



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

ESTEREOTIPOS DEL FEMINISMO EN EL
CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A :

ELOÍSA RIVERA RAMÍREZ



DIRECTORA DE TESIS: LIC. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRÍGUEZ
REVISOR: LIC. RAFAEL LUNA SÁNCHEZ

MÉXICO, D. F.

2006



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.

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	3
ESTEREOTIPOS	5
Definiciones	5
Funciones	7
Procesos de formación	8
Adquisición	15
Cambio de los estereotipos	17
Estereotipos, prejuicio y discriminación	18
FEMINISMO	21
Definiciones	21
Breve historia del feminismo	25
Feminismo en México	37
CINE	53
Medios masivos de comunicación y cine	53
Cine y estereotipos	61
Cine y feminismo	52
Análisis cinematográfico	65
(Muy) Breve historia del cine mexicano	69
MÉTODO	75
RESULTADOS	81
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	121
REFERENCIAS	129
ANEXOS	
Anexo I. Directores, biografía y filmografía	
Anexo II. Glosario de términos cinematográficos	

RESUMEN

La idea original de este estudio nace de la percepción de la existencia de estereotipos negativos referentes al feminismo, el cual, como movimiento social y corriente de pensamiento ha influido en áreas diversas del conocimiento y tenido presencia en la vida social, de modo directo o indirecto, a través de las últimas tres décadas del siglo pasado, particularmente.

Esta investigación parte de la idea de ver al cine como medio masivo de comunicación y, a su vez, como vehículo eficaz en la transmisión de estereotipos.

La noción de estereotipo es uno de los conceptos esenciales de la Psicología Social básica, se le encuentra fácilmente en la vida cotidiana, asociado a los conceptos de discriminación y prejuicio, lo que lo hace un objeto de estudio particularmente interesante.

Se llevó a cabo la búsqueda de personajes que pudieran definirse como feministas, en películas de ficción realizadas a partir de 1970. Para la categorización de estos personajes se realizó en primer lugar una revisión histórica del movimiento, particularmente de los modos en que se ha desarrollado en este país, dado que el principal criterio de inclusión fue la presencia de ciertos elementos discursivos en los diálogos.

Se empleó la técnica de análisis de contenido, dada la posibilidad de estudiar a los filmes como documentos que dejan constancia de la vida social de una época determinada, aún cuando pertenezcan al género de la ficción.

La selección de las películas se llevó a cabo, en primer lugar, atendiendo a las sugerencias de expertos en la materia. Las películas seleccionadas fueron cinco, encontrándose en total, seis personajes femeninos, que pueden ser considerados como feministas. Para el registro de la información se diseñó un formato en donde se transcribieron diálogos y se describieron las acciones de los personajes. Una vez extraídas las principales características de éstos, se procedió al análisis de estos rasgos, y a una comparación interpersonajes.

Los resultados encontrados muestran que si bien los personajes feministas encontrados no pueden ser tipificados como estereotipados o negativos, lo que más llama la atención es su escasa presencia en el cine nacional, lo cual lleva a pensar que más que una visión distorsionada del movimiento, existe una cierta invisibilidad.

INTRODUCCIÓN

A partir de la segunda mitad del siglo XX, particularmente a partir de la década de los años sesenta emerge un movimiento social que sería conocido popularmente como “feminismo de segunda ola”. Éste surge en la época posterior a la obtención del voto femenino, cuando parecía que la causa feminista no tendría más razón de ser, dada la consecución de la igualdad formal entre sexos; diversos grupos de mujeres señalan que sigue existiendo la sujeción de un género (femenino) al otro (masculino), condición dada por patrones culturales, es decir, aprendidos y por lo tanto sujetos a cambios. Entonces surgen grupos de mujeres que se organizan en torno de reivindicaciones e inconformidades y que constituyen un movimiento social cuyas características han girado alrededor de una organización con un propósito de acción colectiva que persigue metas comunes.

Pese a que han existido diversas corrientes ideológicas dentro del feminismo, las causas que han servido de estandarte no han cambiado: salario igual para trabajo igual; la lucha en contra de la violencia y el maltrato hacia las mujeres, y por el derecho a decidir sobre su propio cuerpo.

Sin embargo, aunque su lucha es por defender los derechos de poco más de la mitad de la población mundial, siempre las feministas han sido un grupo minoritario y sus causas, frecuentemente desdeñadas; incluso por la mayoría de las mujeres, aún cuando sean capaces de percibir la inequidad en el trato social. Esto es debido a que generalmente a las mujeres consideradas feministas se les ha estereotipado como desestabilizadoras del orden social. Se cree que más que la equidad, lo que se busca es la inversión de la situación de poder-dominio y que se pretende que ahora sea el varón el sometido.

Hacer la revisión de cómo es representado un movimiento social como el feminismo, podría facilitar la comprensión del proceso de elaboración del prejuicio hacia las mujeres feministas. Entendiendo una parte de la formación del estereotipo en este caso específico, se podrían buscar los medios para lograr un cambio, donde la lucha feminista no sea rechazada.

Los estereotipos son las imágenes sociales o ideas fijas y creencias que los grupos constituyen sobre otros, tipificadas por la facilidad que puede tener para las personas el caracterizar grandes grupos humanos en función a unos cuantos rasgos o atributos comunes; estas caracterizaciones permanecen estables por largos periodos de tiempo, pero pueden modificarse lentamente como resultado de los cambios sociales

El aprendizaje social contribuye al desarrollo de los estereotipos, ya que éstos son aprendidos de la familia, los pares y los medios de comunicación. El cine, si bien puede ser visto como expresión artística o como mero producto de consumo que busca el entretenimiento, como agente de comunicación masiva ha adquirido mayor importancia que otras de las artes visuales debido principalmente a que el impacto que pueden tener las imágenes en movimiento es más intenso que el de las imágenes impresas en la conformación de las ideas en los individuos.

Dentro de la difusión de estos estereotipos, los medios masivos de comunicación juegan un papel relevante. El cine, muchas veces lo hace en dos momentos distintos: tanto cuando se proyecta en salas cinematográficas, como cuando se exhibe a través de la televisión.

El objetivo de este trabajo fue investigar si en el cine mexicano contemporáneo (de los años 70 a la actualidad) se encuentran estereotipos respecto al feminismo, cómo son éstos y si han cambiado a través del tiempo. Se optó por películas cuya producción fuera a partir de la década del setenta, dado que fue en esos años cuando ocurrió la “segunda ola” del feminismo en México. Se efectuó la revisión de películas de este periodo mediante la técnica de análisis de contenido, considerando a los filmes como fuentes de documentación, cuyo contenido es susceptible a analizarse como en los documentos escritos.

El procedimiento consistió en, primero, seleccionar la película atendiendo el año de producción, y que su historia fuera contemporánea. Se buscaron personajes feministas de acuerdo a ciertos criterios de inclusión, y de los que así fueron clasificados, se sustrajeron sus características para elaborar un análisis y comparación.

Este trabajo se encuentra constituido por 6 capítulos. El primero consiste en una revisión teórica del concepto de estereotipo, así como sus procesos de formación, adquisición y perspectivas de cambio.

En el segundo capítulo, se hace un breve estudio del Feminismo a través de la historia, particularmente sobre las diversas corrientes que surgieron en las últimas décadas del siglo pasado. Contiene un apartado especial sobre el desarrollo del feminismo en México.

