoscitivo, que los liga a la información, al conocimiento sobre un objeto o a las respuestas perceptivas y afirmaciones verbales de creencias; un componente emotivo que las liga a la valoración positiva o negativa, de aceptación o de rechazo, o afirmaciones verbales de afecto; y un componente conativo ligado al comportamiento puesto que permite predecir la conducta, lo que se traduce en acciones coherentes con su contenido.

Por esta razón, para las Representaciones Sociales, *las actitudes*, además de ser un término de referencia, son junto con *la información y el campo de representación* las tres dimensiones que conforman una representación social.

Herzlich (*op. cit.*, p.400) dice que la actitud "expresa una orientación general, positiva o negativa, frente al objeto de representación [...] Esta puede existir en el caso de una información reducida y de un campo de representación poco organizado".

Un término que aparece muy unido al de actitud es el de *opinión*.

Para Moscovici (1961, pp.30-31) la opinión se define como:

- Una reacción de los individuos ante un objeto dado desde afuera, acabado, independiente del actor social, de su intención o sus características.
- Un lazo directo con el comportamiento; el juicio se refiere al objeto y de alguna manera constituye un anuncio, un doble interiorizado de la futura acción.

Moscovici mismo marca la similitud de estos términos dado que son parte constituyente de una respuesta y por lo tanto tienen una "virtud predicativa, puesto que después de lo que dice un sujeto se deduce lo que va a hacer" (*idem*, p.31). Además, las opiniones toman parte en la formación de las actitudes y los estereotipos, ya que son "una fórmula socialmente valorizada a la que un individuo adhiere y por otra una toma de posición acerca de un tema controvertido de la sociedad" (*idem*, p. 30).

Herzlich también escribe que la opinión y la actitud tienen vínculos con las representaciones sociales, pero esos vínculos no las hacen iguales. Las opiniones serían partes constituyentes de las respuestas manifiestas, verbalizadas y por lo tanto respuestas observables y mensurables y las actitudes después de pasar por el origen de la psicología general donde fueron utilizadas para la explicación entre los estímulos y las respuestas, serían una respuesta anticipada, una preparación directa para la acción.

Los *prejuicios* son otro término que se incluyen en las *representaciones sociales*.

Para Fischer el prejuicio puede ser definido como:

...una actitud del individuo que implica una dimensión evaluativa, con frecuencia negativa, con respecto a personas o grupos, en función de su propia pertenencia social. Se trata, de una disposición adquirida cuya finalidad consiste en establecer una diferenciación

social. Sucintamente puede afirmarse que el prejuicio es una discriminación. Esta idea permite distinguir dos componentes esenciales: uno cognitivo y otro comportamental. El prejuicio presenta las características de toda actitud; en cuanto tal es fruto de una combinación entre una creencia y un valor. (*op. cit.*, p.105).

En estas definiciones, los términos no aparecen desligados de otros, sus contornos no están tajantemente definidos y por esta razón es que a veces en la literatura puede aparecer un término por otro o pueden ser utilizados tan cercanamente, como hace Moscovici con los términos de *imagen* y *representación social*.

Para Moscovici "...Si se trata de imagen se la concibe como reflejo interno de una realidad externa, copia fiel en el espíritu de lo que se encuentra fuera de él. Por lo tanto es la reproducción pasiva de un dato inmediato" (1961, p.31). El autor las llama "sensaciones mentales" y son el resultado de las impresiones que tanto las personas como los objetos dejan en nuestro cerebro.

Al mismo tiempo mantienen vivas las huellas del pasado, ocupan espacios de nuestra memoria para protegerlas contra el zarandeo del cambio y refuerza el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas. Con este fin se les puede revivificar en el espíritu, así como conmemoramos un acontecimiento, evocarnos un pasaje o contamos un encuentro que se produjo hace tiempo. Siempre operan como un filtro y provienen de filtrar informaciones que el sujeto posee o ha recibido en vista del placer que busca o de la coherencia que necesita (*Idem*, p.31).

Por la función y el significado de la imagen para Moscovici, podemos decir que es el significado y la función de *representación*. Además, el concepto de imagen no está muy separado del de opinión y este último del de actitud dado su función predicativa.

Ibáñez (1994) marca la diferencia entre *imagen* y *representación social*. Dice que la imagen y la representación social hacen referencia a *contenidos mentales fenomenológicos* los cuales tienen relación con ciertos objetos que

supuestamente son reales. Pero la imagen, a diferencia de las representaciones que se constituyen en un proceso de *construcción mental* de un objeto cuya existencia depende en parte de los procesos de representación, se construyen esencialmente como *reproducciones mentales* de un objeto exterior y se relacionan básicamente con los mecanismos de la percepción.

II.d. Representaciones sociales

Las teorías aparecen ante la necesidad de encontrar explicaciones para ciertos fenómenos. En la búsqueda del entendimiento de los fenómenos sociales las explicaciones se suceden de relacionar unas cosas con las otras al igual que en muchos otros fenómenos, pero aquí el "factor humano" es preponderante y no se trata de sólo una persona sino de una colectividad. La búsqueda de estas relaciones entre las cosas es buscar la relación de no sólo *un* fenómeno sino de *los* fenómenos que afectan a la sociedad para poder explicarla.

Las sociedades están llenas de elementos simbólicos y subjetivos y aquí es donde la psicología social ha creado teorías para explicar estos elementos. La teoría de las representaciones sociales es una teoría que "nace" de la teoría de las representaciones colectivas de Durkheim en la sociología francesa de finales del siglo XIX principios del XX tratando de explicar los procesos que ocurren en las sociedades llamadas primitivas, pero las "representaciones sociales" se estructuran en la psicología social.

Frente a una psicología predominantemente positivista, es en Francia donde resurge una psicología que propone y defiende la búsqueda de lo subjetivo y lo simbólico en las investigaciones. Una psicología que surge sobre todo para hacer frente en el ánimo a una psicología positivista.

Moscovici en 1961 publica "El psicoanálisis; su imagen y su público", un estudio donde el psicoanálisis es el punto de partida, pero el punto de llegada es la explicación de cómo todo un concepto se instaura en una sociedad y por lo tanto, cómo esta sociedad se mueve a través de él. Es un estudio en el cual Moscovici retoma el término de Durkheim; el de representaciones colectivas y usándolo como teoría es que conforma este estudio. En él, las representaciones las vuelve *sociales* y se conforma una teoría con la cual se designa un proceso y un contenido de cómo las representaciones sociales son necesarias para la acción debido a que integran todo un bagaje de conocimientos que transforman en cotidiano y familiar, y que es indispensable para el actuar de los individuos en su sociedad.

Pero si bien es un término propuesto por Durkheim, existen en las ciencias sociales términos que designan fenómenos semejantes al de las representaciones sociales; *símbolo verbal* de Mead, *mediaciones simbólicas* de Vygostsky, *representaciones culturales* de Laurentis y también términos semejantes semánticamente al de representaciones colectivas tales como el de *estructuras de conciencia* de Weber, *universos simbólicos* de Berger y Lukmann, y *formaciones discursivas* de Foucault (Berian, 1990).

La principal diferencia entre una representación social y una colectiva se encuentra en que en las primeras, se aboga por una pluralidad en las representaciones y su diversidad dentro de un grupo, situación que no ocurre dentro de las representaciones colectivas; éstas tienen un carácter poco cambiante, prácticamente estáticas y como tales, son válidas durante largos periodos y ampliamente compartidas. Las representaciones propuestas por Durkheim son, en primer lugar, colectivas e individuales y las representaciones sociales para Moscovici están entre las dos anteriores (Farr en Flick, 1998).

Otra diferencia entre estas representaciones se deriva de que las representaciones colectivas explican fenómenos tales como el de los mitos, la religión, la ciencia, etcétera, y para las representaciones sociales lo principal es un conocimiento que se acumula a diario; *el pensamiento cotidiano*. Está implícita aquí la importancia del contexto social en el cual se mueve el individuo, porque ante todo, el individuo es un sujeto social, inmerso en un espacio y en un tiempo y lo que ocurre en este tiempo histórico es lo que integra a través de procesos de simbolización que le son adscritos por el contexto social por medio del lenguaje y de los procesos simbólicos con los cuales se comunica.

De esta manera, es más claro ver que la representación social designa tanto un proceso como un contenido. En palabras del Codol:

"No es tanto, la contribución individual o grupal para estas representaciones lo que nos permite llamarlo representaciones sociales, es el hecho de que han sido formadas por un proceso de intercambio e interacción" (citado por Moscovici, 1988, p. 7).

Las representaciones sociales se alejan de las representaciones colectivas de Durkheim cuando las primeras existen no sólo en sociedades cuyos procesos mentales aparecen en la literatura como pre-científicos, regidos más que nada por mitos y rituales y sobre todo por la idea cada vez más frecuente y consistente de que el conocimiento y las creencias tienen su origen en la interacción mutua. Esto último, junto con la relevancia del conocimiento y creencias de la sociedad y por ende en su estudio y lo que éstas representan (la pertenencia a un grupo) son las tres ideas que Moscovici (en Flick, 1998.) menciona que permitieron el desarrollo de la Teoría de las Representaciones Sociales. Pero el paso de las representaciones colectivas a representaciones

sociales no fue directo de Durkheim a Moscovici, el concepto fue enriquecido por Lévy-Bruhl, Piaget, Vigostsky y Luria (*idem*)².

La crítica principal para Durkheim y para transformar las representaciones colectivas en sociales es que aquellas hacen referencia especialmente a formas intelectuales: ciencia, religión mitos, categorías de espacio y tiempo (Moscovici, 1988, *op. cit.*) mientras que por lo que se aboga insistentemente desde las representaciones sociales es la importancia del conocimiento ordinario y por lo tanto la cotidianeidad, en palabras de Moscovici "Durkheim da a esta idea un sentido el cual es demasiado intelectual y abstracto" (Moscovici en Flick, *op. cit.* p.221). Las representaciones colectivas aparecen en 1898, en el libro de Durkheim "Sociologie et philosophie" y ahonda sobre éstas en "Réprésentations collectives" en la Revue de Métaphisique et Morale del mismo año, y continúan apareciendo a lo largo de la obra de Durkheim para explicar estas "formas intelectuales" en las sociedades llamadas "primitivas". Las representaciones colectivas, a diferencia de las sociales, son poco cambiantes y en general bastante homogéneas, son activas en el sentido de que "ellas suponen que las conciencias accionan y reaccionan unas sobre otras; ellas resultan de estas mismas acciones y de estas reacciones que sólo son posibles gracias a intermediarios materiales" (Durkheim, 1912, p.239). Estas explicaciones son para conocer la forma en que se estructura la unidad de la base sociológica: la sociedad. En cambio, las representaciones individuales son menos estables, son más cambiantes debido a que el ser humano es muy sensible a todos los cambios que ocurren tanto en su ambiente como a los cambios que le ocurren internamente.

² Aunque no en la misma línea de la sociología, estas aportaciones son relevantes como procesos de simbolización de un conocimiento social; además, no deben entenderse las representaciones sociales como una "evolución" de las representaciones colectivas.

Lévy-Bruhl³ estuvo influido por Durkheim y se interesó por el estudio de los pueblos primitivos. De sus investigaciones dedujo que a cada estadio cultural y social le corresponde una mentalidad distinta, que, en el caso de los pueblos primitivos, es pre-lógica y que a cada tipo de mentalidad le sigue una tabla de valores distinta. Moscovici (en Flick, *op. cit.*) menciona las anotaciones de Lévy-Bruhl al término de representación, sin dejar de mencionar que el trabajo así como la psicología de éste continúa siendo controvertida.

Moscovici (en Flick, *op. cit.*) explica cuatro aspectos en los cuales Lévy-Bruhl insistió en las representaciones:

- El holismo en una representación, lo que significa que el contenido semántico de cada idea y de cada creencia depende de conexiones con otras ideas y creencias, con lo cual, se entiende que no se pueden concebir éstas por aislado, así se asume la idea de *otros* para formar una representación completa.
- Las representaciones no sólo aparecen como construcciones intelectuales.
- La representación es "una imagen y una textura de la cosa imaginada.
- Todas las representaciones colectivas tienen el mismo valor y coherencia, tienen su propia originalidad y relevancia. Ninguna tiene una relación privilegiada sobre otra. Podrían no tener criterios de verdad y racionalidad y por tanto aparecer bajo algunos ojos científicos como inferiores, completas e irracionales.

³ LÉVY-BRUHL, Lucien (1857-1937) Sociólogo y etnólogo francés.

Y aún más, Moscovici aclara que Lévy-Bruhl, al poner en relieve estas formas de representación, lo que estaría dando a las representaciones es la capacidad de "aparición" tanto en un "pensamiento primitivo" como en uno "avanzado", puesto que ambos tipos de pensamiento se ven influidos por los mismos problemas pero, sobre todo, debido a que los individuos pertenecen a un grupo social.

Para Moscovici, la psicología de Vygotsky y Luria, al desarrollarse en el seno de las ideas marxistas, se vio influida de la idea de "primacía de la sociedad" por la importancia de una dimensión histórica y cultural dentro de la psicología. Así entonces, se puede adivinar que los más altos procesos mentales tengan su origen en la vida colectiva de las personas. Esto quedaría plasmado en la teoría sobre el desarrollo cultural humano que elaboraría Vygotsky. La relevancia de las posturas de Durkheim y Lévy-Bruhl según Moscovici es que, partiendo de una psicología de "primitivos" desarrollaron un camino que permitiría a Piaget y a Vygotsky estructurar teorías que hablaran sobre la construcción de los procesos mentales poniendo en relevancia lo social en su elaboración (*idem*).

II.e. La Construcción Social de la Realidad

En 1966, aparece una obra llamada "La construcción social de la realidad", en ella sus autores Peter Berger y Thomas Luckmann (1966) postulan que esta sociología deberá ocuparse de "no sólo las variaciones empíricas del *conocimiento* en las sociedades humanas sino también de los procesos por los que *cualquier* cuerpo de *conocimiento* llega a quedar establecido socialmente como 'realidad' (*idem*, p.15). Pero sobre todo, el postulado fundamental de esta obra es que "la realidad se construye socialmente".

Berger y Luckmann anotan tres corrientes como las principales para su obra: la corriente marxista de la cual toman su postulado de que la conciencia del hombre está determinada por su ser social; del pensamiento de Nietzsche y

del historicismo del Wilhelm Dilthey, pero el término de "sociología del conocimiento" fue tomado de Max Scheler. Aunque otros autores como Karl Mannheim, Robert Merton, Talcott Parsons, Theodor Geiger y Wegner Stark trabajaron sobre la "sociología del conocimiento", y es de Alfred Schutz, de George Herbert Mead de Emile Durkheim y la sociología francesa y de Max Weber de quienes toman algunos conceptos para su argumentación, el concepto de "sociología del conocimiento" (Wissenssoziologie) tiene su origen en la tradición decimonónica alemana.

Con diferentes formas de enunciación pero tanto la teoría de las Representaciones Sociales como la Sociología del Conocimiento coinciden en su objeto de estudio:

Para las representaciones sociales:

"...la noción de representación social nos sitúa en el punto donde se intersectan lo psicológico y lo social. Antes que nada concierne a la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los conocimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan..." (Jodelet, en Moscovici, 1984, p.473).

Para la sociología del conocimiento:

"la sociología del conocimiento deberá ocuparse de todo lo que una sociedad considera como "conocimiento" sin detenerse en la validez o no validez de dicho "conocimiento" (Berger y Luckmann, *op. cit.*, p.15).

Aunque esta obra apareció tiempo después de la publicación de "El psicoanálisis, su imagen y su público" de Moscovici, hay puntos importantes en los cuales coinciden; la importancia del aspecto social en la generación del

conocimiento y en la construcción de la realidad, la importancia del *conocimiento de sentido común*; ese conocimiento que a veces es desechado por ser "poco científico", el cómo aprehendemos los conocimientos de la vida diaria, y sobre todo en la importancia de la comunicación en la reproducción y transformación de la sociedad y el lenguaje, dado que eleva la comunicación al nivel simbólico.

Un aspecto fundamental en la teoría de las Representaciones Sociales y para la Psicología Social, es el "retorno" del estudio del sentido común y el conocimiento ordinario y popular, debido a que "ofrecen un acceso directo para las representaciones sociales"(Moscovici en Flick, *op. cit.*, p.236) y a que la vida diaria sería inconcebible sin el pensamiento cotidiano asociado al lenguaje coloquial (*idem*).

Las Representaciones Sociales son en realidad necesarias para la acción puesto que integran todo un bagaje de conocimientos que transforman en cotidiano y familiar y que es indispensable para el actuar del individuo en su sociedad, así, es a través del *conocimiento popular* como nos acercamos a las representaciones sociales teniendo en cuenta todo lo que integra el individuo en ese sentido común.

Recordando el nacimiento y evolución de la teoría, podemos ver que se basa en una reivindicación del estudio de fenómenos que podrían considerarse como intrascendentes o banales. Pero hay que recordar también que el fundamento de dichos estudios se centra en el ánimo de estudiar los procesos de simbolización que hacen que el sujeto se mueva en su sociedad, y si bien algunos fenómenos pudieran parecer insignificantes, son estos fenómenos los que están constituyendo al sujeto, son fenómenos en los cuales el sujeto se está moviendo y son fenómenos necesarios para su vida social.

II.f. Las representaciones sociales; cuerpo y forma

Partiremos de la siguiente definición de las representaciones sociales dada por Jodelet (citada por Bonardi y Roussiau, 1999, p.20).

Forma de conocimiento corriente, dice "del sentido común", caracterizado por las propiedades siguientes: 1. es socialmente elaborada y compartida; 2. tiene un objetivo práctico de organización, de dominio del ambiente (material, social, ideal) y de orientación de las conductas y comunicaciones, 3. permite el establecimiento de una visión de la realidad común a un conjunto social (grupo, clase, etcétera) o cultural dado.

Moscovici en *El psicoanálisis su imagen y su público* (1961) delinea el proceso y los contenidos de una representación social, situación que ha sido profundizada y retomada por los diversos investigadores en la materia. Esto se puede representar en el siguiente esquema elaborado por Kruse (1998, p.199):



De esta forma, vemos que en la estructura de una representación hay tres dimensiones; el campo de representación, la información y la actitud (Moscovici, 1961, *op. cit.*).

- La información designa un conjunto de conocimientos de los sujetos sobre el objeto.
- El campo de representación es una estructura que organiza, articula y jerarquiza entre ellas las unidades elementales de la información.
- La actitud es la que marca una disposición favorable o desfavorable del individuo y del grupo sobre el objeto de representación (Bonardi y Roussiau, *op. cit.*).

La forma en como se elabora una representación social y por lo tanto la forma en que el conocimiento “nuevo” pasa a formar parte de lo “familiar”, es a través de dos procesos: la objetivación y el anclaje.

Para Moscovici, *objetivar* es “reabsorber un exceso de significaciones materializándolas [...]Transplantar al plano de la observación lo que sólo era inferencia o símbolo” (Moscovici, 1961, p.76) y distingue dos momentos; uno donde en lo imaginario pasa de los elementos objetivos hacia el medio cognoscitivo con sus respectivas implicaciones, y otro donde se organizan estos conocimientos para hacer que “concurden” con lo conocido y así “atenuar” el impacto de lo nuevo. De esta manera, se forma un “esquema figurativo” con el conjunto de información que va a ser retenida debido a la importancia de su significación y cuando estos elementos sean “físicamente percibidos o perceptibles” se “naturalizará” el núcleo figurativo, lo que implica convertir en imágenes concretas y con significado, lo abstracto del objeto/conocimiento nuevo.

En el proceso de *anclaje* el objeto de la representación se integra al sistema de valores del sujeto permitiendo la “apropiación” de la representación por parte de los grupos sociales. De esta forma, el objeto “nuevo” se instaura en

las categorías que usa el sujeto como parte de su repertorio (Bonardi y Roussiau, *op. cit.*).

Las representaciones dependen de las relaciones entre los miembros de un grupo para que sean sociales. Cuando dichas representaciones son compartidas por todos los miembros de un grupo, Moscovici las ha llamado *representaciones hegemónicas*, éstas tienen la característica de pertenecer a un grupo "altamente estructurado" como lo es una nación, una ciudad, etcétera. Están presentes en todas las prácticas simbólicas y afectivas, puesto que al parecer son uniformes y coercitivas, vienen de tiempos anteriores, es decir, muy posiblemente han sido constituidas por y a través de generaciones anteriores, de ahí que sean más estables (Moscovici, 1988). A estas representaciones, Wagner las ha denominado *representaciones culturales*, ya que están profundamente instauradas en el pensamiento y en el actuar de todo un pueblo, como serían los roles sexuales, por ejemplo (citado por Arruda, en Jodelet y Guerrero, 2000).

II.g. Aproximaciones metodológicas

Para acceder al universo simbólico de las representaciones sociales se han retomado diferentes métodos. Uno de éstos es el análisis documental que al igual que la entrevista, el cuestionario de preguntas abiertas, cerradas o de respuestas eventuales, la asociación libre y la aproximación monográfica sirven para recolectar datos que permiten acercarnos a los conocimientos que cierto grupo tiene sobre algún objeto social (Bonardi y Roussiau, *op. cit.*).

En esta aproximación metodológica, los recursos empleados pueden ser documentos escritos como archivos públicos y documentos oficiales, archivos privados; tanto diarios íntimos como cartas, también toda una variedad de prensa y documentación escrita, incluyendo diccionarios o novelas. También se

pueden utilizar trabajos que se originan en la antropología o en la historia de las mentalidades y con ello ver más claramente la evolución de las representaciones. El análisis documental también puede tener como soporte a los filmes o los debates televisados. De tal manera la prensa nos enseña sobre los grupos y las categorías sociales, y como es una crónica día a día de un cierto número de eventos percibidos y analizados de una manera específica, hacen que sea una fuente de documentación general y sobre todo que sea una fuente donde el discurso está contextualizado, está ligado a lo cotidiano y a las preocupaciones sociales del momento (*idem*).

El primero en utilizar ésta aproximación fue Moscovici en el estudio del psicoanálisis en la sociedad francesa. En la primera parte de "El psicoanálisis su imagen y su público" Moscovici aplicó una encuesta para conocer lo que cierta parte de la sociedad francesa tenía en mente hacia el psicoanálisis, y en la segunda parte de su estudio se avocó a realizar un análisis de contenido en textos que tomó de artículos de revistas y periódicos que habían publicado sobre el psicoanálisis entre 1952 y 1956.

Trabajos posteriores también han utilizado esta aproximación, Chombart de Lauwe (1984) en su estudio "Changes in the representation of the child in the course of social transmission" utiliza el análisis de contenido de biografías, autobiografías, novelas y películas donde se presentaba de forma directa una imagen del niño para estudiar el cambio que ha tenido la representación social del niño en diferentes etapas del siglo XX.

Kruse (*op. cit.*), en su trabajo sobre las representaciones sociales del hombre en el lenguaje cotidiano, también utiliza dos aproximaciones para llegar a sus conclusiones, por un lado una encuesta en forma de entrevista estructurada y por otro, un monitoreo durante siete meses sobre "cultura objetiva". En este caso se utilizaron 72 diferentes revistas para diferentes tipos de público procesando los datos mediante un análisis de contenido.

Sommer (1998) advierte que la investigación en medios de comunicación sobre representaciones sociales es aún escasa, y dentro de éstas es menos común encontrar estudios sobre medios audiovisuales que sobre medios impresos. La relevancia de estos estudios es amplia y deviene del mismo origen de las representaciones sociales, ya que es por medio de la comunicación como éstas se transmiten, así desde el momento que un objeto social se hace "público" por medio primero de los medios y después de las conversaciones es como se llega a "instaurar" en una sociedad o en un grupo. Además la amplia utilización de algunos medios y la aparición de otros hacen que sean terreno de estudio dada la importancia que tienen en la propagación de las representaciones.

Una investigación sobre la importancia de los estudios de comunicación para las representaciones sociales es el de De Rosa (2001), quien, con una aproximación multimetodológica y tomando como base una ecuación sobre la moda⁴, hace en una primera fase un estudio con cuasi-expertos quienes analizan imágenes de una campaña publicitaria (sobre todo en carteles) y en una segunda etapa con no expertos quienes se avocaron a la publicaciones, entrevistas, artículos de prensa, cartas, revistas, etcétera dónde hiciera referencia a dicha campaña publicitaria.

Wagner y Kronberger (2001) en una parte de su investigación sobre la biotecnología, en específico sobre los alimentos transgénicos y sin centrarse en la prensa exclusivamente, estudian la conformación de la representación social (proceso al cual Wagner llama "Copiado Simbólico") debido a la calidad de información que es obtenida mediante la prensa.

En 1999, en un artículo publicado en el Asian Journal of Social Psychology por Wagner, Duveen, Farr, Jovchelovitch, Lorenzi-Cioldi, Marková, y

⁴ $F = f(C, R_s)$ Moda (Fashion) como función de la comunicación y de la representación social.

Rose, se puntualizan algunos métodos utilizados para el estudio de las representaciones sociales. En él aparece la etnografía, los grupos focales, entrevistas, análisis de medios, análisis de asociación de palabras, los cuestionarios, y anotan una ligera problemática al momento de querer estudiar las representaciones en condiciones de laboratorio. En dicho artículo, el estudio sobre los medios corresponde a un estudio realizado en la televisión de Gran Bretaña. Se trataba de ver la representación de la locura en la televisión y para ello se seleccionaron programas de televisión en horario estelar durante dos meses en 1992, arrojando 157 horas de material recolectado. Los programas incluían desde documentales, series de drama hasta comedias situacionales.

Las representaciones se originan en un constante ir y venir del proceso comunicativo, entonces y de esta forma, la comunicación tienen que ver en la transmisión y difusión de éstas. Dichos procesos no podrían llevarse a cabo si no fuera por los medios de comunicación, ya que son los que ponen sobre la mesa las representaciones, al hacerlo, la sociedad a través de su sistema de códigos juega con ellas, las usa y las modifica. En el proceso de interacción simbólica se transmiten mensajes que están mediados bajo todo un sistema de signos acordes a su situación geográfica, social e histórica; el lenguaje es el común denominador de un momento, ya que éste se forma por códigos que están convencionalmente aceptados.

Mediante la comunicación es que obtenemos la mayoría de los conocimientos, y la forma en que nos han sido comunicados y el medio nos crean una manera de pensar y de elaborar dichos conocimientos. Pero de la misma manera en que los mensajes pueden verse afectados por los medios, los mensajes son afectados por los individuos a los cuales llega. Cuando los medios de comunicación transmiten imágenes, ideas, conceptos, los individuos los reciben no como una *tabula rasa*, el ser humano atiende, incorpora y modifica dichos mensajes dependiendo de su bagaje individual y social. Existen elementos que comparte debido a su inherente naturaleza social, lo que significa

que algo de todo el bagaje social también le estaría proporcionando su propia identidad, su reconocimiento y pertenencia a un grupo.

Entre las funciones de las representaciones sociales, encontramos una función identitaria; como las representaciones se producen colectivamente esto permite distinguir y definir al grupo que las produce de otros, unida a esta función identitaria aparece la función de justificación ya que esta identidad justifica su propio comportamiento (Bonardi y Roussiau, *op. cit.*).

"En la representación social de un objeto puede estar el fundamento de la cohesión de un grupo en un contexto histórico particular, contribuyendo a la constitución de su identidad y la actividad de recordar o de olvidar es sometida a un condicionamiento operado tanto por influencias internas como externas de un grupo" (De Rosa y Mormino, en Laurens y Roussiau, 2002, p.127).

Debido a que las representaciones sociales se forman bajo un proceso de constante interacción e intercambio, es decir, de comunicación, no podemos suponerlas estáticas, como las representaciones constantemente se están "comunicando" éstas evolucionan tanto el tiempo y el espacio, el cómo evolucionen dependerá "de la complejidad y velocidad de la comunicación así como los medios disponibles" (Moscovici, 1988, p.7).

Un estudio ya clásico sobre el cambio en las representaciones sociales es el estudio de Jodelet (1984) "The representation of the body and its transformations" donde plantea que el cambio de la representación del cuerpo es resultado del cambio en el pensamiento social, originado por la información que tiene un grupo social y la interacción que surge a partir de ésta. Algunas de las circunstancias que generan dichos cambios en la representación social son la apertura a temas sexuales, el conocimiento de los cambios biológicos, la valorización de lo natural en la vida cotidiana, el movimiento feminista, el desarrollo científico entre otros.

Teniendo claro que las representaciones sociales sufren cambios y después de plantear la forma en que los procesos psicosociales han sido estudiados vía análisis documental utilizando a la teoría de las Representaciones Sociales como explicación de dichos procesos, lo siguiente a presentar es la elección de utilizar el cine como herramienta documental para estudiar los cambios en la representación social de la mujer desde la década de los 50's hasta los 90's en México.

III. Cine

Dijimos que nuestra fuente de información es el cine. Hablaremos, entonces, de los medios masivos de comunicación (tomando en cuenta que el cine pertenece a este conjunto) y de las teorías que explican el papel de éstos. Después, trataremos en particular del cine y de cómo ha sido antes utilizado ya como fuente en estudios similares a éste, para terminar con una breve historia del cine en México durante el periodo del que el presente estudio trata (1950-1999).

III.a. Medios masivos de comunicación

Tomando en cuenta lo anterior, definiremos lo que se entiende cuando hablamos de *medios masivos de comunicación* y describiremos algunas de las aproximaciones teóricas que han tratado de explicar el papel que tienen dentro de la sociedad.

La historia de la humanidad se ha construido mediante la transmisión de información de una generación a otra y, dentro de una misma generación, de una persona a otra, o bien de un grupo social a otro u otros. La transmisión de información permite a un grupo social conservar su cultura y modificarla de acuerdo con el paso del tiempo y de acuerdo con el intercambio con otras sociedades.

En los últimos dos siglos la transmisión de información se ha agilizado gracias a los medios de comunicación, en especial a aquéllos que tienen alcances masivos. En el siglo XIX la imprenta permitió que las gacetas y periódicos estuvieran al alcance de un público mucho más amplio que aquél que tenía acceso a la educación. Más adelante, gracias a los adelantos

tecnológicos, aparecieron el cinematógrafo, la radio, la televisión; cada uno de éstos sirvió como medio de comunicación de noticias y los dos últimos lo siguen haciendo, pero gracias a la popularización de éstos y del alcance que tienen entre el público, no se utilizan únicamente con este fin, sino que son, como siempre lo han sido todos los medios de comunicación, transmisores de la cultura del grupo social que los utiliza.

Comenzaremos por definir lo que se entiende por medios masivos de comunicación:

Fiske (citado por O'Sullivan et. al, 1995, p.66) propone dos diferentes definiciones para el término *comunicación*: "Según la primera, la comunicación es un proceso en virtud del cual A envía un mensaje a B, que provoca en éste un efecto. La segunda definición ve en ella una negociación y un intercambio de sentido, donde mensajes, gente perteneciente a una cultura y 'realidad' interactúan para que se produzca un sentido o un entendimiento". Y explica que la primera definición es parte de una visión funcionalista, cuyo objetivo sería el de estudiar cada fase de la comunicación, la función y el efecto que producen en este proceso. La segunda definición es estructuralista, o sea que se centra en los elementos que constituyen al proceso comunicativo.

Cuando hablamos de *comunicación masiva*, "se entiende por tal, comúnmente: periódicos, revistas, cine, televisión, radio y avisos publicitarios, a veces se incluye la edición de libros (especialmente de ficción popular) y de música (la industria pop)" (*Ibidem* p.69). Este concepto se ha utilizado como una categoría de sentido común, y se han hecho varios intentos por dar una definición, pero la mayoría han resultado ser o bien demasiado restrictivas o bien demasiado amplias; sin embargo, una vez dejando esto último en claro y tratando de no caer en ninguno de los dos extremos, Hartley (citado por O'Sullivan et. al., *op. cit.*, p.70) ofrece otra definición de *comunicación masiva*: "...es la práctica y el producto de brindar entretenimiento para el ocio, e información, a una audiencia desconocida, por medio de una alta tecnología financiada por corporaciones, producida industrialmente y regulada por el Estado; estos entretenimientos y esa

información constituyen mercancías que se consumen privadamente en los modernos medios de prensa, pantalla, audio y emisión abierta.”

Se entiende por *medio* “en el sentido amplio, una agencia intermediaria que permite la comunicación. Más específicamente, un desarrollo tecnológico que extiende los canales, el alcance y la velocidad de la comunicación” (*Ibid.* p.214). En este sentido, pues, un medio de comunicación puede ser cualquier medio que pueda transmitir un código permitiendo así la comunicación, y entrarían en este conjunto el habla, la danza, la escritura, etcétera. Sin embargo el concepto de *medios* cada vez hace más referencia a los medios tecnológicos de comunicación, conocidos también como medios masivos de comunicación.

McLuhan (en *Ibid*) hace una distinción de los medios en *medios calientes* y *medios fríos*. Define a los primeros como de “sentido único” en “alta definición”, o sea que un medio de este tipo está colmado de datos y la audiencia se comporta de manera pasiva frente a ellos; los segundos, por el contrario, son de “baja definición”, contienen una cantidad limitada de información, y, por lo tanto, la audiencia se ve forzada a comportarse de manera activa para poder completar el mensaje que transmiten. Así, una fotografía, una película y la radio son considerados *medios calientes*, mientras que una historieta, la televisión y el teléfono serían *medios fríos*. Esta categorización se ha utilizado sobre todo cuando se habla de las características técnicas de los medios, ya que no tiene suficiente sustento para explicar la relación activa o pasiva de la audiencia frente a uno u otro medio, como lo han hecho otros enfoques de los que hablaremos enseguida.

Las aproximaciones teóricas que pretenden explicar el impacto de la comunicación masiva en la sociedad comenzaron a tener importancia a principios del siglo XX, pero la mayoría tiene antecedentes en el siglo XIX.

Las *teorías de la sociedad de masas*, primera aproximación teórica que estudiaremos, aparecen como resultado de la industrialización de las sociedades

en el siglo XIX, que trajo como consecuencia la división del trabajo, la organización industrial a gran escala, la producción automatizada, el crecimiento de las concentraciones urbanas y el aumento de los movimientos políticos, pero también el aumento en las ediciones de periódicos populares (gracias a los procesos de alfabetización y a la aparición de la prensa, como mencionamos arriba) y la aparición del cine a finales de ese siglo. Según este planteamiento, esta industrialización ha erosionado los vínculos sociales y familiares de los individuos, masificándolos y aislándolos de sus grupos primarios y de referencia. Así, las audiencias eran consideradas como "conglomerados de individuos pasivos, aislados, manipulables, irracionales e ignorantes...[que] las hacía ser tremendamente susceptibles de ser influenciadas por los medios masivos de comunicación" (Lozano Rendón, 1996, p.38).

Dentro de los teóricos de la sociedad de masas, aparecen dos corrientes (Lozano Rendón, 1996): el *enfoque aristocrático*, encabezado por pensadores como Nietzsche, Gasset, y Eliot y Ortega, quienes sostenían que las sociedades debían ser dirigidas por minorías intelectualmente superiores, las que podían tener acceso a la información, la literatura y las bellas artes; y que el hombre común, el de las masas, debía resignarse y aceptar la realidad tal y como se le presenta, despreciando, entonces, a los medios masivos de comunicación por promover la cultura vulgarizada y la participación política de las masas incultas. El segundo enfoque, el *enfoque crítico de la Escuela de Frankfurt*, apoyado por Adorno, Horkheimer y Marcuse, es totalmente opuesto al primero: parte de una perspectiva marxista y acusa a los medios de limitar la participación política de las masas, inculcándoles una falsa conciencia de una sociedad justa, impidiendo así la lucha de clases, que llevaría a la construcción de verdaderas sociedades democráticas.

Ambos enfoques exponen una visión que otorga todo el poder a los medios, que son capaces de influir y manipular a individuos aislados e incapaces de reaccionar. Estos planteamientos coinciden también con la segunda aproximación, la *Teoría de la aguja hipodérmica*, que aparece como resultado de la influencia de las teorías conductistas de principios del siglo XX y que coloca a los medios en la misma posición de poder frente a los individuos aislados y masificados. Esta teoría consideraba que la comunicación masiva "era capaz de moldear directamente la opinión pública y lograr que las masas adoptaran casi cualquier punto de vista que el comunicador se propusiera" (Lozano Rendón, *op. cit.*). Esto es, los teóricos que la sostenían, decían que los individuos que recibieran los estímulos, hábilmente elaborados, a través de la comunicación masiva, recibirían de la misma manera el mensaje y, por lo tanto, responderían de la misma manera.

Después de la primera guerra mundial las ciencias sociales se enfrentan a un auge de las teorías funcionalistas. Además, las investigaciones en el campo de la comunicación comenzaron a volverse más comerciales y se adoptaron en ella nuevas metodologías, que desecharon por completo las aproximaciones que ponían a los medios de comunicación como agentes todopoderosos frente a las audiencias.

El funcionalismo se basa en dos supuestos básicos (*Ibidem*):

1. El consenso en ciertos valores básicos es el principal rasgo que mantiene cohesionado y ordenado a cualquier sistema social.
2. La sociedad puede ser vista como un sistema integrado compuesto por partes interdependientes. Las instituciones (familia, escuela, iglesia, gobierno), existen para satisfacer necesidades sociales que permitan el desarrollo armónico, la estabilidad y el orden del sistema social.

En ese momento, con el funcionalismo como paradigma dominante en las ciencias sociales, los investigadores comenzaron a cuestionarse más sobre las funciones que los medios cumplían para el equilibrio, la estabilidad y el orden de los sistemas sociales, y menos sobre los efectos negativos de éstos en las audiencias. Además, las empresas de medios comenzaron a preocuparse más por el impacto que provocaban en las audiencias; de ahí que patrocinaran diversos estudios que pudieran proporcionarles información sobre el receptor más que sobre la producción de mensajes. La investigación cualitativa se convirtió en instrumento principal para estos fines, y es así como aparece una nueva aproximación teórica como sustento para este tipo de estudios: el *análisis funcional* (Lozano Rendón, *op.cit.*), basada completamente en las teorías funcionalistas en sociología.

Lasswell y Wright (citados por Lozano Rendón, *op. cit.*) plantean que existen cuatro funciones de la comunicación de masas:

- a) Supervisión del entorno. Función de recopilar y distribuir información respecto al entorno, tanto dentro como fuera de cualquier sociedad particular. Corresponde aproximadamente a la circulación de noticias.
- b) Correlación (interpretación). Interpretación de la información sobre el entorno y sugerencias de cómo reaccionar ante los acontecimientos (editoriales, propaganda).
- c) Transmisión de cultura. Actividades destinadas a comunicar el acopio de las normas sociales de un grupo, información, valores, etcétera, de una generación a otra de los miembros de un grupo a los que se incorporan al mismo (secciones culturales, documentales históricos y artísticos, etcétera)

- d) Entretenimiento. Actividad destinada primordialmente a distraer a la gente, independientemente de los efectos instrumentales que pueda tener.

Para estos autores cada acto de comunicación masiva cumple siempre con estas cuatro funciones, pero además pueden tener otras funciones y disfunciones. Las funciones de la comunicación de masas, para ellos, son:

- De advertencia e instrumentales (fuentes de información acerca de acontecimientos cotidianos, cartelera, modas, etcétera).
- Aportar prestigio a los individuos que se informan (líderes de opinión)
- Otorgamiento de status a los que aparecen en los medios masivos de comunicación.
- Función moralizante al exponer las desviaciones de la conducta.

Y las disfunciones:

- Amenazar la estabilidad al dar a conocer sociedades mejores.
- Provocar pánico al informar sobre peligros.
- Las noticias negativas pueden provocar ansiedad en el público.
- La comunicación masiva puede provocar aislamiento social, apatía y narcotización al creer que se participa en la vida social a través de la exposición a los medios masivos de comunicación.

Esta aproximación teórica sigue siendo utilizada en algunas investigaciones de medios, sobre todo en aquellas que se centran más en la función de los medios en la sociedad que en los efectos que éstos tienen.

Bajo la influencia también del funcionalismo, Lazarsfeld realizó algunos estudios sobre el impacto de las campañas políticas en los votantes, y encontró que los medios masivos no tenían una influencia definitiva en los votantes, sino que la decisión de estos era el resultado, en una mayor parte, de la persuasión de miembros de sus grupos primarios o de referencia que eran considerados como *líderes de opinión*. Este planteamiento limita, entonces, el papel de los medios de comunicación, y da una importancia mayor a los grupos sociales, importancia que antes no había sido tomada en cuenta. Lazarsfeld (citado por Lozano Rendón, *op. cit.*, p. 48) y sus colaboradores establecen así las bases del enfoque de la *influencia personal* o de los *efectos limitados*, "que destaca la importancia de los contactos personales sobre la exposición a los medios masivos de comunicación, o del *flujo de la comunicación en dos pasos*, que enfatiza el proceso de circulación de información y opinión de los medios a los líderes y de estos a sus seguidores. Así, los medios, más que cambiar la actitud de los receptores hacia ciertas personas, cosas o procesos, refuerzan predisposiciones, valores y actitudes preexistentes."

Las teorías más recientes sostienen, incluso que los medios no pueden cambiar actitudes ni conductas, sino que únicamente refuerzan las ya presentes en los receptores. Klapper, en 1975 (citado por Lozano Rendón, *op. cit.*, p. 183), explica sobre este planteamiento:

"[...] las personas tienden, en términos generales, a leer, observar o escuchar las comunicaciones que presentan puntos de vista con los cuales ellos mismos se encuentran en afinidad o simpatía y tienden a evitar comunicaciones con un matiz diferente[...]"

[...] la gente se expone a la comunicación de masas en forma selectiva. Selecciona el material que está de acuerdo con sus puntos de vista acerca de opiniones e intereses existentes y tiende a evitar material que no está de acuerdo con esos puntos de vista e intereses.

[...] las personas que están expuestas a comunicaciones con las cuales no sienten afinidad o simpatía no es raro que deformen el contenido de manera que terminan por percibir el mensaje como si apoyara su propio punto de vista."