El cine como medio masivo de comunicación, su relación con los estereotipos y particularmente con el feminismo es analizado en el tercer capítulo. Asimismo se desarrolla una muy sucinta historia del cine mexicano.

El cuarto capítulo es el método. Incluye las preguntas de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos, las categorías de análisis que se desarrollaron para esta investigación, y en general, todo el procedimiento llevado a cabo.

El quinto capítulo comprende los resultados encontrados, esto es, el análisis de los personajes. De cada personaje se tomó en cuenta su peso en la historia, sus características físicas y particulares. Se explicita cuáles fueron los rasgos que se tomaron en cuenta para considerarlos feministas, y si se encontraron diferencias en su forma de presentarlos a través del tiempo.

El sexto capítulo se compone por la discusión y conclusiones.

Por último, se agregan dos anexos. El anexo I está compuesto por la biografía y la filmografía de los realizadores de las películas seleccionadas, y el anexo II consiste en un glosario con los principales términos cinematográficos empleados en este trabajo.

ESTEREOTIPOS

En este primer capítulo se hará una revisión del concepto de estereotipo, así como de los procesos de adquisición, dado que su comprensión resulta esencial para alcanzar los objetivos de este trabajo.

ORIGEN DEL CONCEPTO

Walter Lippman es considerado el “inventor” de la noción de estereotipo en su acepción socio-psicológica. Este término anteriormente estaba reservado a los impresores para quienes un estereotipo es un vaciado de plomo de una imprenta destinado a la creación de un “cliché” tipográfico. Lippman deseaba hacer hincapié en la rigidez de nuestras creencias, particularmente aquellas que se refieren a los grupos sociales (Stroebe e Insko, citados por Yzerbyt y Schadron, 1996). En su obra “Opinión Pública” de 1922, las denomina “pictures in the head” o “imágenes mentales” y las caracteriza como un tipo de “pseudoambiente” que media entre nosotros y la realidad, influyendo en nuestra percepción de ésta, ya que la realidad objetiva es filtrada, puesto que no podemos hacer frente a la cantidad de información proveniente del entorno. De acuerdo con esto, no vemos antes de definir, sino definimos antes de ver. (Huici, 1999 a; Smith y Mackie, 1997).

Schneider (1996) considera que pese a la importancia de la noción de Lippman, es de mayor relevancia la aportación de Katz y Braly en los primeros años de la década de los años 30. Con ellos comienza el estudio de los estereotipos de manera empírica. Asumían que aunque los estereotipos eran producto de nuestro sistema cognitivo, la cultura les proveía sus contenidos e impulsos; por lo que los estereotipos fueron definidos como creencias compartidas por un gran número de personas dentro de una cultura.

DEFINICIONES

No existe una única definición del concepto de estereotipo. En general, las distintas definiciones pueden agruparse teniendo en cuenta dos dimensiones (Huici, 1999a): la erróneo-normal, que se refiere a si el estereotipo es considerado o no una forma errónea o inferior de pensamiento por, entre otras cosas, estar vinculada con el etnocentrismo. La otra dimensión es la individual-social, implica el acuerdo o consenso social en su definición o se restringe a considerarlo una creencia que sostienen los individuos. De hecho, el punto crítico de distinción entre ambas aproximaciones yace en la importancia asumida de las creencias sociales compartidas, sobre y más allá de las creencias individuales, como determinantes de la conducta social. Las aproximaciones individualistas no se preocupan por el consenso del estereotipo, sino se enfocan en el significado que pueda tener el estereotipo para el individuo. Por el otro lado, para los teóricos dentro de la aproximación cultural, el consenso social es crucial, dado que los valores grupales y la conducta grupal proveen los cimientos de los estereotipos, éstos sólo tienen significado en la medida en que son culturalmente compartidos (Stangor y Schaller, 1996).

Algunas de las definiciones representativas son las siguientes (Huici, p.90):

Walter Lippman establece que “los estereotipos suponen una forma de economía y simplificación en la percepción de la realidad, ya que permiten reducir su complejidad a través de la categorización... no se trata de estructuras asépticas o neutras, puesto que sirven para defender nuestra posición en la sociedad”.

Allport lo define como “creencia exagerada asociada a una categoría. Su función es justificar (racionalizar) nuestra conducta en relación con la categoría”

Campbell en su conceptualización del estereotipo incluye tanto factores externos que corresponden a características del grupo descrito, como los factores internos del grupo que mantiene el estereotipo (motivaciones, incentivos y hábitos grupales), así “reflejan al mismo tiempo el carácter del grupo descrito y proyectivamente el del que lo describe”.

Otras definiciones son:

“un conjunto de creencias compartidas sobre las características personales, generalmente rasgos de personalidad, pero también los comportamientos de un grupo de personas” (Leyens, Yzerbyt y Schadron, 1994, en Yzerbyt y Schadron, 1996 p. 114)

“los estereotipos sociales se pueden definir como las teorías implícitas de personalidad que un grupo de personas comparte sobre su propio grupo o sobre otro grupo” (Leyens y Codol, 1990 p. 106)

“Generalmente... hacen formulaciones de cómo son los grupos: los rasgos de personalidad que se cree que comparten sus miembros y las emociones y sentimientos que los miembros del grupo despiertan en los demás” (Smith y Mackie p. 177)

“es un molde o modelo que existe en función del hombre, de la interpretación que él mismo proporciona de la realidad...los estereotipos son imágenes falseadas de una realidad material o valorativa que en la mente popular o de grandes masas de población se convierten en modelos de interpretación o de acción”. (Gomezjara y De Dios, 1973 pp.129-130)

Tajfel (1984,) retoma la definición de *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, de Oliver Stallybrass (1977) donde estereotipo

es una imagen mental muy simplificada (por lo general) de alguna categoría de personas, institución o acontecimiento que es *compartida*, en sus características esenciales, por gran número de personas. Las categorías pueden ser amplias (judíos, gentiles, blancos y negros) o estrechas (feministas, hijas de la revolución americana)... Los estereotipos van frecuentemente, aunque no necesariamente, acompañados de prejuicios, es decir, de una predisposición favorable o desfavorable hacia cualquier miembro de la categoría en cuestión. (p. 171)

Tajfel tiene su propia definición:

son la atribución de características psicológicas generales a grupos humanos grandes. No hay duda de que el contenido de los diversos estereotipos tiene sus orígenes en tradiciones culturales, que pueden estar relacionadas o no con experiencias comunes, pasadas o presentes, generalizadas en exceso (p. 160)

Resalta el hecho de que los estereotipos “pueden llegar a ser sociales sólo cuando son *compartidos* por gran número de personas dentro de grupos o entidades sociales, entendiendo por compartir un proceso de difusión efectiva”. (p. 173)

Huici (1999 a) señala que un criterio empleado frecuentemente para clasificar las teorías de los estereotipos es el nivel de análisis, individual o sociocultural en que estas se sitúan. Menciona que dentro de la orientación sociocultural, pueden distinguirse las teorías de conflicto (que se dividen a su vez en las de “conflicto realista”, de Sherif y Capbell, por ejemplo; y de la “identidad social”, de Tajfel, principalmente) y las de aprendizaje social. También hay teorías que basan el estereotipo en la personalidad (como la teoría de la “personalidad autoritaria”, de Adorno). Por último, está la orientación cognitiva, de gran relevancia actualmente.