De esta explicación, se deriva el enfoque de *usos y gratificaciones*, que es vigente todavía en la investigación de la comunicación masiva en algunos países. En esta perspectiva se sostiene, sobre todo, que las audiencias son capaces de utilizar los medios a su conveniencia más que ser audiencias pasivas susceptibles de ser manipuladas. Aquí se invierte la pregunta inicial de las primeras aproximaciones en investigación de comunicación masiva *¿qué hacen los medios con la gente?* por la de *¿qué hace la gente con los medios?* Se plantea entonces que "los miembros del público experimentaban una serie de necesidades (informativas, psicológicas, de orientación, de identificación personal, de evasión, etcétera), y que usaban a los medios, entre otras alternativas igualmente funcionales, para satisfacerlas. Así, cada mensaje y cada contenido de los medios, podía cumplir diferentes funciones, dependiendo del uso que le diera cada persona. Esto indicaba que los medios estaban imposibilitados para influirlos y manipularlos" (Lapper, citado por Lozano Rendón, *op. cit.*). Estas necesidades son provocadas, principalmente por las presiones sociales del medio social en que las personas viven. En México, y en general en América Latina, este enfoque no ha tenido mucho éxito y son pocas las investigaciones realizadas con estos planteamientos.

A finales de los años setenta, sin embargo, surgen nuevas teorías (la perspectiva del *análisis del cultivo*, la del *establecimiento de la agenda*, la *espiral del silencio*, la *brecha del conocimiento*, la *teoría del modelaje* y la *teoría de las expectativas*) (Lozano Rendón, *op. cit.*) que reconsideran los efectos de los medios en las audiencias y que echan abajo esta perspectiva tan optimista del enfoque de usos y gratificaciones, planteando que los medios sí tienen efectos

sobre el público, sólo que estos efectos no son a corto plazo, que no modifican de inmediato la conducta pero sí proveen a los individuos de cogniciones, sobre las cuales, a largo plazo, se basan después las actitudes y las conductas. DeFleur y Ball-Rokeach (citados por Lozano Rendón, *op. cit.* p.188) dicen que la verdadera importancia de la comunicación masiva en una sociedad no se encuentra en los efectos secundarios, sino en la influencia indirecta y sutil que a largo plazo provocan en sus miembros. Para ellos, el concepto de *socialización* "proporciona un marco general para el análisis de los procesos en los que las creencias, actitudes y conductas de los miembros de una sociedad son moldeadas por los sistemas socioculturales en los que participan, incluyendo estos últimos a las comunicaciones de masas." Estos últimos enfoques asumen también que la pertenencia a uno o varios grupos específicos de la sociedad (clase social, edad, grupo étnico, grado educativo) puede provocar que los efectos de los mensajes sean variados y que tengan mayor o menor fuerza.

Si bien estas últimas teorías son interesantes e importantes dentro de la investigación del papel de los medios masivos de comunicación, no entraremos en detalle en ellas dado que la visión que toma el presente estudio, ya que para nosotros el cine es una fuente de información, es decir, es un medio que nos permite conocer el sentir y pensar de la sociedad. Definiremos, en el siguiente apartado, al cine bajo sus supuestos, sin perder de vista el sistema de pensamiento de la Construcción Social de Realidad y de la teoría de las Representaciones Sociales, misma que le da estructura a este estudio.

III.b. El cine como expresión cultural

Después de haber hablado de algunas teorías sobre los medios masivos de comunicación, hablaremos ahora específicamente sobre el cine, como parte del conjunto de estos medios, y sobre algunas aproximaciones que lo estudian y que lo han utilizado como herramienta para estudiar problemáticas que lo involucran como parte de un grupo social.

III.c. El cine y los medios de comunicación masivos

Algunas teorías apuntan que los medios masivos, en especial la radio, la televisión y el cine, son agentes socializadores del público al que están dirigidos; esto es, pareciera que los medios de comunicación funcionan como "educadores" de la población, señalando las pautas de conducta deseables y aquéllas que no lo son tanto. Siguiendo esto los individuos se considerarían entonces como seres alienables sin capacidad de discriminar la información que reciben. Como "sujetos" pasivos, utilizando la palabra típica de una psicología experimental donde los "sujetos" no reaccionan, sino que tienen "respuestas al estímulo". Esto es, pensar a los seres humanos como *tabula rasa* que captan la información tal cual llega a los sentidos sin hacer uso de su capacidad de interpretación. Es quitar o hacer a un lado el lugar del ser humano como "agente" social, y su capacidad de interactuar y modificar su ambiente. Morin (en Heush, 1988, p.1) señala respecto al cine: "De cualquier forma, la verdad a la que puede tender el cine no puede hacer abstracción del testigo o del investigador; esto es, que al mismo tiempo, ella no puede escapar al trabajo de abstracción que la inteligencia humana opera sobre lo real para comprenderla."

Jarvie (1979, p. 42) señala que las personas asisten al cine envueltas en un contexto social y psicológico, y desde ahí, observan, analizan, aprenden, piensan, sienten y actúan, además de que es todo esto lo que filtra, absorbe y maneja los mensajes que provienen de la pantalla. Por ello, algunas teorías sobre medios de comunicación apuntan a considerar a éstos como un reflejo que la situación social del grupo que los utiliza y no sólo como medios socializantes.

El cine, desde el inicio, fue utilizado como un medio de entretenimiento además de un medio informativo. Con el tiempo, los creadores de cine han intentado que, además de cumplir estas funciones, el cine sea un medio de expresión artística⁵.

Las lecturas críticas que se han realizado acerca del cine como medio masivo de comunicación han llevado a diferentes autores a proponer posturas interesantes para ubicar al cine como un arte (Arnheim, 1971; Stephenson y Debrix, 1973), es decir, como expresión cultural, como reflejo de la realidad (Tuñón 1997,2000; Millán, 1999; Ferro, 1975) y por lo tanto como objeto de análisis histórico (Lagny, 1992; Sorlin, 1985; Monterde, 1997; Jarvie, 1979).

El cine ha sido visto y analizado desde la mirada de la historia (Bettetini, 1968; Lagny, 1992; Monterde, 1997; Tuñón, 1997), de la sociología (Millán, 1999; Sorlin, 1985; Jarvie, 1979; Heusch, 1988), de la psicología (Mitry, 1978; Wolfenstein y Leites, 1950), de la literatura (Quiroga, 1977; Unamuno, 1975), de la poesía, además de la mirada de la ciencia de la comunicación. Esto obedece a que el cine se entiende no sólo como medio masivo de comunicación o industria sino también como objeto de análisis. Y el hecho de que el cine sea una creación con actores y un guión⁶ no significa que no sea una producción cultural y como tal revele aspectos de la cultura de la cual surge. Ya que "...toda forma de cine revela, positiva o negativamente, consciente o inconscientemente, de buena o mala fe, la sociedad en el seno de la cual ella se elabora" (Heusch, *op., cit.*, p 7). Y el cine que nos ocupa en este trabajo es el cine de "ficción". Si bien, es cine de ficción tiene sus particularidades, son precisamente esas particularidades las que se utilizan para su estudio.

En palabras de Tuñón (1997, p. 74-75): "Las películas de ficción narran una historia inventada, como las novelas, pero con un lenguaje particular. Narrar implica recortar,

⁵ Dejaremos a un lado los motivos de las grandes productoras que ven al cine únicamente como negocio y que se encargan de producir películas sin un trasfondo cultural aparente.

⁶ Aunque se puede pensar que en el documental se graba la "realidad" tal y como aparece, también en el muchas veces lo que se graba son "recreaciones" de algo; sea rito o ceremonia.

elegir los elementos que habrán de trascender a la pantalla. En la selección de anécdotas y su organización en imágenes se ponen en juego los supuestos culturales, convirtiéndose en indicio para entender algún aspecto de la sociedad. Estamos frente a un discurso construido, no ante la realidad en bruto. Lo mismo ocurre en el documental, a pesar de la mayor impresión de certidumbre que éste provoca. Las películas de ficción parecen ser más evidentemente manipuladas, porque no convocan a la objetividad sino a la fantasía. Sin embargo, el hecho de que el cine cuente ficciones no significa que cuente falsedades..."

III.d. El cine como objeto de análisis.

Cuando hablamos de analizar las producciones cinematográficas podemos hacer una distinción. Por un lado hablamos del "Cine" como documento de análisis⁷, como fuente histórica y por otro hablamos de un "análisis del film" que lleva a querer entender y explicar al film a través de sus componentes⁸.

El film es un objeto que se compone de un guión (texto), una imagen, una sonorización y un contenido (tema), esto ha llevado a involucrar numerosas disciplinas en su análisis. Para el texto, los analistas del film como Bettetini (1968), Metz (1977), Mitry (1978) y Casetti (1991) han tomado la lingüística y la semiótica, y por ello trabajos como los de Kristeva (1988), Barthes (1982), Guiraud (1976), Greimas (1992), Saussure (1968), Derrida (1989), Propp (1971), Todorov (1991) son referencias obligadas en este tipo de análisis. También hay trabajos que, bajo la óptica del psicoanálisis y del marxismo, son abordados para el análisis del film respecto a su contenido. En otra línea el cine es visto como forma ideológica⁹ y también es objeto de análisis para ver las representaciones de algún tema y objeto en especial. Este tipo de análisis no se basa en un método en particular, sino en la interpretación de lo que se observa en los filmes. Esto lo podemos resumir en lo propuesto por Aumont y Marie (1988, pp. 24-25):

⁷ Aunque en el cine también hay una Historia del Cine, no es tema para profundizar en el presente trabajo, sólo se tocará en lo que concierne al Cine Mexicano.

⁸ No se pretende hacer una descripción de todas las formas posibles de análisis para el film, puesto que no es un trabajo sobre dicho tema. Pero sí se pretende exponer algunas formas en que se ha analizado el film

⁹ Ver apartado a de éste mismo capítulo *Teorías de los medios de comunicación*.

"Por nuestra parte, nos parece que una actitud más franca consistirá en admitir que el análisis tiene bastante que ver con la interpretación, que esta última sería, si se quiere, el "motor" imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible".

Pero el cine, además de tener un guión y un contenido, es visual y sonoro. Y, definitivamente, no pueden dejarse a un lado estos elementos, si bien es difícil encontrar análisis de filmes donde se analicen todos sus elementos, también es difícil encontrar análisis donde no aparezcan al menos mencionados dos de ellos, sobre todo la imagen y la función narrativa.

Si pensamos que solamente se hace un análisis semiológico del film, éste puede hacerse sin necesidad de una imagen, sin embargo el cine es por esencia visual, y como tal, la imagen es necesaria; pero la imagen tampoco puede ser apartada del resto de los elementos. El cine no puede entenderse sin todos sus componentes, pero no hay análisis donde se involucren todos los elementos y tampoco hay métodos universales o únicos para el análisis de la función narrativa y la imagen (como tampoco los hay para los otros elementos).

La imagen en el cine es una imagen en movimiento aparente, esto ha llevado a hacer análisis a través de los planos, el montaje, el encuadre, y la proximidad de la cámara, secuencias, fotogramas, etcétera, de esta forma se ha aplicado el análisis pictórico e iconográfico donde se combina el contexto histórico de las obras con el análisis formal y compositivo.

En el presente estudio se ha tomado la descripción —no análisis—¹⁰ de una imagen como lo define Aumont y Marie (*op. cit.*, p. 73) "traducir a lenguaje verbal los elementos informativos y significativos que contiene [la imagen]" Para ello hay que "ver" no sólo la imagen, porque, como menciona Mitry (citado por Bettetini, 1968, p. 50):

¹⁰ Solamente nos interesa la descripción de las imágenes del film, ya que en este caso nuestro objeto de análisis es la representación de la mujer en el cine, no el cine en sí mismo.

"No sólo la imagen no es como la palabra, un signo 'en sí', sino que no es el signo de nada; muestra, es todo. No está cargada de un sentido determinado, de un 'poder de significar' más que por la relación con un conjunto de hechos en los cuales se encuentra implicada"¹¹.

Lo que no hay es "un análisis del film". Existen varios tipos de análisis dependiendo del objetivo que se proponga o lo que se quiera analizar (el texto, el contenido, la imagen, la sonorización) pero no hay una forma exclusiva para analizar cada uno de los componentes del filme y mucho menos para analizarlo¹² en su totalidad. Son las hipótesis de investigación las que nos permiten descubrir aspectos significativos de los filmes ya que no hay una significación inherente a ellos.

Aumont y Marie (*op. cit.*, p. 46) concluyen:

"A partir de nuestro intento de tipología y de nuestro recorrido histórico, podemos retener tres principios:

A: No existe un método universal para analizar filmes.

B: El análisis del film es interminable, porque siempre quedará en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.

C: Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar."

Pero al cine podemos verlo y considerarlo bajo otra óptica para su análisis; verlo como documento, es decir, como fuente histórica. Aunque es una postura que se origina en la historia, para su desarrollo intervienen también otras disciplinas sociales.

¹¹ Sin pretender ser tan rigurosos con tal afirmación, puesto que tampoco se hace un análisis exhaustivo desde la semiótica

¹² O, en este caso, describirlo.

El film es un objeto específico aunque también relacionado con otros fenómenos sociales y culturales; su análisis (histórico o teórico) debe evitar aislarlo de la compleja red de relaciones que mantienen no sólo con otros objetos, sino con otras prácticas culturales, económicas o institucionales (Lagny, 1992, p. 14).

De ahí que varias disciplinas lo utilicen como una herramienta de estudio. Como la sociología del cine; es una disciplina que explora el reflejo de la realidad social en la obra cinematográfica.

Heusch (*op. cit.*, p. 6) escribe a propósito de esta disciplina:

"...[la sociología del cine] hace manifiestos los contenidos latentes, los sueños, los mitos, los rechazos, los reflejos culturales, los tabúes, los valores más contradictorios que se dibujan en el trasfondo o en el primer plano del relato cinematográfico; actúa, por consiguiente, la parte de una cierta realidad en el sueño, el la "ficción" cinematográfica."

La psicología también ha utilizado al cine desde esta perspectiva. Jarvie (*op. cit.*, pp. 25-26) menciona que, en 1916, Hugo Munsterberg, un profesor de psicología de Harvard, publicó un estudio en el que enfatizaba la "capacidad del cine para respetar la realidad y liberar la conciencia del espacio y el tiempo presente." Y existen dos trabajos más, uno en Gran Bretaña, de Durnat en 1970 llamado *A mirror for England* donde se ocupa de la discusión acerca de si las películas representan a la sociedad, si la idealizan, la reflejan fielmente, fantasean acerca de ella o son sus críticas; y un excelente trabajo donde M. Wolfenstein y N. Leites (1950, p. 15), además de realizar un estudio psicológico en películas norteamericanas, francesas y británicas, lo hacen también desde la antropología, de la sociología y el resultado es un trabajo de psicología transcultural: "Hemos tratado de señalar lo que es característico en los filmes estadounidenses en comparación con los filmes franceses y británicos. Al mirar un film francés uno es apto de sentir que está permeado de una atmósfera distintiva y que evoca un tono de sentimiento muy diferente del de un film estadounidense. Hemos tratado de mostrar en detalle lo

que produce estos efectos contrastantes. Nuestra intención no es negar las semejanzas en estos tres grupos de filmes, estadounidenses, franceses y británicos. Existen temas comunes que aparecen en los tres. Sin embargo, lo que tratamos de descubrir principalmente son las diferentes maneras en las que manejan temas comunes¹³.

En su estudio, los autores tratan de mostrar como un mismo tema (la violencia y el amor) tiene diferentes situaciones y tratamiento en los filmes de tres países (EE.UU., Francia y Gran Bretaña). Partiendo y llegando al supuesto básico y simple de que las sociedades son diferentes, y, por lo tanto, sus expresiones artísticas (el cine, en este caso) también lo son.

Desde la historia, Costa (1985, p. 31) describe la relación entre ésta y el cine:

- A) *La historia del cine*: de ella se ocupa la historiografía cinematográfica. Se trata, por consiguiente, de una disciplina con una metodología y un objeto de investigación propios, exactamente igual que otras historias parciales (historia de la literatura, de la arquitectura, del teatro, etcétera).

- B) *La historia en el cine*: las películas, dado que pueden ser fuentes de documentación histórica y medios de representación de la historia, constituyen un objeto de especial interés para los historiadores que las consulten junto con otras fuentes de información.

- C) *El cine en la historia*: dado que las películas pueden asumir un importante papel en el campo de la propaganda política, en la difusión de una ideología, a menudo se establecen relaciones muy estrechas entre el

¹³ Texto original: We have tried to point up what is characteristic in American films by comparisons with French and British films. In looking at a French film, one is apt to feel that it is pervaded by a distinctive atmosphere and that it evokes quite a different feeling tone from an American film. We have tried to show in detail what produces these contrasting effects. We do not mean to deny the similarities in these three groups of films, American, French and British. There are common themes running through all three. However, what we have mainly tried to discover is the different ways in which they handle common themes.

cine y el contexto sociopolítico en el que surge y sobre el cual puede ejercer una influencia, en modo alguno, secundaria.

Este trabajo se basa en la segunda relación del cine con la historia descrita por Costa, a lo cual Lagny (*op. cit.*, p. 26) anota: "¿De qué hablamos cuando hablamos de cine desde una perspectiva histórica? De filmes, sin duda. Pero a no ser que nos contentemos con una descripción filmográfica (de tipo arqueológico), hablamos también a través de ellos o, a propósito de ellos, de muchas otras cosas que parecen darles, a la vez, sentido, espesor y valor. Hablamos de las formas que aparecen en dichos filmes, de las instituciones que los producen o que los controlan, de los equipos o de los autores que los realizan, de los públicos que los reciben —o no— y de los espectáculos que los presentan o influyen, de las representaciones sociales que "reflejan" o inducen, del impacto político o ideológico que se les puede reprochar o exigir."

Es justamente en el imaginario colectivo y en la realidad de una sociedad donde se mueven las representaciones sociales y "los filmes son una creación cultural y por lo tanto son históricos, insertos en un tiempo y un espacio, parte de un sistema social; también son, por todo eso, vehículo para el conocimiento posible" (Tuñón, 1997, p.76). Es por ello que en el cine se pueden estudiar las intersecciones entre el imaginario y la realidad, además de que tiene un lenguaje propio debido a que "no convoca a la razón sino a los afectos y a la sensibilidad" (Tuñón, 1997, p. 75) de un grupo social. Aunque es cierto que no puede mostrar todo, el cine puede entonces dar excelentes *formas* de una sociedad¹⁴.

Jackson (citado por Romaguera y Riambau, 1983, pp. 14-15) advierte:

"Lo que el cine puede ofrecer es una visión limitada y una imagen fugitiva que siempre es incompleta y engañosa, pero que, utilizada en el momento oportuno, proporciona al especialista en ciencias sociales indicaciones válidas sobre la cultura y las grandes ideas de una sociedad determinada".

¹⁴ "Una forma no es el contorno de una serie de objetos, sino de relaciones." Fernández, 2000, p.75

Así, el estudio del cine desde esta perspectiva debe ser ayudado por otras disciplinas y teorías a fin de poder dilucidar entre los elementos que son objetivos de los que no lo son, debido a que el cine es una creación cultural y contiene tanto elementos de la realidad como aspectos ficticios; como la música en el cine, ésta es de lo más irreal, en el sentido de que por la vida no se van musicalizando las vivencias, pero en el cine, es difícil concebir las escenas sin la parte musical que le dan intensidad y realce y forman parte de la escena tanto como el diálogo mismo.

Desde el arte, Stephenson y Debrix (1973) explican cómo el arte se emparenta con la realidad al menos en tres puntos. Primero el artista vive en el mundo real y de su existencia –su experiencia– extrae la inspiración o intuición, la realidad significa cualquier cosa que entre en la experiencia del creador. Segundo, el arte está unido a la realidad porque ha de expresarse con el medio más adecuado a ella. Y el tercero, en que debe presentarse a un verdadero espectador (no sólo el creador). Y el cine es considerado como el séptimo arte.

En el cine hay elementos de varias disciplinas y artes, como la fotografía, pero no estamos hablando de una fotografía estática, sino de una secuencia de fotografías que provocan la sensación de movimiento, lo que significa una interacción más real de las personas con el cine, una interacción sensible. El cine no se conforma con la sola imagen y desde el principio buscó el sentido del oído; primero con la musicalización de las películas en vivo, y después gracias a los adelantos tecnológicos le permitió "introducir" el sonido a la pantalla. Lo mismo pasó con el color, de ser en blanco y negro, a las películas "coloreadas" y después a las películas "a colores". El cine como ningún otro arte fue incorporando los elementos que surgían para hacerlo "ver", "oír" y "sentir" más real o crear totalmente una "realidad artificial".

La postura de ver al cine como un medio para conocer la historia no parte del cine documental, sino de ese cine que "recrea", "actúa" e "imagina", de eso

que se le llama "la fábrica de sueños". Tuñón (1997, p. 74) menciona al respecto que "la intención del cine de ficción ha sido la de distraer, divertir, pero al lograr esa tarea contribuye a la configuración de una sociedad, pues trasmite ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos que, en el proceso se transforman y/o refuerzan." Pero además, como menciona Monterde (1997, p. 82): "De hecho, todo film que pretenda proponer algún discurso histórico debe pasar por la ficción, puesto que lo histórico, aunque haya podido ocurrir una vez, ahora, para nosotros, es imaginario por incognoscible directamente". Por eso es que el cine, aunque ficticio, revela temas sensibles de una sociedad y entonces se puede pensar que las ideas que expresan son las comunes a su tiempo puesto que las películas nacen "insertas" en una época.

En la creación del cine están involucrados además del guionista, el director, los actores y todo el staff; el tiempo para la realización, el dinero invertido, la escenografía, la luz, la cámara, el color, y aunque esto pueda ser un poco técnico, el resultado final es producto de todos estos factores. Como señala Tuñón (2000, p. 26) en un estudio de las películas de Emilio Indio Fernández y la relación que hace entre éstas y la situación sociocultural que existía en México en los años en que estas películas fueron producidas, una película no es simplemente la expresión de un solo autor: "... las películas se realizan en muy poco tiempo y con poco dinero, por lo que en su factura interviene desde el director hasta los miembros del staff. Así, estas cintas, más que dar cuenta de las obsesiones del autor, dan cuenta de la mentalidad y la cultura de un grupo social". O como lo escribe la misma autora (Tuñón, 1997, *op. cit.*, p. 9) en otro de sus textos: "La improvisación es evidente en los sets y la influencia de todo el staff en la elaboración de las imágenes es cotidiana... Este aspecto de improvisación hace que las cintas expresen de manera privilegiada las formas tradicionales de la cultura y las preocupaciones centrales de la sociedad."

Si se piensa que las películas de baja calidad (no precisamente de bajo presupuesto) carecen de esta función, Tuñón (1997, *op. cit.*, p. 79.) y Heusch (*op. cit.*, p. 6) señalan respectivamente que las películas de baja calidad, "mediocres" o "burdas" revelan también aspectos de la sociedad de la cual surgen, porque "al tener menos exigencia, hacen más evidentes muchos de los conceptos en

torno a la vida" y que "expresan, sin saberlo, aspectos significativos de la sociedad que los segrega."

Tuñón (1998) concluye: "En cada sociedad se construye el código de lo evidente, lo que aparece como natural, el sentido común, lo que se acepta sin cuestionamiento haciendo invisible para quienes no participamos en sus supuestos. Precisamente aquello que tiene el carácter de innombrado es lo que adquiere mayor dificultad para el análisis, máxime si han pasado al territorio de lo que se considera obvio. Cada tiempo, entonces, tiene su código de lo visible, pero el cine, y ahí radica uno más de sus entonces, por su propio lenguaje, deja filtrar algunos de sus elementos censurados y eso nos permite tenerlo como fuente de información".

Posiblemente encontremos ahora pocas barreras para hablar de la extraordinaria facilidad del cine para representar el mundo que nos rodea y, de esta manera, pueda quedar más claro o generarnos menos interrogantes.

III.e. Historia del cine mexicano

En el presente apartado, hablaremos de la historia del cine mexicano, que es el que nos atañe en este estudio. Trataremos entonces de relacionar la evolución del cine mexicano como expresión artística y social con la evolución de la sociedad mexicana. No pretendemos hacer una revisión exhaustiva de la historia del cine y de su contexto histórico, sino simplemente hacer mención de las características de las películas en cuanto a contenido y producción y de los hechos políticos, sociales y económicos más relevantes del país con el fin de dar contexto a las películas que utilizaremos para nuestro análisis más tarde¹⁵.

Para empezar consideramos necesario mencionar los orígenes del cine como medio de comunicación. El cine surge en Francia a finales del siglo XIX

¹⁵ Para una revisión profunda de las películas realizadas en el periodo que estudiamos, sus directores, productores, actores y una breve reseña de éstas, se puede consultar a Emilio García Riera (1998) en su libro *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 - 1997*, de donde se obtuvo la información para el presente apartado.

como resultado de la revolución intelectual que caracteriza esta época, y el formar un catálogo con imágenes de todo el mundo era uno de los principales objetivos de los hermanos Lumière, creadores del cinematógrafo y principales impulsores del nuevo invento alrededor del mundo. México formaba parte del mercado que se proponían conquistar.

El cine tiene relaciones con los demás medios de comunicación: comparte con ellos la función de informar y, más tarde, la de entretener. El cine también se relaciona con otras artes; la presencia de la literatura le da cierto prestigio al cine y, cuando aparece el cine sonoro, la música contribuye también a esto.

Cuando el cine llega a América, aparece sobre todo como un cine de importación y después de imitación de los modelos europeos, pero cuando comienza la producción local el cine americano comienza también a exportarse a los países del mismo hemisferio y de los demás. En América, los estudios de Hollywood, Buenos Aires y México se convierten en los más influyentes de este continente. Después de la segunda guerra mundial, el cine americano comienza a tener influencias marcadas de las corrientes que en ese momento se desarrollaban en Europa, en los años setentas se observa ya una estructura propia.

III. f. El cine mexicano de 1950 a 2000

Comenzaremos a hablar ahora sobre la historia del cine mexicano en la segunda mitad del siglo XX, que es el que nos concierne; lo dividiremos en periodos de aproximadamente cinco años de acuerdo a la relevancia de los acontecimientos que aparecen en cada periodo.

1950-1955

Durante este periodo el entonces regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, cierra los cabarets de segunda y castigó fuertemente la prostitución, por lo que el tema de las cabareteras, que antes había sido muy popular, fue dejado a un lado y comenzó a recurrirse más al tema del campo y a los dramas y comedias que reflejaban la vida de la clase media en la ciudad. Sin embargo, existen en estos años algunas actrices que interpretan a cabareteras y que incluso aparecen desnudas, en los años posteriores este tipo de personajes aparecen con menos frecuencia.

Aparecen entonces historias como la del hombre adinerado y con un estatus social alto al lado de una mujer bella de clase media (el ascenso social era un tema que interesaba a la población de la época), o bien la de dos rancheros en una competencia machista por el amor de una chica y se acude también al cine "multiestelar", es decir, a la reunión de estrellas del canto o la actuación bajo el pretexto de un tema cualquiera. Los realizadores intentan producir cine de "calidad" y aparecen relaciones entre éste y la literatura mexicana; también, bajo el apoyo del gobierno federal, aparecen en el cine temas de "interés nacional", hablando sobre la historia del país y glorificando a los héroes.

También se producen algunas películas de terror, frecuentemente relacionadas con luchadores, y películas *western* (muy cercanas a las de aventuras rancheras), pero fueron dirigidas a públicos mucho más reducidos y menos exigentes.

A comienzos de los años 50's, se podían observar fuertes influencias de la religión dominante (católica) en el tratamiento de los temas del cine y con frecuencia se relacionó a las productoras con la Liga de la Decencia. Existen

melodramas con intenciones moralistas, que fueron los preferidos de la clase media.

La aparición de la televisión en este lustro exigió que el cine se esforzara en producir escenas mucho más realistas, lo mismo por parte de los realizadores que de los actores. El cine respondió introduciendo elementos nunca antes tratados, como a personas de raza negra tratando de introducirse en la sociedad clasemediera de la ciudad. Además, los realizadores cinematográficos lograron alcanzar la mayor eficiencia técnica y formal del cine mexicano, a tal grado que compitió sin problemas con las producciones de otros países.

1956-1960

La censura del gobierno en este periodo impidió que el cine mexicano renovara a sus realizadores, y como consecuencia, sus temas. Los cines de otros países, con los que México antes había logrado competir, avanzaban a grandes pasos: en Estados Unidos las películas parecían más reales, en Francia aparece el cine de la "nueva ola" y en Italia el neorrealismo, mientras que el cine mexicano se ve atorado en una gran crisis, el único director que logró sobrevivir de los años de prosperidad anteriores fue Emilio "Indio" Fernández, y aun en él empezaba a notarse un grave descenso de popularidad.

En un intento de rescatar la producción nacional, se regresó a los temas rurales, superando en 1960 el número de estas películas el de aquéllas que trataban el tema urbano. En los Estados Unidos, que era el mercado internacional más atractivo para los productores mexicanos, se prefería el tema de las aventuras rancheras, conocido también como *western*, al de la comedia o melodrama urbano, que había tenido tanto éxito en el país. Además, en 1954, el peso se devaluó gravemente frente al dólar y el costo de las películas de estudio aumentó significativamente con respecto a las que se filmaban en exteriores, precisamente las aventuras rancheras.

Pero el hecho de disminuir la producción de melodramas clasemedios no quiere decir que estos dejaran de producirse completamente. Trataban temas como la rebeldía de los jóvenes por influencia de la cultura estadounidense, reprobaban el divorcio y aún más el aborto, valoraban la obediencia de las jóvenes y exponían el peligro que corría la virginidad en ellas. Los problemas en los jóvenes se atribuían generalmente al descuido de los padres. La maternidad se exaltaba.

En 1960, el Papa Juan XXIII renovó la iglesia católica y como resultado, la iglesia aparece frecuentemente como tema de alguna u otra manera en las películas de este período. Los sacerdotes aparecen como personajes de influencia, o bien aparecen historias relacionadas con la religión como temas centrales, por ejemplo la aparición de la virgen de Guadalupe, o el relato de algún milagro.

Temas como el terror, las competencias deportivas, los luchadores empiezan, como el de las aventuras rancheras, a adquirir más popularidad.

1961-1965

Los críticos de cine y las actividades culturales de la UNAM comenzaron a expresar un cansancio del cine de mala calidad y dejaron de defender al cine nacional por el simple hecho de ser mexicano, se empieza a responsabilizar al director, y a nadie o nada más, por el resultado de la creación cinematográfica. Este clima de crítica influyó en la clase media educada y en los medios oficiales para abrir las puertas al cine independiente y experimental.

El cine independiente, del cual hubo representantes como Buñuel, Alcoriza y Ripstein, trató temas como el de los cambios en las relaciones de pareja resultado del movimiento de liberación femenina; además utilizó

frecuentemente historias basadas en obras literarias de autores latinoamericanos como Rulfo, García Márquez y Fuentes. El cine convencional continuó con los temas de rutina, nunca acudió a fuentes literarias ni nacionales ni extranjeras, y fue fuertemente golpeado por la crisis.

Las aventuras rancheras siguieron produciéndose, frecuentemente en forma de series, favorecidos por el recorte de presupuesto de los estudios que prefería los rodajes exteriores. También hay películas de luchadores, religiosas, de competencias deportivas, biografías e infantiles. Las películas musicales estadounidenses e inglesas (en especial aquéllas en las que aparecía Elvis Presley o The Beatles) fueron censuradas en México por el gobierno para evitar la influencia de estas culturas en los jóvenes, por lo que las productoras nacionales trataron de sustituirlas con películas en las que aparecían las estrellas de rock locales en un ambiente sano, respetuoso y educado de la clase media.

El cine convencional se negó completamente a mostrar el cambio en las relaciones de pareja expuesto por el cine independiente, por lo que se evitó este tema, dándole preferencia al de la familia, la amistad o la competencia.

1966-1970

En 1968, bajo el gobierno de Díaz Ordaz, ocurren en el país dos sucesos que ofrecieron imágenes opuestas: por un lado la celebración de los juegos olímpicos convertida en una fiesta internacional, y por otro la matanza de estudiantes en Tlatelolco como resultado de una fuerte represión de los movimientos sociales de oposición. De la misma manera la visión de los realizadores se dividió.

Los directores independientes reflejaron en sus obras preocupaciones morales y políticas y tendencias socialistas, nunca antes vistas en el cine nacional. Aparece en ellas también una efervescencia de lo esotérico y de las culturas orientales, como el budismo. Se realizaron más tragedias que otro tipo de películas.

En el cine más comercial el erotismo comenzó a tomar terreno combinado con el siempre recurrido *western*. Las comedias en donde aparecen ídolos juveniles pasaron de moda, así como los melodramas moralistas.

El cine nacional está sumergido en una grave crisis y muchas de las películas son imitaciones baratas de las superproducciones estadounidenses o inglesas, poniendo en evidencia la carencia de recursos económicos y creativos de las producciones locales.

La crisis provoca nostalgia por las grandes realizaciones del cine mexicano en décadas anteriores y aparecen aquí muchas de ellas, ahora a color, o bien versiones renovadas de las mismas.

1971-1976

Un poco antes de que Luis Echeverría fuera presidente de México, su hermano, Rodolfo Echeverría, fue nombrado presidente del Banco Nacional Cinematográfico, convirtiéndose, entonces, el cine en un cine "estatizado", situación que no se había observado antes en ningún país que no fuera comunista. Esta "estatización" no fue total, sólo mayoritaria, pero sí fue forzada en muchas ocasiones, y logro que el cine mexicano se convirtiera en un cine de altísima calidad, por lo menos en cuestiones técnicas, gracias a las cantidades de presupuesto nacional asignadas a él. Los nuevos cineastas contaban con este presupuesto y con la libertad de usar en sus películas ideas avanzadas que antes no les eran permitidas, pero tenían la limitante de abordar temas

nacionales de manera crítica, sin embargo lograron dejar atrás el simplismo de los temas moralistas y los personajes estereotipados (la madre abnegada, el macho admirable, el joven regañable, el sacerdote canonizado, la pecadora sermoneable). Este nuevo tipo de cine fue criticado tanto por los defensores del viejo cine como por los miembros de la izquierda política del momento.

Las películas pagadas por el Estado eran frecuentemente películas épicas que representaban derrotas de causas populares con su consiguiente masacre, películas de grandes presupuestos con costosos vestuarios, grandes elencos y muchos extras, lo que dio argumentos a los cineastas privados para criticarlas. Los cineastas privados tendieron a hacer películas baratas con excesos de desnudos y del uso de "palabrotas", la mayoría de las veces de forma gratuita, o bien tendieron a la inactividad: casi dejaron de hacer películas.

Aparece también en esta época un cine muy barato y vulgar realizado en la frontera entre México y Estados Unidos usando los temas de los migrantes ilegales, la prostitución y el narcotráfico. Este tipo de películas tuvo gran éxito entre la población mexicana que vivía ilegalmente en el sur de Estados Unidos.

1977-1982

Durante este sexenio, en el que José López Portillo gobierna el país, la mayoría de las producciones volvieron a ser privadas, sin embargo Margarita López Portillo, su hermana, es nombrada directora de RTC (Radio, Televisión y Cinematografía) un nuevo organismo que dependía de la Secretaría de Gobernación, para continuar así con la tradición impuesta por Echeverría de un cine al servicio del Estado. Sin tener grandes conocimientos de cine y rodeada de un equipo igualmente ignorante y con una ambición muy grande por las ganancias, se empeñó en demostrar que los cineastas mexicanos resultaban incompetentes y aburridos (deteniendo así la carrera de muchos de ellos) y que la solución para el cine nacional era el regreso a los temas de la época de oro

(con sus melodramas clasemedieros moralistas) y la contratación de grandes directores internacionales. Se gastó mucho del presupuesto destinado al cine en tratar de cumplir su objetivo sin tener resultados favorables.

También logró que el Banco Nacional Cinematográfico dejara de ser la fuente crediticia de los realizadores nacionales, por lo que éstos se vieron obligados a buscar sus propias fuentes de financiamiento o bien mercados más interesantes en cuanto a ganancias se refiere. Aumentó, entonces, la producción de películas con el tema de los migrantes ilegales, la prostitución y el narcotráfico en la frontera, con gran cantidad de desnudos gratuitos (la pornografía estaba prohibida) dirigidas principalmente al mercado de los hispanohablantes que vivían ilegalmente en el sur de Estados Unidos, y le daban aun más importancia a este mercado que al nacional. El mercado hispano en Estados Unidos representaba el 75% de ingresos para los productores privados.

1983-1988

Durante el sexenio de Miguel de la Madrid se creó, por decreto, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) con el objetivo de apoyar la producción cinematográfica local. Sin embargo, en los primeros años del sexenio fue muy escasa o nula la aceptación de debutantes en la escena del cine mexicano.

El cine que trataba los problemas de la frontera seguía siendo el más popular en sus dos vertientes: el de las ficheras y el de los polleros y narcotraficantes. Televisa crea la empresa Televisión, que continúa con el mismo estilo además de hacer comedias sin mucho contenido, basadas en los éxitos de la televisión, dirigidas más o menos al mismo público sin mucha educación ni exigencias.

Las empresas productoras y distribuidoras se interesan más, en la mayoría de las veces, por las ganancias que se pueden obtener gracias a la distribución de videos.

Otro tipo de cine, también independiente, se produce sobre todo en forma de medios y cortometrajes principalmente por el CCC y en CUPEC de la UNAM, en la mayoría de las veces hablando de los temas que interesaban a la izquierda política. Estas producciones no eran tan ampliamente distribuidas como las que mencionamos anteriormente.

1989-1994

Este sexenio fue gobernado por Carlos Salinas de Gortari, quien ganó las elecciones de manera muy sospechosa. Había motivos para sospechar que en realidad Cuauhtémoc Cárdenas, candidato de la coalición de los partidos de izquierda, había ganado por mucho esas elecciones. Sin embargo, Salinas logra en el país una importante mejoría económica, aunque después resultara en una grave crisis nacional. El levantamiento de los indígenas zapatistas rebeldes contra el gobierno y el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio (del mismo partido que el entonces presidente Salinas) marcaron fuertemente el final de este periodo.

La grave crisis económica de 1994 se vio reflejada en el cine ya que, en este año, el número de producciones alcanzó el nivel más bajo desde 1936, pero esto no fue únicamente por razones económicas. La aparición de nuevas leyes que censuraban el cine con desnudos y violencia gratuitos tanto en México como en los Estados Unidos hizo que muchas empresas productoras dejaran de hacer cine y quebraran. La única empresa sobreviviente fue Televisine, que contaba con el respaldo de Televisa. La única competidora, pues, para Televisine fue la empresa estatal Imcine.

La disminución de las películas "fronterizas" resultó, sin embargo, motivante para los jóvenes realizadores que llevaron, casi siempre, a través de Imcine sus innovaciones a la pantalla y al público. El Imcine cambia de administración: de depender de la Secretaría de Gobernación pasa a ser parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, lo que abrió aún más las puertas a la nueva creación artística.

Los nuevos cineastas logran crear un cine de calidad en el que muestran imágenes reales, y a veces hasta crudas, de la situación social en el país, logrando atraer la atención del público tanto nacional como internacional nuevamente hacia el cine mexicano.

1995-2000

A mediados de la administración del presidente Ernesto Zedillo, el triunfo de la oposición en algunos puestos importantes (como la regencia de la ciudad de México) termina con una época de prepotencia y exclusión dirigida por el PRI, pero aparentemente esto no tiene efectos muy favorables en la producción cinematográfica nacional: el número de películas sigue disminuyendo y la hegemonía de las producciones de Hollywood está totalmente presente en las salas de exhibición del país. La devaluación del peso provoca casi la muerte de los géneros comerciales en el país. Los inversionistas, en su mayoría extranjeros, que crearon en México nuevas salas de cine de muy buena calidad, no quieren arriesgar su inversión proyectando las obras nacionales y sí asegurarla proyectando las películas estadounidenses con temas ya probados para ser éxitos.

Los productores nacionales se preocupan por la pérdida de la identidad nacional que las producciones estadounidenses puedan provocar en los jóvenes. Esto y el gusto creciente por la música rock. Sin embargo, un grupo de

jóvenes cineastas continúan buscando patrocinios y algunas veces logran obras muy bien terminadas con algún éxito local, y sobre todo, en festivales de cine independiente internacionales.

Los realizadores y actores más talentosos comienzan a emigrar a Hollywood, donde las oportunidades y condiciones de trabajo son mucho mejores que las que el país les puede ofrecer.

Al final de este período se empieza a observar un resurgimiento de la fe de los inversionistas por el cine mexicano, gracias al trabajo duro de los jóvenes cineastas. Aparecen entonces pequeñas compañías productoras creadas por los mismos cineastas con apoyo de empresarios que se interesan por dar a conocer estos trabajos al público internacional y por intentar resucitar el cine comercial de calidad en México.

Esta breve reseña histórica del cine mexicano nos servirá después para relacionar la evolución del cine con la evolución de la sociedad mexicana y su representación social de la mujer.

Una vez establecidas las aproximaciones en las cuales nos basamos para utilizar al cine como una herramienta en nuestro análisis y el contexto histórico de este, pasaremos a hablar sobre nuestro objeto de análisis para darle también un contexto histórico: la mujer en la sociedad mexicana.

IV. Mujer y Desarrollo Social en México

A continuación haremos referencia a las transformaciones ocurridas durante la segunda mitad del siglo XX, en particular, en la estructura económica y social, como fundamento para destacar algunas de las tendencias que han influido y enmarcado la vida de las mujeres en México, así como del estado en el que actualmente se encuentran con la finalidad de contar con un marco de referencia en los cambios que se han suscitado en este periodo de análisis.¹⁶

Uno de los rasgos característicos de nuestro siglo es la creciente participación de la mujer en la esfera pública, denominada así por los estudiosos del tema de género. En México, particularmente a partir de la Segunda Guerra Mundial, la mujer se incorpora en forma masiva a las actividades de trabajo remunerado fuera del hogar, a la administración pública, a la vida política; adquiere el derecho de voto y participa en forma protagónica en organizaciones para la defensa del bienestar propio y de su familia.

Sin lograr superar los esquemas de subordinación patriarcal derivados del sincretismo de las culturas indígenas y española, la mujer mexicana, a partir de los años cincuenta, adquiere responsabilidades y obligaciones adicionales a las que tradicionalmente le son asignadas en la vida doméstica y empieza a asumir las llamadas dobles y triples jornadas.

El proceso de incorporación más acelerado de la mujer a la esfera pública en México acompaña a las mejores etapas de crecimiento económico del país, cuando se logran alcanzar tasas de aumento del producto nacional de entre 6% y 7% anuales. En esas décadas nuestro país había adoptado una estrategia de crecimiento con industrialización dirigida a atender y acrecentar el mercado interno, sustituyendo importaciones.