Estos puntos de vista serán tomados en cuenta, en mayor o menor medida, en los siguientes apartados sobre el tema.

FUNCIONES

Una de las motivaciones humanas básicas es conocer, comprender y predecir a los otros, y una de las funciones básicas de los estereotipos es proveer información útil acerca de los demás. En el nivel individual, los estereotipos son útiles para hacer juicios inductivos y deductivos. (Stangor y Schaller, 1996)

Los estereotipos ofrecen la posibilidad de justificar la naturaleza de las relaciones entre grupos y naciones, ya que encuentran su origen en la sociedad y generalmente poseen una fuerte tonalidad afectiva. Sirve para que ciertos grupos mantengan su posición dominante sobre otros. (Huici, 1999; Lippman, en Yzerbyt & Schadron, 1996)

Smith y Mackie (1997) coinciden con esta visión, señalan que los estereotipos establecidos en una sociedad frecuentemente sirven para justificar las desigualdades sociales existentes, dado que dan una imagen de los grupos como merecedores de sus roles y posiciones sociales, debido a sus propias características.

Tajfel divide a las funciones en individuales y sociales. Las individuales están relacionadas al aspecto cognitivo, ya que son instrumentos que ayudan a los individuos a defender o preservar su sistema de valores. En las funciones sociales están las de contribuir a la creación y mantenimiento de ideologías grupales que explican y justifican una diversidad de acciones sociales; y favorecer la creación y conservación de diferenciaciones valoradas positivamente de un grupo respecto a otros grupos sociales, manteniendo así el *status quo*.

Así como los estereotipos ayudan a aclarar las representaciones cognitivas individuales sobre el mundo, también sirven para simplificar la comunicación a nivel social, permitiendo a la gente “economizar” palabras cuando se habla de otros. Un hablante puede comunicar bastante información simplemente etiquetando a una persona como “judío”, “negro” o “feminista”. La razón por la cual el intercambio verbal es simplificado, es por supuesto, la suposición implícita de que esta etiqueta categorial transmitirá información al receptor a través de las creencias grupales compartidas. (Stangor y Schaller)

PROCESOS DE FORMACIÓN

Dado que los estereotipos se desarrollan como resultado de la confluencia de diferentes mecanismos, pueden reflejar el efecto combinado de múltiples procesos. (Mackie, Hamilton, Susskind y Rosselli, 1996)

Categorización

Los estereotipos, de acuerdo a una aproximación socio-cognitiva, dependen directamente del proceso de categorización, el cual es considerado como “el proceso psicológico básico que subyace a la formación de un grupo” (Bar-Tal, citado por Morales, 1999 p. 284).

Yzerbyt y Schadron (1996), en su artículo sobre estereotipos y juicio social, señalan que dada la complejidad del medio, se trata de “aprehenderlo” por medio de una estricta selección de estímulos. Los instrumentos para hacerlo son las categorías, y los estereotipos remiten precisamente a las categorías de personas.

Tajfel es más específico:

los estereotipos... en gran medida tienen su origen en, o son un ejemplo del proceso cognoscitivo general de la categorización. La función principal de este proceso es la de simplificar o sistematizar, para lograr la adaptación cognitiva o de la conducta, la abundancia y la complejidad de la información recibida del medio por medio del organismo humano. (p. 173)

Allport (citado por Huici y por Tajfel) establece que la categorización:

- a) sirve para formar clases o agrupamientos de hechos u objetos que nos guían en nuestra adaptación
- b) asimila todo lo que puede a la categoría
- c) nos permite identificar con rapidez los objetos relacionados, una vez que se detecta algún indicio que permita asociarlo con la categoría
- d) la categoría le da a todo lo que contiene el mismo “sabor” emocional e ideológico
- e) pueden ser más o menos racionales

Yzerbyt y Schadron refieren a varios autores que abordan de distinta forma el origen cognitivo de los estereotipos; según ellos, Allport y Tajfel compartían el punto de vista según el cual “el origen de los estereotipos se explica por las mismas características del sistema de tratamiento de la información de los observadores” (p. 117). Hamilton establece un principio de “correlación ilusoria”, según el cual “somos particularmente sensibles a los datos salientes de nuestro contexto. Estos últimos tendrán ventaja en la codificación y, en el recuerdo, serán objeto de una mayor recuperación en la memoria” (p. 119). Linville señala que nuestras categorías se constituyen sobre la base de nuestros contactos con miembros de los grupos respectivos y define estereotipación como “el hecho de tener una representación relativamente indiferenciada de los miembros de un grupo” (p. 119). Ford y Stangor hablan de que existen “elementos informativos diagnósticos”, estos son las características que permiten distinguir mejor entre dos grupos; “los observadores privilegian los atributos que maximizan las diferencias entre categorías y minimizan las diferencias dentro de las categorías” (p. 120).

Asimismo estos investigadores dicen que

Los efectos de contraste y de asimilación, el impacto de la saliencia sobre la correlación ilusoria, el vínculo entre la complejidad de los conocimientos y la moderación del juicio y, finalmente, la explotación de las características diagnósticas son, por tanto, fenómenos que suponen que los estereotipos se construyen por medio de un contacto directo con los miembros de los grupos en cuestión. Este punto de vista es igualmente defendido por los partidarios de la teoría del aprendizaje social. (p. 120)

La categorización genera las típicas diferencias perceptivas asociadas con la conducta grupal: la exageración entre los componentes de los diferentes grupos y la acentuación de las semejanzas entre quienes pertenecen al mismo grupo. (Morales,1999)

Willem Doise (1984) apunta que un individuo siempre comparte sus pertenencias a categorías sociales con algunos otros individuos y se distingue de los demás por esas mismas pertenencias; y que prácticamente no existe sistema sociológico alguno que no proponga clasificaciones de diferentes categorías de individuos según sus pertenencias al conjunto de relaciones sociales que constituyen una sociedad.

Es mediante la acentuación de las semejanzas y diferencias que los organismos vivos pueden organizar con mayor eficacia su actividad en su medio. En el ser humano, estas acentuaciones son importantes también para orientarse en su medio social.

Como miembros de un grupo, el objetivo o destino compartidos establecen la pertenencia común o la experimentación de un destino específico; y dado que producen efectos de categorización tanto a nivel de acción como de evaluación y percepción, estos objetivos y destinos comunes refuerzan o debilitan las separaciones y las convergencias entre grupos.

Tajfel señala:

La categorización de cualquier aspecto del medio ambiente, físico o social, se basa en la adopción de ciertos criterios de acuerdo a la división de una serie de ítems en grupos separados que difieren en función de estos criterios (u otros asociados). El “diferir” y el “parecerse” no tienen que basarse necesariamente en semejanzas o diferencias concretas fácilmente determinables. Una etiqueta lingüística puede ser suficiente. (p.175)

Este mismo autor caracteriza a la categorización social:

1. los rasgos o características personales pueden tratarse empíricamente como dimensiones, como podrían serlo la altura o el peso si los concebimos sólo en términos comparativos de “más” o “menos”... éstos son juicios comparativos que difícilmente podrían hacerse en el vacío de afirmaciones absolutas
2. a través de la experiencia cultural y personal, estas dimensiones están asociadas subjetivamente con clasificaciones de la gente en grupos. En tanto que nuestro conocimiento específico del sujeto es escaso, tenemos que adscribirle las características que derivan de nuestro conocimiento de miembros de su clase. Por lo que se concluye que
 - en muchas situaciones sociales que presentan notorias ambigüedades de interpretación siempre será más sencillo hallar indicios que apoyen las supuestas características de la categoría a la que pertenece un individuo que encontrar pruebas en contra; y
 - siempre que nos enfrentemos a la necesidad de interpretar la conducta en masa de los miembros de un grupo determinado, la adjudicación de esa conducta a las supuestas características de clase apenas provocará efectos de retroacción negativa

3. cuando una clasificación está correlacionada con una dimensión continua, habrá una tendencia a exagerar las diferencias en *esa* dimensión entre los miembros que pertenecen a clases distintas, y a minimizar estas diferencias dentro de cada una de las clases

Acerca del *predominio de algunas categorías*, Schneider menciona que las categorías que tienen fuertes referentes (o indicios) visuales, así como aquellas con un fuerte significado emocional pueden ser especialmente propensas a producir mayor actividad. Y que quizá algunas categorías tales como raza, género y edad parezcan más naturales y conduzcan a una categorización más potente; ya que seguramente la cultura juega un importante papel en recordarnos frecuentemente la importancia de algunas categorías.

Subcategorías

Son clasificaciones más básicas (y específicas) que la categoría general. Frecuentemente, son empleadas para englobar ahí a aquellos ejemplos que no se ajustan al estereotipo más general, evitando así la noción de excepción.

Clasificación social

Es el proceso de identificación de los individuos como miembros de un grupo social porque comparten ciertos rasgos que son típicos de ese grupo. Ocurre cuando las personas son percibidas más como miembros de grupos sociales que como individuos. Su utilidad radica en que permite a la gente relacionarse con los demás de forma eficaz y apropiada.

Sin embargo, esta clasificación exagera las similitudes dentro de los grupos y las diferencias entre ellos, desarrollando a partir de esto, las bases de la estereotipación. (Smith y Mackie, 1997)

Teoría de la Identidad Social

Las personas se definen a sí mismas en gran medida en función de su adscripción a un grupo social, y tienden a buscar una identidad social positiva (o autodefinición como miembro de un grupo), identidad que se consigue mediante comparaciones intergrupales centradas en el establecimiento de una distinción valorada positivamente entre el grupo propio y el ajeno. Desde esta perspectiva, los miembros de un grupo podrían utilizar sus atribuciones para alcanzar o mejorar una identidad social positiva, o para protegerla. (Tajfel y Turner en Hewstone, 1989)

La principal vinculación de un sujeto a una categoría social se produce a través de la *identidad social*, entendida por Tajfel como “el conocimiento por parte del individuo de que pertenece a ciertos grupos sociales, junto con la significación emocional y valorativa de esa experiencia” (Huici, 1999b p. 293).

Atribución

Hewstone (1989), cita la propuesta de Tajfel (1978) de un continuo hipotético ideal entre el comportamiento interpersonal y el intergrupalo, que estarían en los extremos. Distingue tres criterios principales entre ambos. Primero, la presencia o ausencia de al

menos dos categorías sociales claramente identificables. Segundo, la existencia de alta o baja variabilidad intersujetos del comportamiento o actitud dentro de cada grupo (el comportamiento intergrupual suele ser homogéneo y el interpersonal muestra una gama de diferencias individuales). Tercero, la existencia de alta o baja variabilidad intrasujeto en relación con otros miembros del grupo.

Tajfel remarca que

La identidad social denota definiciones basadas en la pertenencia a grupos o categorías. Paralelamente a estas autodefiniciones se producen las autoasignaciones de atributos comunes o críticos de dicha pertenencia, de tal modo que uno no sólo contempla estereotipadamente a los miembros de otros grupos, sino que se contempla a sí mismo como relativamente intercambiable con otros miembros del propio grupo.

La *atribución intergrupual* hace referencia a las distintas maneras en que los miembros de grupos sociales diferentes explican el comportamiento (así como sus resultados y consecuencias) de los miembros de su grupo y de los otros grupos. Una persona atribuye el comportamiento de otra no solamente a sus características individuales, sino a las características asociadas al grupo al que ésta pertenece (p.182)

Para enfrentar el cambio social cuando ocurre, el individuo hace atribuciones de causa constantes sobre los procesos que son responsables del mismo. De acuerdo con Tajfel, tienen que satisfacer dos criterios

- equipar al individuo para hacer frente a las nuevas situaciones de manera que a él le parezca coherente, y
- hacerlo de manera que conserve en la medida de lo posible, su autoimagen o identidad

El cambio, ya sea intragrupal o intergrupual, en la manera como el individuo se relaciona con su propio grupo afecta el grado de afiliación, ya sea que se incremente o disminuya, esto es, se acerca, o se aleja de él. Y este cambio de actitud requiere una atribución causal. Tajfel sintetiza el proceso (p. 167):

1. cualquier cambio en el *status quo* entre grupos sociales impone a los individuos implicados la necesidad de buscar una explicación causal para explicar el cambio. Esta puede ser de dos tipos: situacional, o referida a las características de los grupos
2. las explicaciones situacionales se hacen en función de acontecimientos precedentes que no se originan en los grupos... cuando los acontecimientos de este tipo no son concretos, claros y fácilmente discernibles, las atribuciones causales suelen hacerse en función de las características de los grupos
3. las atribuciones causales a las características del grupo pueden ser de dos tipos: o bien se refieren a características no psicológicas del grupo... o en función de sus características psicológicas. Sin embargo, esta distinción es incómoda, ya que las características no psicológicas a menudo se supone que están relacionadas con o son causa de varias características psicológicas, y viceversa
4. en función a esto, parece que la dicotomía más adecuada será entre explicaciones en función a los atributos de grupo que se supone son cambiantes, transitorios y situacionales, y aquellos que se supone que son inherentes e inmutables
5. las atribuciones causales del grupo de los acontecimientos sociales complejos tienen que tender hacia la simplicidad cognoscitiva. Las atribuciones en función de características "inherentes" del grupo satisfacen esta exigencia

6. en su atribución de la causalidad a las características inherentes de los grupos, estas “ideologías” están también ajustadas para desplazar la localización de la responsabilidad del cambio ya sea desde el individuo al grupo, bien desde el endogrupo al exogrupo. Por lo que es más probable que aparezcan cuando los otros tipos de atribuciones causales estén en conflicto con los valores y creencias prevalentes, o representen una amenaza para la autoimagen del individuo.

Jaspars y Hewstone (1984) sugieren que sería difícil explicar la acción humana y el comportamiento social sin conocer los procesos cognoscitivos que sirven como mediadores entre la realidad física u objetiva y la reacción de un individuo. Refieren a Heider (1958) y a sus estudios sobre la psicología de las relaciones interpersonales, donde intenta descubrir cómo percibimos y explicamos nuestro propio comportamiento y el de los demás en la vida cotidiana. En su “psicología ingenua” intentó formular los procesos a través de los cuales un observador de provisto de formación o un psicólogo ingenuo comprenden el sentido de las acciones de otra persona... considera que factores como la similitud y la proximidad determinan el lugar de la atribución. Si dos acontecimientos son parecidos entre sí o se desarrollan uno cerca del otro, es probable que uno de ellos sea considerado la causa del otro... la consecuencia más importante entre actor y acto es que, en general, una atribución “a la persona” es más verosímil que una atribución “a la situación”, ya que las personas son consideradas como el “prototipo de los orígenes”. (pp 418-419)

Estos autores citan también el trabajo de Jones y Davis (1965), que es otro intento para conceptualizar cómo los individuos pueden realizar inferencias sobre las intenciones de una persona y, alternativamente, sobre sus rasgos de carácter. La “inferencia correspondiente” es el concepto central de su teoría y se relaciona con el juicio del observador que cree que el comportamiento del actor es causado por un rasgo particular o corresponde a dicho rasgo. Estas inferencias requieren de dos condiciones: el principio de “efectos no comunes” (entre las alternativas de acción, son las características diferenciales las que guían al observador) y el de la “deseabilidad social” (lo que el observador cree que harían los otros en la misma situación). Obviamente, este modelo puede ser válido para ciertos comportamientos, pero no para todos.