¹⁶ La información de este capítulo fue tomada del libro de CONAPO (2000)

Conjuntamente, de 1950 a 1970 se observan cuatro cambios importantes en la vida de las mujeres mexicanas. En primer lugar, se empezó a producir una serie de bienes básicos para el consumo doméstico en forma industrializada: ropa y calzado, alimentos, muebles y enseres para el hogar. Tal situación evita la necesidad para la mujer de producirlos directamente a nivel doméstico. De particular importancia fue la aparición de los alimentos industrializados en el mercado que generaron un efecto liberador y su beneficio es indudable para aliviar las cargas de trabajo de la mujer en la tarea cotidiana de compra y preparación de alimentos frescos.

En segundo lugar, al haber iniciado el país el proceso de industrialización con la producción de bienes de consumo inmediato, aumentó la capacidad de la economía para generar empleos y demandar, en consecuencia, un número creciente de trabajadores. Las tasas anuales de crecimiento del empleo superaron en esa etapa el 2%. La naturaleza de los procesos tecnológicos implícitos en varias de esas manufacturas facilitaron la inserción de mano de obra femenina en el sector industrial, dado que la calificación recibida para las tareas domésticas era similar a la requerida para trabajar en las nuevas fábricas.

Un tercer efecto surgió de una mejoría sostenida en los niveles de salarios, prestaciones y servicios provisionales que se ofrecieron a la pujante fuerza de trabajo industrial. Las instituciones y prestaciones contempladas en la legislación laboral se consolidaron: tal fue el caso del salario mínimo legal, la seguridad social, la sindicalización y la contratación colectiva. Los asalariados vieron así incrementar su participación en el ingreso nacional y, con ello, los hogares de los trabajadores industriales urbanos mejoraron notablemente sus niveles de vida.

En cuarto lugar, la industrialización del país se vio acompañada de un acelerado proceso de urbanización. El crecimiento de las grandes urbes en

América Latina, en las décadas de 1960 a 1980, fue una experiencia inédita en la historia de la humanidad. Grandes masas de población se concentraron en espacios reducidos y se especializaron en sus actividades, lo que condujo a un crecimiento muy rápido de las actividades de comercio y de servicios para abastecer y atender a esos conglomerados. Los estudiosos de temas urbanos solían hablar del fenómeno de la "terciarización" en América Latina, al que México no fue ajeno, y que se refiere precisamente a un incremento acelerado de las ocupaciones en el sector de servicios, casi tan rápido, y a veces aun más, que el de la propia industria. Hay que reconocer que en México los fenómenos de urbanización y "terciarización" contribuyeron en forma relevante al estancamiento de la actividad agrícola a partir de la segunda mitad de los sesentas, estancamiento que acentuó la magnitud de las migraciones rurales hacia las urbes.

En síntesis, la estrategia de desarrollo seguida por el país, desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta principios de los años setentas, permitió un crecimiento del mercado interno ampliando, por un lado, la oferta de bienes y servicios y, por otro, ofreciendo empleo e ingresos a la población para poder adquirirlos. La concentración espacial de la población facilitó el acceso al mercado de productos y así, en la vida cotidiana de las mujeres y de las familias mexicanas, se fue dando una mayor importancia del mercado en la satisfacción de los consumos básicos. Las posibilidades de obtener ingresos vía el empleo permitieron a los hogares sustituir mucha de la actividad doméstica atribuida a la mujer con la adquisición de bienes y servicios en el mercado.

Otra tendencia importante en la realidad mexicana de la posguerra fue la creciente intervención del Estado en la oferta de servicios sociales relacionados con el bienestar de las familias, así como su participación directa en la actividad productiva. La ampliación de los servicios de salud y educación tuvieron un importantísimo impacto en la vida de la mujer mexicana en tres vertientes: por una parte, la apoyaban en el cuidado de los enfermos y ancianos y en la crianza

y educación de los niños, permitiéndole destinar el tiempo así liberado a otras actividades. Los amplios sistemas de seguridad social que se establecieron en el país le aseguraban otras prestaciones y servicios, además de los de salud, como fueron el acceso a capacitación, a centros vacacionales, a servicios de planificación familiar, entre otros. En otra vertiente, los sistemas de salud y educación públicos generaron una fuerte demanda de trabajadoras y profesionales mujeres, que son hasta ahora las actividades en que se emplean en mayor número. Finalmente, el esfuerzo del gobierno por garantizar educación para todos y la obligatoriedad de la educación básica facilitó indudablemente que un número creciente de niñas y jóvenes mujeres tuvieran acceso a las escuelas y universidades públicas, preparándolas para su inserción en la esfera pública de la vida de la sociedad mexicana.

El Estado mexicano también participó activamente en la regulación y oferta de productos básicos para garantizar su abasto suficiente a precios justos. De este modo participaba ampliamente en la compra y distribución, a veces subsidiada –como eran los casos del maíz y la leche–, de productos agropecuarios básicos para la alimentación de la familia mexicana. Desarrolló una red de mercados públicos para asegurar el abasto de las zonas populares de las ciudades y un amplio sistema de control de precios. Intervino en la producción de algunos productos de consumo, a veces con eficacia y justificación, y otras tan sólo por mantener la inversión y proteger el empleo.

Otra tendencia importante que se manifestó en la etapa que estamos revisando y que llega hasta principios de los setentas, consistió en el aumento de facilidades para controlar la natalidad. Al igual que en otros países, la tecnología que permitió ese control le dio a la mujer la posibilidad de elegir algo tan trascendente en su vida como es el número de hijos que está dispuesta a tener, a criar y a educar. Le permitió al menos entender y asumir que la fecundidad no era un hecho ineluctable que había que aceptar y que la predestinaba a la esfera privada de la sociedad.

Las posibilidades de planificar la familia, la disponibilidad de servicios públicos gratuitos o de muy bajo precio se sumaron a las facilidades que el mercado ofrecía a las familias y, en especial, a las mujeres, para satisfacer las necesidades de consumo cotidianas, y representaron para estas últimas la posibilidad real de contar con tiempo liberado de las actividades domésticas.

Podemos afirmar que en esa etapa las expectativas de la mujer respecto a su participación en la esfera pública eran positivas: se le abrían nuevas posibilidades, nuevos campos de realización, nuevas formas de contribuir al desarrollo de su sociedad y de hacer un mejor mundo para todos. Aun para las mujeres campesinas se planteaba la opción de emigrar a la ciudad para obtener un empleo, si tenía suerte, en la industria, y si no, en los servicios, especialmente los domésticos y de aseo y limpieza.

La década de los setentas empieza a mostrar el agotamiento. Es una década que se caracteriza por una inestabilidad en el ritmo de crecimiento de la economía combinando años de auge con otros de recesión: la estabilidad de precios se altera, el endeudamiento público aumenta, el sector privado participa muy escasamente en la generación de nueva inversión y se muestra sumamente ineficiente por la prolongada sobreprotección que se le brindó. El sector agropecuario se encuentra en franca crisis. La sustitución fácil de importaciones concluye y el país enfrenta la necesidad de entrar a sectores industriales más complejos y con mayores requerimientos de capital, de maquinaria, equipos y materias primas de importación y de trabajadores calificados.

1976 marca el inicio de una tendencia a la baja de los salarios mínimos legales, tendencia que se mantiene hasta nuestros días. La generación de empleo empieza a tener un rezago fuerte con respecto a la incorporación de nuevos trabajadores al mercado de trabajo, producto de las altas tasas de crecimiento demográfico que caracterizaron las dos décadas anteriores. Por lo

tanto, los ingresos y las oportunidades de ocupación empiezan a estrecharse para la mayoría de la población. La calidad de los servicios públicos de educación y salud sufre deterioro, entre otros factores, por la falta de presupuesto y la caída de los salarios. Por tanto, las bases que sustentaban una participación creciente y positiva de las mujeres en la esfera pública empiezan a resquebrajarse.

Tres años inesperados de auge por la bonanza petrolera, en 1979, 1980 y 1981, alentaron nuevamente la esperanza de que México podría continuar con su estrategia de profundización del proceso industrializador entrando a la producción de bienes de capital. Se realizaron fuertes inversiones, principalmente en infraestructura petrolera y portuaria. Hubo un auge del empleo y los salarios medios aumentaron. Nuevamente, la demanda a veces excesiva de mano de obra para ciertos sectores de producción y en determinadas regiones beneficiadas por el auge petrolero abrió espacios, hasta entonces limitados al trabajo masculino, para las mujeres. Un caso notable fue el de la industria de la construcción que empezó a contratar mujeres para las tareas de limpieza.

Fue en los setentas cuando se desarrolló la industria maquiladora, particularmente en la frontera norte del país, para abastecer el mercado de Estados Unidos y, en paralelo, una industria de utilización de trabajo en el domicilio para abastecer al mercado interno con algunos productos como los de confección y calzado. Ambas modalidades, la maquila y el trabajo a domicilio, ocupan mucha mano de obra femenina. La primera, en buenas condiciones de remuneración y protección social pero en situaciones desfavorables de medio ambiente físico: locales, manejo de materiales tóxicos, limitaciones al desarrollo de la vida personal. En cambio, el trabajo a domicilio se caracteriza por una explotación injusta al aprovechar las necesidades de las mujeres por obtener un ingreso permaneciendo en el entorno doméstico para desarrollar sus otras

responsabilidades. Las maquiladoras han llegado a ocupar hasta medio millón de mujeres.

En este contexto de altibajos económicos e inicio de tendencias de caída en las prestaciones sociales, la mujer empieza a verse obligada a participar en la esfera pública para defender el ingreso familiar y luchar por la conservación u obtención de algunos de los servicios sociales que proporciona el Estado. Esa fue la década en que los movimientos urbanos populares desarrollaron su fuerza y las mujeres pasaron a desempeñar papeles protagónicos en los mismos.

Después de los tres años de alivio de finales de la década de los setentas y a principios de los ochentas, la crisis del modelo de crecimiento "hacia adentro" estalla en 1982. La inflación elevada se vuelve un fenómeno cotidiano, así como la falta de recursos de inversión; hay graves desequilibrios de balanza de pagos, la deuda externa no se puede pagar y el presupuesto público presenta elevados déficits.

A partir de ese año el contexto de la mayoría de los hogares mexicanos empieza a modificarse aceleradamente y la mujer pasa a desempeñar un papel central en el desarrollo de estrategias para enfrentar la crisis y la recesión. Por primera vez, después de treinta años de aumento constante, el empleo en los sectores formales de la economía empieza a decrecer. Es decir, no sólo no hay nuevas contrataciones sino que se despide a grupos grandes de obreros en industrias tan modernas como las automotrices, las minero-metalúrgicas y las de bienes de capital. El salario mínimo continúa su tendencia decreciente y en ella es acompañado por los salarios medios industriales.

Las mujeres ven reducidas sus opciones ocupacionales en los sectores asalariados industriales y en los servicios modernos y son testigos del deterioro salarial de los hombres de sus familias. De este modo, se ven en la necesidad de proteger los consumos básicos familiares administrando de manera más

eficiente el presupuesto familiar. Su participación en actividades laborales se da ya no como un síntoma de mejoría y progreso sino dentro de una estrategia familiar de sobrevivencia. En los estratos de ingreso medio, fuertemente golpeados por la caída de los salarios y el empleo, las mujeres se ven obligadas a evaluar cuál es la mejor estrategia para su grupo familiar: si permanecer en el hogar y administrar mejor el presupuesto o salir al mercado de trabajo para obtener un ingreso que, en el mejor de los casos, sería mediocre.

Los últimos diez años, en que el empleo no ha repunteado en los sectores modernos y los salarios medios continúan en niveles bajos, incluso inferiores a su poder adquisitivo de 1979, han sido testigos de un rápido crecimiento del llamado sector informal de la economía. Ese sector está constituido, fundamentalmente, por empresas familiares o por trabajadores por cuenta propia organizados en forma de microempresas que ofrecen todo tipo de servicios y productos, generalmente de bajo precio y calidad. En México se da principalmente en la actividad comercial y en los servicios y, en menor medida, en las manufacturas. Interesa destacar este fenómeno dado que la proporción de mujeres que participa en actividades informales en México es mayor que la de aquéllas que lo hacen en los sectores formales.

Varias ventajas tienen las ocupaciones en el sector informal para la mujer: el hogar es determinado por el propio trabajador, aunque a veces es muy prolongado o en horas poco convenientes; muchas de esas ocupaciones se realizan en la misma vivienda del trabajador; la participación de varios miembros de la familia le da flexibilidad al trabajo; con frecuencia, las mujeres pueden hacerse acompañar por los hijos pequeños a los cuales cuidan en tanto que realizan sus tareas. En general, permiten o facilitan una combinación entre actividad doméstica y trabajo. Las grandes desventajas son que no tiene protección alguna en materia de salud y prestaciones laborales, los niveles de remuneración son muy precarios y una proporción importante de estas

ocupaciones se realiza a la intemperie en ciudades altamente contaminadas y sin servicios sanitarios, de agua potable o de alimentación higiénica.

Si a la falta de empleo y a la caída de los ingresos se suma el deterioro cualitativo y de la infraestructura de los servicios de salud y educación proporcionados por el Estado, es evidente que las oportunidades para las mujeres y los niveles de bienestar familiar fueron grandemente afectados en la década de los ochentas.

Finalmente, haciendo un recuento de los acontecimientos que marcaron la vida de las mujeres en las últimas décadas, observamos que hoy en día las mujeres mexicanas suman 50.2 millones y representan poco más de 50 por ciento de los 99.6 millones de habitantes del país (Consejo Nacional de Población, 2000, p. 11) y, como se destacó en párrafos anteriores, resaltan cambios que han desembocado en nuevos estilos de vida de gran impacto para la sociedad. La incorporación de métodos anticonceptivos creció de 30.2% en 1976 a 70.8% en el 2000 con las consecuentes repercusiones en la forma en que las mujeres se organizan para enfrentar los retos cotidianos (Consejo Nacional de Población, 2000, p. 53).

Surgen conceptos como proyectos personales, los cuales se pueden plantear a partir de una mayor certidumbre reproductiva y una esperanza de vida más alta. No sólo las mujeres sino también los hombres ya no necesitan tener más hijos para reemplazar a los que se mueren, ya que el abatimiento de la tasa de mortalidad proporcionó mayor tranquilidad a los padres sobre la supervivencia de sus hijos y modificó su necesidad de tener más para asegurar su descendencia (Mansur, 2003, p. 17).

La vida reproductiva de las mujeres antes comenzaba en promedio a los 19 años o menos; ahora empieza alrededor de los 26. El número de hijos disminuyó de 7.3 hijos por mujer a 2.4 en la actualidad (Mansur, 2003, p. 17).

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

Indudablemente otro gran cambio ha sido el factor económico que ha empujado a la participación de la mujer al trabajo remunerado (que va del 17.6% en 1970 y 40.1% en el 2000) que, junto con la modificación en los patrones reproductivos, la migración principalmente de los hombres en búsqueda de mejores oportunidades de trabajo y el incremento de la separación de las parejas, ha venido a impulsar nuevos modelos de realización femenina y dio lugar, al surgimiento, en muchos hogares, de un nuevo papel de la mujer (Mansur, 2003, p. 19). La mujer como jefa de hogar o copartícipe en la toma de decisiones. Los hogares dirigidos por mujeres se han incrementado en los últimos años. en 1997, 18 por ciento de los hogares mexicanos eran jefaturados por una mujer. En contraste, 13.5 por ciento de los hogares reunían esta característica en 1976 y 17.3 en 1990 (Consejo Nacional de Población, 2000, p. 53).

Estos cambios crearon, a su vez, otras condiciones que le permitieron a la mujer aprovechar y vislumbrar oportunidades de progreso individual y familiar. Surgieron formas de vida más complejas, arreglos familiares más amplios y tipos de hogares más diversos (Mansur, 2003, p. 19).

Emergió una mayor variedad de roles familiares y sociales. Y las mujeres fueron el hilo conductor de los cambios, ya que, por un lado, la certidumbre reproductiva por la reducción de la mortalidad infantil y, por el otro, la modificación de los patrones reproductivos redujeron el tiempo, que en particular las madres, dedicaban a la gestación, la crianza y el cuidado de los hijos (Mansur, 2003, p. 19).

El principal impacto de estos cambios fue la liberación del tiempo que, aunado a la incorporación creciente de tecnología en el hogar y a las necesidades de tipo económico, así como a una mayor conciencia de la equidad

entre hombres y mujeres, propició la participación creciente de la mujer en el ámbito extra doméstico (Mansur, 2003, p. 17).

Aunado a esto se encuentran los avances en el acceso de la mujer a todos los niveles y modalidades del sistema educativo. En poco menos de 30 años, el nivel de escolaridad de la población mexicana superó más del doble. El promedio de años de escuela de las y los mexicanos se incrementó de 3.4 a 7.7 años entre 1970 y 1999. De acuerdo con los datos de la Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica de 1997, el nivel alcanzado por las mujeres en ese año registró un incremento de 122 por ciento respecto al nivel observado al principio del periodo analizado (1970), al pasar de 3.2 a 7.1 años en promedio; mientras que en los hombres el incremento fue de 108 por ciento, de 3.7 a 7.7 años en promedio (Consejo Nacional de Población, 2000, p. 16).

La participación femenina en la educación media superior también se ha ampliado considerablemente en el periodo reciente, reduciéndose las diferencias por sexo en este nivel educativo e incrementos importantes se registran de nueva cuenta en la educación superior (normal, licenciatura universitaria y tecnológica, y postgrado), la cual creció a un ritmo de 4.5 por ciento anual entre 1991 y 1997. Al inicio del periodo analizado, menos de ocho mujeres por cada diez varones se encontraban en este nivel educativo. En 1997, la relación era casi de uno a uno. La tasa anual de crecimiento de la matrícula de educación superior en este periodo fue de 6.5 por ciento para las mujeres, mientras que para los hombres ascendió a tres por ciento (Consejo Nacional de Población, 2000, p. 25).

Así, se puede observar que la mujer ya no es solamente el ama de casa o la niña o jovencita que espera entrar a la edad de casarse y cumplir con el papel para el que había sido educada. Comienza a gestarse la mujer con deseos de desarrollarse personalmente.

Por primera vez a un nivel masivo, se observa que las mujeres se plantean un rol adicional al de esposa–madre. Ellas piensan en sí mismas. El paradigma se empieza a extender tanto como estilos de mujeres existen. Mujer–esposa–amante–madre–trabajadora–hija–jefas de hogar–tomadora de decisiones en el hogar entre otros.

V. Método

Para observar las "*Representaciones sociales de la mujer en el cine mexicano de 1950 a 1999*", recurrimos a una investigación cualitativa de tipo documental, utilizando un análisis de contenido el cual nos ayudó a identificar categorías de las representaciones sociales como son la imagen, el contenido y los procesos, dirigidas a nuestro objeto de estudio, la mujer, durante las interacciones entre los personajes de las películas analizadas.

El estudio estuvo sustentado bajo el siguiente objetivo de investigación:

V.a. Objetivo General

Observar las representaciones sociales de la mujer en el cine mexicano de 1950 a 1999 y analizar las diferencias que aparecen en éstas en cada una de las décadas a estudiar.

V.b. Objetivos Específicos

1. Observar los cambios que existen en el trato y comportamiento de las mujeres y si están arraigados a esquemas cotidianos en las expresiones sociales o únicamente se encuentran en el discurso.
2. Crear una herramienta que permita el análisis del cine como fuente de información en el estudio de las representaciones sociales de un objeto.

V.c. Material de análisis

El material que analizamos fueron películas mexicanas producidas de 1950 a 1999.

La selección de las películas se hizo a partir de la lista de "las 100 mejores películas del cine mexicano" publicada por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey campus ciudad de México¹⁷.

Invitamos a cuatro críticos o conocedores de cine mexicano¹⁸ a apoyarnos en la selección de las películas, los cuales, una vez identificados, se les envió una carta utilizando el mismo guión para cada uno:

"El tema de la tesis es la representación social de la mujer en el cine mexicano a partir de los años 50's. El termino 'representación social' es un concepto teórico utilizado en psicología social para designar tanto el resultado de las interacciones como a las "normas" que regulan dichas interacciones. Es decir, no sólo sujeto-objeto. En nuestra tesis (hago una tesis conjunta) tomamos al cine no sólo como un mero medio masivo de comunicación, sino también como reflejo de la sociedad. Pero no podemos analizar todas las películas que se hicieron a partir de dicha fecha, así que bueno, tenemos una lista de películas de las cuales tenemos que elegir 5 películas por década, pero nosotras no podemos elegir las ¿por qué? En psicología hay algo que se llama confiabilidad interjueces y eso significa que alguien docto en el tema emite su juicio. Mi pregunta es la siguiente ¿podría elegir cinco películas de cada década de la siguiente lista? El criterio para elegir las es que considere que esa película representa muy bien el papel, rol o estereotipo de la mujer mexicana en esa época"

¹⁷ http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/1cc/cine_mex/pelicula

¹⁸ Se anexa una breve biografía de cada uno de ellos

Desde un inicio se planeó contar con una lista de 20 películas por crítico, cinco para cada década, lo cual nos permitió contar con un margen por si teníamos problemas para conseguir las películas elegidas. De entrada se descartaron las de “época” como son *Como agua para chocolate* y *Frida, naturaleza viva*. Algunas otras películas también fueron descartadas por contar con casi nulos diálogos o referencias hacia las mujeres (*El amor a la vuelta de la esquina* y *El lugar sin límites*), así como por no haberlas conseguido en el mercado o filmotecas.

Finalmente, la muestra sobre la que se levantó el estudio está integrada por 15 películas, las cuales se presentan en el siguiente cuadro:

Cuadro 1
Muestra de películas analizadas

De 1950 a 1959	De 1960 a 1969	De 1970 a 1979	De 1980 a 1989	De 1990 a 1999
Susana Dir. Luis Buñuel	Las poquiachís Dir. Felipe Cazals	La pasión según Berenice Dir. Jaime Humberto Hermosillo	Doña Herlinda y su hijo Dir. Jaime Humberto Hermosillo	Danzón Dir. María Novaro
Sensualidad Dir. Luis Buñuel	El gallo de oro Dir. Roberto Gavaldón	Mecánica Nacional Dir. Luis Alcoriza	Los motivos de Luz Dir. Felipe Cazals	Mujeres Insumisas Dir. Alberto Isaac
Él Dir. Luis Buñuel	Los caifanes Dir. Juan Ibáñez	El castillo de la pureza Dir. Arturo Ripstein	Lola Dir. María Novaro	El callejón de los milagros Dir. Arturo Ripstein

V.d. Procedimiento

Como se menciona en el marco conceptual, no existe un método para analizar películas, éste por lo regular se debe crear en función del propósito u objetivos que persiga la investigación. Por lo anterior, cabe mencionar que el procedimiento que llevamos a cabo en el estudio fue resultado de las necesidades de información que requeríamos para la consecución de nuestros objetivos de investigación, el cual se presenta a continuación:

1. Clasificamos las películas por década y a cada una le dimos una clave numérica, donde el primer dígito refiere a la década en la que se produjo y el segundo, al orden cronológico que ocupa dentro de la lista de la década a la que pertenece.
2. Describimos, de manera general la trama de la película (sinopsis), la cual se tomó de la bibliografía existente, así como de la ficha técnica, en donde se registró: nombre, año, clave, director, guión, producción y actuación.
3. Observamos la película completa, registrando cada una de las escenas donde aparecía alguna conducta que daba información sobre la forma en que se conceptúa a las mujeres, como es: la manera en que se dirigían a éstas de manera física o verbal, la forma en que eran tratadas, la información general que se daba de "las mujeres", así como la forma en que ellas se conceptuaban a sí mismas, entre otras.
4. Realizamos un análisis descriptivo de los personajes femeninos primordialmente, correspondiendo tanto a los personajes principales como secundarios de las trama de la película, identificándose éstos por sus importancia y peso en el desarrollo de ésta, así como por el reconocimiento de diálogos importantes o representativos aunque fueran de corto tiempo. Para dicho análisis utilizamos dos categorías correspondientes a la dimensión de *imagen*, que, al tratarse de una herramienta iconográfica, dicha dimensión proporciona al mismo tiempo información sobre el contexto y significación:

Categorías para analizar la imagen:

Físico: Rasgos físicos más notorios, así como vestimenta de los personajes femeninos más representativos.

Rol: Descripción del lugar que dichos personajes ocupan en la trama de la película.

5. Para la descripción de las escenas representativas (que se señala en el punto tres) diseñamos una *cédula de registro* conformada por cinco columnas; la primera refiere al campo de representación, la segunda al personaje que ejerce la acción, la tercera a quien la dirige, la cuarta lo que le dice en forma verbal y la quinta, la forma en que se conduce en dicha comunicación.

Una vez acomodada la escena en el cuadro, realizamos un análisis de diálogo, el cual encuadra cada una de las siguientes categorías que corresponden a las dimensiones de las representaciones sociales, siendo las tres primeras referentes al contenido y las últimas dos a los procesos que entran en juego en las representaciones sociales:

Categorías para analizar el contenido de las representaciones sociales:

El campo de representación: Se describieron las situaciones (entendiendo por situación la descripción del escenario, el tiempo o el espacio en que se desarrolla la escena, los antecedentes, sus coordenadas sociales y en definitiva, todo aquello que sirve para contextualizar a la mujer) en las que se desenvuelven el o los personajes femeninos más representativos.

Actitud (A): La tendencia y la orientación general valorativa, referida a una dimensión puramente evaluativa o afectiva que puede orientar a los comportamientos y externada tanto del grupo

social hacia los personajes principales femeninos y de éstos a otras mujeres.

Información (I): Siendo todos los contenidos referentes a la mujer, viniendo de cualquier personaje.

Categorías para analizar el proceso de las representaciones sociales:

Anclaje (N): Apropriación del concepto dictado por los grupos sociales en los personajes femeninos.

Objetivación: (o): El grupo social refuerza de alguna manera el concepto objetivado.

En el cuadro de transcripción utilizamos una tipografía diferente para cada categoría a fin de visualizar más fácilmente la categoría a la que pertenecía y utilizando también una clave compuesta por los dos dígitos que correspondían a la clave de la película, seguidos por una letra mayúscula la cual refiere a la categoría de a representación social y por último un número consecutivo de la categoría; por ejemplo: 93.22.A Refiere a la película 93 (el callejón de los milagros) y la Actitud 22 de dicha película con tipografía "Tahoma"

6. Cada una de las categorías de representación social fueron interpretadas en los términos de la dimensión a la que correspondía.
7. Posteriormente, integramos en un cuadro las interpretaciones por categoría y por década, teniendo así todas las actitudes, las informaciones, las objetivaciones y los anclajes de las tres películas correspondientes a una década.

8. Análisis de la representación social de la mujer por década. Lo anterior nos permitió observar rápidamente cómo jugaban cada una de las categorías en cada periodo estudiado y, tomando en cuenta que las categorías del contenido de las representaciones sociales (campo de representación, actitud e información) forman la representación social del objeto en el grupo, volviéndose así una objetivación y cuando se ven en el objeto mismo se trata de un anclaje, la representación social de la mujer para cada década la escribimos en esos dos términos.

9. La representación social de la mujer de 1950 a 1999. Posteriormente describimos las diferencias encontradas en la representación de la mujer desde el inicio de nuestro análisis hasta el final pero contextualizado por los eventos sociales y económicos del país que ayudaron a ver y vivir de esa manera a la mujer con el paso del tiempo.

VI. Resultados e interpretaciones

En este capítulo presentamos los resultados de los análisis de las películas. Para cada película, se muestra la ficha técnica, seguida por la sinopsis y la descripción de la imagen de los personajes femeninos. Posteriormente se presenta un cuadro con las categorías de contenido (actitudes e información) y las de proceso (objetivación y anclaje) de las representaciones sociales observadas en las tres películas estudiadas por década. Por último, se presenta la interpretación de los resultados en términos de las representaciones sociales observadas en las películas estudiadas en cada una de las décadas.

VI.a. Películas de los años 50's

Título: Susana
Clave: 51
Año: 1950
Director: Luis Buñuel
Guión: Manuel Reachí
Actuación: Fernando Soler (don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Carmen), María Gentil Arcos Felisa), Luis López Somosa (Alberto).

Sinopsis: La presa Susana huye de la cárcel. Después de rasgarse las ropas y de herirse en los alambrados de la prisión, camina por el fango, bajo la lluvia, hasta llegar a la hacienda de don Guadalupe y su esposa Carmen. Ésta cree a Susana una chica ingenua y le ofrece abrigo y protección. Susana, con sus coqueteos, desquicia a los hombres de la hacienda: don Guadalupe, el joven hijo de éste, Alberto, y el caporal Jesús. Surge entre ellos la discordia y doña Carmen se da cuenta de la mala mujer que es Susana, que casi la ha desplazado en el gobierno de la casa. El triunfo de Susana parece total, pero Jesús, decepcionado de ella, la entrega a los carceleros. La paz vuelve a la hacienda (García Riera, 1972).

Imagen.

Susana

Físico: Mujer de aproximadamente 20 años. De complexión delgada y figura voluptuosa y atractiva. De estatura mediana. Cabello rubio mediano, suelto y con volumen. De piel blanca. Usa vestidos

ceñidos a la cintura, sueltos de la falda, a media pantorrilla y con los hombros descubiertos. Usa sandalias.

Rol: Es soltera, joven y atractiva. Ella sabe bien que atrae a los hombres y se aprovecha de esto para obtener beneficios. No tiene escrúpulos y no le importa abusar de la confianza de las personas que le han brindado su apoyo.

Carmen

Físico: Mujer de aproximadamente 45 años, de complexión y estatura mediana. De cabello negro, siempre recogido en un chongo en la nuca. De piel morena clara. Usa vestidos ceñidos a la cintura y sueltos de la falda, hasta un poco arriba de los tobillos, siempre de cuello alto y manga larga o tres cuartos y de colores oscuros.

Rol: Es la esposa de don Guadalupe y madre de Alberto. Dirige todos los asuntos relacionados con la casa de la hacienda propiedad de su marido, tiene absoluta autoridad sobre la servidumbre casera. Atiende a su marido e hijo con devoción y alegría y está siempre dispuesta a ayudarlos en cualquier circunstancia. Lleva una relación cercana con Felisa, su ama de llaves, quien es su amiga incondicional y su confidente.

Título: Sensualidad
Clave: 52
Año: 1950
Director: Alberto Gout
Guión: Álvaro Custodio
Actuación: Fernando Soler (juez Alejandro Luque), Ninón Sevilla (Aurora Ruiz), Domingo Soler (comandante Santos), Rodolfo Acosta (el Rizos), Andrea Palma (Eulalia), Rubén Rojo (Raúl Luque), Andrés Solar (Martínez), Bobby Capó (él mismo), José Ortiz de Zárate (don Eusebio), Enrique Díaz Indiano (médico), Jaime Valdés (periodista).

Sinopsis: Se oye un tiro. Asustada, Aurora Ruiz sale de su camerino y se esconde en la bodega del cabaret. Allí empieza a recordar su historia a partir del momento en que, siendo ella una prostituta, el juez Alejandro Luque la condenó por ladrona a dos años de prisión. Al salir de la cárcel, Aurora se propuso seducir al recto juez, fiel esposo de Eulalia desde treinta años atrás y padre del joven Raúl. Aurora consiguió inquietar al juez haciéndole ir al departamento de ella. Luque sintió como suya la amargura de su empleado Menéndez, que se emborrachaba para olvidar la rutina de 30 años de trabajo y matrimonio, y enloqueció por Aurora. Ella se dedicó, después de seducirlo, a castigarlo con su desprecio. Eulalia intuyó lo que le pasaba a su marido y sufrió gran humillación en un cabaret de lujo al que Aurora había llegado a actuar gracias a sus dotes de bailarina. Para ganar el amor de Aurora el juez robó trescientos mil pesos, mismos que le quitó, después de herirlo, el Rizos, un explotador de mujeres amigo de la bailarina. En su convalecencia, Luque explicó a su hijo Raúl y al comandante Santos, el mejor amigo del juez, la verdad de lo sucedido. Raúl y Santos se enfrentaron al Rizos, pero éste esgrimió hábil coartada.

Por sugerencia de Santos, Raúl urdió un plan para enamorar a Aurora. Mientras tanto, el juez pidió el divorcio a Eulalia y ésta murió poco después de un ataque al corazón. A instancias de Raúl, Aurora trataba de quitarle el dinero al Rizos en el camerino de ella cuando irrumpió Luque y mató al hampón. Aurora huyó a la bodega donde está ahora. El juez aparece y trata de matar a Aurora, pero cae rendido a sus pies. Ella lo lleva a reunirse con Raúl. Luque, al enterarse de que Aurora piensa huir con su dinero y con su hijo, golpea a éste y estrangula a la mala mujer en el patio de la propia casa del juez. Llega Santos con la policía a detenerlo (García Riera, 1972).

Imagen.

Aurora

Físico: Mujer de aproximadamente 30 años. De complexión y estatura mediana. Cabello rubio, largo y ondulado. De piel blanca. Cambia su vestimenta de acuerdo con la ocasión, normalmente usa vestidos muy ajustados a la cintura y largos hasta la rodilla, con sombreros y zapatos de tacón alto y con el pelo recogido. Cuando trabaja en el cabaret usa vestidos muy cortos (hasta un poco debajo de la cadera) o bien largos y abiertos hasta debajo de la cadera, muy escotados y sin mangas. Utiliza bastante maquillaje y joyas.

Rol: Trabaja en un cabaret. Sabe que es una mujer atractiva y le gusta utilizar eso para obtener beneficios de los hombres que la admiran. Actúa sin escrúpulos hasta obtener lo que desea.

Eulalia

Físico: Mujer de aproximadamente 50 años. De compleción y estatura mediana. Cabello negro, ondulado, corto y siempre peinado de lado y hacia atrás. De piel blanca. Viste elegantemente y de acuerdo a la ocasión. Usa vestidos de colores oscuros, largos hasta debajo de la rodilla, cubiertos hasta el cuello y de manga larga. Usa zapatos de tacón mediano.

Rol: Es la esposa del juez Luque desde hace 30 años. Tiene un hijo a punto de casarse. Está dedicada completamente al cuidado de su casa, su esposo y su hijo. Ayuda a su esposo a mantener relaciones sociales que le permiten avanzar en su carrera. Cuando se entera que su esposo tiene una amante decide, de igual manera, apoyarlo aún cuando esto significó la separación.

Título: Él
Clave: 53
Año: 1953
Director: Luis Buñuel
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.
Actuación: Arturo de Córdoba (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (Ingeniero Raúl Conde), Aurora Walter (Señora Esperanza Peralta), Carlos Martínez Baena (Padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo, mayordomo), Rafael Banquels (Ricardo de Luján), Fernando Casanova (Licenciado).

Sinopsis: El puritano y severo Francisco, caballero católico, se interesa por la joven argentina Gloria durante un oficio religioso. Enterado de que ella es novia de un amigo de él, el ingeniero Raúl, Francisco invita a ambos a una recepción en su casa y logra al fin conquistar a Gloria. Al cabo de un tiempo Raúl regresa de la presa donde ha estado trabajando y por poco atropella con su coche a Gloria, que camina muy perturbada por la calle. Ella, venciendo su miedo, se decide a contarle a Raúl lo que ha ocurrido. Flash-back. Se casó con Francisco y advirtió, desde que fue con él de luna de miel a Guanajuato, los celos paranoicos de su marido. Incluso, Francisco trató de herir a un conocido de ella, Ricardo, a quién encontraron casualmente; introdujo una aguja de coser por la cerradura por la que, según suposición de Francisco, Ricardo debía estar espíandolos. Después, Francisco provocó una pelea a golpes con Ricardo y logró que el gerente del hotel le diera la razón. Ya en la capital, Francisco tuvo celos del joven licenciado Beltrán, por él mismo contratado para resolver un viejo e insoluble pleito por unas tierras en Guanajuato. Francisco, incluso, logró convencer a doña Esperanza, la madre de Gloria, de que ésta era la culpable de sus disgustos, a pesar de que él encerraba con llave a su mujer en su

cuarto y la golpeaba. También el cura Velasco, consejero espiritual de Francisco, le daba la razón a éste. Gloria sufrió un colapso cuando Francisco disparó sobre ella balas de salva. Francisco trató de arrojar a Gloria desde lo alto de un campanario. Fin del flash-back. Francisco ve bajar a Gloria del coche de Raúl y la insulta, pero ella le contesta con rebeldía. Desesperado y obsesivo, Francisco no acierta ni a escribir a máquina una carta para lo de las tierras en litigio y obliga a Gloria a que lo haga por él durante largas horas; después, rompe la hoja mecanografiada, Francisco logra que Gloria, en un momento de sinceridad, le confiese que habló con Raúl. Después, Francisco guarda en un paquetito una hoja de afeitar, una aguja, unas tijeras y una soga y se acerca con todo ello al lecho donde Gloria duerme. Ella despierta y grita despavorida. Francisco escapa. Al día siguiente, le avisan que Gloria ha dejado la casa. Él sale a buscarla enloquecido. Cree verla entrar con Raúl a la iglesia donde el padre Velasco está oficiando una misa. En la iglesia, Francisco cree ver, en su delirio, que todos se ríen de él, aún el propio cura, a quien trata de estrangular. Entre varios, logran sujetar a Francisco. Al cabo de un tiempo, Gloria y Raúl, que se han casado y tienen un hijo (no se sabe si de Raúl o de Francisco), visitan un monasterio colombiano donde Francisco lleva una vida de monje en apariencia tranquila (García Riera, 1973).

Imagen.

Gloria

Físico: Mujer joven de aproximadamente 25-28 años, de complexión delgada, cabello muy corto, ondulado y oscuro. Tez blanca. De estatura media. Siempre se ve elegantemente vestida, utilizando trajes sastre con falda, siendo la parte de arriba entallada y las faldas en corte "A" a la altura de la rodilla. Utiliza medias transparentes y zapatos de tacón alto, oscuros. Usa maquillaje ligero haciéndola lucir fresca.

Rol: Mujer joven, atractiva, educada y de buena posición económica. Era la prometida del Ing. Raúl, pero se casa con Francisco, quien goza de buena posición económica, respetabilidad y afecto entre sus conocidos, y debido a su carácter posesivo, megalómano y paranoico, Gloria es receptora de múltiples reproches de infidelidad los que terminan en insultos, golpes e intentos de asesinato. Ella busca comprensión y ayuda de la gente cercana; su madre y el cura quienes no creen en lo que ella cuenta y la culpan de la conducta del él. Sólo encuentra apoyo y comprensión en Raúl, su ex-novio, quien trata que se dé cuenta que tiene que hacer algo para alejarse de esa situación.

Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 50's.

Actitud	Susana	Sensualidad	Él
	51.1.A. Ella evita que su esposo e hijo vean el cuerpo semidesnudo de una mujer.	52.1.A. Él expresa su superioridad frente a las mujeres.	53.1.A. Ella trata de demostrar, incluso con hechos, que ha sido víctima de maltrato emocional y físico por parte de su marido.
	51.2.A. Ella defiende su derecho de elegir una pareja.	52.2.A. Ella se defiende de las agresiones físicas de su padrote.	53.2.A. Ella trata de justificar el maltrato del esposo de su hija dándole mayor credibilidad a la quejas de él que a las de ella.
	51.3.A. Ella defiende su derecho a expresar su opinión.	52.3.A. El padrote expresa prepotencia frente a ella.	53.3.A. Ella expresa desilusión al darse cuenta de que su palabra no tiene credibilidad ante la opinión de su madre.
	51.4.A. Él expresa falta de interés por lo que piense u opine Susana, lo único importante para él son sus propios pensamientos y opiniones.	52.4.A. Él se expresa rechazo ante la descortesía de su amante.	53.4.A. El sacerdote resta importancia a las quejas que ella hace de su marido.
	51.5.A. Ella defiende su derecho de decidir con quien estar.	52.5.A. Ella expresa sumisión frente a su amante.	53.5.A. Ella defiende su posición de víctima tratando de que el sacerdote se convenza de ello.
			53.6.A. El sacerdote desapruueba una "conducta ligera" por parte de ella.
			53.7.A. Ella rechaza el consejo de alguien que no cree en su palabra.
			53.8.A. Prepotencia y agresión física hacia su esposa por quejarse de sus problemas matrimoniales con otras personas.
			53.9.A. Ella expresa sumisión frente a su esposo.
		53.10.A. Ella expresa apatía frente a las decisiones que su esposo pueda tomar.	
		53.11.A. Ella justifica el permanecer con su esposo que la maltrata por compasión, por el amor que a veces él le demuestra y por miedo.	

**...Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales
observados en las Películas de los años 50's.**

Actitud	Susana	Sensualidad	Él
			53.12.A. El amigo no acepta que ella permanezca con su esposo si le tiene miedo.
			53.13.A. Ella reconoce su cobardía.
			53.14.A. Ella expresa su deseo de superar su situación.
			53.15.A. Él insulta a su esposa al atribuirle una infidelidad.
			53.16.A. Ella pone un alto a los reclamos e insultos de su esposo reprochándole todas las vejaciones que ha cometido en su contra.
			53.17.A. Él no acepta que su esposa conteste en defensa propia.
			53.18.A. Ella se defiende de su esposo, mencionando lo que él le podría reclamar para no dejarse insultar.
			53.19.A. Ella le reclama a su esposo el haberla hecho sufrir.
			53.20.A. Él no acepta que su esposa le reclame.
		53.21.A. Ella le advierte a su esposo que se irá y hará todo por dejarlo si las cosas no cambian.	
Información	51.1.I. Las madres tienen un talento especial para encontrar novias para sus hijos.	53.1.I. Los hombres no deben pegarle a las mujeres.	53.1.I. Las mujeres casadas no deben bailar muy juntas con alguien desconocido.
	51.2.I. El novio o esposo tiene derecho a regañar a su pareja y ese derecho es exclusivo de él.	53.2.I. Las esposas deben respetar a sus maridos evitando las infidelidades.	53.2.I. El hombre tiene derecho a maltratar a su esposa cuando cree que ellas ha actuado de forma incorrecta.

...Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 50's.

I n f o r m a c i ó n	Susana	Sensualidad	Él
	51.3.I. Las mujeres que usan ropa escotada y/o ajustada son las responsables de provocar las agresiones sexuales de los hombres hacia ellas.	53.3.I. Las mujeres que salen con un hombre no deben mirar a otros hombres.	53.3.I. Las mujeres son las responsables de crear un ambiente agradable en el hogar, el cual lo pueden conseguir siendo buenas y tratando con dulzura al marido.
	51.4.I. Los problemas que atañen a las mujeres sólo pueden ser discutidos entre mujeres.		53.4.I. Una "conducta ligera" de la mujer ofende a su marido.
	51.5.I. Cuando el cuerpo de una mujer deja de parecer el de una niña, las mujeres deben cuidarse de usar ropa escotada y/o ajustada.		53.5.I. Las mujeres que son maltratadas por su marido deben alejarse de él.
	51.6.I. Las mujeres no entienden de libros.		53.6.I. A las mujeres que no se alejan del esposo que las maltrata les gusta sufrir.
	51.7.I. Las mujeres formulan preguntas de manera especial para obtener información que las otras personas no desean revelar.		
	51.8.I. Las madres ayudan siempre incondicionalment e a sus hijos.		

...Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 50's.

	Susana	Sensualidad	Él
Objetivación	No se observaron	53.1.O. Él defiende a una mujer frente a los golpes de un hombre.	No se observaron
		53.2.O. Él le exige respeto a su amante.	
Anclaje	51.1.N. Ella acepta que su pareja, y sólo su pareja, tendrá derecho de regañarla.	52.1.N. Ella se asume como una mujer de buena figura que puede obtener dinero gracias a ello.	No se observaron
		52.2.N. Ella perdona, comprende y brinda ternura a su esposo.	
		52.3.N. Ella asume su posición como esposa que sacrifica su felicidad y su deseo de estar con su esposo por la felicidad de él.	

VI.b. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 50's

En cuanto a la objetivación de la mujer en los años 50's observamos la presencia de violencia tanto verbal como física hacia las mujeres, principalmente de parte de sus parejas (esposo o amante). Las parejas de edad mayor muestran un gran respeto hacia sus esposas en el trato, aunque no parece presentarles demasiado conflicto el ser infieles con ellas. Los hombres exigen total respeto, fidelidad y disposición por parte de sus parejas y se sienten con derecho a agredirlas cuando ellas no lo hacen así, o aun cuando ellos únicamente sospechan que así lo han hecho.

La manera de vestir es muy importante para diferenciar a las mujeres entre aquellas que toman mucho en cuenta las normas sociales y familiares y aquellas que llevan una vida más libre y que defienden su derecho de seducir sexualmente a los hombres y elegir a sus parejas.

Las madres son una de las figuras más respetadas en la sociedad.

La palabra de las mujeres, sobre todo de las mujeres jóvenes, tiene poco valor y credibilidad frente a la de los hombres.

En cuanto al anclaje observamos que las mujeres aceptan, sin protestar, las decisiones que sus parejas toman aunque a veces esas decisiones sean perjudiciales para ellas mismas, y aún más, perdonan las ofensas que reciben de parte de sus parejas. Aunque las mujeres jóvenes comienzan a buscar apoyo (en figuras que representan una autoridad moral en su sociedad) cuando estas situaciones se convierten en intolerables.

Las amas de casa viven únicamente en función de las necesidades de sus familias y del cuidado de la casa, y son capaces de sacrificar todo, inclusive su vida, por la felicidad y el bienestar de sus parejas. Aparentan fragilidad para manipular a sus familias. Sus relaciones más cercanas son las que establecen dentro de sus familias, no establecen relaciones de amistad con otras mujeres, por lo que no crean redes de apoyo entre ellas.

Algunas mujeres se muestran frágiles, tiernas e inocentes combinando esto con la provocación sexual como medios para hacer que los hombres las lleven a un nivel social más elevado que implique respeto y poder sin tomar en cuenta los daños que pueden provocar a las familias de estos hombres, e incluso, a ellos mismos.

VI.c. Películas de los años 60's

Título: Las poquianchis
Clave: 61
Año: 1976¹⁹
Director: Felipe Cazares
Guión: Tomás Pérez Turren
Producción: Víctor Moya
Actuación: Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos, Salvador Sánchez, Pilar Pellicer, Leonor Llausás, Malena Doria, Ana Ofelia Murguía, Gonzalo Vega, Tina Romero, María Rojo

Sinopsis: En 1964, son descubiertos en el Estado de Guanajuato los cadáveres de unas prostitutas asesinadas y enterradas por orden de unas lenonas, las hermanas Chuy, Delfa y Eva, llamadas Las Poquianchis. Las escenas del juicio consiguiente se entrecruzan con dos historias que arrancan en 1951 (flashbacks paralelos). Una historia cuenta las penalidades de las prostitutas; dos de ellas Adelina y María Rosa fueron vendidas por Rosario, su padre campesino: las lenonas hicieron creer al hombre que sus hijas tendrían trabajos decentes; otra, Amparo, fue raptada años más tarde. La segunda historia cuenta las desventuras de unos campesinos despojados de sus tierras: unos fueron asesinados y otros, Rosario entre ellos, encarcelados por protestar. Ya violadas por "Chaparro" y por otros esbirros de las lenonas, Adelina y María Rosa son, como las demás prostitutas, explotadas en cabaretuchos del Bajío, golpeadas, encarceladas en celdas de castigo y forzadas a no comer más que frijoles. Como lo último hace protestar a una de ellas, Graciela, otra prostituta la mata por

¹⁹ A pesar de que la realización de esta película fue en 1976, la historia data de 1964, fecha en que sucede la mayor parte de la historia, por lo que decidimos que formara parte de las películas en esta década.

orden de Delfa. Cuando alguna pupila defeca a destiempo, las demás han de castigarla a zapatazos; Adelina remata con un palo a su enferma hermana María Rosa. Acusada del asesinato del narcotraficante y padrote "Tepocate", hijo de Delfa, es muerta la prostituta Santa. Fin de los flashbacks. El juez encargado del caso recibe instrucciones de cerrar el caso en un tiempo muy breve. Las lenonas y sus ayudantes, incluida la propia Adelina, son encarceladas. Eva ha quedado loca. Epílogo: Amparo es también encarcelada al descubrirse que ha montado un prostíbulo clandestino.

Imagen.

(Debido a que en esta película aparecen muchos personajes femeninos importantes, decidimos formar tres grupos de acuerdo a sus características que los personajes comparten: las dueñas, las encargadas y las prostitutas)

Las dueñas

Físico: Mujeres de entre 50 y 60 años, de estatura baja y complexión media. Tienen caballo largo, negro, canoso, casi siempre recogido en una coleta. Visten de negro con faldas largas y blusas sueltas, cuando salen usan suéteres y una mascada en la cabeza. No usan maquillaje.

Rol: son tres hermanas propietarias de varios burdeles en diferentes lugares, sólo una de ellas tiene un hijo que vive en la frontera norte del país. Son de carácter fuerte y suelen castigar físicamente a las prostitutas que trabajan para ellas cuando no las obedecen. Son muy religiosas. Conocen las leyes que podrían perjudicar su negocio y saben manejarlas a su

conveniencia. No confían en las prostitutas a excepción de algunas que llevan con ellas varios años, a las cuales les dan un trato preferencial.

Las encargadas

Físico: Mujeres de entre 30 y 40 años, de estatura baja y complexión delgada. Cuando tienen que trabajar en el burdel utilizan vestidos entallados y cortos con zapatillas, mucho maquillaje y el cabello suelto pero peinado. Cuando no están trabajando, usan fondos o batas y sin maquillaje y zapatos de piso.

Rol: Prostitutas que han trabajado con las dueñas de los burdeles entre 15 y 20 años. Se encargan de convencer a las prostitutas nuevas de comenzar a trabajar y de hacer cumplir las reglas de las dueñas. Hay una o dos encargadas por cada burdel.

Las prostitutas

Físico: Mujeres de entre 15 y 30 años, de estatura baja y complexión muy delgada. Usan vestidos cortos y acinturados cuando tienen que trabajar en el burdel, utilizan mucho maquillaje y el cabello suelto pero peinado. Cuando no están trabajando, usan fondos o batas y sin maquillaje y zapatos de piso.

Rol: Son muchachas que fueron compradas o robadas de su casa muy jóvenes, provenientes de familias humildes, en ocasiones engañadas de que iban a trabajar en un restaurante como meseras. Una vez en los burdeles, son encerradas, privadas de alimentos, golpeadas y violadas hasta convencerlas de empezar a trabajar en el burdel. Cuando desobedecen alguna de las

reglas, reciben castigos físicos severos como el encierro en cuartos oscuros e insalubres y sin recibir alimentos. No reciben ninguna remuneración por su trabajo, además de comida que consiste en frijoles, tortillas duras y agua. En el burdel pueden consumir cervezas y cigarrillos. Son obligadas a tomar tés abortivos y si no hacen efecto, las golpean y las hacen consumir algunos medicamentos con el mismo efecto. No tienen acceso a los servicios de salud.

Título: El gallo de oro
Clave: 62
Año: 1964
Director: Roberto Gavaldón
Guión: Juan Rulfo
Producción: Manuel Barbachano Ponce
Actuación: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets

Sinopsis: Dionisio, pregonero del pueblo San Pedro de la Prisión, es tan pobre que debe enterrar el cadáver de su madre envuelto en un petate. En una feria, alguien regala a Dionisio un gallo dorado moribundo que el pregonero logra restablecer con sus cuidados. Al jugarlo Dionisio en la feria de San Juan del Río, el gallo dorado vence a uno del gallero Lorenzo, dueño y señor de los palenques donde triunfa cantando su amante "la caponera", ella impresiona de tal manera a Dionisio que el hombre le atribuye una influencia mágica en la victoria de su gallo. De feria en feria, Lorenzo, empeñado en adquirir el gallo dorado, hace por él cada vez ofertas mayores a Dionisio, pero éste se niega a ceder al animal, pero sueña que no sólo de dará riquezas y poder, sino el amor de "la caponera". Con astucia, ella logra que Dionisio se asocie con Lorenzo para enfrentar al gallo dorado a los de Esculapio, opulento y sibarita hacendado de Santa Gertrudis. Gracias al gallo dorado, Lorenzo se resarce de todo lo que por años le ganó Esculapio en palenques, carreras de caballos y juegos de cartas y aún quedarse con Santa Gertrudis. Relegada por el ensoberbecido Lorenzo, "la caponera" se entrega a Dionisio por una sola vez. Como ella no lo hace por eso su favorito, el desilusionado Dionisio se va con su gallo. Abandonado también por "la caponera", Lorenzo pierde todo al jugar nuevamente con Esculapio y atribuye su desgracia a la deserción de Dionisio.

Después de mucho buscarlo, Lorenzo encuentra a Dionisio en el mismo palenque donde casualmente llega a cantar "la caponera". Con un gallo cualquiera, Lorenzo derrota y mata al antes invencible dorado. Los tres personajes se separan para siempre. Dionisio vuelve a su pueblo con lo único que le queda: un rústico ataúd para su madre.

Imagen.

"La caponera"

Físico: Mujer de aproximadamente 30 años, delgada, blanca, de cabello largo oscuro, casi siempre peinada con un chongo. Utiliza vestidos típicos del área de Jalisco y el Bajío, entallados y de falda amplia y hasta media pantorrilla, botas o zapatillas de tacón mediano.

Rol: Cantante en palenques, por lo que no vive en un lugar fijo, anda viajando siguiendo las ferias de los pueblos. Es amante de Lorenzo Benavides, apostador y dueño de gallos y caballos. Siempre viajan juntos. Es atractiva para muchos hombres pero la respetan por ser la pareja de Lorenzo. Es de carácter alegre y extrovertido y le es fácil estar cerca de los hombres que estima dado que ellos la consideran como un amuleto de suerte para sus apuestas.

Título: Los Caifanes
Clave: 63
Año: 1966
Director: Juan Ibáñez
Guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez
Producción: J. Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein
Actuación: Julissa, Enrique Álvarez Félix, Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas y Oscar Chávez

Sinopsis: Después de una fiesta de ricos, en una noche lluviosa, el arquitecto Jaime se empeña en que su novia Paloma se le entregue y se mete con ella en un auto que resulta ser del Capitán Gato. Tanto éste como otros tres "caifanes", El Mazacote, El Azteca, y El Estilos, mecánicos capitalinos que trabajan en Querétaro y están de parranda en el D.F., interrumpen los escarceos amorosos de los novios y los invitan al cabaret El Géminis. Pese a los reparos de Jaime, Paloma acepta. En el cabaret, los seis huyen de la policía al provocar El Mazacote resbalones generales con una brillantina robada del baño. Paloma asiste feliz y Jaime preocupado al robo por los "caifanes" de coronas de muerto y de la guitarra de un ciego. Los seis huyen de nuevo porque El Azteca viste con una ropa la estatua de la Diana. En una funeraria, El Gato hace que todos se metan en ataúdes. Como El Azteca queda encerrado en el suyo, deben arrojar el ataúd al suelo y huir de nuevo, ahora en una carroza fúnebre. Recogen a una vieja prostituta amiga del Gato, dejan la carroza en medio del Zócalo y corren en direcciones diversas. Deben reunirse todos en el auto, pero, ante la impaciencia de Jaime, Paloma se demora con El Estilos. Jaime, furioso, no logra saber si Paloma lo ha traicionado con el mecánico. Ya de madrugada, en una fonda de Tres Marías, en la carretera, Jaime agradece al Estilos; los demás impiden la pelea y

todos vuelven a la ciudad. Paloma, enfadada, toma un taxi y deja solo a Jaime.

Imagen.

Paloma

Físico: Mujer de aproximadamente 20 años, delgada, blanca, de cabello corto, teñido de rojo. Usa mucho maquillaje y constantemente se lo retoca. Usa un vestido rosa con una abertura a la altura del busto, de manga larga y le llega a medio muslo, usa medias y zapatos de tacón mediano plateados igual que su bolsa y su abrigo.

Rol: Joven de clase alta novia de un arquitecto joven de renombre y de la misma clase social. Se mueve en un círculo social con el mismo nivel económico y con intereses intelectuales. Ella es liberal en cuanto a la relación que tiene con su novio Jaime, le gusta experimentar cosas nuevas que no son frecuentes dentro de su círculo y fácilmente convence a su novio para que él ceda a sus caprichos sin dejarse manipular por las convenciones sociales que él trata de imponerle.

Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 60's.

	Las Poquianchis	El gallo de oro	Los caifanes
Actitud	61.1.A. Los hombres ven a las mujeres como objeto sexual	62.1.A. Expresa su derecho para escoger al hombre con quien desea estar y lo deja en el momento en que desee	63.1.A. Ella defiende su deseo de no tener relaciones sexuales en ese momento
	61.2.A. Él expresa su creencia de que las mujeres disfrutan las relaciones sexuales independientemente de la situación	62.2.A. Él valora a sus mujeres porque le dan muchos hijos	63.2.A. Ella reta a su novio a hacer cosas no convencionales, sobre todo en el terreno de las relaciones sexuales
	61.3.A. Un hombre se molesta porque considera que una prostituta no tiene derecho a rechazarlo	62.3.A. Ella se le insinúa sexualmente a él	63.3.A. Ella se muestra arrogante hacia él
	61.4.A. Él toma a las mujeres como mercancía	62.4.A. Él le recuerda a ella que se tiene que encargar de la organización de la casa y los empleados	63.4.A. Ella expresa su deseo de bailar
	61.5.A. La casera iguala a las prostitutas con animales	62.5.A. Su pareja le exige obediencia porque ella es su mujer y tiene que estar a su lado	63.5.A. Ella trata de convencer a su novio de vivir una aventura
	61.6.A. Ella exige un trato más justo	62.6.A. Ella le reclama a su pareja por el trato injusto que recibe	63.6.A. Ella decide hacer lo que desea
		62.7.A. Su pareja le hace notar a ella las ventajas económicas que obtiene estando con él	63.7.A. Él ve a las mujeres como objeto sexual
		62.8.A. Ella aprecia más su autonomía que la posición económica	63.8.A. Ella muestra desprecio a su novio por negarle la diversión del momento
		62.9.A. Ella decide liberarse de su pareja	63.9.A. El novio trata de imponer a ella su voluntad de que se queden y no sigan a los aventureros
			63.10.A. Ella decide no estar con una persona que no corresponde con la forma en que ella quiere llevar su vida
Información	61.1.I. Las mujeres que ejercieron la prostitución no pueden olvidar que lo hicieron	62.1.I. Las mujeres vírgenes son altamente valoradas	63.1.I. Cumplir con los requerimientos sociales con respecto al matrimonio y a la formación de una familia es llevar una vida fácil
	61.2.I. Las prostitutas transgreden las normas morales de la sociedad		63.2.I. Las mujeres que no tienen prejuicios tienen relaciones premaritales por placer

**...Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales
observados en las Películas de los años 60's.**

	Las Poquiachis	El gallo de oro	Los caifanes
Información	61.3.I. Las mujeres jóvenes y de piel firme son altamente valoradas para tener relaciones sexuales		63.3.I. Las mujeres que tienen relaciones sexuales premaritales lo hacen únicamente por amor
			63.4.I. La pareja ideal para una mujer es un hombre guapo, con carrera, inteligente y elegante
			63.5.I. La mujer como pareja debe ser coqueta, caprichosa y cariñosa
			63.6.I. Ninguna mujer es tan especial para que la cuiden de sobremanera
			63.7.I. Las mujeres necesitan la protección de los hombres
			63.8.I. Las madres merecen más respeto y protección que cualquier mujer
			63.9.I. Todas las mujeres, menos las madres, abandonan a los hombres
			63.10.I. La mujer más valiosa para los hombres es su madre
			63.11.I. Existen dos tipos de mujeres, las de respeto que son las madres y las que ofrecen placer
			63.12.I. El hombre no obtiene nada más de la mujer que lo que ella le quiera ofrecer
Anclaje	No se observaron	No se observaron	63.1.N. Ella se considera una mujer sin prejuicios y tiene relaciones sexuales prematrimoniales por placer

VI.d. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 60's

En esta década en cuanto a la objetivación podemos observar que las mujeres son vistas como objetos sexuales, tienen la obligación de estar al lado de sus parejas y siempre dispuestas a apoyarlos, a seguirlos, a tener relaciones sexuales cuando ellos lo dispongan, es decir, a cumplir con la voluntad de ellos. La virginidad en las mujeres es altamente valorada, y la pérdida de ésta reduce en mucho el valor mismo de la mujer. El tener hijos da también valor y respeto a las mujeres. Esto indica que las mujeres o son para hacer disfrutar sexualmente a los hombres o bien para tener hijos. Los hombres utilizan la posición social, las comodidades que el dinero puede dar y la protección como argumentos para retener a las mujeres a su lado.

En cuanto al anclaje, observamos que a pesar de que el ambiente social hacia las mujeres es autoritario, ellas comienzan a defender sus derechos, principalmente a recibir un trato más digno, a elegir a sus parejas, a decidir cuándo y con quién tener relaciones sexuales, independientemente de que se trate de sus parejas o de su estado civil, a tomar sus propias decisiones sobre el lugar donde quieren estar y las actividades que quieren realizar. Todo esto refleja la lucha de las mujeres por conseguir su libertad.

VI.e. Películas de los años 70's

Título: La pasión según Berenice
Clave: 71
Año: 1975
Director: Jaime Humberto Hermosillo
Guión: Jaime Humberto Hermosillo
Actuación: Pedro Armendáriz Jr., Martha Navarro, Emma Roldán, Blanca Torres

Sinopsis: Berenice, joven viuda de un ranchero acomodado, vive en una ciudad de provincia con su vieja y enferma madrina usurea Josefina. En el velorio del doctor Robles, que cuidaba a Josefina, Berenice conoce al también médico Rodrigo, hijo del fallecido. Rodrigo, que viven la capital, se interesa por Berenice y la visita con el pretexto de recetar a Josefina, pero no halla a la joven. Rodrigo acepta encargarse de la salud de Josefina al encontrarla con Berenice en un cine, invita a la joven a cenar a la salida de la escuela donde ella da clases de taquimecanografía y logra que la usurera ceda dinero a su ahijada para comprar un auto. Al darle Rodrigo clases de manejo, Berenice conduce el auto a un motel y se acuesta con el médico. Otro día, ella falta a sus clases para ir de picnic y hacer el amor con Rodrigo, y lo acompaña después a la estación donde él debe tomar el tren que lo devolverá a la capital. El tren no llega, Rodrigo resuelve irse al día siguiente en avión y él y Berenice pasan una noche junto en casa de ella, pues esperan que muera la agónica Josefina. Al día siguiente, Berenice comprueba con horror que su madrina sigue viva y pide en vano a Rodrigo que la deje irse con él. Rodrigo se va y Berenice lo insulta furiosa. Berenice cubre el lecho de su madrina inconsciente con dinero y letras de cambio de la anciana, rocía todo con gasolina y

prende fuego al lecho. Después, Berenice deja la casa, donde se quema incluso su propio auto.

Imagen.

Berenice.

Físico: Mujer de entre 25 y 30 años, muy delgada, de estatura mediana, morena, de cabello a los hombros ondulado y negro. Usa vestidos que llegan debajo de la rodilla, sin escotes pronunciados. No usa mucho maquillaje ni muchos accesorios, siempre usa cinturón. Camina siempre muy derecha y con la vista al frente. Tiene una cicatriz en la mejilla izquierda consecuencia de una quemadura grave.

Rol: Estuvo casada por tres meses y enviudó a causa de un incendio, la mayoría de las personas del pueblo piensa que fue ella misma la que lo causó. Ahora se ocupa de cuidar a su madrina, muy vieja y enferma además de adinerada. Trabaja por las tardes en una academia como maestra de taquimecanografía. Siempre aparenta ser muy seria y responsable y no tener mayores ambiciones que vivir tranquila llevando a cabo sus actividades cotidianas. Conoce al hijo del doctor que atendía a su madrina y sostiene con él relaciones sexuales sin establecer entre ellos compromiso alguno.

Título: Mecánica Nacional
Clave: 72
Año: 1971
Director: Luis Alcoriza; asistente: Manuel Muñoz; anotador: José Luis Ortega
Guión: Luis Alcoriza.
Actuación: Manolo Fábregas (Eufemio), Lucha Villa (Chabela), Héctor Suárez (Gregorio), Sara García (doña Lolita). Pancho Córdova (*Güero* Corrales), Fabiola Falcón (Laila). Gloria Marín (Dora), Fernando Casanova (Rogelio), Alma Muriel (Charito), Alejandro Ciangheritti, Jr. (Lalo), Fabián (*El Apache*), Pili Bayona= Pili y Carlos Piñar (jóvenes rubios de blanco), Maritza Olivares (Paulina), Eduardo López Rojas (don Chava), Federico Curiel (Nando).

Sinopsis: Para ver el final de la carrera de autos Veracruz-México-Acapulco, Eufemio, dueño del taller Mecánica Nacional, va de picnic a la carrera con su esposa Chabela, sus hijas Charito y Paulina, su compadre Corrales, Dora y Lalo, esposa e hijo del compadre, el fortachón Apache y su grupo juvenil y otros amigos. Una congestión de tránsito no impide que una multitud llegue al lugar, incluidos el mayor del ejército Gregorio y su amante Laila, obligados por el tráfico a interrumpir su viaje a Cuernavaca. Antes de pasar la noche junto a la carretera, todos beben y comen. Como Gregorio la ve en un coqueteo con *El Apache*, Laila enojada, se encierra en el auto del mayor. Eufemio y Corrales creen que Laila coquetea con ellos y el segundo emborracha a Gregorio. EL norteco Rogelio y un amigo suyo hacen lo mismo con Eufemio y Corrales para seducir a sus esposas. Laila se entrega al Apache; al buscarla, Eufemio sorprende con gran disgusto a Charito cuando ella hace el amor con su novio Lalo. Corrales descubre en su carro a Rogelio y al otro con Chabela y Dora; amenaza a los tipos , pero ha dejado su pistola encerrada en el coche. Pese a que Chabela le ha sido fiel, Eufemio enfurece, pero debe

atender a su madre, pues la comida y el pulque han enfermado a Lolita. En su moto, *El Apache* va con Laila y vuelve trayendo en brazos a un viejo doctor, pero Lolita ya ha muerto. Ya es de día y todos rezan el rosario alrededor del cuerpo de Lolita, pero sólo una mujer se queda con la muerta cuando el paso de los autos de la carrera llama la atención general. Después de grandes trabajos para sentar el cuerpo de Lolita en un asiento delantero del auto de Eufemio, todos se van. Sólo queda Gregorio, aún durmiendo su borrachera. Hay otra congestión de tráfico, pero unos agentes motociclistas abren paso y escoltan al auto con el cuerpo de Lolita.

Imagen.

Chabela.

Físico: Mujer de aproximadamente 40 años. De complexión robusta y estatura mediana. Cabello castaño teñido mediano, suelto y con volumen. De piel morena clara. Usa un vestido ceñido a la cintura, suelto de la falda, un poco debajo de la rodilla y ligeramente escotado, con un suéter ligero abierto al frente. Sus zapatos son de tacón mediano.

Rol: Está casada desde hace más de 20 años, se dedica a su hogar, a cuidar a sus dos hijas, a su marido y a su suegra. Sostiene una relación cariñosa con su esposo, con su suegra se lleva bien, la considera como su propia madre, y es protectora con sus hijas. Asume de buena gana las órdenes de su marido y las obligaciones que tiene dentro de su casa sin expresar aspiraciones de dedicarse a algo diferente.

Charito.

Físico: Mujer de aproximadamente 19 años, atractiva, delgada, de estatura mediana. Cabello castaño oscuro, a los hombros, ondulado y suelto. De piel morena clara. Usa minifalda y blusa ceñida al cuerpo de manga corta con botones al frente y la lleva un poco abierta. Lleva sandalias.

Rol: Es la mayor de dos hijas del matrimonio de Chabela y Eufemio. Respeta a sus padres y abuela, y ayuda a su madre en las labores del hogar. Estudia en la universidad y cuando está con su novio o su grupo de amigos le gusta expresar ideas liberales. Aunque aparenta tener ideas liberales sobre las relaciones de pareja, discute constantemente con su novio por la falta de seriedad que en él observa.

Laila.

Físico: Mujer de entre 30 y 35 años. De complexión mediana, es voluptuosa y atractiva, de estatura mediana. Cabello rubio teñido, corto y con mucho volumen. Piel morena clara. Usa hot pants de color llamativo, ceñidos al cuerpo, muy cortos, sin mangas y muy escotado también. Lleva zapatos de tacón.

Rol: Es la amante de un Mayor del ejército. Es atractiva y le gusta que los hombres la noten, le gusta ser admirada, es ruidosa cuando habla y ríe, y sus movimientos son llamativos. Cuando la ofenden, se defiende, no permite insultos hacia ella, ni de parte de los hombres, ni de las mujeres. Ella decide quién será su pareja (sin preocuparse demasiado por molestar a su pareja del momento), y sus relaciones son cortas y poco comprometidas.

Título: El castillo de la pureza
Clave: 73
Año: 1973
Director: Arturo Ripstein
Guión: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein
Actuación: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristain, Diana Bracho y Gladis Bermejo

Sinopsis: Gabriel, asqueado de lo que ocurre en el mundo, mantiene a su esposa y sus tres hijos encerrados en su casa desde hace 18 años bajo reglas de disciplina muy estrictas: ninguno, excepto él, puede salir a la calle o siquiera acercarse a la puerta por ningún motivo, deben respetar horarios fijos para el trabajo, la educación y las comidas, y deben aceptar, sin cuestionarla, cualquier decisión que Gabriel tome.

Los tres hijos (Porvenir, de 19 ó 20 años, Utopía de 18, y Voluntad de unos 9 ó 10) ayudan al padre en la producción y empaque de veneno para ratas. Él sale a la calle para venderlo y comprar las cosas que se necesitan en la casa, y la madre se encarga de limpiar, cocinar y cubrir todas las demás necesidades de la familia. Pero mientras Beatriz, Porvenir, Utopía y voluntad respetan las normas de castidad y austeridad que Gabriel ha impuesto en la casa, él se comporta como un individuo completamente diferente en el exterior de la casa: come carne (cuando en la casa todos son vegetarianos e incluso enseña a sus hijos que sólo las bestias comen carne) y busca prostitutas.

Todo está en orden hasta que Utopía comienza a sentir curiosidad por salir de la casa después de sufrir varios castigos severos de

parte de su padre por expresar de distintas maneras su curiosidad por la sexualidad.

Finalmente Gabriel es buscado por la policía por algunas irregularidades en la fabricación del raticida y las condiciones en que mantiene a su familia son descubiertas. Él es encarcelado y la familia liberada.

Imagen.

Beatriz.

Físico: Mujer de aproximadamente 40 años, delgada, blanca, de cabello negro, ondulado y hasta los hombros. Es muy esmerada en su arreglo: siempre está bien peinada y maquillada, y su ropa siempre está limpia, bien planchada y combinada. Usa vestidos amplios de la falda, ajustados del talle y con el cuello abierto. La falda siempre le llega debajo de la rodilla y los escotes no son pronunciados.

Rol: Casada con Gabriel, de 40 ó 45 años, madre de tres hijos: dos adolescentes y una niña de 9 ó 10 años. Se dedica por completo al cuidado de la casa y la familia. Ayuda a su esposo con la educación de los hijos. Ella misma confecciona la ropa que usan ella y sus hijos, también les corta el cabello. En general, acata todos los mandatos de su esposo por irracionales que éstos sean, y sólo se rebela cuando él arremete físicamente a uno de sus hijos. Es una madre muy cariñosa y comprensiva, y cuando Gabriel no está en la casa dedica el tiempo a jugar y a hablar sobre sus vivencias de antes de casarse con sus hijos.

Utopía.

Físico: Muchacha de 18 años, muy delgada, blanca, con facciones finas, cabello negro y largo siempre recogido en una coleta atrás a la altura de la nuca; no utiliza maquillaje y usa siempre el uniforme que su padre ha designado para ella y su hermana: falda con peto verde olivo que llega debajo de las rodillas, blusa café cerrada hasta el cuello con manga larga y zapatos negros sin tacón.

Rol: Es la segunda hija de Gabriel y Beatriz. Dedicar su tiempo al empaque del raticida que fabrica su hermano y vende su padre. Cuando no está trabajando toma clases con su padre y a veces su madre, y cuando su padre sale de la casa juega con su madre y hermanos. Es la más curiosa y expresiva de sus hermanos, pero no se rebela completamente ante su padre, sino que lo obedece igual que los demás miembros de la familia.

Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 70's.

Actitud	La pasión según Berenice	Mecánica nacional	El castillo de la pureza
	71.1.A. Ella expresa deseo por el hombre que le gusta	72.1.A. Él le reprocha a su esposa que no tengan lista la comida cuando él quiere	73.1.A. Él le reclama a su esposa por ser egoísta
	71.2.A. Ella expresa la capacidad de realizar sus deseos	72.2.A. Ella se muestra sumisa y alegre ante el permiso del marido de que se arreglara	73.2.A. Él le reclama a su esposa haber tenido relaciones sexuales con otros hombres antes que con él
	71.3.A. Su pareja la ve como un objeto sexual y la responsabiliza totalmente del embarazo que pudiera resultar de sus encuentros sexuales	72.3.A. Él desvaloriza a la mujer anteponiendo los objetos materiales	73.3.A. Él se muestra prepotente con ella
		72.4.A. Varios hombres ven a la mujer como objeto sexual	73.4.A. Ella trata de invalidar la orden que le da su esposo de ir a la cocina, argumentando que su tarea en ésta ya está realizada
		72.5.A. Mujeres critican una mujer que utiliza ropa muy pegada al cuerpo y pequeña dejando mostrar gran parte de su cuerpo	73.5.A. Él se muestra prepotente con ella
		72.6.A. Ella recrimina el comportamiento lascivo de su pareja	73.6.A. Ella se muestra sumisa frente a su esposo
		72.7.A. Mujeres se muestran sumisas ante la conducta lasciva de sus esposos	73.7.A. Él ve a las mujeres como objeto sexual
		72.8.A. Él expresa a su pareja el derecho que tiene de insultarla y maltratarla	73.8.A. Ella se ofende ante la petición sexual que él le hace
		72.9.A. Ella defiende su libertad	73.9.A. Ella se arregla para gustarle a su marido
		72.10.A. Él reprueba totalmente que su hija tenga relaciones sexuales con su novio	73.10.A. Él le pide perdón por su conducta hostil y celosa hacia ella, la cual la justifica por miedo
		72.11.A. Él compara la pérdida de la virginidad en una mujer con la acción de descorchar una botella	73.11.A. Ella le brinda consuelo a su esposo y demuestra amor después del ataque que recibió de él
		72.12.A. Él le reprocha a su hija por haber tenido relaciones sexuales con su novio	73.12.A. Él acusa a su hija de tener un comportamiento libertino
72.13.A. Él agrade al papá del novio de su hija por estar dispuesto a casar a su hijo para limpiar su apellido		73.13.A. Ella defiende a su hija de la agresión de su padre	

... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 70's.

Actitud	La pasión según Berenice	Mecánica nacional	El castillo de la pureza
		72.14.A. Ella defiende a su hija de las agresiones de su padre	73.14.A. Él responsabiliza a su esposa por la desobediencia de sus hijos
		72.15.A. Él muestra mayor credibilidad en lo que dice su compadre que lo que dice su propia esposa	73.15.A. Él compara a su esposa con su madre y la acusa de callejera
		72.16.A. Ella se defiende utilizando el argumento de que es una buena mujer porque ha cumplido siempre su rol de esposa y madre	73.16.A. Él le demuestra desprecio y lástima a su esposa
		72.17.A. Él le reprocha infidelidad a su esposa	73.17.A. Ella se muestra impotente ante la agresión de su esposo
		72.18.A. Ella se defiende	73.18.A. Ella le reclama a su esposo por no valorar lo que ha hecho por él
		72.19.A. Defiende su posición de esposa, que debería ser más importante que la de los amigos	73.19.A. Ella se revela contra su esposo y le exige respeto
		72.20.A. Defiende a su madre de las agresiones de su papá	73.20.A. Él trata de calmar la rebelión de su esposa tratándola con ternura
		72.21.A. Él se muestra prepotente hacia su esposa	73.21.A. Él trata de recompensar a su esposa teniendo relaciones sexuales con ella
Información	71.1.I. Las mujeres necesitan el consejo de los hombres cuando se trata de invertir dinero	72.1.I. Las mujeres mayores son achacosas	73.1.I. La esposa siempre tiene que estar dispuesta a complacer sexualmente al marido cuando éste lo solicite
		72.2.I. Las mujeres mayores sólo sirven para cuidar la casa y criar a los nietos	73.2.I. Las mujeres pueden ser una tentación para los hombres, es mejor alejarlas de ellos
		72.3.I. Las mujeres que no acceden a tener relaciones sexuales antes del matrimonio son anticuadas y acomplejadas	73.3.I. Si las madres no cuidan a sus hijas adolescentes éstas pueden volverse prostitutas
		72.4.I. Las mujeres no sólo piensan en sexo	73.4.I. El hombre sabe lo que le conviene a su familia, y la mujer y los hijos se deben limitar a obedecerlo

... Continuación de Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 70's.

Información	La pasión según Berenice	Mecánica nacional	El castillo de la pureza
		72.5.I. Mientras que en México no es aceptado que las mujeres usen ropa entallada y corta, en otros países es bien visto	73.5.I. A las niñas pequeñas no se les golpea
		72.6.I. Las mujeres al usar ropa con un profundo escote en el pecho provocan deseo sexual en el hombre	73.6.I. Las mujeres son culpables de todo, incluso de los errores de los hombres
		72.7.I. Las mujeres decentes no utilizan ropa muy entallada ni corta	73.7.I. Las mujeres deben ser vírgenes al llegar al matrimonio
		72.8.I. Uno de los mayores deseos de una mujer casada es tener un hogar estable económica y emocionalmente	73.8.I. Para ser consideradas puras, las mujeres deben ser vírgenes
		72.9.I. Las mujeres casadas tienen la obligación de cuidar a sus hijos y permanecer en su hogar	
		72.10.I. Las mujeres que salen solas a divertirse son promiscuas	
		72.11.I. Las mujeres que tienen relaciones sexuales prematrimoniales sufren un daño	
		72.12.I. Si una chica tiene relaciones sexuales antes del matrimonio, deshonra a toda su familia	
		72.13.I. El hecho de que una chica tenga relaciones sexuales antes del matrimonio en esta época ya no es considerado una deshonra	
		72.14.I. Las mujeres hijas de familia deben ser buenas, es decir, no deben tener relaciones sexuales	

... Continuación de Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 70's.

Información	La pasión según Berenice	Mecánica nacional	El castillo de la pureza
		72.15.I. Cuando una pareja de jóvenes tiene relaciones sexuales prematrimoniales, es necesario que se casen para resarcir a la familia de la chica	
		72.15.I. En esta época las parejas jóvenes tienen normalmente relaciones sexuales antes de casarse	
		72.16.I. Las mujeres hijas de familia educadas dentro de la religión cristiana deben contener su sexualidad hasta llegar el momento del matrimonio	
		72.17.I. En esta época cada vez hay menos mujeres decentes	
		72.18.I. En un matrimonio, la mujer no tiene derecho a coquetear con otros hombres aunque sus esposos lo hagan con otras mujeres	
		72.19.I. Las mujeres infieles pierden todos los derechos frente a sus esposos	
Anclaje		No se observaron	
	72.2.N. Ella se asume como una mujer revolucionaria o avanzada por ser inteligente, leer y estudiar en la universidad		
	72.3.N. Ella no piensa sólo en el sexo		
	72.4.N. Son mujeres decentes por lo que visten ropa más holgada y sin grandes escotes		

... Continuación de Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 70's.

Anclaje	La pasión según Berenice	Mecánica nacional	El castillo de la pureza
		72.5.N. Como mujer casada expresa que una de sus mayores satisfacciones es tener un hogar estable económica y emocionalmente	
		72.6.N. Asume que el papel de una mujer casada consiste en respetar a su marido, cuidar a los hijos y procurarles un hogar feliz para ellos	

VI.f. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 70's

En las películas analizadas de esta década observamos como objetivación a hombres que aparecen como prepotentes frente a las mujeres. Las ven como objetos sexuales y diferencian a las mujeres que son únicamente para hacerlos disfrutar sexualmente de aquéllas con las que se puede formar una familia y que son dignas de mayor respeto; la ropa es un indicador claro del tipo de mujer del que se trata: para las primeras la ropa es ligera, ajustada y diminuta, y para las segundas es holgada y cubre más el cuerpo.

Esperan de las mujeres atención total, para ellos y para sus familias. Las responsabilizan totalmente del cuidado de la casa y de los hijos, y, sobre todo, de los errores que éstos cometen. Los hombres se sienten con derecho de agredir física y verbalmente a las mujeres si éstas hacen algo que no corresponde con las expectativas que tienen de ellas. La infidelidad y la pérdida de la virginidad antes del matrimonio son reprochadas y castigadas en las mujeres, aunque es tolerada en los hombres y a ellas no les ceden el derecho de reprochárselo.

Las relaciones sexuales prematrimoniales comienzan a ser toleradas aunque se considere aún una ofensa para la familia, sobre todo de las chicas; el matrimonio es la forma de resarcir dicha ofensa.

Observamos, en cuanto al anclaje, que las mujeres son sumisas frente a sus parejas o sus padres, pero se defienden cuando consideran que las agresiones son intolerables o cuando están maltratando a un ser querido.

La conducta de las mujeres mayores y las jóvenes se diferencia: las mujeres mayores y de mediana edad aceptan dedicarse al cuidado de la casa, de los hijos y de los nietos, si existen; pero las mujeres jóvenes hablan de hacer más que esto con sus vidas y le dan gran valor a la educación profesional, a la inteligencia, y a la independencia, aunque no logran rebelarse frente a sus padres. A pesar de que las jóvenes usan ropa más corta y ajustada que sus madres, se ve únicamente como una moda de los jóvenes, por lo que no son criticadas por los demás.

VI.g. Películas de los años 80's

Título: Doña Herlinda y su hijo
Clave: 81
Año: 1984
Director: Jaime Humberto Hermosillo.
Guión: Jaime Humberto Hermosillo.
Actuación: Guadalupe del Toro (doña Herlinda), Arturo Meza (Ramón), Marco Antonio Treviño (Rodolfo), Leticia Lupercio (Olga), Angélica Guerrero (doña Josefina), Guillermina Alva (Billy), Donato Castañeda (don Ramón).

Sinopsis: Ramón, joven estudiante de música, tiene una secreta relación amorosa con un médico de clase acomodada. Rodolfo, cuya madre, doña Herlinda, finge no estar enterada de lo que ocurre y alienta el noviazgo formal de su hijo con una muchacha de similar condición social y económica. Las manipulaciones de doña Herlinda alcanzan un clímax sorprendente cuando convence a Ramón de que abandone la pensión donde habita y vaya a vivir con ella y Rodolfo. Rodolfo comienza a frecuentar a Olga la muchacha que doña Herlinda le ha elegido y con la cual el joven médico terminará casándose. Al enterarse del compromiso matrimonial, Ramón decide irse de la casa pero Rodolfo lo convence de que se quede y aguarde el desenvolvimiento de los acontecimientos. Desde que termina la luna de miel y Rodolfo y Olga retornan a la vida doméstica, se establecen las relaciones triangulares, solapadas por doña Herlinda. Olga da a luz a un niño que apadrinan Ramón y doña Herlinda. En el bautizo todo es felicidad: doña Herlinda es por fin, el eje absoluto de su singular familia (García Riera, 1986, p7).

Imagen

Olga.

Físico: Mujer de aproximadamente 30 años. De complexión mediana y estatura alta. Cabello negro mediano, crespo, suelto y con mucho volumen. De piel morena clara. Cambia su vestimenta de acuerdo con la ocasión, normalmente usa pantalones ajustados y blusas fajadas y zapatillas de color mediano. Utiliza bastante maquillaje. En ocasiones especiales usa vestidos amplios con un cinturón y saco.

Rol: Trabaja en Amnistía internacional y se interesa mucho por lo que hace. Está casada con Rodolfo, quien sostiene una relación homosexual. Acepta vivir en la misma casa con su suegra y el amante de su marido. Tiene un hijo con Rodolfo al poco tiempo de casarse.

Título: Los motivos de Luz
Clave: 82
Año: 1985
Director: Felipe Cazals
Guión: Xavier Robles
Actuación: Patricia Reyes Spíndola (Luz), Delia Casanova (psicóloga), Martha Aura (licenciada), Ana Ofelia Murguía (mamá de Sebastián), Alonso Echánove (Sebastián), Carlota Villagrán (comadre de Luz).