Asimismo, refieren a Langer, quien propone que la mayor parte del tiempo, las personas no buscan explicaciones sobre lo que acontece, ni se ocupan de controlar la nueva información que reciben. Especialmente al realizar tareas que son familiares, se confía en “guiones” bien aprendidos y generales, que explican la conducta social. Por lo que supone que más que buscar la explicación de todo comportamiento que observamos, procuramos las causas de la conducta inesperada, siendo aquí el momento en que se buscan atribuciones causales complejas.

Jaspars y Hewstone concluyen mencionando que las cuatro dimensiones sociales de la atribución son: la categorización grupal, la influencia social, la naturaleza social de lo que se explica y las representaciones sociales.

Estereotipos y afecto

Aunque los estereotipos por lo común, son definidos únicamente en términos cognoscitivos, es obvio que la gente frecuentemente experimenta fuertes sentimientos y emociones cuando ciertos grupos (incluyendo el propio) se vuelven centro de atención. Más aún, las reacciones afectivas parecen haber sido centrales en las primeras nociones de los grupos sociales.¹

La visión tradicional de la psicología social acerca de los estereotipos es que son meramente estructuras cognoscitivas, que son sistemas de creencias acerca de las características de los grupos y de sus miembros.

Un punto de vista alternativo es que el afecto está tan intrínsecamente asociado a las percepciones grupales que es inherente a la concepción de los estereotipos, por lo que es difícil concebir un estereotipo grupal completamente carente de afecto, y por lo tanto pensar en el afecto como separado de, pero simplemente asociado a, los elementos cognitivos parece improbable. Desde este punto de vista, el afecto es un componente central del estereotipo mismo. (Mackie, et al)

Estos autores subrayan el papel del condicionamiento clásico en la relación estereotipos-emociones. Este condicionamiento ocurre cuando una persona u objeto que es asociado repetidamente con una emoción particular, comienza a generar por sí mismo esa emoción. Una repetida experiencia emocional cuando el concepto de un grupo es activado, puede ser pronto transferida al grupo mismo a través de este proceso. Por ejemplo, después de varias interacciones incómodas, las emociones que inicialmente surgían del encuentro intergrupal pueden ser asociadas con el grupo mismo, por lo que el afecto negativo se vuelve parte del estereotipo grupal. Las emociones negativas o positivas pueden ser asociadas al grupo también gracias a las reacciones de personas significativas (como los padres) hacia el grupo.

Acerca de la naturaleza de las emociones que caracterizan a las situaciones intergrupales (incluso aquellas sólo de pensamiento acerca de los miembros de otros grupos), de acuerdo con Bodenhausen (1993), tenemos primero, lo que llama un “afecto integral”, o una emoción producida por el grupo social y las condiciones usuales y de contexto con los que el grupo es asociado. Para muchos grupos estereotipados, el afecto que es integral a las situaciones que los involucran es definitivamente negativo, frecuentemente implica ansiedad, irritación, disgusto y otros sentimientos negativos. El grado, y por tanto, el impacto de esta clase de afecto debe de ser sustancialmente mayor en verdaderas interacciones, en contraparte a situaciones en las cuales sólo se piensa en el grupo externo. La percepción intergrupal puede también ser influida por el “afecto incidental”, o emoción(es) producida(s) por situaciones no relacionadas con el contexto intergrupal. Si la emoción y el estado de ánimo pueden tener profundos efectos en el proceso de información social, entonces pueden afectar la propensión a estereotipar a los miembros de un grupo social aún cuando pueden surgir por razones que no tienen que ver con el grupo o sus miembros.

¹Afecto, se refiere a los estados de ánimo que pueden variar de fuertemente positivos a fuertemente negativos; Evaluaciones son las representaciones cognitivas del afecto; Arousal es el nivel de activación del sistema nervioso central que va de muy bajo a muy alto y Emociones son los cambios etiquetados del arousal que implican desviaciones de los niveles de activación homeostáticos, de acuerdo con Stephan, W y Stephan, C. (1993). Aunque Vanman y Miller (1993) definen Afecto como un sentimiento general, positivo o negativo, su definición de Emoción es más amplia: estados diferenciados de afecto, tales como felicidad, alegría, ira y miedo. Incluyen evaluaciones o apreciaciones, patrones de procesos psicológicos, tendencias de acción, expresiones y conductas instrumentales.

El concepto de “arousal” juega un papel central en muchas teorías de la emoción. Los niveles de arousal están relacionados a la eficiencia del procesamiento de información. Un nivel bajo puede limitar el sentido de alerta y la motivación, mientras que un nivel alto puede ser distractor y crear una interferencia biológica que limite la capacidad y la eficiencia. En estos niveles no óptimos, el arousal puede hacer que se empleen estrategias de respuesta más simples y quizá más dominantes. De hecho, hay evidencia que muestra que ambos extremos del nivel de arousal están asociados con un mayor apoyo en estrategias de respuesta simplificadas o estereotipadas.

Las respuestas estereotípicas hacia los miembros extraños al grupo pueden ser consideradas como constituyentes de una estrategia que permite una respuesta conductual o un juicio relativamente rápido y fácil. Esta especie de estrategia de procesamiento simplificada debe ser más empleada a medida que la capacidad de procesamiento y la motivación disminuyen. (Bodenhausen, 1993)

Algunas experiencias emocionales, particularmente ira, miedo y felicidad, pueden crear déficits de motivación y capacidad; por lo que podrían incrementar la tendencia del observador a emplear estereotipos sociales a la hora de hacer juicios; además de la influencia en la percepción de la variabilidad intragrupal. (Stroessner y Mackie, 1993)

Afecto, cognición y estereotipos

Diane Mackie y David Hamilton (1993) sostienen que los resultados de diversas investigaciones realizadas demuestran los efectos conjuntos de la cognición y el afecto en varias fases de un encuentro intergrupar. Algunos de estos efectos derivan de factores que el observador trae a la situación de percepción social; otros surgen de acuerdo a cómo la persona o grupo es percibido o se desarrolla la interacción intergrupar; y otros reflejan reacciones o consecuencias de elementos de la situación que ya han acontecido. Retoman la división hecha por Bodenhausen (1993) entre el afecto que es secundario o contingente, y el afecto que es inherente o integral en el contexto intergrupar.