Sinopsis: Luz despierta un día en su humilde casucha, rodeada de los cadáveres de sus cuatro hijos. No recuerda nada excepto un pleito con su amante, su misera vida llena de angustia y carencias. A medida que la historia se desenvuelve, las preguntas sobre su culpa, surgen, incontestables.

Imagen.

Luz.

Físico: Mujer de aproximadamente entre treinta y treinta y cinco años.

Es muy delgada y alta, cabello negro mediano y ondulado, a veces lo lleva recogido en una coleta y a veces suelto, de tez morena clara. Usa vestidos sencillos floreados, debajo de la rodilla y sueltos, zapatos de plástico.

Rol: Es madre soltera de cuatro hijos, el mayor tiene seis y la menor es una bebé de brazos. Ella vive en una colonia de paracaidistas que carece de los servicios básicos y el padre de sus tres últimos hijos esporádicamente se queda en la casa de ella. Es maltratada por su pareja así como por la madre de él. Luz debe trabajar como asistente doméstica (no cuenta con ningún tipo de

capacitación para un trabajo en especial) ya que el padre de sus hijos no les da dinero regularmente. Es acusada de estrangular a sus hijos por lo que es encarcelada y asistida por una abogada y una psicóloga. En las sesiones donde se trata de definir si tiene una inteligencia "subnormal" se observan varios trastornos de personalidad y alucinaciones. Desde niña se le inculcó profundamente la religión católica, por la cual se ve altamente influenciada.

Título: Lola
Clave: 83
Año: 1989
Director: Maria Novaro
Guión: Beatriz Novaro y María Novaro
Actuación: Leticia Huijara (Lola), Alejandra Vargas (Ana), Martha Navarro (mamá de Lola), Roberto Sosa (Duende), Mauricio Rivera (Omar), Javier Zaragoza (Mario), Cheli Godinez (Dora).

Sinopsis: La joven Lola vive sola con la pequeña Ana. La relación madre-hija, que sin duda tiene momentos, se convierte en otros en una dura batalla, acentuada por la ausencia del padre (un músico que busca su oportunidad en constantes giras) y por las dificultades económicas. La presencia de Ana llega a ser un impedimento para la búsqueda independencia de Lola, una independencia un tanto marginal que la libere de las presiones y las rutinas cotidianas y le permita en cierta medida, disfrutar de la vida. (Carro, 1991, pp.29-30).

Imagen

Lola

Físico: Mujer de aproximadamente 27 años, delgada, morena clara, de cabello largo oscuro, casi siempre lo usa suelto con un poco de volumen. Viste con jeans o minifaldas de mezclilla, playeras y sudaderas holgadas y sólo usa maquillajes cuando sale de noche, usa tenis o zapatos sin tacón.

Rol: Casada con un cantante de un grupo de rock no muy famoso. Madre de una hija de seis años. La mayor parte del tiempo su esposo está de gira y ella tiene que hacerse cargo de su hija y de la casa. Tiene un puesto ambulante en el centro de la ciudad, vende ropa. Sufre de una depresión que la lleva a descuidar sus actividades cotidianas, incluyendo el cuidado de su hija. Dado que es una mujer joven y atractiva, atrae a algunos hombres compañeros de trabajo.

**Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en
las Películas de los años 80's.**

	Doña Herlinda y su hijo	Los motivos de Luz	Lola		
Actitud	81.1.A. A ella le da miedo la responsabilidad de educar y atender a su hijo	82.1.A. Sumisión de ella ante su pareja	83.1.A. Asume que su esposa está dispuesta, como él, a tener relaciones sexuales		
	81.2.A. Ella acepta, ante el amante de su esposo, que el matrimonio es una opción para salir de la casa paterna y tener más independencia aunque tampoco dé mucha libertad	82.2.A. Su vecina expresa que ella es una buena persona por estar apegada a la religión	83.2.A. Ella rechaza a su esposo		
	81.3.A. Ella explica, al amante de su esposo, que además de desear su desarrollo profesional y personal, desea también el desarrollo de su vida de pareja y familiar	82.3.A. Ella es capaz de renunciar a su hijo y buscar trabajo para mantener cerca al hombre con quien tiene relaciones sexuales	83.3.A. Él le redama a su esposa por haber llegado tarde		
	81.4.A. Ella expresa, al amante de su esposo, su miedo a asumir el rol tradicional de la mujer de quedarse en casa a atender a su familia y cuidar su casa	82.4.A. Él ve a las mujeres como objeto sexual 82.5.A. Prepotencia de él hacia su pareja	83.4.A. Ella le reclama a su esposo por abandonarlas otra vez		
			83.5.A. Él toma a su esposa como objeto sexual		
			83.6.A. Ella cede a las relaciones sexuales con su esposo		
			83.7.A. Ella se le insinúa sexualmente al empleado de una tienda		
			83.8.A. Ella y el empleado de una tienda ven al sexo como una mercancía		
			83.9.A. Ella defiende su deseo a no tener relaciones sexuales con su compañero de trabajo		
			83.10.A. Su compañero de trabajo la ve como objeto sexual		
			83.11.A. Ella se defiende de su compañero de trabajo		
Información			81.1.I. Las mujeres casadas pasan toda su vida en su casa atendiendo a su familia	82.1.I. Un mujer, cuando tiene hijos, sólo se debe dedicar al cuidado de ellos y no deben hacer ninguna otra actividad	83.1.I. Una mujer debe dar buen ejemplo y no exponer a los hijos a situaciones peligrosas ni vergonzosas
				82.2.I. Las mujeres con embarazos no deseados tienen la opción de abortar	
	82.3.I. Las mujeres que abortan cometen un pecado mortal				
	82.4.I. Las mujeres son las únicas responsables de la anticoncepción				

...Continuación de Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 80's.

Información	Doña Herlinda y su hijo	Los motivos de Luz	Lola
			82.5.I. Las mujeres con hijos no son útiles en ningún trabajo 82.6.I. Las mujeres con hijos pierden valor frente a los hombres y sólo sirven como objeto sexual 82.7.I. Las mujeres con hijos son un impedimento para los hombres 82.8.I. El valor de las mujeres está en función de su apariencia física 82.9.I. Las mujeres son las que se ofrecen a los hombres y las que propician una relación sexual 82.10.I. Los trabajos típicamente femeninos ridiculizan al hombre si ellos los realizan
Objetivación	81.1.O. Él le dice a la esposa de su amante que la responsabilidad de cuidar y atender a los hijos es primordialmente de la madre	No se observaron	No se observaron
Anclaje	81.1.N. Ella expresa, ante el amante de su esposo, su deseo de continuar con su preparación profesional y de estar sola por un tiempo.	No se observaron	83.1.O. Ella asume la responsabilidad de cuidar a su hija
	81.2.N. Ella acepta, ante el amante de su esposo, que el desarrollo individual para una mujer se opone al desarrollo familiar		
	81.3.N. Ella expresa, ante el amante de su esposo, su deseo de continuar con su preparación profesional, pero no quiere repararse de su hijo hasta que sea más grande.		

VI.h. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 80's

En cuanto a la objetivación, observamos que en esta década las mujeres tienen trabajos remunerados, mayormente en la economía informal, pero tienen también la obligación de atender a los hijos y cuidar la casa.

En el anclaje notamos que comienzan a surgir deseos en las mujeres que no necesariamente son compatibles con el cuidado de los hijos y la casa, por lo que la atención de las mujeres hacia estas actividades es mínima.

Las mujeres mayores son la cabeza de la familia y están solas, sus parejas no están presentes, y las jóvenes, aunque tienen parejas, siguen siendo la cabeza de la familia, porque sus parejas no están presentes permanentemente. Las mujeres son independientes económicamente y los hombres de su alrededor no representan una figura de poder ni imponen decisiones sobre ellas. La dependencia que las mujeres manifiestan con respecto a sus parejas es emocional.

Las mujeres tienen, en ocasiones, la iniciativa en las relaciones sexuales, y ven el sexo como una forma de obtener placer y algunas veces, de conseguir beneficios.

VI.i. Películas de los años 90's

Título: Danzón
Clave: 91
Año: 1991
Director: María Novaro.
Guión: Beatriz y María Novaro.
Actuación: María Rojo (Julia), Carmen Salinas (doña Ti), Blanca Guerra (la Colorada), Tito Vasconcelos (Susy), Víctor Carpinteiro (Rubén) Margarita Isabel (Silvia).

Sinopsis: Julia y Carmelo son una pareja cuyo único e indispensable medio de comunicación, que a la vez los justifica como hombre y mujer, es el baile de pareja. En seis años han conseguido varios premios. Repentinamente, él desaparece y ella, tras una aparente indiferencia, decide ir a buscarlo al puerto de Veracruz, ya que las investigaciones que ha realizado señalan este lugar como posible destino. Abandona trabajo mal remunerado, hija que no la entiende y amiga conchavadora. En la ciudad jarocho conoce y entabla amistad con la dueña de un ruinoso hotel, con una prostituta de retórico pensamiento, y además [...] con simpático y querendón travesti. Pasea su vestimenta tipo *moda verano* por el malecón, vive romance con joven galán costeño y regresa finalmente a la capital, encontrando al desaparecido Carmelo en el salón de baile (Escárcega, 1991 p, 21).

Imagen

Julia

Físico: Mujer de alrededor de 40 años de edad, delgada, morena, cabello lacio negro mediano, usa siempre vestido o falda en corte "A" a la rodilla y zapatos de tacón, la mayoría de las veces sus blusas o vestidos son sin manga y entallados del talle, siempre usa cinturón y medias. Su vestimenta es sencilla pero cuidada, limpia, combinada y dejándola lucir los atributos de su cuerpo pero sin verse muy atrevida. Algunas veces usa también accesorios sencillos y flores en el cabello. No usa mucho maquillaje.

Rol: Vive con su hija de aproximadamente 18 años, trabaja como operadora telefónica y su tiempo libre lo dedica al baile de salón, en especial el danzón. Está rodeada de amigas. La amiga con la que comparte sus actividades (trabajo y baile) es Silvia y tiene una amistad especial con su pareja de baile exclusiva de hace años.

Silvia:

Físico: Mujer de entre 45 y 50 años. Compleción regular, tiene el cabello pintado de rojo y lo usa con mucho volumen. Utiliza mucho maquillaje y ropa ajustada: vestidos o faldas a la rodilla y zapatos de tacón, también usa medias.

Rol: Trabaja como operadora y su tiempo libre lo dedica al baile de salón, en especial el danzón. Comparte casi todo su tiempo con Julia. Expresa fácilmente sus deseos y opiniones tanto con los hombres como con sus amigas.

Doña Ti:

Físico: Mujer de alrededor de 55 años, de estatura baja y complexión gruesa. Es de tez morena y usa cabello corto y oscuro. La mayor parte del tiempo usa conjuntos de falda y blusa de telas ligeras y con flores pequeñas. Las blusas las usa sin fajar y el fondo siempre se le asoma.

Rol: Encargada de un hotel-pensión donde habitan prostitutas, algunas con sus hijos. Ayuda a las mujeres a resolver sus problemas cotidianos como el cuidado de los hijos. Se ve rodeada de mucha gente pero constantemente menciona que sus hijos o alguno de sus hombres no está con ella.

Título: Mujeres Insumisas
Clave: 92
Año: 1995
Director: Alberto Isaac.
Guión: Alberto Isaac.
Actuación: Patricia Reyes Spindola, (Emma), José Alonso (Felipe), Lourdes Elizarrarás (Clotilde), Regina Orozco (Chayo), Juana Ruiz (Isabel), Juan Claudio Retes (Homero), Jorge Arau (Santos).

Sinopsis: Emma, Clotilde, Chayo e Isabel viven en un pequeño pueblo de Colima. Las cuatro son amas de casa. Emma trabaja en un banco y tiene un hijo, Chayo tiene dos hijos y ayuda a su marido a atender un restaurante, Isabel tiene una hija con síndrome de Down y Clotilde no tiene hijos. Las cuatro sufren maltratos por parte de sus esposos, verbales y/o físicos.

Cansadas de esta situación, deciden abandonar el pueblo dejando atrás todas las responsabilidades que hasta ese momento habían asumido para irse a buscar suerte a Los Ángeles y comprobar que son capaces de tomar las riendas de sus propias vidas sin depender de sus maridos. Isabel se arrepiente y regresa casi inmediatamente al pueblo, pero las otras tres siguen adelante.

En el camino, llegan a Guadalajara para hacer algo de dinero antes de intentar cruzar la frontera, trabajan un tiempo como meseras en un cabaret y ahí se ven envueltas en varios líos. Finalmente consiguen el dinero para su propósito y parten a Tijuana. Logran cruzar la frontera y en Los Ángeles consiguen el traspaso de un

restaurante mexicano de mucho éxito. Se instalan ahí y comienzan su nueva vida.

Imagen

Emma

Físico: Mujer de 40 años aproximadamente, muy delgada, de estatura media, morena, de cabello negro mediano. Su vestimenta es semi formal, usa trajes de falda o pantalón con blusa y saco, los pantalones y/o faldas normalmente son ajustados y las blusas fajadas y no entalladas.

Rol: Esposa de un taxista de su misma edad que no la satisface sexualmente, él, en algunas ocasiones, le demanda las tareas tradicionales de un ama de casa. Tienen un hijo de 8 años de edad. Ella trabaja como cajera en un banco y toma clases de costura junto con sus amigas, con las cuales realiza actividades recreativas en días libres. Sostiene una relación de amistad estrecha con tres de ellas, se cuentan sus problemas e intimidades.

Es de carácter fuerte, segura, decidida y directa, lo que la convierte en líder entre sus amigas. Lleva literatura sobre la condición de la mujer a las clases de costura y las hace darse cuenta del maltrato y abusos que reciben de sus esposos y las incita a tomar acciones para cambiar de situación.

Chayo

Físico: Mujer de aproximadamente 35 años de edad, muy robusta, alta, de tez morena clara, cabello negro largo. Viste faldas largas o mayones y blusas holgadas.

Rol: Madre de 2 hijos y esposa de un hombre mucho mayor que ella, de alrededor de 55 o 60 años. ella cumple con las obligaciones tradicionales de un ama de casa y además trabaja para tener sus ahorros, su esposo se aprovecha de esto y la convence para abrir un negocio de comida, donde ella es la fuerza de trabajo y al darse cuenta del abuso que se ve sometida, decide abandonarlo y alejarse de todas su responsabilidades, incluyendo sus hijos.

Clotilde

Físico: Mujer de 30 años aproximados, de estatura baja, delgada, de tez blanca, cabello negro y mediano, frecuentemente recogido en una coleta. Su vestimenta es muy discreta.

Rol: Casada con un hombre que la golpea, es muy tímida e insegura, en general es callada. Al inicio se chupa el cabello, cosa que deja de hacer cuando decide abandonar a su esposo e irse con sus amigas en la búsqueda de independencia, al igual que empieza a utilizar un poco de maquillaje

Isabel

Físico: Mujer de 35 años de edad, de estatura y complexión mediana, cabello largo y castaño, lacio y siempre suelto, usa vestidos hasta la pantorrilla de telas con flores pequeñas. No usa maquillaje.

Rol: Casada con un hombre de pensamiento cerrado, tiene una hija de 14 años con síndrome de Down. Es distraída y callada. Decide irse de su pueblo con sus amigas pero al día siguiente se arrepiente y se regresa, recibiendo represalias y golpes de parte de su marido, ante lo cual, ella se muestra temerosa y sumisa.

Contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 90's.

Actitud	Danzón	Mujeres Insumisas	El callejón de los milagros
	91.1.A. Hostilidad y crítica negativa por parte de una amiga hacia ella	92.1.A. Ella le pide a su esposo que no la golpee	93.1.A. Él demanda la atención de su esposa
	91.2.A. Prepotencia de un indigente hacia ellas	92.2.A. Prepotencia de él hacia su esposa	93.2.A. Él se burla de la ropa que usa su esposa
	91.3.A. Ella muestra independencia emocional de los hombres	92.3.A. Morbo de él hacia su esposa	93.3.A. Ella le resta importancia a la burla de su esposo
	91.4.A. Desprecio frente al descuido de su madre de su propio cuerpo	92.4.A. Ella toma la iniciativa de la relación sexual	93.4.A. Se burla de su esposa
	91.5.A. Ella se molesta por el comentario de su hija	92.5.A. Ella le pide a su esposo que se esté quieto	93.5.A. Ella expresa deseo sexual ante su esposo
	91.6.A. Ella se preocupa por su madre	92.6.A. Ella le pide a su esposo que sea más delicado	93.6.A. Expresa desprecio hacia su esposa
	91.7.A. Ella quiere proteger a su hija.	92.7.A. Caricias más insinuantes de él hacia su esposa para iniciar una relación sexual	93.7.A. Ella trata de llamar la atención de su esposo para seducirlo
	91.8.A. Ella expresa su deseo sexual	92.8.A. Rechazo de ella hacia su esposo	93.8.A. Él muestra desinterés hacia su esposa
	91.9.A. Ella atiende su deseo de bailar con un desconocido	92.9.A. Él acepta las peticiones de su esposa para tener relaciones sexuales	93.9.A. Él golpea a su esposa por pedir consejo sobre sus problemas maritales
	91.10.A. Ella expresa su desacuerdo	92.10.A. Ella acepta el acercamiento sexual de su esposo	93.10.A. Él responsabiliza a su esposa por los hijos que son de ambos
	91.11.A. Admiración de hombres desconocidos hacia ella	92.11.A. Ella también quiere disfrutar de la relación sexual	93.11.A. Ella le demuestra a su esposo que ya no le tiene miedo
	91.12.A. Falta de interés de ella hacia alguien que la está cortejando	92.12.A. Ella manifiesta insatisfacción sexual	93.12.A. Él busca consuelo en su esposa
	91.13.A. Resignación ante el abandono de los hijos hacia ella	92.13.A. Tristeza por no ser tratada como desea por parte de su esposo	93.13.A. Admiración, él le hace saber a ella que le gusta
	91.14.A. Asombro ante la pasión de su amiga por un hombre	92.14.A. Confidencialidad entre amigas	93.14.A. Ellos consideran a la joven como una mujer lista para iniciar su vida sexual
	91.15.A. Protección y apoyo emocional de su amigo travesti hacia ella	92.15.A. Si ella compadece a su amiga, la hace más débil y no le ayuda	93.15.A. Él considera a las mujeres como objetos sexuales
	91.16.A. Ella habla sobre la valentía que tiene la prostituta para defenderse y sobre el apoyo que ésta podría recibir si necesitara ayuda	92.16.A. Ella le llama la atención a su amiga por haber permitido que la golpeará su esposo	93.16.A. Ella se le insinúa a su novio
91.17.A. Ella muestra tolerancia y respeto a las condiciones de vida de las prostitutas	92.17.A. Ella rechaza que se haya dejado golpear por su esposo	93.17.A. El novio la rechaza	

... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 90's.

Actitud	Danzón	Mujeres insumisas	El callejón de los milagros
	91.18.A. Ella expresa su soledad porque sus hijos no la visitan pero también manifiesta su conformidad con esta situación	92.18.A. Él reclama una mala conducta de su esposa y sus amigas	93.18.A. Enojo de ella por el rechazo de él / Enojo de él por la insinuación de ella
	91.19.A. A ella le agrada escuchar lo que le dicen sobre su arreglo personal y lo que puede provocar	92.19.A. Ella se avergüenza ante el reclamo de su esposo	93.19.A. Ella se defiende ante la agresión sexual de un hombre
	91.20.A. Ella llama la atención de hombres desconocidos	92.20.A. Él le reclama indirectamente a su esposa que haya tomado vino	93.20.A. Ella le pide a un hombre ser tratada por un como una mujer sexualmente atractiva y no como la solterona que todos respetan
	91.21.A. Incomodidad de ella por la mirada de hombres desconocidos	92.21.A. Ella rechaza el reclamo de su esposo aclarando lo que hizo	93.21.A. Sumisión de ella ante su esposo
	91.22.A. Un empleado le coquetea a ella de forma directa	92.22.A. Él reclama a su esposa el que no atienda a su hijo y a él	93.22.A. Reclamo de un exnovio por convertirse en prostituta
	91.23.A. Ella aunque intimidada por el coqueteo da las gracias	92.23.A. Ella resta importancia al reclamo de su esposo	93.23.A. Ella no acepta su responsabilidad, culpa al destino de su condición
	91.24.A. Ella se muestra tímida ante el coqueteo de un empleado	92.24.A. Él acepta la situación y da una solución cómoda	93.24.A. El padrote la insulta
	91.25.A. Ella muestra y resalta sus atributos físicos	92.25.A. Ella intenta decirle a su amiga que está siendo explotada	93.25.A. Ella decide finalmente defenderse de los abusos de confianza de su esposo
	91.26.A. Ella expresa su soledad	92.26.A. Ella ríe inocentemente porque no entiende el mensaje de su amiga	
	91.27.A. Ella le coquetea a su amante	92.27.A. Ella evade la pregunta de su amiga	
	91.28.A. Su amante le coquetea de forma directa a ella	92.28.A. Ellas muestran interés por la planificación familiar	
	91.29.A. Incomodidad al ver que su amante la está cortejando	92.29.A. Ella se muestra sorprendida frente a una nueva opción de planificación familiar	
	91.30.A. Ella expresa su emoción ante lo que dirían sus amigas sobre su aventura sexual	92.30.A. Ella prefiere correr el riesgo probando los nuevos anticonceptivos que estar sufriendo con los tradicionales	
	91.31.A. Ella expresa su emoción por su aventura sexual	92.31.A. Ella quiere utilizar anticonceptivos pero su marido no se lo permite	
91.32.A. Ella expresa su gusto por comprar lo que quiera	92.32.A. Ella le dice a su amiga que su marido la menosprecia		
91.33.A. Ella demuestra su agrado por lo que hizo	92.33.A. Decisión de ella a usar métodos anticonceptivos		
91.34.A. Sorpresa de ella ante el nuevo comportamiento de su amiga	92.34.A. Ella se interesa por cuidar su salud		

... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 90's.

Actitud	Danzón	Mujeres insumisas	El callejón de los milagros
	91.35.A. Ella se incomoda por el comentario de su hija de que ha cambiado de novio	92.35.A. Ella quiere que su esposo se involucre en la responsabilidad de la planificación familiar	
	91.36.A. Ella expresa alerta ante el comentario de la hija de su amiga	92.36.A. Ella evade la pregunta de su esposo	
	91.37.A. Independencia de ella para elegir una pareja	92.37.A. Ella defiende su derecho de sentirse ofendida	
	92.38.A. Ella hace lo que el marido decida		
	92.39.A. Ella se niega a la petición de sus amigas por temor al regaño de su esposo		
	92.40.A. Ella confronta a su amiga con su actual estilo de vida y la incita a pensar en el futuro		
	92.41.A. Él presiona a su esposa para que cumpla con todas sus demandas		
	92.42.A. Ella actúa para hacer perder dinero a su esposo y hacerlo enojar		
	92.43.A. Ellas se responsabilizan de su vida tanto de la pasada como de la decisión que acaban de tomar y de las consecuencias que pueda traerles		
	92.44.A. Ella reprueba que hayan abandonado a sus hijos		
	92.45.A. Ellas respetan y toleran la decisión que toma su amiga para seguir cuidando a su hija		
	92.46.A. El cura reprocha que no sean sumisas y las toma de mal ejemplo para la comunidad		
	92.47.A. Él muestra preocupación por el maltrato que recibe Isabel por parte de su esposo e incita al sacerdote a que, como autoridad, la proteja		
	92.48.A. Reproche muy fuerte porque lo abandonó su esposa		
	92.49.A. Él muestra comprensión y asunción de los problemas de su esposa y su amigas ante el esposo de una de ellas		
	92.50.A. Él responsabiliza a su esposa por todas las actividades que incluso le corresponden a él		

... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 90's.

	Danzón	Mujeres insumisas	El callejón de los milagros
Actitud		92.51.A. Él intenta explicarle a su amigo que las responsabilidades no sólo son de ella sino también de él	
		92.52.A. Ella muestra satisfacción sexual	
		92.53.A. Ella acepta el daño que le hizo su esposo	
		92.54.A. Ella mantiene ante su esposo la decisión de vivir en libertad	
		92.55.A. Él acepta y comprende los deseos de su esposa	
		92.56.A. Quiere ser una mujer libre pero sin dejar de criar a sus hijos	
Información	91.1.I. Las mujeres en la menopausia son neuróticas	92.1.I. No expresar sentimientos o problemas hace daño	93.1.I. Las mujeres atractivas, buscan parejas con una posición económica que les permita ascender de nivel
	91.2.I. Las mujeres deben estar solas, sin una pareja	92.2.I. Las mujeres pueden cambiar su situación cuando su marido las golpea	93.2.I. Para las mujeres es más conveniente enamorarse de alguien con dinero
	91.3.I. Las mujeres no deben tener parejas más jóvenes	92.3.I. México es un país conservador con respecto a los nuevos métodos anticonceptivos	93.3.I. La parejas mayores no tienen vida sexual
	91.4.I. Las mujeres mayores cuentan con experiencia en materia de hombres	92.4.I. Los nuevos métodos anticonceptivos provocan cáncer	93.4.I. Es muy difícil para los hombres convivir con las mujeres
	91.5.I. Uno de los soportes emocionales más fuerte es la amistad de las mujeres	92.5.I. Una mujer no puede usar anticonceptivos sin el consentimiento de su esposo	93.5.I. La satisfacción de una relación sexual es una experiencia que todas las personas deben tener

**... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones
sociales observados en las Películas de los años 90's.**

Información	Danzón	Mujeres insumisas	El callejón de los milagros
	91.6.I. Para una madre es una dicha tener a lado a los hijos	92.6.I. La mujer en su hogar son el apoyo emocional, las encargadas de la economía familiar, las que reparan lo descompuesto, las que cuidan cuando alguien se enferma, las encargadas de tener la comida lista, las encargadas de la educación, las encargadas de tener la casa limpia, las que median en los conflictos familiares, deben tener disposición para realizar todas estas actividades al igual que para tener sexo al momento en que el esposo lo desee	93.6.I. Para las mujeres, es una vergüenza ser virgen
	91.7.I. La mujer debe solicitar permiso para bailar con otro hombre que no sea con el que está acompañada	92.7.I. No son las primeras ni las últimas mujeres que dejan a sus esposos	93.7.I. Para las mujeres, es posible experimentar con varias parejas sexuales antes de encontrar a una pareja definitiva
	91.8.I. Las mujeres muy maquilladas son prostitutas o se están ofreciendo	92.8.I. Una mujer no debe abandonar a sus hijos	93.8.I. El hombre debe cubrir las necesidades económicas del hogar y la mujer debe ser dependiente de él
	91.9.I. El ser coqueta o arreglarse no significa ser prostituta	92.9.I. Las mujeres serias valen más	93.9.I. Las mujeres decentes no pueden ser vistas como objetos sexuales
	91.10.I. Los tiempos han cambiado, puedes maquillarte mucho y no te tachan de prostituta	92.10.I. Las mujeres merecen un castigo, incluso la muerte, si abandonan sus hogares	93.10.I. Todas las mujeres buscan tener relaciones sexuales
	91.11.I. El maquillaje llama la atención de los hombres	92.11.I. Las actividades de las mujeres son humillantes	93.11.I. Para interesar más a los hombres, hay que parecer difícil de complacer
	91.12.I. La mujer no tiene que reprimir sentimientos	92.12.I. Las mujeres que abandonan su hogar son putas	93.12.I. Si el hombre puede hacer cosas indebidas, la mujer también puede hacerlas

... Continuación de contenidos y procesos de las representaciones sociales observados en las Películas de los años 90's.

	Danzón	Mujeres insumisas	El callejón de los milagros
Información	91.13.I. No hay que arrepentirse ni entristecerse de lo que se hace si esto se disfruta	92.13.I. La Iglesia dicta la conducta moral de las mujer en el matrimonio	93.13.I. Las mujeres deben buscar una pareja para el matrimonio y no perder el tiempo con novios que no demuestran esa intención
	91.14.I. Las madres tienen que estar atentas a la vida sentimental de las hijas	92.14.I. La mujer tiene que resignarse con su condición	93.14.I. Las mujeres guapas y jóvenes pueden aspirar a obtener de la vida cosas mejores de las que tienen
		92.15.I. Las mujeres que toman acciones necesitan guía espiritual	93.15.I. El amor es más importante en una relación que la posición económica que la relación pueda significar
		92.16.I. No es correcto pegarle a la mujer	93.16.I. Encontrar una pareja es cuestión del destino
			93.17.I. La obligación de una madre es cuidar a sus hijos, en las condiciones que sean
93.18.I. Todas las mujeres son prostitutas			
		93.19.I. Es fácil volverse prostituta	
		93.20.I. Las prostitutas lo pierden todo, sólo pueden contar con su padrote	
Objetivación	91.1.O Ella le enseña a su amante la postura de las damas en el baile	No se observaron	No se observaron
Anclaje	91.1.N Ella se asume como dama	92.1.N. Ella asume que no puede defenderse ante las agresiones de su marido porque éstas nunca cambian	93.1.N. No lo aprueba como pareja por ser pobre
		92.2.N. Ella asume que no puede dejar a su hija	93.2.N. Ella acepta su destino
		92.3.N. Ella es una mujer independiente que hace valer y respetar sus deseos	

VI.j. Representación social de la mujer a través del cine en la década de los 90's

En esta década observamos la diferencia de ideologías entre generaciones.

Por un lado está la generación de los padres. Observamos en cuanto a la objetivación que los hombres exigen de sus parejas que atiendan la casa, a ellos mismos, que se responsabilicen de las acciones incorrectas de los hijos, que sean las mediadoras entre el padre y los hijos, y que funcionen como el soporte emocional de la familia, incluyéndolos a ellos mismos. En cuanto al anclaje, observamos que las mujeres de esta generación asumen estas responsabilidades, aunque, en algunos casos, toman en cuenta también sus propias necesidades y se defienden cuando la prepotencia de sus esposos afecta a terceros, en particular a sus hijos.

Notamos en la objetivación que las relaciones entre las parejas jóvenes siguen los esquemas machistas, de prepotencia y agresión a las mujeres, exigen atención a sus demandas y disposición sexual de parte de las mujeres, las responsabilizan también del cuidado y educación de los hijos. Algunos hombres muestran comprensión del disgusto que manifiestan sus esposas ante los tratos injustos y se interesan por establecer una relación equitativa con ellas. En el anclaje observamos que las mujeres manifiestan, pues, esa inconformidad, pero, en la mayoría de las veces, solamente cuando hablan entre amigas. Toman algunas decisiones para mejorar sus condiciones de vida aun en contra de sus maridos, como la planificación familiar, que prefieren no compartir con sus parejas y tomar la absoluta responsabilidad. Se incorporan a las actividades económicas formales y reciben remuneración, lo que les permite ser económicamente independientes. Realizan actividades fuera de la casa y del ámbito laboral únicamente por placer y establecen lazos sociales fuertes con otras mujeres, que les sirven como desahogo de las tensiones familiares y laborales y como una red de apoyo. Las mujeres se dan cuenta de que estas redes son importantes y necesarias para su salud emocional.

Las mujeres jóvenes valoran su independencia y su bienestar emocional y físico y algunas veces anteponen esto a sus responsabilidades familiares, aunque siempre las tienen presentes, lo que, aunado a que dichas acciones son reprochadas por la sociedad, principalmente cuando se trata de mujeres casadas, les crea conflicto. Una vez que toman una decisión de este tipo, luchan por lograr sus objetivos y lo consiguen.

Buscan obtener placer en las relaciones sexuales, y lo demandan a sus parejas. Algunas veces se niegan a tener relaciones sexuales cuando no lo desean.

Los jóvenes son abiertos en cuanto a las relaciones sexuales. Respecto a la objetivación, observamos que la virginidad en las mujeres pierde su valor, e incluso la experiencia sexual lo retoma. Las mujeres jóvenes son muy valoradas y deseadas por los hombres y a éstas les gusta sentirlo así. Notamos que, en cuanto al anclaje, las mujeres se interesan principalmente en obtener experiencia sexual y en encontrar a una pareja que les ayude a ascender en la escala social.

VII. Representación social de la mujer a través del cine

Después de analizar la representación social de la mujer a través del cine en cada una de las décadas estudiadas en este apartado presentamos las diferencias encontradas entre cada periodo de estudio. Comparamos estas décadas una por una, en orden cronológico, para enfatizar el cambio en la representación a manera que transcurrió el tiempo, y relacionamos también cada década con el contexto histórico que presentamos en el capítulo III. Mencionamos en primer lugar las diferencias que se presentan en la visión y el trato que el grupo social le da a las mujeres (los hombres, las autoridades y las propias mujeres) y después las diferencias para ver de qué forma las mujeres se conducen en cada década y así determinar el cambio que ha tenido la representación social de la mujer desde los años 50's hasta los años 90's.

1950-1969

En las primeras dos décadas observamos algo interesante: si revisamos el contexto histórico de la mujer en la posguerra (años 50's y 60's) encontramos que la mujer tiene acceso a la esfera pública de la vida cotidiana, es decir, tiene trabajos remunerados gracias a la industrialización de los medios de producción, y por lo tanto logra una cierta independencia económica, además los métodos anticonceptivos comienzan a utilizarse dando a la mujer el poder de decidir cuántos hijos tener y, de esa manera, de decidir también la carga del trabajo doméstico, que también se ve reducida gracias a la cantidad de bienes básicos que comienzan a producirse para aligerarla; sin embargo en el cine vemos una imagen completamente diferente a ésta, y pensamos que principalmente se debe a que el cine en esta época sufrió de una fuerte censura por parte del gobierno mexicano. Las películas eran utilizadas como trasmisores de ejemplos de moralidad y "buenas costumbres", y muy probablemente reflejaban la

resistencia que la clase media alta y alta, poseedores y/o controladores de los medios, ponían frente a los cambios en el estatus de la mujer.

En las películas analizadas de los 50's observamos que, por una parte, aparece el respeto hacia las mujeres, en especial hacia las madres y las esposas, aunque en estas últimas es únicamente un respeto en el trato, ya que, por otra parte, aparece la infidelidad y la violencia física y verbal hacia ellas. También observamos que las mujeres tienen poca credibilidad, en particular las jóvenes. De la misma manera, en los 60's existe una exigencia hacia las mujeres de respeto, fidelidad y disposición para con sus esposos. Se marcan las diferencias entre las mujeres de sociedad y de familia, cuya función es atenderla, y aquéllas que son libres y provocadoras y que hacen disfrutar a los hombres.

En la misma década, las mujeres también son tomadas como objetos sexuales, por lo que la virginidad es altamente valorada. Los hombres consideran que su posición social y su dinero, así como la protección que pueden otorgar a las mujeres, sirven para atraer y mantenerlas a su lado. Notamos entonces que los hombres perciben a las mujeres como dependientes (moral y económicamente), indefensas y frágiles.

En cuanto a la forma en que las mujeres se ven así mismas y se conducen, encontramos diferencias muy marcadas en estas dos décadas. En los 50's las mujeres son totalmente sumisas: aceptan, sin cuestionar, las decisiones de los hombres en cualquier aspecto aunque estas decisiones las afecten. Perdonan las ofensas de los hombres, sacrifican todo por sus parejas y viven únicamente en función de las necesidades de sus familias; aunque por otro lado aparentan fragilidad para manipular tanto a sus familias como a los hombres cuando la combinan con la provocación sexual, y así obtener de ellos lo que quieren. En cambio, en los 60's, observamos claramente los inicios de la influencia del movimiento de liberación femenina. Las mujeres comienzan a

defender su derecho a recibir un trato digno, a elegir pareja, a decidir con quién y cuándo tener relaciones sexuales y a su libertad de decisión en general.

1970-1979

En los inicios de esta década las mujeres están ya en los espacios públicos y con una carga mucho más ligera del trabajo doméstico gracias a la industrialización de bienes y al control de la natalidad, sin embargo el país sufre una grave crisis económica, la oferta de empleos se reduce y la mayoría de estas mujeres se ve en la obligación de regresar a sus hogares, su estatus cambia.

En los 70's, en cuanto a la forma en que la sociedad ve y trata a la mujeres, encontramos que aparece también la exigencia hacia las mujeres de tener disposición de atender a sus esposos, y en este caso también a la familia. Las mujeres son vistas también como objeto sexual y se diferencia también a las mujeres que sólo sirven para hacer disfrutar a los hombres de las que sirven para formar una familia por medio de la ropa que usan. La virginidad es también altamente valorada y su pérdida es reprochada en las mujeres y tolerada en los hombres. A diferencia de las décadas anteriores, en ésta los hombres responsabilizan a las mujeres del cuidado de los hijos y de los errores que cometen. La infidelidad en ellas es castigada con violencia y reproches; aunque las relaciones sexuales premaritales comienzan a ser toleradas, son reprochadas en las mujeres.

A pesar de que en los años 60's no registramos violencia física hacia las mujeres por parte de sus parejas o padres como en los años 50's, en los 70's reaparece sobre todo como un castigo por la infidelidad o desobediencia, acompañada de una actitud prepotente. Esto se debe a que durante los años 60's el movimiento de liberación femenina permitió a las mujeres exigir más derechos y decidir por ellas mismas sobre sus actividades, sobre todo en cuanto

a la sexualidad. La sociedad estuvo de acuerdo en permitir a las mujeres ingresar al campo laboral y profesional, pero la liberación sexual no fue tan ampliamente aceptada; además, con la crisis que obligó a las mujeres a retomar sus labores domésticas, su valor y respeto frente a los hombres volvió a disminuir.

En cuanto a la manera en que las mujeres se conducen, notamos que reaparece la sumisión que observamos en los 50's. Las mujeres obedecen las exigencias de sus parejas y padres y sólo se defienden cuando las agresiones son intolerables, o bien, se dirigen a un ser querido, en especial los hijos.

En esta década existe una diferencia entre las mujeres jóvenes y las mayores. Las jóvenes desean y valoran estudiar, ser inteligentes e independientes; pensamos que como consecuencia de la apertura de las mujeres a la educación y el aumento de la matrícula de éstas a nivel superior. Se tolera en ellas el uso de ropa ajustada como una moda.

Pero las mujeres de edad mediana y las mayores, al igual que en la década de los 50's, aceptan vivir en función de las necesidades de sus familias.

1980-1989

Al principio de esta década hubo tres años que fueron marcados por una recuperación económica debido al auge petrolero, esto se reflejó en la demanda de trabajadores y una nueva oportunidad para las mujeres de regresar a los empleos formales. Sin embargo, esta recuperación fue sólo momentánea y después los efectos fueron aún más negativos. Las mujeres debieron seguir en sus trabajos no tanto como una opción, sino como una necesidad para la subsistencia familiar. Ya que las mujeres son ahora empleadas remuneradas, ya sea fuera o dentro de su casa, o bien dentro del sector informal, se observa

un movimiento en el contexto familiar que pudimos observar claramente en las películas de esta época.

En la forma en que las mujeres son vistas y tratadas en los 80's observamos que continúa la exigencia hacia las mujeres de hacerse cargo de su casa y de sus hijos, pero ya no de su esposo. Se acepta que las mujeres trabajen en la economía informal para llevar dinero a sus casas. Debido a esto encontramos un grupo de mujeres que están al frente de sus casas, sin importar si su pareja está con ellos o no, y que probablemente son las que defendieron sus derechos de decisión en los 60's y los 70's, situación que también observamos en mujeres jóvenes como consecuencia del modelo de vida de su familia.

Además en esta década observamos diferencias muy marcadas con respecto a las anteriores. Las mujeres empiezan a desear cosas que no se compaginan con las exigencias familiares de cuidar a los hijos por lo que estas actividades pierden intensidad. Las mujeres son independientes económicamente y son capaces de sostenerse a ellas y a sus hijos, pero no son totalmente independientes de sus parejas emocionalmente, entonces esta figura pierde presencia: en los 50's y los 60's los hombres representaban para las mujeres una figura de protección, de estabilidad económica y posibilidad de ascenso social; pero en los 80's las mujeres ya no necesitan económicamente a los hombres. Las mujeres buscan tener relaciones sexuales y algunas veces tienen la iniciativa para comenzarlas porque las ven como una forma de obtener placer y otras veces, beneficios, a diferencia de los años 50's en los que se utilizaba la provocación sexual como un medio de obtener únicamente beneficios.

Anteriormente no habíamos observado relaciones sociales entre las mujeres fuera del círculo familiar, y en esta década las relaciones de amistad con otras mujeres comienzan a ser importantes como soporte emocional.

1990-1999

En esta última década del siglo XX las mujeres tienen acceso a cualquier nivel educativo y ámbito laboral –el trabajo es ahora sí, una opción además de una necesidad–, la familia ha cambiado notablemente con respecto a las décadas anteriores, así, podemos ver más frecuentemente familias lideradas por las mujeres. El número de hijos ha descendido drásticamente gracias a la generalización en el uso de los anticonceptivos. También vemos, como en la década anterior, a las mujeres organizándose para lograr sus objetivos, en estos años aún con más fuerza.

En las películas de estos años observamos, sin embargo, diferencias entre generaciones. Al parecer las generaciones mayores siguen resistiéndose a esta nueva posición de las mujeres.

En la forma en que la sociedad se dirige a las mujeres en los años 90's observamos, pues, estas diferencias entre generaciones. En la generación de los adultos mayores sigue existiendo hacia las mujeres la prepotencia, la violencia física y exigencia de cuidar a los hijos y hacerse responsables de sus errores como en los 70's, y además de que sean las mediadoras entre los hijos y los padres cuando hay conflictos. En las parejas jóvenes también aparecen las mismas dinámicas, pero aquí existen algunos hombres que muestran comprensión e interés en establecer relaciones equitativas. Los hombres y las mujeres más jóvenes, en cambio, empiezan a restarle valor a la virginidad en las mujeres y a dárselo a la experiencia sexual. La sociedad acepta que las mujeres se incorporen a las actividades económicas formales y remuneradas regularmente, lo que les da independencia y algunas veces las lleva a valorarla más que sus responsabilidades familiares, lo que es reprochado por la sociedad.

En la manera en que las mujeres se conducen, también observamos diferencias entre las tres generaciones de mujeres. Las mujeres mayores generalmente aceptan la responsabilidad de cuidar su casa, a sus hijos y de mediar entre ellos y sus padres en caso de conflicto, pero, como en los años 70's, cuando la prepotencia de sus maridos pasa un límite o afecta a terceros, en particular a los hijos, éstas se defienden. Las mujeres de edad mediana, como en los 80's, aparecen intereses y necesidades diferentes a las responsabilidades familiares, pero aquí expresan su inconformidad aunque sólo lo hagan entre amigas. Como son independientes económicamente, comienzan a valorar esa independencia y su bienestar, llevando esta valorización a otras áreas, anteponiendo algunas veces sus propias necesidades a las de sus familias, aunque les cause conflicto porque la sociedad se los reproche.

En esta década observamos de nuevo, como en los 60's y 80's, que las mujeres ven las relaciones sexuales como una forma de obtener placer y las buscan, pero además, en esta época demandan a sus esposos que las satisfagan sexualmente. Comienzan a tomar la responsabilidad de la planificación familiar, aun si deben hacerlo en contra de sus esposos, en secreto.

Realizan actividades fuera de su casa y trabajo únicamente por placer, y teniendo en cuenta que las relaciones sociales con otras mujeres son importantes para su bienestar emocional y como un apoyo en la realización de sus proyectos.

Las más jóvenes le restan valor a la virginidad y tienen interés en obtener experiencia sexual y, en algunas ocasiones, en encontrar a un hombre que les ayude a ascender socialmente, como sucedió en los 50's.

VII.a. Reflexión final

Ahora presentaremos algunas reflexiones que consideramos pertinentes a partir de las diferencias que hemos encontrado en las representaciones sociales de la mujer en el cine mexicano a lo largo de nuestro periodo de estudio (1950-1999).

Para empezar pensamos que el cine fue una herramienta muy eficaz para los propósitos de nuestro estudio, ya que refleja de una manera más o menos fiel la dinámica social en una esfera privada, es decir, construye ambientes e historias que nos hablan de la vida cotidiana. Como lo establecimos antes, el cine reproduce esquemas valorativos, afectivos y conductuales que imperan en la sociedad que lo crea.

Además esta herramienta se ajustó muy bien a nuestro marco teórico, el de las representaciones sociales, que permite precisamente utilizar herramientas que podrían ser subestimadas. Como las representaciones sociales son el reflejo del pensamiento común de las sociedades son susceptibles de ser estudiadas a través de cualquier producto social, por simple que parezca, como es en este caso, el cine.

La teoría de las representaciones sociales, al encargarse del pensamiento común y la vida cotidiana, nos permite acercarnos al modo en que una sociedad se conduce frente a los diferentes objetos que la conforman, así como la manera en que estos objetos a su vez se conforman, además de los cambios que se van presentando con el paso del tiempo y los acontecimientos sociales. En este caso la información que obtuvimos a través de las películas nos permitió tener una visión de la representación social de la mujer en la sociedad mexicana y de los cambios que esta ha experimentado.

Antes, habíamos hablado de la importancia de encontrar si los tan mencionados cambios en el trato y comportamiento de las mujeres en la sociedad mexicana en la segunda mitad del siglo pasado existían solamente en el discurso o bien, podían ser observados de alguna manera arraigada a los esquemas cotidianos en las expresiones sociales.

Encontramos que si bien si existen cambios en la forma de ver y tratar a las mujeres y la forma en que éstas se conducen, aún existen puntos en común en todas las décadas, como es la violencia física y verbal, así como el ver a las mujeres como objeto sexual; de la misma forma, sigue habiendo la demanda de cuidar a los hijos y la casa.

Con el paso del tiempo se observa un alejamiento de los estereotipos tradicionales asignados a las mujeres: buena, mala, esposa, prostituta, etcétera, y se muestran como "personas" que puede tener bondades, virtudes, vilezas, defectos, necesidades, amores y desamores sin encasillarlas en un solo papel.

Uno de los cambios importantes observados en las mujeres, es que en las primeras décadas éstas eran manipuladoras y aparentaban fragilidad e inocencia, consiguiendo de esta manera, a través de los otros, lo que querían. Así, era congruente la forma en que eran tratadas ya fuera protectora o prepotentemente. Con el paso del tiempo, al ir exigiendo ellas sus derechos, comienzan a tomar una postura de independencia y autosuficiencia, por lo que la manipulación comienza a desaparecer, pero curiosamente la volvemos a encontrar en mujeres jóvenes de los 90's, que en la búsqueda de poder y ascensión social, usan a los hombres para conseguirlo, pero las mujeres de mediana edad, siguen en la posición de satisfacer por sí mismas sus deseos.

Entre las cosas que observamos que de alguna forma se modificaron fueron las dinámicas familiares. Si bien observamos que en las primeras décadas, las familias estaban compuestas por papá, mamá e hijos, donde la

única función de la mujer era el cuidado de ésta, fuimos observando, que dada la inserción de la mujer principalmente al campo laboral y educativo, comienza a haber hogares encabezados por las mujeres, donde, si bien sigue existiendo la demanda por el cuidado de los hijos, ésta es mucho más relajada y, en las últimas décadas, se presentaron el abandono de la familia por buscar su propia estabilidad a pesar de que fuera altamente reprochable.

Un punto que es importante resaltar, es que todos los cambios observados hacia un trato equitativo para las mujeres, fue promovido por ellas mismas, pareciendo de alguna forma, que el pensamiento de las mujeres se separaba considerablemente al de su grupo de pertenencia, por lo que las exigencias de que volviera a su punto de origen aparecían coercitivas, pero que cuando las mujeres se mueven con convicción, logran separarse de éstas para conseguir sus objetivos y en algunos casos, que sean comprendidas por sus parejas.

Pudimos observar que los cambios que se fueron dando de alguna manera tenían alguna correspondencia con los las dinámicas sociales de los siguientes años, que si bien no eran inmediatas, se concretaron posteriormente, por ejemplo, cuando en los años 60's y 70's las mujeres exigieron un trato equitativo y respeto a sus derechos sexuales, en los 80's aparecen solas pero no precisamente porque ellas así lo hayan decidido, sin embargo, en los 90's, encontramos mujeres sin pareja por decisión propia, situación que pensamos, se deriva de un choque y ruptura entre lo que ellas estaban queriendo para sí mismas y lo que la sociedad estaba dispuesta a dar.

Si bien hablamos de un conflicto entre las dos partes, creemos importante anotar que en los 90's comienza a haber un proceso de entendimiento de los cuestionamientos y exigencias de las mujeres por parte de la sociedad.

Cuando hablamos de la historia de la mujer en la sociedad mexicana mencionamos que en los últimos años la mayoría de los mexicanos, hombres y mujeres, concibe la planificación familiar como una estrategia para cristalizar sus proyectos de vida personales, de pareja y de familia; sin embargo, observamos en la películas que apenas en los años 90's aparecía esta preocupación, y era exclusivamente de las mujeres sin ser tomada en cuenta, y a veces hasta rechazada, por sus parejas, ¿cuánto ha cambiado esta situación entre finales de los 90's y lo que ha transcurrido de este siglo?

Así como podemos describir la representación social de la mujer en nuestra sociedad a partir del análisis de películas pensamos que sería también interesante realizar estudios similares que se encarguen de describir las representaciones sociales de los hombres y otros objetos sociales (iglesia, familia, grupos específicos de mujeres, etc.) con la finalidad de tener una visión más completa de la representación social de la mujer y sus cambios. Además, un estudio que se continuara en el tiempo sería muy apropiado para conocer los cambios que esta representación ha sufrido en los últimos tiempos y sufrirá en el futuro.

VII.b. Conclusión

Revisar la evolución histórica de la representación social de la mujer en el cine mexicano nos permite, sobre todo, ubicar y entender mejor a la mujer en la actualidad.

Nuestro objeto de estudio finalmente está categorizado como una representación social hegemónica, es decir, que cuenta con un esquema compartido por todo el grupo y que está presente en todas las prácticas simbólicas y afectivas, que son uniformes y coercitivas, por lo que los cambios que pudimos observar en éste fueron lentos y generadores de conflictos pero significativos.

De acuerdo con lo que hemos observado podemos decir que la mujer en la actualidad tiene más opciones que hace cincuenta años: ahora puede tomar decisiones sobre su vida y el rumbo que ésta puede tomar de manera más libre, esto en la mayoría de las veces le da más independencia y poder dentro del grupo social y familiar, ya que ahora no es solamente el hombre el que se encarga de proveer y el que recibe la educación.

La independencia de la mujer no es algo nuevo de este principio de siglo. Lo vimos ya desde antes en las películas y claramente reflejado en la institucionalización del apoyo a la independencia de las mujeres, pero ahora observamos que comienza a ser objetivado en la sociedad y en las mujeres mismas, aunque no del todo.

Hemos observado que en contadas ocasiones, cuando la mujer trata de aplicar dicha libertad y poder sobre las acciones que desea realizar, siente culpa. Por ejemplo las mujeres tienen la posibilidad de elegir quedarse en casa con los hijos o bien salir a trabajar (aunque para muchas la situación económica es determinante en esta decisión) y compartir la responsabilidad del cuidado de su casa y sus hijos con su pareja u otro tipo de asistencia. Sin embargo algunas mujeres sienten mucha culpabilidad por dejar a sus hijos en casa, y por el otro lado, otras la sienten de la misma manera por no continuar su desarrollo profesional sabiendo que tienen la opción.

Dicha culpa es generada por las dos partes, porque ni las mujeres ni la sociedad han aceptado plenamente que la mujer tenga poder de decisión.

Por lo anterior, el reto que enfrenta la mujer es asumir totalmente el poder de tomar decisiones, y como tal, llevar a cabo el plan de vida que se planté, cualquiera que éste sea, sin que la culpa obstaculice la realización de sus proyectos.

Referencias

- Arnheim, R. (1971). El cine como arte. Buenos Aires: Infinito.
- Arruda, A. (2000). Representaciones sociales y cultura en el pensamiento ambientalista brasileño. En Jodelet, D. y Guerrero, A. (coords.). Develando la cultura. Estudios en representaciones sociales. México: UNAM.
- Aumont, J y Marie, M. (1988). Análisis del Film. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1982). Análisis Estructural del Relato. México: Premia Editora.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1966). La Construcción Social de la Realidad. Argentina: Amorrortu editores. 1968.
- Berian. J. (1990). Representaciones colectivas y proyecto de modernidad. Barcelona: Anthropos.
- Bettetini, G. (1968). Cine: lengua y escritura. México: F.C.E. 1975.
- Bonardi, Ch, y Roussiau, N. (1999). Les representations sociales Paris: Dunod.
- Carro, N. (1986, octubre). Lola. DICINE. Año 2, No. 17.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- Consejo Nacional de la Población (2000). Situación Actual de la Mujer en México. Diagnóstico Sociodemográfico. México: CONAPO.
- Costa, A. (1985). Saber ver el cine. México: Paidós.

Chombart de Lauwe, M. (1984). Changes in the representation of the child in the course of social transmission. En Farr, R. y Moscovici, S. (edited). Social Representations. Great Britain: Cambridge University Press

De Rosa, A. (2001). The king is Naked. Critical Advertisement and Fashion: The Benetton Phenomenon. En Deaux, K. y Philogène, G. (edited). Representations of the social .Bridging Theoretical Traditions. Great Britain: Blackwell Publishers.

De Rosa, A. y Mormino, C. (2002). Au confluent de la mémoire sociale: étude sur l'identité nationale et européenne. En Laurens, S. Y Roussiau, N. (direction). La Mémoire Sociale, Identités et représentations sociales. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia. Barcelona: Antropos.

Deutscher, I. (1984). Crossing ancestros: some consequences of the selection from intellectual traditions. En Farr, R. y Moscovici, S. (edited). Social Representations. Great Britain: Cambridge University Press.

Durkheim, E. (2000). Las formas elementales de la vida religiosa. México: Colofón. 2000.

Escárcega, I. (1991, septiembre). Danzón. DICINE. No.41.

Farr, R. Prefacio en Flick, U. (1998) (edited). The psychology of the social. United Kingdom: Cambridge University Press.

Fernández CH, P. (2000). La afectividad colectiva. México: Taurus.

Ferro, M. (1977). Cine e Historia. Barcelona: G. Gili

Fischer, G. (1987). Psicología Social: conceptos fundamentales. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones.1990.

Flick, U. (1998) (edited). The psychology of social. United Kingdom: Cambridge University Press.

García Ascot, J (1985, noviembre). Los motivos de Luz. DICINE. Año 2, No. 17.

García Riera, E. (1972). Historia documental del cine mexicano. Época sonora, 1949-1951. Tomo IV. México: Ediciones Era.

----- (1973). Historia documental del cine Mexicano. Época sonora, 1952-1954. Tomo V. México: Ediciones Era.

García Riera, E. (1986, octubre). Doña Herlinda y su hijo. DICINE. Año 2, No. 17.

----- (1994). Historia documental del cine mexicano 1964-1965 Tomo XII. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gob. De Jalisco, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, Talleres Doble Luna Editores e Impresores S.A.

----- (1994). Historia documental del cine mexicano 1966-1967 Tomo XIII. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gob. De Jalisco, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, Talleres Doble Luna Editores e Impresores S.A.

----- (1994). Historia documental del cine mexicano 1970-1971 Tomo XV. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gob. De Jalisco, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, Talleres Doble Luna Editores e Impresores S.A.

----- (1995). Historia documental del cine mexicano 1974-1976. Tomo XVII. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gob. De Jalisco, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, Talleres Doble Luna Editores e Impresores S.A.

----- (1998). Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 - 1997 México: Mapa.

Greimas, A. J. (1994). Semiótica de las pasiones: De los estados de las cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI, Universidad Autónoma de Puebla.

Guiraud, P. (1976). La semántica. México: Fondo de Cultura Económica.

Herzlich, C. (1975). La representación social: sentido del concepto. En Moscovici, S.. Introducción a la Psicología Social. Barcelona: Editorial Planeta.

Heusch, L. (1988). Cine y Ciencias Sociales. México: Centro de Estudios Cinematográficos. Material didáctico de uso interno No. 19

Ibañez, T. (1994). Psicología Social Construccionalista. México: Universidad de Guadalajara.

Jackson, M. (1983). El historiador y el cine. En Romaguera, J. y Riambu, E. La historia y el cine. España: Fontamara.

Jarvie, I. C. (1979). El cine como crítica social. México: Prisma.

Jodelet, D. (1984). The representation of the body and its transformations. En Farr, R. y Moscovici, S. (edited). Social Representations. Great Britain: Cambridge University Press.

Jodelet, D. (1984). La representación social; fenómenos, concepto y teoría. En Moscovici, S. Psicología Social II Pensamiento y vida social/Psicología social y problemas sociales. Barcelona: Paidós. 1993.

Kristeva, J. (1988). El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística. Madrid: Fundamentos.

Kruse, L (1998). The social representation of "man" in every speech. En Flick, U. (edited). The psychology of social. United Kingdom: Cambridge University Press.

Lagny, M. (1992). Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. España: Bosch Comunicación.

Lozano Rendón, J.C. (1996). Teoría e investigación de la comunicación de masas. México, D.F.: Alambra.

Maffesoli, M. (1985). El conocimiento ordinario. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

Mansur, B. (2003). Las mujeres ¿otra vez? En AMAI. Datos Diagnósticos y Tendencias. Año 10. No. 35.

Metz, Ch. (1977). Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili. S. A.

Millán, M. (1999). Derivas de un cine en femenino. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Miguel Ángel Porrúa.

Mitry, J. (1978): Estética y Psicología del cine. México: Siglo XXI.

Monterde, J. (1997). La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Montero, M. (1994). Indefinición y Contradicciones de algunos conceptos básicos de la Psicología Social. En Montero, M.(coord.) Construcción y crítica de la Psicología Social. España: Antropos.

Morin, E. Prefacio en Heusch, L. (1988). Cine y Ciencias Sociales. México: Centro de Estudios Cinematográficos. Material didáctico de uso interno No. 19

Moscovici, S. (1961). El psicoanálisis su imagen y su público. Argentina: Editorial Huemul S, A. 1979.

Moscovici, S. (1988). Notas hacia una descripción de la Representación Social (trad. libre del inglés por Gustavo Martínez Tejada) European Journal of Social Psychology, 18, 211-250.

Moscovici, S. (1998). The history and actuality of social representations. En Flick, U. (edited). The psychology of social. United Kingdom: Cambridge University Press.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., Fiske, J. (1995). Conceptos clave en comunicación y estudios culturales. Buenos Aires: Amorrortu.

Propp, V. (1971). Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos.

Quiroga, H. (1997). Arte y lenguaje del cine. Buenos Aires: Losada.

- Saussure, F. (1968). Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada.
- Sommer, C.M. (1998). Social representations and media communications. En Flick, U. (edited). The psychology of social. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Sorlin, P. (1985). Sociología del cine: la apertura para el cine del mañana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stephenson, R. y Debrix, J.R. (1973). El cine como arte. Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- Todorov, T. (1991). Teorías del Símbolo. Caracas: Monte Ávila Editores
- Tuñón, J. (1997). Cuando la historia va al cine: una mirada a la edad de oro del cine mexicano. Diógenes, núm. 167. México: UNAM.
- Tuñón, J. (1998). Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. México: El Colegio de México.
- Tuñón, J. (2000). Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández. México: CONACULTA/IMCINE.
- Unamuno de, M. (1975). En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras). Madrid: Espasa-Calpe.
- Wagner, W., Duveen, G., Farr, R., Jovchelovitch, S., Lorenzi-Cioldi, F., Marková, I., Rose, R., (1999). Theory and method of social representations. *Asian Journal of Social Psychology*, 2, 95-125.

Wagner, W. y Kronberger, N. (2001). Killer Tomatoes! Collective Symbolic Coping with Biotechnology. En . En Deaux, K. y Philogène, G. (edited). Representations of the social .Bridging Theoretical Traditions. Great Britain: Blackwell Publishers.

Wolfenstein, M. y Leites, N. (1950). Movies: a psychological study. EEUU: The free press.

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey Las mejores películas del cine mexicano. <http://www.mty.itesm.mx/pelicula.html> Abril, 2000.

Anexo 1. Biografías

Leonardo García Tsao

Nació en México en 1954. Maestro de "Historia del Cine Mundial" en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Escritor, guionista y crítico de cine. Miembro de la dirección de la revista *Dicine* y colaborador de los periódicos *El Nacional* y *Reforma*. Ha sido articulista de los periódicos *Unomásuno* y *La Jornada*, así como de las revistas *Film Comment*, *Variety*, *Sight and Sound*, *Cine*, *Imágenes*, *Universidad de México*, *Orbita*, entre otras. Con la Universidad de Guadalajara publicó libros sobre los cineastas Orson Welles, François Truffaut, Andrei Tarkovski y Sam Peckinpah. Autor del libro *Cómo acercarse al cine*, publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y de Felipe Cazals habla de su cine, un libro de entrevistas con el realizador. Guionista de la película "Intimidad" y del cortometraje "Ponchada". Crítico invitado desde 1980 a los festivales internacionales de Berlín, Cannes, Toronto y San Sebastián. Conductor de programas sobre cine en televisión y radio. Maestro del CCC, de la Universidad Anáhuac y de la Universidad Iberoamericana.

Nelson Carro

Nació en Montevideo, Uruguay, en 1952. Reside en México desde 1976. En 1977 se inició en la crítica de cine en el periódico *Unomásuno*. Ha colaborado en revistas como *Cine*, *Imágenes* y *Dicine* (de la que fue director), así como en el semanario *Tiempo Libre*. Ha participado en programas y presentaciones de cine en televisión, en los canales 11 y 22. Ha sido maestro de historia del cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en cursos y

diplomados

de la Universidad Iberoamericana, la UNAM y en la Universidad Anáhuac. Es autor de *Petit dictionnaire du cinéma mexicain* en *Le cinéma mexicain* (Centre Georges Pompidou, 1992), *Gabriel Figueroa y el cine mexicano* en *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana* (Museo Carrillo Gil, 1996) y *Dizionario* en *Le età d'oro del cinema messicano 1933-1960* (XV Festival Internazionale Cinema Giovani, 1997). Ha sido jurado en los festivales de Guadalajara, La Habana, Valladolid, Cartagena, Mannheim-Heidelberg y San Juan de Puerto Rico.

Carlos García Agraz

Profesor en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en cursos y diplomados. Tiene una amplia experiencia en la cinematografía mexicana como editor en *Nocaut* (1993), como director de ocho largometrajes entre ellos *Mi querido Tom Mix* (1991), *Amorosos Fantasmas* (1993), *Ultima llamada* (1996), *La paloma de Marsella* (1998), como productor en *El misterio de la Trinidad* (2001), como director de series de televisión y de comerciales.

Ramón Placencia

Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, trabaja en la Filmoteca de UNAM desde hace 15 años. Profesor de cine y filosofía de la imagen y guión en los Talleres del Chopo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el CUEC, en la Universidad Iberoamericana, en la Escuela de Ingenieros y en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.

Anexo 2. Listas originales de películas

Lista de películas para seleccionar muestra a evaluar

Películas de los 50's	Películas de los 60's	Películas de los 70's	Películas de los 80's	Películas de los 90's
Doña Perfecta (1950) Alejandro Galindo	La joven (The Young One) (1960) Luis Buñuel	Reed (México insurgente (1970) Paul Leduc	Bajo la metralla (1982) Felipe Cazals	Bandidos (1990) Luis Estrada
En la palma de tu mano (1950) Roberto Gavaldón	La sombra del caudillo (1960) Julio Bracho	Ya se quién eres (Te he estado observando) (1970) José Agustín	Frida (naturaleza viva (1983) Paul Leduc	Cabeza de Vaca (1990) Nicolás Echevarría
Los olvidados (1950) Luis Buñuel	Los hermanos del Hierro (1961) Ismael Rodríguez	Mecánica Nacional (1971) Luis Alcoriza	Nocaut (1983) José García Agraz	Ciudad de ciegos (1990) Alberto Cortés
Rosario Castro (1950) Roberto Gavaldón	Tlayucan (1961) Luis Alcoriza	La verdadera vocación de Magdalena (1971) Jaime Humberto Hermosillo	Doña Herfinda y su hijo (1984) Jaime Humberto Hermosillo	Cómodas mensualidades (1990) Julián Pastor
Sensualidad (1950) Alberto Gout	Viridiana (1961) Luis Buñuel	El castillo de la pureza (1972) Arturo Ripstein	Veneno para las hadas (1984) Carlos Enrique Taboada	El secreto de Romelia (1990) Busi Cortés
El suavecito (1950) Fernando Méndez	El ángel exterminador (1962) Luis Buñuel	Presagio (1974) Luis Alcoriza	Vidas errantes (1984) de Juan Antonio la Riva	La tarea (1990) Jaime Humberto Hermosillo
Susana (carne y demonio) (1950) Luis Buñuel	Tiburroneros (1962) Luis Alcoriza	El apando (1975) Felipe Cazals	Amor a la vuelta la esquina (1985) de Alberto Cortés	Pueblo de Madera (1990) de Juan Antonio de la Riva
Víctimas del pecado (1950) Emilio Fernández	El gallo de oro (1964) Roberto Gavaldón	Canoa (1975) Felipe Cazals	El imperio la fortuna (1985) de Arturo Ripstein	Ángel de fuego (1991) Dana Rotberg
ATM (a toda máquina) (1951) Ismael Rodríguez	Viento negro (1964) Fernando González	La pasión según Berenice (1975) Jaime Humberto Hermosillo	Los motivos Luz (1985) de Felipe Cazals	El bulto (1991) Gabriel Retes
La hija del engaño (1951) Luis Buñuel	Simón del desierto (1965) Luis Buñuel	Malinée (1976) Jaime Humberto Hermosillo	Los confines (1987) Miti Valdéz	Danzón (199) María Novaro
Una mujer sin amor (1951) Luis Buñuel	Tiempo de morir (1965) Arturo Ripstein	Las poquianchis (1976) de Felipe Cazals	Mariana (Mariana (1987) Alberto Isaac	Gertrudis Bocanegra (1991) Ernesto Medina
La noche avanza (1951) Roberto Gavaldón	Los Caifanes (1966) Juan Ibáñez	Los indolentes (1977) de José Estrada	Mentiras Piadosas (1988) Arturo Ripstein	Mi querido Tom Mix (1991) Carlos García Agraz
Subida al cielo (1951) Luis Buñuel	Sólo para ti (1966) Ícaro Cisneros Rivera	El lugar sin límites (1977) Arturo Ripstein	La leyenda de unamáscara (1989) José Buil	La mujer de Benjamín (1991) Carlos Carrera
Dos tipos de cuidado (1952) Ismael Rodríguez	5 de chocolate y 1 de fresa (1967) Carlos Velo	Nafragio (1977) Jaime Humberto Hermosillo	Lola (1989) María Novaro) Rojo amanecer (1989) de Jorge Fons	Playa Azul (1991) Alfredo Joskowicz
El bruto (1952) Luis Buñuel	Juego de mentiras (1967) Archibaldo Burns	Amor libre (1978) Jaime Humberto Hermosillo		Retorno a Aztlán (1991) de Juan Mora Catlett
Él (1952) Luis Buñuel	El grito (1968) Leobardo López Aretche	El año de la peste (1978) Felipe Cazals		Sólo con tu pareja (1991) Alfonso Cuarón
Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe) (1952) Luis Buñuel	Alguien nos quiere matar (1969) Carlos Velo	A paso de cojo (1978) Luis Alcoriza		Anoche soñé contigo (1992) Marisa Sistach
Abismos de pasión (1953) Luis Buñuel	El topo (1969) Alexandro Jodorowsky	Cadena perpetua (1978) Arturo Ripstein		Los años de Greta (1992) Alberto Bojórquez
Espaldas mojadas (1953) Alejandro Galindo		El infierno de todos tan temido (1979) Sergio Olhovich		Como agua para chocolate (1992) de Alfonso Arau
La ilusión viaja en tranvía (1953) Luis Buñuel		Llámenme Mike (1979) Alfredo Gurrola		Cronos (1992) de Guillermo del Toro
Escuela de vagabundos (1954) Rogelio A. González		María de mi corazón (1979) Jaime Humberto Hermosillo		Lolo (1992) Francisco Athié
El río y la muerte (1954) Luis Buñuel				Modelo antiguo (1992) Raúl Araiza

... Continuación lista de películas para seleccionar muestra a evaluar (50's y 90')

Películas de los 50's	Películas de los 90's
Ensayo de un crimen (1955) Luis Buñuel	El patrullero (1992) Alex Cox
El inocente (1955) Rogelio A. González	Serpientes y escaleras (1992) Busi Cortés
Ladrón de cadáveres (1956) Fernando Méndez	Un año perdido (1993) Gerardo Lara
La muerte en este jardín (la mort en ce jardin) (1956) Luis Buñuel	Kino: la leyenda del padre negro (1993) Felipe Cazals
Torero (1956) Carlos Velo	En medio de la nada (1993) Hugo Rodríguez
El vampiro (1957) Fernando Méndez	Miroslava (1993) Alejandro Pelayo
La cucaracha (1958) Ismael Rodríguez	Novia que no te vea (1993) Guita Schyfter
Nazarín (1958) Luis Buñuel	Principio y fin (1993) Arturo Ripstein
El esqueleto de la señora Morales (1959) Rogelio A. González	La vida conyugal (1993) Carlos Carrera
Los ambiciosos (la fiebre monte a El Pao) (1959) Luis Buñuel	Ámbar (1994) Luis Estrada
Macario (1959) Roberto Gavaldón	Bienvenido-Welcome (1994) Gabriel Retes
	Desiertos mares (1994) José Luis García Agraz
	Hasta morir (1994) Fernando Sariñana
	El jardín del edén (1994) María Novaro
	Mujeres insumisas (1994) Alberto Isaac
	La reina de la noche (1994) Arturo Ripstein
	Sucesos distantes (1994) de Guita Schyfter
	Los vuelcos del corazón (1994) Jorge Fons
	Dos crímenes (1995) Roberto Sneider
	Dulces compañías (1995) Óscar Blancarte
	En el aire (1995) Juan Carlos de Liaca
	Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1995) Sabina Berman e Isabelle Tardán
	La orilla de la tierra (1995) Ignacio Ortiz Cruz
	Reclusorio (1995) Ismael Rodríguez
	Salón México (1995) José Luis García Agraz
	Sin remitente (1995) Carlos Carrera
	Sobrenatural (1995) Daniel Gruener
	El anzuelo (1996) Ernesto Rimocho
	Cilantro y perejil (1996) Rafael Montero
	De muerte natural (1996) Benjamin Cann
	Profundo carmesí (1996) Arturo Ripstein
	El agujero (1997) Beto Gómez
	Del olvido al no me acuerdo (1997) Juan Carlos Rulfo
	De noches vienes (Esmeralda) (1997) Jaime Humberto Hermosillo
	Elisa antes del fin del mundo (1997) Juan Antonio de la Riva
	Katuwira (donde nacen y mueren los sueños (1997) Iñigo Vallejo-Nájera
	Libre de culpas (1997) Marcel Sisniega
	Por si no te vuelvo a ver (1997) Juan Pablo Villaseñor
	La primera noche (1997) Alejandro Gamboa
	Baja California: el límite del tiempo (1998) Carlos Bolado
	El cometa (1998) José Buil y Marisa Sistach
	Un dulce olor a muerte (1998) Gabriel Retes
	Un embrujo (1998) de Carlos Carrera
	En el paraíso no existe el dolor (1998) de Victor Saca
	En un claroscuro de la luna (1998) Sergio Olhovich
	El evangelio de las maravillas (1998) Arturo Ripstein
	Fibra óptica (1998) Francisco Athié
	Fuera de la ley (1998) Ismael Rodríguez
	Un hilo de sangre (1998) Erwin Neumaier
	La otra conquista (1998) Salvador Carrasco
	La paloma de Marsella (1998) Carlos García Agraz
	Santitos (1998) Alejandro Springall
	Sexo (pudor y lágrimas (1998) Antonio Serrano
	Violeta (1998) Alberto Cortés
	Ave María (1999) Eduardo Rossoff
	El coronel no tiene quien le escriba (1999) Arturo Ripstein
	La ley de Herodes (1999) Luis Estrada
	Todo el poder (1999) Fernando Sariñana

Películas seleccionadas por críticos

	Nelson Carro	Carlos García Agra	Leonardo García Tsao	Ramón Placencia
50's	Doña Perfecta En la palma de tu mano Los olvidados Sensualidad Susana (carne y demonio) Victimas del pecado Subida al cielo Dos tipos de cuidado El La ilusión viaja en tranvía	En la palma de tu mano Sensualidad El (1952) La ilusión viaja en tranvía El inocente (1955)	Victimas del pecado Los olvidados Doña Perfecta Sensualidad Susana (carne y demonio)	Doña Perfecta Susana (carne y demonio) Subida al cielo La cucaracha Macario
60's	La joven Viridiana Tiburonerros El gallo de oro Tiempo de Morir Los Caifanes 5 de chocolate y 1 de fresa	Viridiana Tiburonerros Los Caifanes 5 de fresa y 1 de chocolate Juego de Mentiras	Películas de los años 60's Viridiana Juego de lágrimas Tlayucan El gallo de oro	Los hermanos del Hierro Tlayucan Viridiana El gallo de oro Los caifanes
70's	Mecánica Nacional El castillo de la pureza El apando La pasión según Berenice Las poquianchis El lugar sin límites Naufragio Amor libre Cadena perpetua María de mi corazón	La verdadera vocación de Magdalena La pasión según Berenice Las poquianchis Los indolentes El lugar sin límites Naufragio	La pasión según Berenice Las Poquianchis Amor libre Mecánica Nacional El castillo de la pureza	El castillo de la pureza La pasión según Berenice El lugar sin límites Amor libre María de mi corazón
80's	Frida (naturaleza viva Doña Herlinda y su hijo Vidas errantes Amor a la vuelta de la esquina El imperio de la fortuna Los motivos de Luz Mariana Mariana Mentiras piadosas Lola Rojo amanecer	Frida (naturaleza viva Doña Herlinda y su hijo Amor a la vuelta de la esquina Los motivos de Luz Los confines (1987) Lola (1989)	Lola Los motivos de Luz Frida (naturaleza viva Mentiras piadosas Amor a la vuelta de la esquina	Frida (naturaleza viva Doña Herlinda y su hijo Amor a la vuelta de la esquina Los motivos de Luz Mentiras Piadosas
90's	Ciudad de ciegos El secreto de Romelia La tarea Ángel de fuego Danzón La mujer de Benjamin Novia que te vea Mujeres insumisas El callejón de los milagros Santitos	Mi querido Tom Mix Como agua para chocolate Miroslava El jardín del edén Salón México	Danzón Mujeres insumisas Novia que te vea Como agua para chocolate El callejón de los milagros	La tarea Danzón Los años de Greta Un año perdido Mujeres insumisas

Anexo 3. Transcripciones

CAMPO REPRESENTACIONAL	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Don Guadalupe, Carmen y Alberto están cenando. Alberto comenta que le gustaría quedarse un poco más de tiempo en el campo antes de volver a la ciudad de México y don Guadalupe acepta y le dice que espera que no se aburra	Carmen	Don Guadalupe	Te prometo buscarle novia para que se distraiga, las madres tenemos un talento especial para eso (51.1.I)	
Susana se desmaya frente a la casa durante una fuerte tormenta después de haber caminado mucho y sufrir algunas heridas y desgarramientos en su ropa. Don Guadalupe y Alberto la meten a la casa y la acuestan en el sillón. Carmen y Felisa se disponen a curarla después de cubrirle el escote con el chal de Carmen.	Carmen	Don Guadalupe, Alberto y Jesús	Esto es cosa de mujeres (51.1.A)	
Susana va al gallinero a recoger huevos. Jesús la sigue para cortejarla. De repente la abraza bruscamente y ocasiona que se rompan los huevos que Susana lleva en el mandil. Ella se enoja y le dice que la van a regañar por su culpa.	Jesús	Susana	Mire chatita, si se pone al tiro nadie podrá regañarla más que yo (51.2.I)	
	Susana	Jesús	Prefiero escoger al que me regañe (51.2.A) (51.1.N.)	

CAMPO REPRESENTACIONAL	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Susana está limpiando los vidrios del armario donde don Guadalupe guarda sus armas. Don Guadalupe no puede evitar mirarla cuando se agacha y su escote parece más pronunciado y le pide que cambie su modo de vestir	Don Guadalupe	Susana	Sólo quiero decirte que uses blusas más recatadas. Aquí hay muchos hombres y los hombres son como los potros mal domados: nunca sabes cuándo van a reparar (51.3.I)... Bueno, vete, la señora te lo explicará mejor (51.4.I)	Con un tono de voz enojado
Don Guadalupe habla con Carmen sobre Susana	Don Guadalupe	Carmen	Quería hablarte de esa muchacha, de Susana, es muy joven y todo pero no creo que se dé cuenta de que ya es una mujer, y se viste de un modo...llamativo pues(51.5.I), y tu sabes que en el campo hay que evitar esas cosas...(51.3.I) Ya le he dicho yo algo, pero será conveniente que hables tú con ella(51.4.I)	
Susana le ofrece ayuda a Alberto para ordenar sus libros	Alberto	Susana	No Susana, gracias, las mujeres no entienden de estas cosas (51.6.I)	

CAMPO REPRESENTACIONAL	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Jesús le confiesa a Susana que le gusta, pero Susana lo rechaza	Susana	Jesús	Usted es de los que hablan solos ¿no? ¿qué no ha pensado que yo también tengo voz?(51.3.A)	
	Jesús	Susana	En estas cosas salen sobrando las palabras, con lo que yo digo basta.(51.4.A.)	
	Susana	Jesús	¿Tan seguro está?	
	Jesús	Susana	Seguro de mi gusto, que es el que manda, y de lo que me dicen tus ojitos cuando estás calladita (51.4.A.)	
Jesús va a la habitación de Susana y le habla por la ventana. Le reclama que haya estado a solas con Alberto en un lugar alejado de la casa	Susana	Jesús	Pues si nos viste sirvió para que te dieras cuenta que soy libre de hacer lo que se me da la gana (51.5.A.)	Enojada
Don Guadalupe está enojado porque Carmen le pregunta sobre el pañuelo de Susana que encontró entre sus cosas	Don Guadalupe	Carmen	¡Claro! Como buena mujer haces preguntas inocentes de doble sentido y luego resulta que no has dicho nada ¡Ah, qué mujeres! (51.7.I)	
Alberto y don Guadalupe discutieron. Carmen trata de tranquilizar a Alberto y le pide que le cuente lo que sucedió.	Carmen	Alberto	¡Habla, desahógate!, yo soy tu madre y tengo que ayudarte en todo sea lo que sea(51.8.I)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Aurora está siendo juzgada por el robo de diez mil pesos, y el juez le da uso de la palabra	Aurora	El juez	Yo viví en un hospicio hasta que fui mujer, estando afuera me miré en un espejo y me dije "Aurora: tú estás muy bien de pierna... con estas piernas -me dije- tienes que dedicarte al baile". (52.1.O.)	
Aurora y "El rizos" salen del cabaret y están discutiendo porque ella rechazó salir con un cliente del "Rizos"	El Rizos	Aurora	...¡A mí ninguna mujer me puede hablar así! (52.1.A.)	Tomándola fuertemente del brazo
	Aurora	El Rizos	¡Suéltame, que me lastimas! (52.2.A.)	
	El Rizos	Aurora	¡Tú harás lo que yo te diga! (52.1.A.)	
	Aurora	El Rizos	¡Yo haré lo que se me dé la gana! y búscate a otra... (52.2.A.)	
	El Rizos	Aurora	¡Para que aprendas a obedecer! (52.3.A.)	Le da varias bofetadas hasta tirarla al suelo
El juez	El Rizos	¡Cobarde! ¿No te da vergüenza pegarle a una mujer? (52.1.I.)		
El juez y su hijo, Raúl, se encuentran en la puerta de su casa al regresar por la noche.	El juez	Raúl	Raúl, pronto te casarás, aprende a respetar desde ahora a la que va a ser tu esposa (52.2.I)	
Aurora y el juez están en un cabaret. Aurora comienza a coquetear con otros hombres.	El juez	Aurora	Eso no está bien, recuerda que vienes conmigo (52.3.I) (52.2.N) (52.4.A.)	
Eulalia, la esposa del juez, va a buscarlo para preguntarle si la engaña con otra mujer, él lo confiesa y le pide perdón.	Eulalia	El juez	Ya ves que no me enoja, para que te des cuenta de que en ninguna parte encontrarás nunca tanta comprensión y tanto cariño como en tu esposa (52.2.O.)	
El juez le pide el divorcio a Eulalia, ella lo acepta	Eulalia	El juez	Como tú digas, si crees que eso te ayuda a ser más feliz. Adiós, si algún día me necesitas no tienes más que llamarme (52.5.A.) (52.3.O.)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Bailan Gloria y el Lic. Beltrán	Padre Velasco	Mamá de Gloria	¡Qué pronto se conoce una persona, mire con qué descoco baila el licenciadillo ese, sin tomar en cuenta que es una mujer casada! (53.1.I.)	
Gloria cuenta a Raúl la ocasión en que llamó a su mamá para que fuera a su casa y le pudiera platicar los problemas que tenía con su marido, pero antes de ver a su hija había platicado con Francisco.	Mamá de Gloria	Gloria	Francisco me ha contado todos los incidentes que han tenido casi desde que se casaron, me ha abierto su corazón... Debes ser más comprensiva, más cariñosa con él (53.2.I.)	
	Gloria	Mamá de Gloria	Y los insultos, y las vejaciones, y esto (53.1.A.)	Se sube la manga del vestido mostrándole un golpe.
	Mamá de Gloria	Gloria	Francisco está celoso hija, cree que tu conducta no es muy correcta, él reconoce que precisamente por lo mucho que te quiere a veces se ciega (53.2.A), (53.2.I) . . . Haz caso a tu madre que te quiere más que nada en el mundo, sé buena con él, trátalo con dulzura y la paz reinará en esta casa (53.3.I)	
	Gloria	Raúl	Me quedé helada al oír hablar así a mi propia madre, si ella no me creía ¿Quién iba a creerme? (53.3.A)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Gloria, ante la desolación que sentía por la situación de su matrimonio y no contar con el apoyo de su madre, decide acudir con el padre Velasco quien podría tener influencia sobre Francisco. Ella le platica todo lo sucedido al padre.	Padre Velasco	Gloria	¿Eso es todo!? (53.4.A)	Alza los hombros
	Gloria	Padre Velasco	¿No le parece bastante? (53.5.A)	Juntando las cejas
	Padre Velasco	Gloria	Hija mía, me has contado cosas que harían ruborizar a una esposa cristiana tan sólo de pensarlas	
	Gloria	Padre Velasco	¿Y cree usted que a mí no me avergüenzan también? (53.5.A)	
	Padre Velasco	Gloria	...Es natural que a veces le ofendas con tu conducta que yo no juzgo mala sino ligera (53.6.A) (53.4.I.) ...Por ejemplo, ¿Crees tú correcta la manera en que bailabas la otra noche con el licenciado Beltrán?(53.1.I.) ...Mira voy a darte un consejo	
	Gloria	Padre Velasco	Gracias Padre, pero no me hacen falta sus consejos (53.7.A.)	
Francisco espera a Gloria en su casa y cuando ella entra a ésta, Francisco sale a su encuentro	Francisco	Gloria	Con que fuiste a quejarte al Padre Velasco, pues para que no vuelvas a contarle a nadie nuestros asuntos privados (53.8.A.)	Francisco le dispara tres balazos a quemarropa.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Francisco habla alteradamente con su abogado, quien le informa que no podrá ganar el juicio. Gloria entra a la habitación.	Francisco	Gloria	¿Querías algo Gloria?	Con voz suave y cariñosa, tomándola de las manos.
	Gloria	Francisco	Pedirte permiso para ir a casa de mamá (53.9.A.)	
	Francisco	Gloria	...Llevamos una vida terrible, no salimos nunca de casa, no vamos a ningún lado, hoy tenemos que salir y divertirnos.	
	Gloria	Francisco	Como tú quieras (53.9.A.)	
	Francisco	Gloria	Te dedicaré toda la tarde y trataremos de pasarlo bien ¿A dónde quieres ir?	
	Gloria	Francisco	Me es igual (53.9,10.A.)	
	Francisco	Gloria	No, quiero que tú elijas	
	Gloria	Francisco	Podíamos ir al cine	
	Francisco	Gloria	No, al cine no, hoy no tengo ganas de ir al cine	
Gloria y Raúl van en el auto, ella le platica todo lo sucedido con Francisco desde su luna de miel, siendo el último suceso el intento de asesinato arrojándola desde la torre de un campanario. Gloria le pide a Raúl que no la deje en la puerta de su casa porque tiene miedo de que los vean llegar juntos.	Raúl	Gloria	Perdóname Gloria, pero al oírte cualquiera creería que te gusta sufrir, si no, no es posible que continúes a su lado (53.5,6.I.)	
	Gloria	Raúl	Si te dijera que a veces siento una gran compasión. Estoy convencida de que en el fondo me quiere. Además, le tengo miedo, mucho miedo. (53.11.A.)	
	Raúl	Gloria	Me lo imagino, por eso no comprendo que no te hayas separado de él (53.12.A.)	
	Gloria	Raúl	...Si yo me atreviera (53.13.A.), algo tengo que hacer (53.14.A.)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Francisco le reclama a Gloria que alguien la llevara a su casa, y le pregunta quién ha sido, ella le contesta que fue Raúl.	Francisco	Gloria	...eres una perra (53.15.A.)	
	Gloria	Francisco	Mira Francisco, todo tiene un límite, nosotros hemos rebasado el nuestro, te he aguantado insultos, humillaciones, golpes y sobre todo constantes injusticias, pero ya se acabó. (53.16.A)	Se da media vuelta y camina hacia la puerta de la habitación
	Francisco	Gloria	¡¿Cómo te atreves?! (53.17.A.)	Camina detrás de ella, la jala del brazo y le grita.
	Gloria	Francisco	Ya sé lo que vas a decirme "que cómo me atrevo a rebelarme siendo una mujercuela que te engaña y que viene de entrevistarse con su amante", puedes creer lo que quieras (53.18.A.) pero ojalá y fuera cierto lo que estás pensando para poder decírtelo en tu cara y así vengarme de todo lo que me haz hecho sufrir. (53.19.A.)	Ella jala su brazo para soltarse de él, habla con voz firme y agitada.
	Francisco	Gloria	No es posible que tú me hables así. (53.17,20.A)	Suaviza la voz.
	Gloria	Francisco	Porque antes de seguir contigo como hasta aquí estoy dispuesta todo, a separarme de ti, a irme a casa de mi madre ¡a todo! (53.21.A.)	Ella continúa con voz alta y agitada.