El afecto secundario es generado por algún evento inconexo antes de que los participantes hayan interactuado siquiera. Este afecto, el cual en principio no está relacionado con cuestiones intergrupales, puede no obstante desviar e influir la forma en que la información acerca del grupo y sus miembros es procesada. El contexto intergrupar puede activar por sí mismo una variedad de procesos cognitivos. Estos incluyen aquellos que surgen de la activación de distinciones generalizadas entre el propio grupo y el grupo externo y de la activación de los estereotipos preexistentes acerca de grupos particulares. Abarcan también mecanismos de procesamiento de la información que son empleados cuando los observadores reúnen información acerca de las tendencias centrales y variabilidad de los grupos y sus miembros. Cualquiera de estos tres procesos (activación de estereotipos, percepción social e interacción social) puede ser influenciado por la presencia del afecto secundario.

Estos factores cognitivos pueden jugar también un papel en la generación de afecto integral (que surge en el contexto del propio encuentro intergrupar). Una vez producido, este afecto puede influir en procesos cognoscitivos subsecuentes cuando están ocurriendo; así como tener consecuencias afectivas, como cuando el resultado de un proceso atributivo sube o baja la autoestima. Sin duda, estas consecuencias afectivas

influyen en más procesos, siendo un interjuego continuo de procesos que definen y guían el curso de percepciones e interacciones intergrupales.

Por último, mencionan que, por el proceso de autocategorización, la membresía grupal se vuelve una parte importante del sentido del 'yo' del individuo, por lo que el individuo se vuelve en un sentido psicológico, 'el grupo', adoptando sus normas definitorias y características. Por el proceso de identidad social, el 'yo' como miembro del grupo, se "carga" de afecto.

Según Bodenhausen (1993), la visión heurística de los estereotipos enfatiza que la gente usa sus creencias simplificadas acerca de los grupos sociales como base para responder a esos grupos siempre que falte el deseo o la habilidad para pensar más extensamente en los individuos. La falta de tal deseo y/o habilidad puede ser bastante común bajo la mayoría de las circunstancias de la vida diaria, y parece que experiencias fuertemente emocionales sólo sirven para reducir aún más la motivación y/o la capacidad de procesamiento.

ADQUISICIÓN

Por medio de la experiencia personal

Cuando las personas se encuentran con las personas de un grupo por primera vez, sus interacciones pueden transformarse en la base de los estereotipos sobre éste. Al no haber más información, las experiencias particulares son empleadas para la construcción de un estereotipo personal del grupo.

Nuestra atención es atraída fácilmente por lo inusual, lo inesperado o sobresaliente. Es por esto, que los individuos en particular pueden tener un impacto exagerado en la formación de los estereotipos de grupo. Independientemente de la frecuencia con que interactuemos con un grupo, sus acciones tienen impacto sobre nuestras impresiones. Esto puede conducir a estereotipos sesgados, especialmente cuando el rol de un grupo social limita su conducta observada.

Asimismo, las emociones producidas por la interacción con otros grupos pueden llegar a ser parte de los estereotipos sobre ellos. (Smith y Mackie, 1997)

Por medio del aprendizaje social

Los estereotipos no siempre dependen de la experiencia directa. Frecuentemente resultan propicios y son accesibles, y los aprendemos en contextos sociales, económicos y políticos particulares. (Smith y Mackie, 1997)

El enfoque colectivo de los estereotipos ha hecho énfasis en la "reproducción" de los estereotipos, enfocándose en los medios a través de los cuales los estereotipos son transmitidos y mantenidos, y en cómo los estereotipos sirven a valores culturales compartidos. (Stangor y Schaller, 1996)

A partir de los demás

Sí bien son los padres quienes dan las primeras lecciones sobre las diferencias grupales, los pares y otros miembros de la comunidad con quienes se tenga contacto frecuente también son una fuente importante de información para el niño acerca de los grupos sociales. Sus palabras y hechos son reflejo de las normas sociales: maneras aceptadas de

pensar, sentir o comportarse, sobre los que las personas de un grupo están de acuerdo o consideran justas y apropiadas. Cuando los estereotipos y prejuicios están fuertemente arraigados en las normas sociales de una cultura, éstos se adquieren naturalmente durante el crecimiento, sin ser un aprendizaje explícito, pueden ser aprendidos mediante la observación y la imitación. (Smith y Mackie; Mackie, et al, 1996)

A través de los medios masivos de comunicación

La expresión de las normas grupales en la literatura, el teatro, el cine y el arte en general, refleja y refuerza los estereotipos que están profundamente arraigados en la cultura. La estereotipia y la subrepresentación de las minorías en los medios de comunicación puede enviar un mensaje poderosamente desviado (Mackie, et al).

Analistas del discurso han argumentado ampliamente la hipótesis de que los estereotipos son adquiridos y transmitidos a través de la comunicación discursiva. A través del análisis del contenido de material hablado y escrito, se ha demostrado que los estereotipos raciales, étnicos y de género son (re)producidos en los reportes noticiosos, libros de texto y conversaciones (Maas y Arcuri, 1996).

Asimilación

El contenido de las categorías a las que se asigna a la gente de acuerdo con su identidad social necesita un largo periodo de tiempo para forjarse dentro de una cultura. Cómo se transmiten estos contenidos (o imágenes) a los miembros individuales de una sociedad involucra un proceso de asimilación (o incorporación del conocimiento) como parte del aprendizaje social, tal como lo indica Tajfel.

En su ampliamente difundido trabajo sobre el desarrollo del niño, Piaget (citado por Tajfel) describe la transición que ocurre entre la etapa en la que el valor de las opiniones está dada más en función de la fuente que del contenido, a la etapa en que el niño empieza a interactuar y cooperar con iguales. Empieza a aprender, a entender el rol del otro, pudiendo percibir que hay más de un punto de vista. Para lograr este progreso se requiere estar expuesto a más de una fuente de información. El niño es realmente sensible al contexto de sus influencias sociales, incluso si estas no son afines a la identificación favorable con su propio grupo racial o étnico.

Las bases perdurables de futuros prejuicios y conflictos se cimientan en la infancia de manera crucial y la sensibilidad al contexto social continúa toda la vida.

“El proceso de categorización proporciona el molde que da forma a las actitudes intergrupales; la asimilación de valores y normas sociales proporciona su contenido”. (Tajfel, 1984 p. 165)

CAMBIO DE LOS ESTEREOTIPOS

Aún cuando las personas pueden reunir, interpretar y obtener información selectivamente de modo que se confirmen sus estereotipos, eventualmente pueden tener experiencias que contradigan claramente sus impresiones sobre un grupo. (Smith y Mackie)

Carmen Huici habla sobre las distintas perspectivas sobre el cambio de estereotipos. De acuerdo con los estudios descriptivos, se ha estudiado el cambio en el contenido de los

estereotipos grupales en relación con el paso del tiempo y asociándolo con acontecimientos históricos y sociales.

La hipótesis del contacto intergrupales sugiere que en condiciones especiales el contacto con miembros del grupo estereotipado puede reducir el estereotipo y el prejuicio. Huici (1999a) cita las condiciones que establece Cook sobre la hipótesis del contacto:

- que los participantes tengan un *status* semejante dentro de los límites de la situación de contacto;
- que las características de los miembros del exogrupo desconfirman el estereotipo de ese grupo
- que la situación de contacto facilite o exija la cooperación entre los miembros de los dos grupos
- que el contacto permita que los individuos se conozcan de forma personal
- que existan normas sociales, tanto dentro como en el entorno de la situación, que favorezcan el igualitarismo intergrupales.