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Una vez liberadas algunas prostitutas, se entrevistan con un reportero al cual le cuentan sus historias de cómo llegaron al burdel y el trato que recibían, el fotógrafo les pide que le platiquen más y se acerca a su fotógrafo para hablar con él en secreto.	Periodista	Fotógrafo	Pobres muchachas, va a ser difícil que olviden que fueron carne de placer(61.1.I) y foco de infección social (61.2.I).	
Dos de los ayudantes de las dueñas de los burdeles entran al cuarto donde están encerradas Adelina y Ma. Rosa.	Ayudante	Chaparro	Órale mi Chaparro, a comer carne, y está re buenota (61.1.A).	
	Chaparro			Viola a Adelina (61.1.A).
	Adelina			Grita de dolor.
	Chaparro		¿Verdad que sí te gusto, mamacita, ¿qué sientes, qué sientes? (61.2.A).	
El jefe de la policía, Mata, quiere tener relaciones sexuales con una prostituta gratis pero ella no acepta por lo que él se dirige Chuy, una de las dueñas.	Mata	Chuy	Pinches viejas culeras (61.3.A).	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Chuy consigue nuevas prostitutas, Delfa se las muestra a una clienta a la que le vende muchachas.	Beatriz	Delfa	Pues quién sabe Delfa, a doña Mary le gustan mejor.	
	Delfa	Beatriz	Ay Beatriz, ¿pero qué más quieres?, tócalas, están duritas (61.3.I).	
	Beatriz	Delfa	Mmmh, no, están de tiro muy flacas, de aquí a que engorden, imagínate.	Levantándole la falda a una de las dos muchachas.
	Delfa	Beatriz	Ay Beatriz, fijate bien, están recién domadas que no es lo mismo, en un mes vas a ver cómo se componen (61.3.I).	
	Beatriz	Delfa	Yo me llevaría a esa, y eso si nos arreglamos, a la otra no, tiene cara de viciosa.	
	Delfa	Prostitutas	Bueno, ustedes ya váyanse.	
	Delfa	Beatriz	¿Cuánto vas a querer por ellas?	
	Beatriz	Delfa	Están nuevecitas, dame \$600 por cabeza (61.4.A).	
Delfa y el capitán de la policía están comiendo en una mesa aparte de las prostitutas. Delfa le levanta el castigo a una de ellas y le permite sentarse a comer y le exige que le diga "gracias señora".	Delfa	El Capitán	Parecen bestias, no tienen educación (61.5.A).	
	El Capitán	Delfa	Te digo Delfa, las consecuentas mucho.	
	Delfa	El Capitán	Sí, tienes razón, parecen animales (61.5.A).	
	Prostituta		Pinche comida, me da asco.	Escupe la comida.
	Delfa	Prostituta	Ya te he dicho que no escupas cochina y menos a la hora de la comida.	
	Prostituta	Delfa y El Capitán	Ya no aguanto estos frijoles, todos los días frijoles aguados con tortilla (61.6.A).	
	El Capitán	Prostituta	¿No quieres mejor un pollito?, pinche huevona.	
	Prostituta	El Capitán	¿Cuánto le costamos Capitán? (61.6.A).	Gritando y tira el plato en el suelo.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Están en una reunión y uno de los invitados propone que todos vayan a un teatro a ver un espectáculo, todos comienzan a salir y Jaime detiene a Paloma para quedarse solos y comienzan a besarse.	Paloma	Jaime	No, no, no, no, no, y no.	Lo besa en la boca.
	Jaime	Paloma	Casémonos de una vez mi vida.	
	Paloma	Jaime	No, te encantan las cosas fáciles mi vida (63.1.I).	Lo besa y se levanta del sofá para tomar su abrigo.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Paloma le dice que salgan de la casa, que caminen un poco y después tomen un taxi para alcanzar a los demás.	Jaime	Paloma	¿Por qué te gusta contradecirme?	
	Paloma	Jaime	No, no es eso.	
	Jaime	Paloma	Entonces qué quieres.	
	Paloma	Jaime	No sé, yo no tengo prejuicios (63.2.I), me acuesto contigo porque me gusta (63.1.O).	
	Jaime	Paloma	Y porque me amas (63.3.I), ¿Por qué no vamos a...	
	Paloma	Jaime	No Jaime (63.1.A).	
	Paloma	Jaime	Tocándote, en la soledad, tú y yo en un juego, de miedo, de sorpresa, sería precioso jugar pero a ti sólo te gustan las cosas fáciles mi amor (63.2.A).	
	Jaime	Paloma	¿Jugar?, ¿A qué?	
	Paloma	Jaime	Tú no te atreverías a hacerme el amor aquí (63.2.A).	
	Jaime	Paloma	¿Aquí?	
	Paloma	Jaime	¿Por qué no, te da miedo?	
	Jaime	Paloma	¿En este lugar?	
	Paloma	Jaime	¿En el llano o en el bosque o en las escaleras o en donde yo quiera (63.2.A).	Comienza a buscar sus beso y a esquivarlos cuando él le corresponde y comienza a correr.
	Paloma	Jaime	¿Te acuerdas cuando te conocí? (63.3.A).	
	Jaime	Paloma	Nos conocimos ¿No?	
Paloma	Jaime	No, yo te escogí, yo alargué la mano y dije "tú serás mío" (63.3.A), no te enojas, eres el arquitecto más guapo, más elegante y más inteligente (63.4.I), déjame a mí ser la más coqueta, la más caprichosa y la más cariñosa también (63.5.I).	Se acerca y lo abraza pro atrás.	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Están en un cabaret Jaime, Paloma y los cuatro caifanes, la orquesta comienza a tocar un danzón.	Paloma	Jaime	Ven, vamos a bailar (63.4.A).	
Paloma va al baño, Jaime la acompaña y la espera en la puerta.	Mujer	Jaime	¿Qué le cuidas viejo? Ni que lo tuviera de oro y la fueran a robar (63.6.I).	
Planean robar una corona de flores y le piden a Jaime que vaya por el coche para que los recoja después del robo.	Jaime	Los caifanes	Yo no la voy a dejar sola (63.7.I).	
	Azteca	Jaime	Se la cuidamos como si fuera su mamacita (63.8.I).	
Jaime y Paloma se alejan para ir a buscar el coche.	Paloma	Jaime	Sólo esta vez Jaime, tú lo sabes (63.5.A).	
	Jaime	Paloma	Qué previsora, estás con el pelado ese que te mira y no te quita los ojos de encima.	
	Paloma	Jaime	Juro que sólo esta noche, déjame gozarla (63.5.A).	
	Jaime	Paloma	Todo es excesivo y peligroso, todo es demasiado inmediato, a veces pienso que planean algo, vámonos ya Paloma, no vaya a ocurrir algo de lo que tengamos que arrepentirnos después.	
	Paloma	Jaime	No, no me pierdo del robo de la corona (63.6.A).	
	Jaime	Paloma	¿Qué?	
	Paloma	Jaime	¿Pero no te diste cuenta del plan?	
	Jaime	Paloma	No, pero ya se acabó el jueguito, vámonos ya, podemos eludirlos.	
	Paloma	Jaime	Pero si no nos persiguen.	
	Jaime	Paloma	No te das cuenta de nada, ¿y si pasa algo, qué le voy a decir a tus padres? (63.7.I).	
Paloma	Jaime	No, me niego a abandonarlos (63.6.A).		

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Jaime, Paloma y los caifanes están comiendo tacos y entra un hombre vestido de Santa Claus muy borracho, el dueño lo trata de correr pero el Azteca lo convence de que lo deje para que se tome una cerveza.	Azteca	Santa Claus	Luego las viejas te pintan la traición y la muerte te pone frío, lo único que no lo deja uno es madre y su cuate (63.9.I).	
Estilos pide prestada una guitarra para hacer un brindis.	Estilos	A todos	Brindo por la mujer más no por esa en la que halláis consuelo en la tristeza, rescoldo del placer desventurado, no por esa que hoz brinda sus hechizos cuando besáis sus rizos artificiosamente perfumados, yo no brindo por ella compañeros y siento por esta vez no complacerlos. Brindo por la mujer pero por una, por la mujer que me arrulló en la cuna, por la mujer que me enseñó de niño la importancia del cariño exquisito, profundo y verdadero (63.10.I).	Tocando la guitarra.
	Santa Clouse	A todos	Correcto, dejarlo que brinde por mi madre, madre es lo único que vale (63.10.I).	Avienta todo lo que hay en la mesa al suelo.
Van todos en el carro.	Azteca	Gato	Oyes gato, tú que tanto has andado por las azoteas del cantón, ¿qué vieja te ha dolido más?	
	Gato	Azteca	Mi madre, me cuereaba.	
	Azteca	Gato	No, no vieja de respeto vieja de jalón(63.11.I).	
	Masacote	A todos	Todas hieren parejo, nada más que unas cicatrizan y otras no.	
Están en la bodega de ataúdes de una funeraria y el Gato está a punto de proponer un juego.	Jaime	Los caifanes	Yo no dejo a Paloma sola, ¡¿Qué van a hacer?! (63.7.I).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Van en el carro y los caifanes hablan en doble sentido sobre la posibilidad de tener relaciones sexuales con Paloma que va dormida en el asiento anterior y el Gato le observa el busto por el retrovisor.	Azteca	Gato	Si a usted también se le antoja el chicharrón mi gataso (63.7.A).	
Todos salen corriendo de la carroza funeraria que se robaron para esconderse, Paloma y Estilos se van juntos y Jaime expresa su preocupación porque no sabe en dónde se encuentra ella.	Jaime	Gato	¡Contéstame, ¿En dónde está Paloma?!	
	Gato	Jaime	No se preocupe jovenaso, la Palomita va con el Estilos.	
	Jaime	Gato	Por dónde se fueron...	
	Gato	Jaime	¿Pero qué tal si ya no quiere regresar?, de todas maneras no se sulfure jovenaso, nadie le quita nada a una vieja sie ella no quiere darlo (63.12.I).	
Paloma invita a los caifanes a desayunar y Jaime va de mala gana porque él quiere ir a dejar a su casa. Están en una taquería y Paloma baila con Estilos, termina la pieza y Paloma lo invita a poner otra moneda en la rocola para seguir bailando.	Jaime	Paloma	Necesito hablarte ahorita mismo.	
	Paloma	Jaime	¿Ahorita? No seas necio, tú y yo tenemos toda la vida para platicar (63.8.A).	
Jaime se pelea con los caifanes y éstos deciden irse.	Jaime	Paloma		La agarra del brazo para tratar de impedir que se baya (63.9.A).
	Paloma			Se jala con fuerza el brazo y sigue a los caifanes (63.6.A).
Paloma y Jaime se encaminan para tomar un taxi.	Jaime	Paloma		Abre la puerta del taxi para que ella se suba.
	Paloma			Se sube, cierra la puerta y se arranca el taxi sin esperar a que Jaime lo aborde.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Berenice acaba de conocer a Rodrigo, un chico joven y apuesto, en el velorio de su padre. Los dos intercambiaron miradas. Más tarde ella está cuidando a su madrina dormida, se levanta y se mira en el espejo, se vuelve a sentar.	Berenice		Lo voy a tener, juro que lo voy tener (71.1.A).	Con expresión pensativa.
Berenice, Rodrigo y Mercedes (amiga de la familia) están tomando un café en el cuarto de la madrina, mientras la cuidan. Discuten sobre el deseo de Berenice de comprar un carro nuevo en lugar de uno usado.	Madrina	Berenice	Hazle caso a Rodrigo, él sabe de estas cosas, Berenice (71.1.I.).	
Berenice compra un coche y Rodrigo le enseña a manejar en alguna avenida apartada del centro de la ciudad. Mientras Rodrigo le da instrucciones de repente da una vuelta que él no le ha indicado y entra en un motel. Después de tener relaciones sexuales, platican acostados en la cama.	Rodrigo	Berenice	¿Ya habías venido antes a este hotel? ¿O se te ocurrió entrar cuando lo viste?	
	Berenice	Rodrigo	Tampoco, tampoco. Soy muy organizada, lo tenía todo planeado (71.2.A).	
Berenice y Rodrigo van de día de campo, y ella plantea la posibilidad de quedar embarazada como consecuencia de sus encuentros sexuales.	Rodrigo	Berenice	¿Estás tomando pastillas anticonceptivas?	
	Berenice	Rodrigo	Claro. ¿Te preocupa que pudiera quedar embarazada?	
	Rodrigo	Berenice	Por ti, yo ni me enteraría. Me voy dentro de cinco días, acuérdate (71.3.A).	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Chabela, su suegra y otras dos mujeres preparan la comida para sus familias y amigos que van a irán a ver una carrera de autos.	Eufemio	Chabela y Dona Lolita	¡Qué pasó con la pastura, ya ni chicles de menta! ¡Apúrense! (72.1.A).	Con tono de voz elevado.
	Chabela	Eufemio	Mh, Está fácil, llevamos de comer para que trague un ejército.	
Están fuera del taller mecánico Eufemio y su compadre, se acercan hacia la esposa del compadre, Dora.	Eufemio	Dora	Caray comadrta, viene usted echando tiros ahora sí salió el sol.	
	Dora	Eufemio	Mi señor que me dio permiso de quemar mis últimos cartuchos (72.2.A).	Orgullosa y coqueta.
Se están preparando para todos partir y le informan a la abuela que ella no va a ir.	Dona Lolita	Todos	Desde que amaneció Dios estoy sobándome el lomo para guisarles a esta bola de lombricientos (72.1.N) y ahora...	Gritando y triste.
	Chabela	Dona Lolita	Compréndalo mamacita, es que hay que pasar la noche allá, el sereno y usted pos... ya está muy achacosa (72.1.I).	Gritando y triste.
	Dona Lolita	Todos	.. ¡ustedes son una bola de inconsecuentes, pa cuidar la casa sí soy buena y pa criar a estas malcriadas pero de que sale algo bonito, ahí que se quede con la gata la pinche vieja... (72.2.I).	Gritando.
Llegan los jóvenes en motocicleta al taller mecánico para partir todo de ahí.	Apache	Muchacha	¡Párate torpe si no es sillón! (72.3.A).	Gritando y empujándola para que se baje de la motocicleta.
Llegan muchas familias en sus carros al lugar donde se van a instalar para pasar la noche, los hombres se bajan del auto y pelean por los lugares, terminan poniéndose de acuerdo.	Muchacho	Todos	... además ahí están una viejas, a ver si podemos ligar con ellas (72.4.A).	En voz baja.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
La hija de Eusebio le está reclamando a su novio la falta de atención que tiene hacia ella.	Charito	Lalo	Hipócrita, mañoso pero estás tarado si crees que conmigo vas a andar con tu bola de...	Gritando y tratando moverse para que no le toque él las piernas y el busto.
	Lalo	Charito	No te azotes, ¿Cuál es la bronca?	Con tono de voz pasiva y acariciándole las piernas.
	Charito	Lalo	Ninguna. ¿De qué? No me llamas, te haces el deseable, le echas la jauría a cuanta chava ves.	Gritando y tratando moverse para que no le toque él las piernas y el busto.
	Charito	Lalo	... es que como yo soy muy pasional y tú nada más hablas de boda... (72.4.A) olvida la psicología lo que pasa es que tú no te conectas, ni penetras... en mi pensamiento, yo soy un apóstol de la libertad sexual y tú... tú estás acomplejada por los prejuicios de la momiza (72.3.I).	Con tono de voz pasiva y acariciándole las piernas.
	Charito	Lalo	¿Yo... yo...? ¡Yo soy pura revo tarado, más inteligente y más avanzada que tú, y estudio y leo y voy a la universidad! (72.2.N).	Gritando y tratando moverse para que no le toque él las piernas y el busto.
	Charito	Lalo	Pues sí pero tienes más tiempo.	Con tono de voz pasiva y acariciándole las piernas.
	Charito	Lalo	¡Claro porque no lo pierdo nada más pensando en... en lo que tú piensas, y no me me toques, no ves cómo me tienes de granos?! (72. 4. I., 72.3.N).	Gritando y quitándole las manos de su cuerpo.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Están comiendo las esposas de algunos hombres y pasa una mujer vestida con un Hot-pants.	Una	Todas	Por nada se encuentran con tal de estar a la moda (72.5.A).	
	Una	Todas	Francamente me parece muy exagerado (72.5.A).	
	Una	Todas	Pues depende porque en Estados Unidos la moda... (72.5.I).	
El Mayor al ver que su pareja conversa con varios hombres, se molesta y saca la pistola para ahuyentarlos.	Mayor	Laila	... tú, no les des oportunidades, todas esas cosas (72.6.A).	En tono firme y simulando tocar los senos de ella.
Laila, vestida con Hot-pants, se cae y los hombres ayudan a levantarla pasándole las manos por todo su cuerpo mientras que sus esposas observan.	Una	Todas	Pos la mera verdad yo no sé qué le ven.	
	Chabela	Todas	Pos ¿cómo qué?, justamente lo que nosotras nos tapamos.	
	Una	Todas	Porque somos decentes (72.7.I) (72.4.N), pero de tener tener, tenemos lo mismo.	
	Dora	Todas	Viejos globeros, habían de dar el gasto en su casa y no comprar ajeno (72.7.A.).	
Chabela conversa con Rogelio y le platica sobre su vida.	Chabela	Rogelio	Mi marido es bueno y chambeador, además tengo un par de hijas que son unos amores, dinero no nos falta, ¿Qué más puede pedir desear una mujer de su hogar? (72.8.I) (72.5.N).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Laila, la acompañante del Mayor baila y toma con El Apache y su grupo de amigos, cuando él llega a insultarla y a amenazar a los jóvenes que están con ella. Después de una discusión ella logra alejarlo del grupo y le reclama por haberla tratado de esa manera.	El Mayor	Laila	Tú tienes la culpa por andar de ofrecida (72.8.A).	Jaloneándolo y golpeándolo.
	Laila	El Mayor	Yo soy libre de hacer lo que me pegue mi prestada, regalada o alquilada gana (72.9.A).	
Laila está encerrada en el auto del Mayor muy enojada. Él está muy borracho sentado afuera del auto hablando con dos hombres también borrachos. Ellos le piden que se calme y que trate bien a su esposa.	El Mayor	A los dos hombres borrachos	Mi esposa está donde debe, en su hogar y con sus hijos, como una santa (72.9.I.). Ésta es una cualquiera (72.10.I).	
Eufemio y su compadre caminan entre los árboles buscando a Laila. De repente tropiezan con una pareja que tiene relaciones sexuales en el suelo. Eufemio cae sobre ellos y se da cuenta que es su hija Charito con su novio Lalo. Comienza a gritarles y golpearlos y su compadre le pide que se detenga y que recuerde que Lalo es su ahijado.	Eufemio	Compadre	Si, es mi ahijado, mi ahijado, pero la perjudicada es mi hija (72.11.I.).	Forcejeando.
	Eufemio	Compadre	esta desgraciada que voy a matar a patadas (72.10.A).	Pateando fuertemente a Charito, lanzándola al suelo.
Un joven le cuenta a un grupo de jóvenes lo que sucedió entre Charito, Lalo y Eufemio.	Un joven	Los otros	Yo no se lo que paso pero estaban gritando y el le decía que habia deshonrado a toda la familia (72.12.I).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Un grupo de hombres trata de tranquilizar a Eufemio, entre ellos están su compadre y Lalo.	Compadre	Eufemio	Habla usted como locutor, el mundo ha cambiado un chorro, compadre (72.13.I).	
	Lalo	Eufemio	¡Seguro padrino! Esa onda del honor, es de la pelea pasada (72.13.I).	
Un grupo de adultos discuten acerca de lo sucedido entre Charito y Lalo.	Un hombre	Una mujer	Oye, pero ven acá, ¿se descorcharon a la niña o no se la descorcharon? (72.11.A).	
Paulina se acerca a Eufemio para decirle que Doña Lalita está enferma. Él sigue muy enojado con Charito.	Eufemio	Charito	Y tú deberías ser como tu hermanita, buena (72.14.I), y no andar por ahí manchando mi nombre con tus porquerías (72.12.A.).	Gritando.
	Compadre	Eufemio	Pos se lo limpiamos, compadre, para esas manchas no hay mejor tintorería que la iglesia (72.15.I) Total, hoy nadie se casa al contado, todos dan enganche y abonos (72.16.I).	
	Eufemio	Compadre	Gracias, compadre, gracias (72.13.A.). Educa usted a una hija cristianamente para que le salga con esto (72.17.I).	Abrazándolo.
Eufemio le contó a Chabela lo que sucedió con Charito.	Eufemio	Chabela	Dime si no es para matarla (72.12.A).	Dándole una cachetada a Charito.
	Chabela	Eufemio	¡Ay, ya Eufemio! ¡Pobrecita! ¡Ya déjala! (72.14.A.).	Abrazando a Charito.
	Eufemio	Chabela	¿Pero como pobrecita? ¿Cómo dices eso? ¿No ves que yo mismo la vi? (72.12.A.).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Las personas que están alrededor del coche de Eufemio comentan sobre como el compadre encontró a su esposa y a Chabela dentro de un coche con otros dos hombres.	Una señora	Otra señora	Le digo, si las gentes decentes nos miraremos en los museos (72.18.I.).	
Chabela y Eufemio discuten dentro del coche. Él le reclama que su compadre la haya encontrado en un coche con otro hombre. Ella trata de convencerlo que no le fue infiel con ese hombre.	Eufemio	Chabela	¿Y cómo voy a creerte si mi compadre te vio? (72.15.A).	Llorando.
	Chabela	Eufemio	Yo que me he pasado la vida respetándote y haciendo todo para que tuvieras un hogar feliz, desvelándome por las hijas (72.6.N), y todo para que me salgas ahora con que... (72.16.A.).	
Todavía en el coche, Chabela justifica el haberse ido con el otro hombre a su coche porque se sentía humillada de ver a Eufemio coqueteando con Leila. Le dice que se fue con él solamente para no verlo en esa situación.	Eufemio	Chabela	Estás inventando tangos, para desviar la cosa, fuera cierto y no justifica que pierdas la vergüenza y te largues a revolcarte con el primer hijo de... (72.17.A.) (72.19.I).	Llorando y gritando.
	Chabela	Eufemio	No aguanto más insultos ni groserías (72.18.A).	
Todavía en el coche, Eufemio sigue sin creerle a Chabela.	Chabela	Eufemio	Si le vas a creer más a tu pinche compadre que a mí, de plano mejor aquí le cortamos (72.19.A).	
Eufemio y Chabela siguen discutiendo y comienzan a hablar al mismo tiempo.	Chabela	Eufemio	Después de 20 años de haber sido tu esposa, pues no diré que perfecta, pero casi, y haberte aguantado lo que te he aguantado. ¡Ah, no, pero ya no! ¡Esto ya no! ¡De plano mejor me voy! (72.19.A.).	Llorando y gritando.

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Dona Lalita acaba de morir, toda la familia, Eufemio, Charito, Paulina y Chabela, lloran alrededor de ella.	Eufemio	Chabela	Sáquese de aquí, perdida, no tiene derecho a manchar a mi madrecita con su presencia (72.17.A).	Empujándola y tirándola hacia atrás.
	Eufemio	Charito	Y tú malas mañas, lárgate de aquí, itan perra la madre como la hija! (72.10.A).	Le da una cachetada y la avienta también hacia atrás.
	Charito	Eufemia	¡No insultes a mi mamá! (72.20.A).	
	Eufemio	Chabela	Las mujeres como tú no tienen derecho a nada. (72.19.I).	
Dora trata de defender a Chabela.	El compadre	Dora	¡Usted cálese y ocúpese de lo suyo, que hasta le sobra! (72.21.A).	La jala de un brazo para levantarla y llevarla a otro lugar.
Chabela, insistiendo, regresa al lado de doña Lalita.	Eufemio	Chabela	Te he dicho pinchemil veces que no te quiero ver cerca de mi madre. (72.17.A.).	Le jala el cabello para retirarla del lado de su madre y la cachetada.
Eufemio, su esposa e hijas, y otras mujeres lloran alrededor del cuerpo de doña Lalita.	Eufemio	Dora y Chabela	¿Ya lo ven? Con sus cochinas ofendieron a Dios (72.17.A.).	
Eufemio, su esposa y sus hijas van de regreso a la ciudad con doña Lalita muerta sentada también en el coche.	Eufemio		La maldición, me cayó la maldición y la desgracia: mi hija deshonrada, mi mujer casi me los pone. (72.12.A) (72.17.A).	
	Chabela	Eufemio	Por nosotras no penes, Eufemio, la nena se va a casar. (72.15.I.).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Beatriz está cosiendo en la máquina de coser, en un cuarto del primer piso, los hijos están en el taller, en la planta baja. Llega Gabriel y comienza a acariciarle la espalda y el cabello de forma insinuante.	Beatriz	Gabriel	Abajo están los niños, nos pueden oír.	
	Gabriel	Beatriz	Contigo siempre es lo mismo, sólo piensas en ti (73.1.A), no tienes derecho (73.1.I).	La suelta y se aleja (73.1.A).
	Beatriz	Gabriel	Por favor Gabriel	
	Gabriel	Beatriz	Siempre estuviste llena de hombres, todo el tiempo estás pensando en ellos aunque finjas no pensar en nada (73.2.A). Ve a la cocina (73.3.A).	
	Beatriz	Gabriel	Ya está lista la cena (73.4.A).	
	Gabriel	Beatriz	Ve a limpiar los aparatos (73.5.A).	La levanta de la silla con un fuerte jalón (73.5.A).
Gabriel le habla a Beatriz sobre lo despreciable que le parece la gente y hace una analogía de ésta con las ratas, y Gabriel le habla sobre la ventaja de estar encerrados en su casa.	Beatriz	Gabriel	Tenemos 18 años de estar aquí, 18 años que no hemos visto jamás la calle.	
	Gabriel	Beatriz	¿Te estás quejando?	
	Beatriz	Gabriel	Al contrario, yo siempre he sido muy feliz contigo, nada mejor que vivir con un hombre como tú, no necesito ninguna otra cosa. Estos 18 años han sido maravillosos y en toda mi vida no me hace falta salir (73.6.A).	
Los tres hermanos están jugando en el patio, la mamá los ve desde la puerta de la cocina, y en el juego Porvenir abraza y luego le levanta la falda a Utopía.	Beatriz	Utopía	¡Utopía! Ven a ayudarme (73.2.I.).	Gritando.
Gabriel está vendiendo su producto en una tlapalería, observa a una jovencita, hija de la encargada, y se acerca a ella. Se tapa la boca con un pañuelo para hablarle cuando la mamá va por el dinero para pagarle.	Gabriel	Chica	Necesito verte a solas, quiero que te acuestes conmigo, te pago (73.7.A).	
	Chica	Gabriel	¿Está usted loco? Nada más deje que se entere mi mamá y ya va a ver (73.8.A).	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Regresa la encargada para pagarle.	Gabriel	Encargada	Tengo que decirle una cosa, ¿no se enoja? Cuide a su hija, es muy coqueta.	
	Encargada	Gabriel	¿Mande?	
	Gabriel	Encargada	Es muy coqueta, se me insinuó.	
	Encargada	Gabriel	¿De veras?	
	Gabriel	Encargada	No se lo diría si no fuera cierto, yo nunca miento, cuidela, puede perderse (73.3.1).	
	Encargada	Chica		Le da una bofetada.
Gabriel llega a su casa después de un día de mala venta. Comenta con Beatriz su preocupación porque su producto ya no se está vendiendo, y le dice que disminuya las raciones de comida y ahorren en la luz porque si no se van a morir de hambre.	Gabriel	Beatriz	...además, despídete de los cosméticos.	
	Beatriz	Gabriel	Pero yo los uso para gustarte (73.9.A).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Gabriel y Beatriz, después de tener relaciones sexuales hablan sentados en la cama.	Gabriel	Beatriz	¿Cómo eran los hombres que tuviste antes de mí? No me dijiste exactamente cuántos fueron.	
	Beatriz	Gabriel	Por favor, Gabriel, esa plática siempre acaba mal.	Le pone la mano en el hombre.
	Gabriel	Beatriz	Siento que es peor no saber.	Mueve el hombro para quitarse la mano de Beatriz y se levanta de la cama.
	Beatriz	Gabriel	Gabriel, tú lo sabes todo de mí, ¿qué más?	
	Gabriel	Beatriz	¡Te voy a matar, te voy a matar! (73.2.A).	Él saca su navaja, la toma por los cabellos y le pone la navaja en la cara.
	Beatriz			Llora sentada en la cama.
	Gabriel	Beatriz	Perdón, perdóname Beatriz, me tienes que ayudar, tengo mucho miedo (73.10.A).	Le besa las manos y los brazos.
Llega un inspector a revisar el taller para renovar el permiso. Él se muestra interesado en Utopía y coquetea con ella, pero ella no le presta atención y nunca lo mira a los ojos. Después se retira.	Gabriel	Utopía	Desgraciada coqueta (73.12.A).	Saca unas tijeras del cajón. La jalonea hasta la puerta del taller, la tira al piso y le corta la coleta (73.3.A).
	Beatriz	Gabriel	Gabriel, déjala, no seas loco, ¿no te das cuenta de lo que haces? (73.13.A).	Entra corriendo.
	Gabriel	Beatriz	No te metas, yo sé lo que hago, es por su bien.	
	Beatriz	Gabriel	¿Tú crees que es por su bien?, mira lo que haces con tus hijos.	
Beatriz consuela a Utopía después de que su padre le cortó el cabello y la golpeó.	Beatriz	Utopía	Hago lo que dice porque sé que es por nuestro bien. (73.4I) (73.6.A). Pero nunca debió haberte tocado, eres muy chiquita (73.5.I).	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Gabriel saca la basura a la calle y deja la puerta abierta. Detrás de él salen corriendo, primero Voluntad, la hija menor, y después Porvenir y Utopía.	Gabriel	Beatriz	¿Por qué dejaste que se salieran? (73.14.A) Carajo.	
	Gabriel	Utopía	¡Tú! Eres igual que tu madre.	
	Utopía	Gabriel	¿Por qué? ¿Por qué?	Gritando.
	Gabriel	Utopía	Apenas le di la espalda y buscó la calle (73.15.A).	La toma de los brazos, la levanta de la silla y la sacude.
	Gabriel	Voluntad		La encierra en un calabozo (73.3.A).
Gabriel habla con Beatriz sobre lo que pasó con los niños, que se salieran cuando él tiraba la basura. Él está muy enojado.	Gabriel	Beatriz	No se puede vivir en esta casa. Todo es por ti, tú tienes la culpa, los quise salvar de este mundo y no pude, es por ti, es tu herencia (73.14.A).	
	Beatriz	Gabriel	Pero Gabriel, si no ha pasado nada.	
	Gabriel	Beatriz	¡Siéntate ahí!	
	Beatriz			Se sienta donde Gabriel le indica (73.6.A).
	Gabriel	Beatriz	Me casé contigo por compasión, siempre me diste lástima, nunca sentí otra cosa por ti (73.16.A), todo es culpa tuya, jamás se van a salir con la suya (73.5.A).	La levanta de la silla con un fuerte jalón y comienza a golpearla fuertemente (73.5.A).
Porvenir y Utopía están dentro del carro acariciándose sexualmente. Gabriel los encuentra, los saca del carro a jalones y los golpea insultándolos. Beatriz llega para defenderlos.	Beatriz	Gabriel	No lo toques, no tienes derecho (73.13.A).	Gritando y tratando de separarlos.
	Gabriel	Beatriz	¡Mira lo que has hecho, mira! (73.14.A).	Gritando.
	Gabriel	Utopía		Se quita el cinturón y la golpea fuertemente (73.3.A).
	Beatriz	Gabriel	¡Cálmate por favor Gabriel! (73.13.A).	Llorando y jalándole el brazo.
	Gabriel	Beatriz		La empuja. (73.5.A)
	Beatriz			Llora recargada en el toldo del carro, volteando al lado opuesto de donde Gabriel y sus hijos están (73.17.A).
Una vez que encierra a Porvenir y Utopía en el calabozo, Gabriel le reclama a Beatriz antes de irse a la cama.	Gabriel	Beatriz	Esto es por tu culpa, mira lo que has hecho, acabaste con todo, tú tienes la culpa (73.14.A).	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Toda la familia está cenando en la mesa, excepto Utopía, que está sentada en el umbral de la puerta del comedor. Voluntad dice que no le gusta la sopa y Gabriel se enoja mucho, da un manotazo fuerte en la mesa y comienza a gritar.	Gabriel	Toda la familia	De ahora en adelante Utopía estará siempre lejos de su hermano, dormirá con la luz prendida y cuando yo salga a la calle se quedará encerrada en su cuarto (73.3 y 5.A), las mujeres tiene la culpa de todo (73.6.I).	Gritando.
Gabriel se levanta en la madrugada para asegurarse de que cada uno de sus hijos estén en sus respectivas camas. Se detiene frente el cuarto de Beatriz, le apunta a la cara con la luz de una linterna y le grita.	Gabriel	Beatriz	Por tu culpa, fui un débil sólo por tu culpa, tú hiciste que me desobedecieran, tú tramaste todo, tú tienes la culpa (73.14.A).	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Beatriz está dormida y llega Gabriel de la calle a despertarla.	Gabriel	Beatriz	Vengo de estar con una muchacha muy joven, y sí era , no como tú (73.7.A); con razón nunca ha existido aquí la pureza (73.2. A).	
	Beatriz	Gabriel	Todas son mentiras, ¿por qué me dices eso? Tú no tienes ningún derecho, ¿no he sido sino fiel y tolerante contigo, hice todo lo que quisiste y cumplí siempre tu voluntad, hasta he tenido que vivir las cosas que tú me inventas, no puedo más, no lo tolero (73.18.A).	Va subiendo el volumen de voz.
	Gabriel	Beatriz	¿Qué te pasa?	
	Beatriz	Gabriel	¡¿Cómo que qué me pasa?! ¿Cómo te atreves? Déjame sola, déjame en paz, sal de mi cuarto (73.19.A).	Gritando.
	Gabriel	Beatriz	Mi amor, no te pongas así mi amor, no te pongas así ¿qué te pasa? ¿qué tienes? No te pongas así, yo te quiero mucho Beatriz (73.20.A).	Se acerca a ella, la toma de los brazos y la acaricia.
	Gabriel			Se quita el saco y se desabrocha el pantalón, se quita la corbata, la acuesta, le sube el camisón, le abre las piernas y se sube en ella (73.21.A).
	Beatriz			Se deja hacer todo (73.6.A).

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Olga invita a Ramón a tomar un raspado y le confiesa que está embarazada y que ni su esposo ni su suegra lo saben.	Olga	Ramón	Estoy muerta de miedo	
	Ramón	Olga	¿Por el parto?	
	Olga	Ramón	Y por la responsabilidad (81.1.A)	
	Olga	Ramón	... Mis papás son muy conservadores y muy posesivos	
	Ramón	Olga	¿Y te casaste para librarte de ellos?	
	Olga	Ramón	Un poco, pero parece que pasé de la dictadura a la dictablanda (81.2.A)	
	Olga	Ramón	... Puedo conseguir una beca para estudiar en Alemania. Se me antoja tanto irme yo, isola!, un año (81.1.N) No me malinterpretes, quiero mucho a Rodolfo, y deseo enormemente tener un hijo (81.3.A), pero no se puede andar en la procesión y repicar (81.2.N)	
	Ramón	Olga	Si cargas con el niño, tal vez sí (81.1.O)	
	Olga	Ramón	¿No me lo cuidaría doña Herlinda?	
	Ramón	Olga	¿Por un año? Lo dudo, lo dudo mucho	
	Olga	Ramón	¡Qué lata! Desear siempre cosas contradictorias (81.2.N) ¡Qué miedo pensar que me pueda pasar toda la vida en la cocina! (81.4.A) (81.1.I)	
	Ramón	Olga	¡Cuidando a los niños! (81.4.A) (81.1.I)	
	Olga	Ramón	¡Y al esposo! (81.4.A) (81.1.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
En la fiesta del bautizo del hijo de Rodolfo y Olga, ella y Ramón, están a solas en una habitación tratando de dormir al bebé.	Ramón	Olga	¿Y no te gustaría tener también una niña?	
	Olga	Ramón	Pues Rodolfo ya anda en esas, pero yo no quiero	
	Ramón	Olga	No es bueno ser hijo único	
	Olga	Ramón	Pero yo quiero trabajar y estudiar ¡Y lo voy a hacer, Ramón! Pero hasta que el bebé esté crecidityo. (81.3.N)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
La abogada y la psicóloga visitan a Luz en la cárcel para ofrecerle ayuda con intención de defenderla y la incitan a que les tenga confianza, la interrogan acerca de sus condiciones de vida antes del asesinato de sus hijos	Luz	Abogada Psicóloga	Sebastián me pegaba (82.1.A)	
	Abogada	Luz	¿También ese día?	
	Luz	Abogada	Todos los días (82.1.A)	
La abogada y la psicóloga visitan a la mamá de Sebastián, papá de los hijos de Luz, para interrogarla sobre los hechos	Suegra	Psicóloga Abogada	A mí me dio reterto coraje que mandar al escuincle por Sebastián chico, ¿cómo va a ser que ahí anden los chiquillos como perros de la calle? ¿Para qué querían entonces a su mamá? Una mamá es para que cuide a sus hijos ¿no?, para que los eduque, para que esté al pendiente de ellos (82.1.I), yo digo, ¿no?, ¿o qué?, namás es echarlos fuera y dejarlos ahí, a la buena de Dios (82.1.I) pues ya me llevé yo al niño y fíjense, pa que vean lo que les digo, otra vez no estaba Israel, porque lo había mandado a pedir dinero prestado";Háganme ustedes el favor!" Para irse a buscar trabajo, ¡Pendeja! (82.1.I)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
La abogada y la psicóloga visitan a la vecina de Luz, para interrogarla sobre los hechos	Vecina	Abogada Psicóloga	No señorita, mi comadre no los mató, qué va, si mi comadre sólo dedicaba su vida a procurar por ellos... (82.1.I) Pero ella no los mató señorita, qué va, mi comadre se pasaba de buena gente, con decirle que todas esas historias del catecismo se las sabía rete bien porque allá un padrecito de su pueblo se las había enseñado desde que era niña... no le digo señorita, que mi comadre casi era una santa (82.2.A).	
La Psicóloga habla con Luz sobre cómo fueron asesinados sus hijos y le hace mención que sus tres hijos que tuvo con Sebastián estaban acomodados con amor, mientras que el que no era su hijo estaba tirado junto a la cama y le cuestiona ese hecho, confrontándola con las circunstancias de la concepción y nacimiento de él	Psicóloga	Luz	Luz, ¿usted quería tener a su hijo?	
	Luz	Psicóloga	Qué iba yo a querer o no, si ni me di cuenta a qué hora se me trepó encima ese... desgraciado, yo nada más desperté toda batida (82.1.A)	Truena la boca
	Psicóloga	Luz	¿Cómo que no se dio cuenta?	
	Luz	Psicóloga	Pues no porque me forzó (82.1.A)	
	Psicóloga	Luz	Y luego?	
	Luz	Psicóloga	Y luego qué, pues ya andaba panzona	
	Psicóloga	Luz	Pero usted lo hubiera podido abortar, ¿no es cierto Luz?, muchas mujeres lo hacen (82.2.I)	
	Luz	Psicóloga	Yo no,	
	Psicóloga	Luz	¿Por qué no? ¿le daba miedo hacerlo?	
	Luz			Truena la boca, agacha la cabeza
	Psicóloga	Luz	¿Por que es ilegal?	
	Luz	Psicóloga	Porque es pecado mortal, por eso (82.3.I)	Enojada con un tono de voz más elevado

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
<p>La mamá de Sebastián habla con la juez, encargada del caso de Luz, antes de enfrentarse en un careo con Luz</p>	<p>Suegra</p>	<p>A los presentes</p>	<p>Mire, la verdad es que Luz, con perdón de la expresión, era muy caliente... entonces como ni siquiera se sabía cuidar la muy burra... es que es la verdad señorita, no nada más hay que abrir las patas y ya, digo yo, cómo nomás ya me gustó este y órale, ya panza (82.4.I), qué fácil ¿no?... es que es un círculo vicioso, primero se llenan de hijos y luego ya quieren hacer su vida como si fueran solas (82.1.I), entonces ¿qué pasa? Ya ningún trabajo las quiere ni como gatas (82.5.I), y a ningún hombre les sirven más que para... ¿usted me entiende, no? (82.6.I) ¿qué van a hacer?... Chingar al marido, pues qué más... no los dejan hacer su vida, por ellas se los coserían dentro de las... perdón, no quise decir eso(82.7.I) ... celos, ¿quién les va a dar una caricia desinteresada? (82.5.I) si quiera un cariño que a cualquier perro se les da, ¡nadie!</p>	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Luz llega a insinuársele a Sebastián mientras está dormido, él le pide que cierre bien la puerta para que no vaya a entrar su hijo mayor, Luz no le hace caso y el niño entra y Sebastián se enoja, aparta a Luz que está arriba de él y se levanta para salir de la casa	Luz	Sebastián	Sebastián... no me dejes así ¿dónde vas?	
	Sebastián	Luz	A casa de mi mamá, donde me dejen descansar después de una guardia de 12 horas y si no quieres que venga desvelado, mantén tú al cabrón éste o que se chingue su padre, no yo	Sale de la casa
	Luz	Sebastián	Yo a este escuincle ya no lo quiero, dále sus chingadazos para que te respete, desquitate con él pero no te enojés conmigo viejo, mira, yo me voy a volver a colocar para mantenerlo, para que no le des gasto, pero no te vayas Sebastián, Sebastián (82.3.A)	Llorando
Luz platica con su vecina sobre su próximo parto	Luz	Vecina	Me volvieron a correr comadre	
	Vecina	Luz	Pues ahora ¿qué hizo comadrita?	
	Luz	Vecina	Quesque pa que me alivie con calma (82.5.I)	
Sebastián está tomando cerveza con amigos y habla de mujeres	Sebastián	Todos	Ella (Luz) está enojada conmigo porque yo ya tengo a una vieja más buenota (82.8.I.) pero de vez en cuando todavía voy a darle su medicina para que no llore el chiquito (82.4.A)	Todos se rien
La psicóloga escucha la grabación cuando la abogada y ella entrevistan a Sebastián, ella le cuestiona el hecho de que tuviera más hijos con Luz aún teniendo otra mujer embarazada y su mamá y nueva mujer lo defienden	Suegra	Psicóloga	Era ella la que lo buscaba señorita	
	Lety (mujer de Sebastián)	Psicóloga	Es que él es hombre, ¿a quién le dan pan que llore? (82.9.I)	
Sebastián llega a casa de Luz después de un periodo de ausencia, ella está lavando.	Sebastián	Luz	Dame de comer, ¿me oíste? (82.5.A)	Gritando

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
En una sesión con la Psicóloga, éste le cuestiona a Luz el por qué estaba con Sebastián si ella menciona que no lo quería	Psicóloga	Luz	Entonces, ¿por qué seguía usted con él?	
	Luz	Psicóloga	¿Pues con quién más?	
	Psicóloga	Luz	¿Nunca le gustó otro hombre?, ¿Por qué Sebastián, Luz? ¿Por qué con ese hombre que usted no quería, por qué aquél que pero la trataba en la vida?	
	Luz	Psicóloga	Todos son lo mismo	
	Psicóloga	Luz	Pero Sebastián le pegaba, tenía otra mujer, maltrataba a su hijo Israel, ni siquiera le daba ya dinero y me ha dicho que era malo, ¿Por qué Sebastián, Luz?	
	Luz	Psicóloga	Con tanto hijo quién me iba a querer(82.6.I), ya ni en los trabajos me querían (82.5.I)	
Leticia sale de la casa y Sebastián se molesta por ese hecho, su mamá trata de consolarlo	Mamá	Sebastián	Alguien tiene que vender las empanadas, contrólate, necesitamos dinero hijo, yo ya estoy vieja, ni modo que vayas tú (82.10.I)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Lola está en su puesto de ropa, llega Mario y trata de abrazarla por detrás	Mario	Lola	Tons, qué, Lolita,	
	Lola	Mario	State quieto, hasta para allá.	Se zafa
	Mario	Lola	¿Cuándo nos comemos eso? (83.1.A)	
	Lola	Mario	Ay, no me chingues (83.2.A)	
Lola se alista para ir a una tocada y deja encargada a Ana, su hija, con Juana. Ana expresa su deseo de que le lea un cuento su mamá y Juana trata de convencerla de que sea ella quien se lo lea	Lola	Juana	Ay, qué pena Juana, mejor no voy (83.1.N)	Abraza a Ana
	Juana	Lola	Luego se le pasa	
	Lola	Juana	De todos modos no tenia boletto	Se deshace la coleta y deja la chamarra en sobre la cama
Omar, el esposo de Lola le dice que se va a ir a Los Ángeles por un año. Lola se enoja y sale de su casa para ir a buscar a Mario. Regresa muy tarde a su casa.	Omar	Lola	Uta madre, ¿De dónde vienes? (83.3.A)	
	Lola	Omar	Fui a festejar tu viaje a Los Ángeles. (83.4.A)	
Omar sale de su casa enojado con Lola, va a un bar y regresa muy tarde y pasado de copas	Omar	Lola		Se acuesta sobre Lola quien está acostada boca abajo y comienza a acariciarle los muslos y los glúteos y a besarle la nuca (83.5.A)
	Lola	Omar		Se voltea para quedar frente a él, lo abraza y comienza a llorar (83.6.A)
Lola y Ana están haciendo las compras en el supermercado y la descubren escondiendo mercancía dentro de su bolsa. En una oficina, un trabajador le piden que saque todo lo que trae escondido	Trabajador de la tienda	Lola	¿Nada más, eso es todo?	
	Ana			Saca una bolsa de dulces de su overol
	Trabajador de la tienda	Lola	No debería de exponer así a su hija (83.1.I), ¿Eso es todo?	
	Lola	Trabajador de la tienda	Ya no traemos nada	Se desfaja la blusa dejando ver su vientre al trabajador (83.7.A)

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Lola y el trabajador de la tienda tienen relaciones sexuales dentro de un carro (83.8.A)	Mario	Lola		La escupe en la cara y le vacía el líquido en la cabeza (83.10.A)
	Lola	Mario		Le arrebatata la botella y se la estrella en la cabeza (83.11.A)
Lola y sus amigos van a la playa. Lola se acerca al mar y Mario va detrás de ella con una botella, comienza a besarla y besarla y ella no lo acepta del todo pero cuando él inicia con caricias más profundas lo rechaza (83.9.A.)	Lola	Mario		

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Perla, la hija de Julia y Tere su compañera de trabajo caminan por la calle y hablan del mal humor que últimamente han observado en Julia	Tere	Perla	¿Qué le pasa a tu jefa?, anda bien neurótica (91.1.A), se me hace que ya le cayó la menopausia (91.1.I)	
	Indigente	Perla y Tere	Mamacitas, merezco más pero con ésta me conformo (91.2.A)	Ya que pasan las sigue con la mirada para verlas por detrás (91.2.A)
Salen del salón de baile, Silvia no permite a su novio que las lleve a casa enojada porque sabía que él quería irse con su esposa	Silvia	Julia	Lo mejor es estar sola, así como tú. Yo me voy a buscar mi pareja de baile y me quito de broncas (91.3.A) (91.2.I.)	
Julia limpia sus zapatos de baile y Perla está recostada en el sofá leyendo una revista y Julia le pide a Perla bailar una pieza	Perla	Julia	Deberías de hacer ejercicio o algo, tienes el brazo muy flojo (91.4.A)	
	Julia	Perla		La suelta, voltea a Perla y la empuja hacia el sofá y se sienta en la misma silla (91.5.A)
	Perla	Julia	No te enojas, es que te conviene cuidarte, ándale (91.6.A)	Le habla acercándole la cara
Las operadoras se preparan para el turno nocturno, Perla tiene que quedarse y Julia quiere quedarse con ella. Está preocupada porque hubo una violación de otra operadora	Julia	Todas	Yo me quedo con mi hija por si las moscas (91.7.A)	
	Tere	Todas	Dónde para ir... (91.8.A)	
Tere, Julia y Silvia están en un salón de baile, Silvia ve a un hombre joven que las observa y se acerca a invitarlas a bailar, Julia lo rechaza	Julia	Silvia	No está bien que una baile con uno que es menor que una (91.3.I)	
	Silvia	Muchacho	Oiga joven, si quiere yo sí (91.9.A)	
En el baño Julia comenta que pidió su antigüedad en el trabajo	Silvia	Julia	Estás loca de la cola (91.10.A)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Julia llega a la estación del tren de Veracruz	Hombres en la estación y en la calle	Julia		Silban "fiu-fiu" y la siguen con la mirada (91.11.A)
En un café, un ruso se acerca y se sienta en la mesa en la que está Julia para tratar de conquistarla	Julia	Ruso		Se ríe cuando escucha hablar al ruso en su idioma y en inglés, se levanta de la mesa y se retira corriendo (91.12.A)
Julia llora. Doña Ti la invita a tomar un café en su casa para consolarla	Doña ti	Julia	¡Ay! De seguro que lloras por un hombre, si lo sabré yo que he tenido seis(91.4.I) Seis criaturas tuve, ¿para qué?, ninguna está conmigo (91.13.A)	
Julia y Susy, el travesti amigo de Julia toman un refresco en una tienda, Julia le explica que busca a Carmelo y el por qué él tuvo que huir	Susy	Julia	Ay niña! ¡Cómo saltas a defenderlo! ieres muy apasionada! (91.14.A)	
Julia está con Susy en su camerino. Susy le pide que se siente	Susy	Julia	Tienes que ser fuerte, piensa que de ahora en adelante tu única riqueza son tus recuerdos y tus amigas. Cuando te sientas muy triste piensa que tienes muchas amigas(91.5.I)	Se acerca a ella poco a poco y la toma de las manos. Utiliza un tono de voz muy suave (91.15.A)

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
La Colorada quién es una prostituta se pelea a golpes con un hombre. Julia se despierta y va al cuarto de doña Ti, ella le explica la situación mientras toman café	Doña Ti	Julia	Ni te preocupes, ella solita se defiende, si no, al rato le ayudan las otras, al fin que las padrotea a todas (91.16.A)	
	Julia	Doña Ti	¡Ay! Yo esas cosas no las entiendo. Bueno, ¿quién soy yo para andar criticando? (91.17.A)	
	Doña Ti	Julia	¡Ay! Dichosa tú que tienes a tu hija, yo que parí 6 ¿todo para qué?, ¡ni me vienen a ver! (91.6.I) Aquí estoy siempre sola. Bueno, pero ni falta me hace (91.18.A)	
Julia le enseña a Susy a bailar danzón	Julia	Susy	La mano tiene que estar a la altura de la mejilla de la dama (91.1.O)	Coloca ambas manos (la de él y la de ella) a la altura de la mejilla de ella (91.1.N)
Julia y Susy comen en un restaurante bar. Un hombre invita a bailar a Julia y ella acepta	Julia	Susy	¿Me permites? (91.7.I)	
Julia va a ir a buscar a Carmelo al puerto. Susy la maquilla y la peina	Julia	Susy	Oye, ¿pero no será demasiado?, digo, para ir a los muelles, vayan a creer que soy, este... piensen que estoy de ofrecida (91.8.I)	Julia se está viendo al espejo
	Susy	Julia	¡Ay, Julia, por Dios, no me salgas con esas! ¿tienes miedo de parecer puta o de gustarle a los hombres? (91.9.I)	
	Julia	Susy		Se ve al espejo y sonríe, dándole la razón a Susy (91.19.A)
	Susy	Julia	Al fin la gente ya ni se fija (91.10.I)	
Julia camina por el muelle donde hay muchos hombres empleados del puerto	Hombres en el muelle	Julia		La miran siguiéndola con la vista (91.20.A)
	Julia			Camina más rápido, cruza los brazos (91.21.A) y se despinta los labios (91.11.I)

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
En una oficina en el puerto, Julia pide informes	Empleado	Julia	Está usted muy guapa señorita, está usted muy guapa (91.22.A)	Se acerca a ella queriéndole hablar al oído y lo dice en voz baja (91.22.A)
	Julia	Empleado	Gracias(91.23.A)	Baja la mirada, mira nuevamente al empleado y sonríe (91.24.A)
Julia está en casa de Susy	Susy	Julia	No te hagas la fuerte, si quieres llorar, llora (91.12.I)	
Julia sale de su cuarto de hotel, tiene una cita con un hombre más joven que ella que conoció en el puerto	Julia			Va vestida más entallada de lo que acostumbra. Se acomoda el busto de la misma manera que vio que lo hizo una de las prostitutas del hotel (91.25.A)
	Doña Ti		Estoy sola, irrediblemente sola, y ya sé que tú nunca llenarás mi soldad, hoy te has ido para siempre de mi vida (91.26.A)	Se está pintando las uñas
Julia y Rubén están en un restaurante. Julia le explica a Rubén sobre el Danzón	Julia	Rubén		Baila ella sola moviendo la cintura dando vuelta sobre su propio eje muy pegada a Rubén (91.27.A)
En el mismo restaurante, Rubén le pregunta a Julia de su vida, ella contesta con mentiras y su hija sale a la conversación	Rubén	Julia	Una niña lindísima que debe ser igualita a ti. Eres un linda mamá (91.28.A)	
	Julia			Sonríe, baja la mirada, abre su abanico y voltea al lado opuesto de donde está Rubén (91.29.A)
Julia y Rubén llegan al muelle. Rubén sube a su barco, Julia lo espera en el muelle	Julia	Rubén	Ahora sí, si me subo a ese barco... ¡híjoles! ¿qué dirían Silvia y Tere si me vieran? (91.30.A) ¡Ay mamacita chula!, ¿qué hago? ¡Si me encana y me fascina! (91.31.A)	Sonriendo, juega con sus manos, se tapa el rostro con las manos
Julia y Rubén caminan por el malecón. Rubén le hace notar que está un poco rara y le pregunta si no le gustó cómo le cortaron el pelo	Julia	Rubén	Lo que pasa es que... es que estás muy chiquito para mí. Te ves casi de la edad de mi hija (91.3.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Julia se despide de doña Ti en la recepción del hotel porque regresa a la Ciudad de México	Doña Ti	Julia	Pero no te pongas así manita, que ya lo bailado ¿quién te lo quita? (91.13.I)	
Perla, Tere y Silvia están en el departamento de Julia. Ésta les entrega los regalos que les trajo de Veracruz y les cuenta acerca del viaje	Tere	Julia	Te compraste ropa nueva	
	Julia	Tere	Ah, sí, esa blusa me... me gustó mucho (91.32.A)	Se sonríe y levanta las cejas, voltea a ver a Silvia (91.33.A)
	Silvia	Tere		Levanta las cejas y señala a Julia con la mirada (91.34.A)
	Perla	Julia	Memo ya no es mi novio pero se la puedo dar a Raúl	Julia mueve la cabeza afirmativamente, sonríe y levanta la ceja volteando a ver a Silvia (91.35.A)
	Silvia	Julia	¡Oíla!, ¡Ándale! (91.36.A) (91.14.I.)	
Julia pregunta a Silvia si ya se reconcilió con su novio	Silvia	Julia	¡Nombre, ni loca, ya hasta cambié de galán y hasta de look (91.37.A)	Se desabotona el saco y muestra su playera con dos huevos estrellados a la altura de su busto (91.37.A)
Silvia le pregunta a Julia si encontró a Carmelo	Julia	Silvia		Se levanta y camina hacia atrás, voltea a ver a Silvia y levanta las cejas y se sonríe (91.33.A)

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Cloti está siendo golpeada por su esposo	Cloti	Esposo		Llora, niega con la cabeza y se tapa la cara con las manos (92.1.A)
	Esposo	Cloti		Le quita las manos de la cara, la golpea, la deja inconsciente y tirada en el suelo la pateo varias veces y le rompe un dedo con las manos (92.2.A)
Emma acuesta a su hijo y se prepara para irse a la cama. Felipe está acostado en la cama. Emma se agacha hacia ésta para sacudirla y Felipe comienza a insinuar que quiere tener relaciones sexuales.	Felipe	Emma		Jala el cuello del camión para verle el busto (92.3.A)
	Emma	Felipe		Le toma la mano y lo mira, se incorpora para quitarse la bata y el calzón dejándolo ver sus nalgas (92.4.A)
	Felipe	Emma		Le besa las nalgas
	Emma	Felipe	Espérate (92.5.A)	Se destrenza el cabello
	Felipe	Emma		Mete su pie por debajo del camión
	Emma	Felipe	Los calcetines por lo menos (92.6.A)	Le pega en la pierna (92.5.A)
	Felipe	Emma		Le acaricia los senos (92.7.A)
	Emma	Felipe	Se va a despertar el niño (92.5.A)	Se voltea y se aleja de la cama (92.8.A)
	Felipe	Emma	Espérate, mira, me quito los calcetines, órale (92.9.A)	
	Emma	Felipe	Despacito Felipe, espérate (92.6.A)	Se besan (92.10.A)
	Felipe			Grita y gime de placer
	Emma	Felipe	Felipe, aguántate tantito (92.11.A)	
	Felipe	Emma	¡Ay!, ¡Cómo sudé!	
Emma	Felipe	Yo ni alcancé a sudar (92.12.A)	Voltea la cara al lado opuesto de donde está Felipe(92.13.A)	
Están en la case de costura. Cloti llega tarde usando lentes oscuros para tapar los golpes de su cara. se sienta a trabajar con Emma. Chayo e Isabel las miran mientras ellas hablan	Emma	Cloti	Quedamos que entre nosotras no iba a haber secretos (92.14.A) Lo importante es que no nos quedemos con nada adentro (92.1.I) Ni creas que te voy a compadecer (92.15.A)	
	Cloti	Emma	Estas cosas no tienen remedio (92.1.N)	Le enseña el golpe que tiene en el ojo
	Emma	Cloti	¿¿Cómo carajos no?! (92.2.I)	Gritando

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Cloti está siendo golpeada por su esposo	Cloti	Esposo		Llora, niega con la cabeza y se tapa la cara con las manos (92.1.A)
	Esposo	Cloti		Le quita las manos de la cara, la golpea, la deja inconsciente y tirada en el suelo la pateo varias veces y le rompe un dedo con las manos (92.2.A)
Emma acuesta a su hijo y se prepara para irse a la cama. Felipe está acostado en la cama. Emma se agacha hacia ésta para sacudirla y Felipe comienza a insinuar que quiere tener relaciones sexuales.	Felipe	Emma		Jala el cuello del camión para verle el busto (92.3.A)
	Emma	Felipe		Le toma la mano y lo mira, se incorpora para quitarse la bata y el calzón dejándolo ver sus nalgas (92.4.A)
	Felipe	Emma		Le besa las nalgas
	Emma	Felipe	Espérate (92.5.A)	Se destrenza el cabello
	Felipe	Emma		Mete su pie por debajo del camión
	Emma	Felipe	Los calcetines por lo menos (92.6.A)	Le pega en la pierna (92.5.A)
	Felipe	Emma		Le acaricia los senos (92.7.A)
	Emma	Felipe	Se va a despertar el niño (92.5.A)	Se voltea y se aleja de la cama (92.8.A)
	Felipe	Emma	Espérate, mira, me quito los calcetines, órale (92.9.A)	
	Emma	Felipe	Despacito Felipe, espérate (92.6.A)	Se besan (92.10.A)
	Felipe			Grita y gime de placer
	Emma	Felipe	Felipe, aguántate tantito (92.11.A)	
	Felipe	Emma	¡Ay!. ¡Cómo sudé!	
Emma	Felipe	Yo ni alcancé a sudar (92.12.A)	Voltea la cara al lado opuesto de donde está Felipe(92.13.A)	
Están en la case de costura, Cloti llega tarde usando lentes oscuros para tapar los golpes de su cara, se sienta a trabajar con Emma. Chayo e Isabel las miran mientras ellas hablan	Emma	Cloti	Quedamos que entre nosotras no iba a haber secretos (92.14.A) Lo importante es que no nos quedemos con nada adentro (92.1.I) Ni creas que te voy a compadecer (92.15.A)	
	Cloti	Emma	Estas cosas no tienen remedio (92.1.N)	Le enseña el golpe que tiene en el ojo
	Emma	Cloti	¿Cómo carajos no?! (92.2.I)	Gritando

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Chayo, Emma, Cloti e Isabel, con sus familias, están en un día de campo a la orilla de un lago. Ellas platican sobre anticonceptivos	Cloti	Todas	Te lo meten en el brazo, te abren y te injertan eso, que dura como dos años (92.28.A)	
	Chayo	Todas	¿De veras? (92.29.A)	
	Emma	Todas	Es lo último en anticonceptivos, creo que es francés pero todavía no entra a México (92.28.A)	
	Cloti	Todas	Ni entrará (92.3.I)	
	Chayo	Todas	Pero luego esas cosas te dan cáncer o algo (92.4.I)	
	Emma	Todas	Es mejor que hacerte lavados o tomar pastillas (92.30.A)	
	Cloti	Todas	¡El broncón cuando Pedro me encontró tomando pastillas! (92.31.A) (92.5.I)	
	Emma	Cloti	¡Antes no te tiró a ti! (92.32.A)	
	Cloti	Todas	Por eso ahora, a escondidas, me pongo de esas gelatinas (92.33.A) (92.5.I)	
Emma	Todas	Después de Edgar he perdido cuatro bebés, ¡Yo ya no quiero que Felipe me esté embarazando! (92.34.A) Entonces lo ando convenciendo de que vaya al doctor y que... (92.35.A)	Hace un gesto con las manos, frota las puntas de los dedos índices (92.35.A)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE	
En el taller de costura, Emma lee un libro y las demás piden en coro que se haga la lectura en voz alta	Emma	Todas	En el hogar soy esposa, amante, amiga, madre y confidente y, y va a seguir Coti (92.6.I)		
	Cloti	Todas	Confidente, consejera, árbitro, nana, pacificadora, cocinera, recamarera, peluquera, electricista, plomera, enfermera, recadera, maestra, jardinera, contadora, lavandera, costurera, planchadora, todas esas actividades y otras que les ahorro, y debo cumplir con la sonrisa en la boca, oliendo a bañada, bien peinadita y lista para acostarme, piernas abiertas, al oír que mi marido truena los dedos (92.6.I)		
Es la inauguración de la fonda de Chayo y Santos. Las tres amigas y sus familias están cenando entre los invitados. Llega Emma después de una cita amorosa con Gabriel, su jefe	Felipe	Emma	¿Dónde andabas?		
	Emma	Felipe		Le pone un taco dorado en la boca y se va sin responder (92.36.A)	
	Pedro	Cloti		Pone su mano sobre el hombro de ella abrazándola	
	Cloti	Pedro		Quita la mano de Pedro (92.37.A)	
	Emma	Doña Caridad		¿Va a ir este año al mar de vacaciones con su familia?	
	Doña Caridad	Emma		No sé, no sé, ahí lo que diga mi viejo (92.38.A)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Emma se acerca a la cocina para platicar con Chayo	Emma	Chayo	¿No nos vas a cantar nada hoy chiquita?	
	Chayo	Emma	¡Ay sí!, ¿Con este trabajal?, luego aquél me regaña (92.39.A)	
	Santos	Chayo	Chayo, traeme una cerveza	Grita a lo lejos
	Emma	Chayo	Chayo, tráeme una cerveza, si será huevón	Con voz ronca en el mismo tono que lo dijo Santos ... (92.25.A)
	Emma	Chayo	Chayo, ¿piensas seguir toda la vida así? Te estoy hablando, que si vas a seguir siempre... (92.40.A)	
	Chayo	Emma	¿Y tú? (92.40.A)	Mira hacia abajo, sin dejar de trabajar, se limpia el sudor de la frente con la mano
	Santos	Chayo	Chayo, ya se va don Damián, la cuenta Te estoy hablando ¿qué estás sorda o qué? (92.41.A)	Grita a lo lejos
	Chayo	Todos	Hoy invito yo, la casa paga (92.42.A)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Isabel, Cloti, Chayo y Emma se van del pueblo y dejan unas cartas para sus maridos para que Salomé, la mesera de la fonda, se las entregue a su partida	Isabel, Cloti, Chayo y Emma		Entre Clotilde, Isabel, Rosario y Emma hemos escrito lo siguiente: hemos decidido irnos y dejar las cosas que no podemos cambiar. Nos vamos antes de ahogarnos. Es necesario dejar claras las cosas. Primero, ninguna de nosotras se marcha con otro hombre; y segundo, no los culpamos de nada. Es posible que la vida que nos espera sea más dura que la que dejamos ahora al lado de ustedes, pero pensamos enfrentarlas ayudándonos las unas a las otras. Y sobre todo, queremos probar en libertad que podemos tomar resoluciones sobre nuestra propia vida. Estamos plenamente conscientes de lo que hacemos y les pedimos que, antes de juzgarnos, hagan ustedes un ejercicio de reflexión. A los hijos, cuyo cuidado y formación había caído sobre nuestros hombros, enséñenles esta carta, se atreven. Por otra parte, a ellos ya les rendiremos cuentas a su tiempo. Dejar a los niños es la parte más difícil de todo esto (92.43.A)	
Las cuatro se preparan para irse a la cama. Chayo reza	Emma	Chayo	¡Ay sí, chiquita! Rézale a Lady Di, que también dejó a su marido (92.7.I)	
El hijo de doña Cuca se despierta llorando, las cuatro se despiertan e Isabel se lo lleva a su cuarto	Doña Cuca	Isabel	Mira nomás, dejan a sus hijos tirados y ahora se preocupan por los ajenos, ¡Bonita chingadera! (92.8.I) (92.44.A)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Emma, Chayo y Cloti desayunan, doña Cuca entra y les entrega una carta de Isabel, que acaba de regresar al pueblo	Isabel		... no puedo dejar a Azucena en manos de nadie (92.2.N)	
	Emma	Cloti y Chayobueno, Isabel está en su derecho de rajarse (92.45.A)	
Felipe ve pasar por la calle a Isabel y la sigue para preguntarle por Emma. Ella no quiere hablar con él, va corriendo y entra a la casa del sacerdote. Cuando Felipe entra la reja está cerrada. Habla con el sacerdote desde afuera de la reja	Sacerdote	Felipe	Me han pedido que dé un sermón sobre las mujeres insumisas. Tu mujer y las dos infortunadas señoras, que, olvidando deber, pudor, iglesia, hijos, se van así, así nomás ¡qué bonito! ¿No? (92.46.A)	
	Felipe	Sacerdote	¿Por qué está aquí? ¿le pegó Terencio? ¡Eso es!, le pegó el cabrón de Terencio ¡Eso fue! Mire, señor cura, no permita que Terencio le eche mano a Chabelita, escóndale. Ese es un bruto, ¡Protéjalas! (92.47.A)	
Cloti y Emma están acostadas en una hamaca, después de una noche de trabajo	Cloti	Emma	Todos los días se aprende algo más. Hoy aprendí que si te tocan el trasero y pones cara de seria, la propina va a ser mayor (92.9.I)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Santos y Felipe hablan en el campanario de la iglesia del pueblo sobre sus esposas	Santos	Felipe	¡Fue una chingadera! (92.48.A) Yo las agarro y las mato (92.10.I) ... después de que nos dejaron tirados y abandonaron a sus niños y sus obligaciones (92.48.A)	
	Felipe	Santos	No entiendes nada. Mira: nosotros, los niños, las obligaciones, ¡ahí está el mero cogollo del problema! (92.49.A)	
	Santos	Felipe	A mí me deja colgado con lo del restaurante, ahora tengo que buscar a alguien para que lo atienda y para que atienda a mi mamá que está tullida, ¡Qué joda! ¿no? (92.50.A)	
	Felipe	Santos	Pues vas a tener que trabajar Santos, ahora te vas a dar cuenta que le cargabas la mano (92.51.A)	
	Santos	Felipe	Pos no, yo no voy a humillarme (92.11.I)	
	Felipe	Santos	¿Por qué humillarse? ¡Hablar!	
	Santos	Felipe	Yo no hablo con putas (92.12.I)	
Terancio va a la casa del sacerdote a buscar a Isabel. El sacerdote habla con ellos	Sacerdote	Terancio e Isabel	Espero que entiendan que la única forma moral de comportarse es esa. El matrimonio es sagrado (92.13.I)	
	Sacerdote	Isabel	Cada quien lleva su cruz (92.14.I)	Le da unas palmaditas en la mano
El Sacerdote se retira al jardín para hablar en privado con Terancio	Sacerdote	Terancio	Fue una acción de mujeres. ¿Qué te diré? Necesitan guía espiritual(92.15.I) Eso no quiere decir que esté bien que le pegues, ¡No! (92.16.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Emma tiene relaciones sexuales con Homero, un joven de aproximadamente 20 años, al cual conoce en el bar "Las Rosas" donde ella, Chayo y Cloti trabajan como meseras	Emma		Estoy sudando (92.52.A)	Tiene un orgasmo
Emma, Chayo y Cloti están inaugurando su restaurante en Los Angeles. Felipe llega buscando a Emma y le entrega a Chayo una carta que le envía Santos	Chayo	Felipe	Dice que me perdona, que me perdona, que vuelva. Que si no quiero a mis hijos. Mira Felipe, dile que si él me perdona, que yo no lo perdono (92.53.A) y que a mis hijos los quiero más que a él porque yo sí sé que son míos	
Después de la inauguración, Emma regresa a su cuarto, donde Felipe está descansando, para hablar y aclarar las cosas	Emma	Felipe	Esto no significa que borrón y cuenta nueva y todo como antes ¿no? Hoy te vas a quedar aquí porque vienes muy cansado y ¿te duele algo? Pero mañana te vas a tu hotel (92.54.A)	
	Felipe	Emma	He tratado de entender tus diablos esos que dices (92.55.A)	
Después de hablar un rato, y de que él le expresa su comprensión, su amor y deseo de estar con ella, Emma y Felipe hacen el amor	Emma	Felipe	Despacito, Felipe, despacito, suave, suave (92.6.A)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Cloti, Chayo y Emma desayunan	Emma	Cloti y Chayo	Todo resultó como más fácil de lo que o había pensado. Como muy natural. Lo que no resultó fácil fue explicarle que quiero a mi hijo aquí y que no quiero regresar al pueblo (92.3.N)	
	Cloti	Emma y Chayo	... yo nunca (92.3.N)	
	Chayo	Emma y Cloti	... yo tampoco (92.3.N)	
	Chayo	Emma y Cloti	Yo lo que sí quiero es traerme a mis chiquitines (92.56.A)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Chava y Abel hablan de Alma en el patio de la vecindad. Alma se está secando el cabello en la ventana de su cuarto que da al patio. Hablan de Alma	Chava	Abel	Si no te apuras y sales de pinche naco ni le buigas, esa pinche vieja tira muy alto (93.1.I)	
Cata, la mamá de Alma, entra al cuarto de Alma y se da cuenta de que Abel está en el patio mirando hacia la ventana	Cata	Alma	Sigues coqueteándole ¿verdad? Nunca te enamores de un muerto de hambre, cuesta lo mismo (93.2.I)	Enojada
Rutilio llega a su casa donde lo espera Eusebia, su esposa, arreglada y con su cena favorita a la luz de las velas para celebrar su 30 aniversario de bodas	Rutilio	Eusebia	Vieja, ya llegué, traigo un hambre feroz (93.1.A)	
	Eusebia	Rutilio	Vamos a cenar tú y yo solitos en la intimidad	
	Rutilio	Eusebia	¡Ay, ay! ¿y a dónde vas a ir con esas fachas? ¿a un carnaval o qué? (93.2.A)	Dibuja una leve sonrisa (93.2.A)
	Eusebia			Se ríe(93.3.A)
Eusebia le explica lo que preparó para festejar y le pide que cierre los ojos para entregarle su regalo.	Rutilio	Eusebia	Hija de la chingada (93.4.A)	
Eusebia se le insinúa a Rutilio	Eusebia	Rutilio	Y luego...lo que venga después	Se acerca para hablarle al oído (93.5.A)
	Rutilio			Hace cara de desagrado, molestia y asco (93.6.A)
	Rutilio	Eusebia	¡Chingao! Se me fue el hambre ¡carajo! (93.6.A)	Con cara de preocupación (93.6.A)
Eusebia y Rutilio están acostados en la cama. Rutilio mira la televisión y Eusebia trata de seducirlo	Eusebia	Rutilio	También mi camisón es nuevo ¿te fijaste? (93.7.A)	
	Rutilio	Eusebia	Sí, ya lo vi	Sin dejar de ver la televisión (93.8.A)
	Eusebia	Rutilio	¿Te acuerdas lo que me hacías para que me embarazara de tus hijos? Te gustaba muchísimo (93.5.A)	
	Rutilio	Eusebia	Éstate quieta, ¡hombre! (93.6.A) Pero vieja, ya no estamos en edad para eso (93.3.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Abel le corta el cabello a Rutilio	Rutilio	Abel	Las mujeres son difíciles, muy difíciles (93.4.I)	
Rutilio está molesto porque Eusebia fue a pedir consejo a Ubaldo porque sabe que su marido está buscando experiencias homosexuales	Rutilio	Eusebia	¿Qué le fuiste a decir? ¡pinche vieja! ¡te voy a madrear para que se te quite lo puta! ¡pinche vieja! (93.4,9.A)	La corretea por la casa reclamándole y golpeándola
Rutilio regresa a su casa enojado porque Chava golpeó y dejó gravemente herido a su amante homosexual	Rutilio	Eusebia	Al que le voy a romper toda su madre es al cabrón de tu hijo. Y dile a tus hijas que ni se les ocurra recibirlo en sus casas (93.10.A)	
	Rutilio	Eusebia		Levanta la mano con intención de golpearla
	Eusebia	Rutilio		No se mueve y lo mira fijamente a los ojos (93.11.A)
	Rutilio			No hace nada, se queda paralizado y baja la mano
Eusebia le informa a Rutilio que Chava, su único hijo varón, se fue a Estados Unidos con Abel, que lo ha perdido	Rutilio	Eusebia	¡Maldita mierda que engendraste! (93.10.A)	Llorando de dolor y coraje
	Rutilio	Eusebia	Mi hijo chulo, vieja, nos ha dejado solos	Se acerca a Eusebia y recarga en su cabeza en sus piernas para llorar (93.12.A)
Alma camina por la calle y se encuentra a un vecino	Vecino	Alma	Adiós Almita chula (93.13.A)	
Abel trata de conseguir una cita con Alma	Alma	Abel	No le pasas a mi mamá Abel, y a mí tampoco (93.1. N.)	Se va caminando

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Maru y Alma platican sobre el último encuentro sexual de Maru. Alma le pide que le cuente detalles y que le diga lo que se siente	Maru	Alma	Pues rico, riquísimo Almita, es algo que no te lo puedes perder (93.5.I) A tu edad no se puede seguir quintita, caray ¿qué vergüenza? (93.6.I)	
	Alma	Maru	Es que yo no tengo con quien	
	Maru	Alma	¿Y el chavo ese que me platicaste?	
	Alma	Maru	No, con él va en serio	
	Maru	Alma	Ay, pues ni que te fueras a casar con él, qué le hace, mira, te lo tiras un ratito y ya después te buscas uno mejor (93.7.I)	
Fidel y Rutilio platican sobre Chava en la joyería de Fidel	Rutilio	Fidel	... es mi único hijo Fidel, a él le voy a dejar todo, a mis hijas, que las mantengan sus propios maridos ¡Faltaba más! (93.8.I)	
Alma llega a ver un collar y Don Fidel pide que se lo pruebe	Fidel	Alma	Son para una muchacha linda como tú. Contigo sí que lucen, se te ve precioso (93.13.A)	
Alma se despide y se va	Fidel	Alma	Gracias las que te adornan (93.13.A)	
	Rutilio	Fidel	¡Qué buena se está poniendo Almita! (93.14.A)	
Alma y Abel comen tacos sentados en una fuente y hablan sobre los planes de Abel para el futuro para progresar económicamente	Abel	Alma	No me voy a quedar cruzado de brazos, voy a luchar, voy a superarme porque te quiero ofrecer algo más seguro (93.8.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Chava y Abel platican en la cantina sobre la cita que tuvo Abel con Alma	Chava	Abel	¡No mames güey! ¿Nada más unos besitos? Eso no quiere decir nada, ¿por lo menos le agarraste una chichi o le pellizcaste una nalga? ¿O qué? (93.15.A)	
	Abel	Chava	¡Pinche Chava, no seas cabrón!, Almita es decente (93.9.I)	
	Chava	Abel	¿Almita es decente? A todas les gusta igual (93.10.I)	Se burla
Maru llega con Alma después de haberle entregado un recado a Abel de parte de Alma para cancelar su cita para ir al cine	Alma	Maru	¡Ay, pobrecito Maru!, es una mulada	
	Maru	Alma	¡Oh, que no! ay que hacerles así para que se piquen (93.11.I)	
Abel y Alma están en la azotea, Abel le enseña a Alma a fumar marihuana	Alma	Abel	Si tú fumas, yo puedo fumar también (93.12.I)	
	Alma	Abel	... quiero sentir, quiero sentirte Abel (93.16.A)	Se acerca para besarlo
	Abel	Alma		Se voltea dándole la espalda (93.17.A)
	Alma	Abel	¡¿Qué traes?! Yo ando aquí de ofrecida y tú... ¡qué poca!	Sube el tono de voz y lo empuja de la espalda (93.18.A)
	Abel	Alma	Así no es Almita, así no (93.18.A)	
Alma decide aceptar la propuesta de matrimonio de Don Fidel, su madre la prepara para recibirlo de visita	Cata	Alma	Los hombres maduros tienen esa ventaja, no te hacen perder el tiempo, no vienen a jugar (93.13.I)	

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Alma acepta salir con José Luis, un hombre apuesto y de una posición económica mucho más alta que la de ella, están bailando suavemente en un restaurante	José Luis	Alma	La vida tiene tantas cosas que ofrecerte: dinero, amor (93.14.I)	
	Alma	José Luis	Es que yo nunca había estado en un lugar tan elegante	
	José Luis	Alma	Este es el tipo de lugares que te mereces y no esa vecindad horrible en que vives (93.14.I) Una muchacha como tú puede aspirar a muchísimo más (93.14.I)	
Doña Cata le entrega a Alma una carta de Abel y le habla sobre él	Cata	Alma	Desde que murió don Fidel he estado pensando mucho en ti y en Abel	
	Alma	Cata	Si tú lo odiabas	
	Cata	Alma	Bueno, pues porque soy muy tonta pero Abel es el hombre que te conviene, de veras, no un vejete rico ni un muchacho popis como ese con el que andas saliendo. No hija, un hombre bueno y que te quiera (93.15.I)	
Zacarías llega a la vecindad. La esposa del carnicero está lavando y Zacarías la toma por la cadera y la acerca a la suya	Mujer	Zacarías	¡Pendejo pito largo, lárgate de aquí (93.19.A)	Se voltea y lo golpea
	Zacarías	Mujer	¡Cachonda, cachonda, cachonda! Así me gustas, enójate que así se me para (93.16.A)	Se esconde detrás de los tinacos

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Cata le está echando las cartas a Susanita y le dice que pronto va a aparecer un hombre en su vida	Susanita	Cata	Doña Cata, ¿cómo le hace una para conseguir a un hombre?	
	Cata	Susanita	Pues déjeselo al destino	
	Susanita	Cata	¿Y si el destino se tarda?, yo ya no soy una mujer joven	
	Cata	Susanita	Pues el príncipe azul no tiene prisa (93.16.I)	
Susanita va a buscar a Güicho a la cantina, él está limpiando para cerrarla y ella comienza a insinuársele	Susanita	Güicho	Oye Güicho, ya no me digas Susanita, Susana, me hace sentirme más mujer (93.20.A)	
Chava se muda a otro cuarto de la vecindad y lleva maletas y cajas. En el camino se encuentra a Maru y le comienza a coquetear, se ofrece a acompañarla a la puerta. En eso, llega Tina, su esposa, cargando dos maletas	Chava	Tina	Ahorita regreso, ahí te llevas la maleta	
	Tina			Sólo lo observa y carga la tercer maleta (93.21.A)
Abel regresa de Estados Unidos y va en busca de Alma, su mamá le informa que ella desapareció. Están Chava y Abel platicando sobre Alma en la azotea	Abel	Chava	¡Pinche vieja!, cómo me puede decir que desapareció y ya, a una hija se le busca hasta en el infierno (93.17.I)	
Abel y Macario están platicando en la cantina, Abel está muy borracho y muy resentido con Alma porque ya se enteró que trabaja en una casa de citas	Abel	Macario	¡Putas, putas, putas!	
	Macario	Abel	Hasta mi mujer es puta, la verdad (93.18.I)	

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje

CAMPO DE REPRESENTACIÓN	QUIEN	A	DICE	CÓMO LO DICE
Abel va a buscar a Alma a la casa de citas donde trabaja y le reclama que no lo haya esperado	Abel	Alma	¿Por qué me hiciste esto?, ¡Contéstame! (93.22.A)	
	Alma	Abel	Te fuiste en el momento en que más te necesitaba	
	Abel	Alma	Y se te hizo fácil volverte puta (93.19.I.)	
	Alma	Abel	No, no fue fácil, estaba tonta, ciega. Tú no entiendes lo que es la vida, o como diría mi mamá, el destino (93.23.A) (93.2.N)	
José Luis corre a Abel y a Chava de la casa de citas y golpea a Alma	José Luis	Alma	¡Pendeja,(93.24.A) tú no tienes amigos, no tienes nada, nada, tú no tienes nada, no tienes vestido, no tienes aretes, no tienes nombre, ¿me oyes?, mírame, no tienes amigos, no tienes familia, no tienes nada, nada, nada tienes, nada más, me tienes a mí, José Luis, José Luis, José Luis, es o único que tienes! (93.20.I)	Gritando, jaloneándola y golpeándola
Susanita y Güicho pelean, Susanita le reclama que le ha robado dinero desde que se casaron y lo corre de su casa. Él le pide perdón y le ruega que no lo corra	Susanita	Güicho	No te creo nada y es mejor que te vayas de aquí	Llorando
	Güicho	Susanita		Le entrega dinero
	Susanita	Güicho	¡Desgraciado, lárgate de aquí, lárgate, nunca has entendido nada, eres un grosero, lárgate! (93.25.A)	Tira el dinero al suelo y golpea a Güicho

Actitud
Información

Objetivación
Anclaje