La orientación cognitiva social se centra en los procesos cognitivos individuales de cambio que se producen cuando el individuo se enfrenta a información que refuta el estereotipo de un grupo. La misma autora cita ahora al trabajo de Weber y Crocker, quienes refieren tres modelos de cambio de diversos autores, y la propuesta de Rothbart y John:

- **Conversión.** Predice el cambio de los estereotipos cuando la información contradictoria se concentra en unos pocos ejemplares que contradicen dramáticamente el estereotipo.
- **Contabilidad.** Prevé un efecto acumulativo de la información desconfirmatoria que se iría sumando conforme se obtiene evidencia contraria al estereotipo.
- **Subtipos.** Presupone que los estereotipos son estructuras cognitivas jerarquizadas, en las que se puede distinguir a un nivel superior una categoría general, y subtipos o categorías a niveles inferiores. Estos subtipos se van creando conforme se encuentra información que no se ajusta al estereotipo.
- **Prototipo.** Para resolver el problema de la generalización de la información desconfirmatoria es preciso que ésta sea presentada por ejemplares que sean prototípicos de la categoría.

Citando a Smith y Mackie (1997):

Para que el contacto sea eficaz, debe proveer información con el estereotipo, que se repita (de modo que no pueda ser racionalizado), que afecte a muchos miembros del grupo (de modo que evite la subtipificación), y que provenga de miembros típicos del grupo (de modo que no se produzcan contrastes). Cuando existen estas condiciones, el contacto reduce los estereotipos. (p. 208)

Aunque para que el cambio en los estereotipos ocurra, el principal requerimiento es que el observador social tenga la voluntad de hacerlo, buscando conscientemente información no confirmatoria y corrigiendo sus juicios.

ESTEREOTIPOS, PREJUICIO Y DISCRIMINACIÓN

La palabra prejuicio se refiere literalmente a un juicio prematuro o previo, aunque generalmente se considera que los prejuicios constituyen opiniones dogmáticas y desfavorables respecto a otros grupos y, por tanto, a sus miembros individuales, según Billig (1984). Este autor establece que la diferencia entre prejuicio y discriminación es que el primero se refiere a las actitudes negativas, y el último es un comportamiento dirigido contra los individuos objeto del prejuicio; aunque no hay un enlace automático entre ambos, ya que por ejemplo, el que una persona exprese prejuicios negativos hacia un grupo no significa necesariamente que se comportará de manera hostil hacia cada miembro de ese grupo.

Las evaluaciones negativas que caracterizan el prejuicio pueden originarse a partir de asociaciones emocionales, de la necesidad de justificar el comportamiento, o de los estereotipos. (Myers, 1999)

Para otros autores, el antagonismo intergrupal tiene tres elementos distinguibles: estereotipos, prejuicio y discriminación. Aquí, los estereotipos son las creencias acerca de las características compartidas por los miembros del grupo; el prejuicio se refiere a los sentimientos negativos hacia el exogrupo; y la discriminación se refiere a la conducta hacia los individuos simplemente debida a su pertenencia grupal. (Taylor, Peplau y Sears, 1999)

Para Huici (1999a), el modo de abordar la relación existente entre el estereotipo y prejuicio depende del concepto de actitud que se adopte. Si se toma el concepto de los tres componentes, el estereotipo sería el conjunto de creencias acerca de las características asignadas al grupo (componente cognitivo), el prejuicio la evaluación negativa del grupo (afectivo) y la discriminación la conducta parcial o negativa hacia las personas de acuerdo con su grupo de pertenencia (conductual).

Lo que hay que resaltar es que aunque no siempre el estereotipo está relacionado al prejuicio, el que compartan procesos que los originan, como la categorización, vuelve necesario el continuar profundizando y ampliando la investigación en estos temas para lograr el cambio social donde sea necesario.

Lo expuesto en este capítulo puede considerarse una aproximación básica al estudio de los estereotipos. En los capítulos siguientes se buscará formular, entre otras cuestiones, la relación entre estereotipos y feminismo, así como estereotipos y cine.

FEMINISMO

En este capítulo se plantearán diversas definiciones del feminismo, se hará una breve descripción de algunas de sus distintas corrientes y se presentará un breve resumen de la historia del feminismo en México.

DEFINICIONES

No existe una única definición del feminismo, depende del contexto la definición que se dé, principalmente porque de origen tiene dos vertientes principales que se han desarrollado generalmente de manera conjunta: como discurso teórico y como movimiento social.

Patricia Galeana (s/f) lo sintetiza muy sencillamente: El feminismo, como ideología, busca defender los derechos de la mitad de la humanidad. Proclama que somos diferentes, pero debemos tener igualdad de oportunidades en todos los terrenos; especificando que desde la perspectiva histórica, las mujeres lucharon primero por sus derechos laborales, después por el acceso a la educación y, finalmente, por sus derechos políticos. El feminismo engloba todas las actividades encaminadas a lograr la equidad: mesas redondas, campañas educativas, de difusión, de análisis del marco jurídico y otras.

Según Luna (2000), “desde un punto de vista estructural, el feminismo tiene tres diferentes niveles: la conciencia (factor indispensable), el discurso teórico (que se elabora a lo largo del proceso) y el movimiento (instrumento de lucha o grupo de presión)”. Esta autora define el feminismo como “una filosofía de vida, una toma de conciencia, una respuesta, un método de acción y de reflexión que vamos elaborando las mujeres a partir de nuestro propio cambio”.

Ana de Miguel (2000) sostiene que de acuerdo con los nuevos enfoques teóricos sobre los movimientos sociales, podemos considerar que el feminismo es un movimiento con más de dos siglos de historia. Esta autora cita a Laraña, quien establece que los movimientos son una forma de acción colectiva

que apela a la solidaridad para promover o impedir los cambios sociales; cuya existencia es en sí misma una forma de percibir la realidad, que vuelve controvertido un aspecto de ésta que antes era aceptado como normativo; que implica una ruptura de los límites del sistema de normas y relaciones sociales en el que se desarrolla su acción; que tiene capacidad para producir nuevas normas y legitimaciones en la sociedad.

Los movimientos no se explican sólo como respuestas colectivas a conflictos manifiestos o desigualdades estructurales, sino que buena parte de su sentido y acción se dirige a mostrar, explicar, hacer explícito o visible ese conflicto para la opinión pública.

Serge Moscovici (1983) ubica el origen de los movimientos sociales primeramente en los fines del siglo XIX, cuando distintos factores (como el cambio de régimen, la industrialización, la urbanización de lo rural) dieron origen a la sociedad de las masas. Pero es en la década de los años 60 del siglo pasado cuando ocurre una ruptura y cambio de tendencia, cuando ciertos grupos que no tenían voz en la escena social mayoritaria se convirtieron en actores sociales. Se tiene en común “la voluntad de

edificar una solución de recambio a la sociedad de masas. Rechazan el anonimato de esta sociedad y desean encontrar en el marco de una verdadera democracia la identidad de que carecen” (p. 689). Desde entonces, las minorías se han ido volviendo un “componente completamente normal de la vida social” (p. 690).

En cuanto a las cuestiones teóricas, tenemos que la teoría feminista es “una teoría crítica de la sociedad”, de acuerdo con De Miguel (2000). Esta misma autora refiere a Celia Amorós, para quien esta teoría “irracionaliza la visión establecida de la realidad” y posibilita una nueva visión, una nueva interpretación, su resignificación.

El acceso al feminismo supone entonces la adquisición de una nueva red conceptual. La teoría feminista tiene entre sus fines conceptualizar adecuadamente como conflictos y productos de unas relaciones de poder determinadas, hechos y relaciones que se consideran normales y naturales. Esta teoría indaga en las fuentes religiosas, filosóficas, científicas, históricas, antropológicas, en el sentido común, etc., para desarticular las falsedades, prejuicios y contradicciones que legitiman la dominación sexual. Puede verse como una sucesión de pasos o momentos teóricos y prácticos, colectivos e individuales. Primero hay que definir una situación como problemática, injusta e ilegítima, después habría que encontrar las causas de esta situación, sean culturales, económicas, u otras; posteriormente el feminismo debe ser capaz de articular propuestas alternativas: no sólo hay que señalar una situación como injusta, también hay que difundir la conciencia de que es posible cambiar la sociedad. El fin de este proceso es en principio, el poner en tela de juicio los valores y actitudes aprendidos e interiorizados desde la infancia, y de ahí pasar a la acción, tanto individual como colectiva (De Miguel, 2000).

En los últimos años, la teoría feminista ha mostrado la relevancia del punto de vista de género para modificar las prácticas sociales, y la agenda teórica en las distintas áreas del conocimiento. Como teoría crítica, ha denunciado con otra voz la separación entre igualdad formal y desigualdad real, entre derechos reconocidos y situaciones concretas. La crítica feminista ha introducido otra perspectiva para hablar de las relaciones sociales y políticas, tal y como son, y como las perciben los agentes reales. El feminismo es entonces un proyecto de inclusión. Como teoría crítica define y valora un punto de vista de género. Como programa de integración, pretende traducir el punto de vista normativo (justicia, igualdad, tolerancia) en prácticas sociales y en programas políticos (López de la Vieja, 2000).

El feminismo es un punto de vista. Las sucesivas oleadas del Feminismo han combatido radicalmente contra la tradicional “invisibilidad” de las mujeres. Ni la teoría puede ser tan ciega a las diferencias, ni las instituciones son tan neutras como pretenden... la teoría feminista, como teoría crítica se enfrenta a un modelo que separaba el conocimiento de la experiencia... el “género” ha contribuido a cuestionar la división de papeles en la sociedad, en la esfera política, en la tradición, en las ideas, porque no se justifica apelando sin más a las diferencias biológicas. El problema no estaría en la diferencia, sino en la marginación de unos agentes por otros agentes (López de la Vieja, p. 58).

La diferencia empieza por lo biológico, pero no está determinada por estas características; se trata más bien del género, distribución de los bienes y las oportunidades. La diferencia denuncia este estado de cosas, cualquier división injustificada e injusta. La mayoría de las tradiciones han apartado a las mujeres del escenario apropiado para terminar con la desigualdad [evidente], la esfera pública, asignándoles el espacio de la vida privada como dominio o “habitación” propia (p. 66).

Celia Amorós (1997), sostiene que si el feminismo es entendido como un “proyecto emancipatorio para las mujeres” (p. 19), la cuestión del “sujeto es fundamental”. El feminismo da cuenta de que en toda sociedad conocida al presente, la diferencia entre los géneros es jerárquica, siendo el masculino el género hegemónico y el femenino el subordinado.

El feminismo presupone el sujeto en un sentido doble: por una parte, en cuanto su condición *sine qua non* para la viabilidad de su proyecto emancipatorio con respecto a las constricciones de una sociedad patriarcalmente configurada. Por otra, tal presuposición del sujeto como agente, individual y colectivo, de este proceso de transformación implica que el horizonte normativo por el que se orienta este proceso mismo está impregnado de los valores que han sido asociados, en la tradición ilustrada en la que el feminismo se incardina, a la concepción humanista del sujeto. Valores tales como la autonomía, las capacidades reflexivas y críticas, la participación en el espacio público (p 24).

Entendemos por feminismo, un tipo de pensamiento antropológico, moral y político que tiene como su referente la idea racionalista e ilustrada de la igualdad entre los sexos... La vindicación del feminismo consiste en demandar, tomando como su referente el techo marcado por una abstracción disponible, un trato igualitario, que responda a una consideración de inclusión bajo el ámbito extensional que viene delimitado por la propia conceptualización abstracta puesta en juego. (pp. 70-71).

Para Colaizzi (1990) el feminismo

es teoría del discurso y hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia de carácter discursivo, es decir histórico político de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto, al mismo tiempo, un intento conciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía de un mundo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo (p. 20).

Dado que el término ‘feminismo’ indica “un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos... qué es o qué fue el feminismo es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición” (Ergas, 1993, p. 559).

Esta autora, con respecto a las distintas corrientes feministas, sostiene que se acostumbra a distinguir posiciones feministas radicales, socialistas y liberales, en una perspectiva que tiende a considerar al feminismo y a los movimientos feministas como fenómenos que se articulan con –y hasta cierto punto se subordinan a- grandes ideologías políticas. Si se consideran las cosas desde este ángulo, los conflictos entre feministas no hacen otra cosa que reproducir polémicas exteriores, de tal modo que se puede diferenciar los feminismos del pasado reciente de acuerdo con sus traducciones de las condiciones de las mujeres en lenguaje político convencional. (p.601)

Las feministas han tratado de construir y deconstruir al mismo tiempo el concepto de lo que es ser mujer, al situar “la femineidad como teoría de la identificación política y el simultáneo cuestionamiento de la naturaleza de esa categoría”. Hay una tensión constante entre “la necesidad de construir la identidad ‘mujer’ y darle un sólido sentido político y, por otro lado, la necesidad de destruir la categoría ‘mujer’ y despojarla de su historia excesivamente sólida” (p. 602).

Desde este punto de vista, los feminismos contemporáneos parecen haber girado al mismo tiempo alrededor de la afirmación de la diferencia sexual como un principio existencial –y por tanto, político- básico, y en torno a la negación como pertinencia de la diferencia sexual como causa (y explicación) legítima de desigualdad. Este movimiento de oscilación ha quedado finalmente registrado como el debate de las defensoras de la “igualdad” y de las que sostienen la “diferencia”.

Los feminismos contemporáneos de Occidente surgen como respuesta al poder del género en tanto categoría organizativa de la experiencia social. Alimentadas de ideas liberales e igualitarias y enfrentadas a las desigualdades intrínsecas a las sociedades en las que el sexo determina de modo significativo las oportunidades de vida, las mujeres jóvenes de los años sesenta y setenta dieron impulso a los siguientes renacimientos feministas (p. 603).

A pesar de las diferencias entre los feminismos, son más los elementos en común que las diferencias: la lucha por el reconocimiento de la mujer como ser humano de pleno derecho, la solidaridad y el compromiso de las mujeres con otras, por encima de las diferencias nacionales, culturales o raciales, el convencimiento de que sin el reconocimiento auténtico de los derechos de las mujeres, sin su presencia paritaria en los diferentes puestos de responsabilidad y representación política no es posible hablar de democracia real. El feminismo propone un cambio profundo en la sociedad, un nuevo modelo de convivencia, un nuevo orden, que es por tanto un movimiento revolucionario, pero pacífico.

Las estrategias son conseguir el cambio mediante la razón, y la palabra, pero se ha tenido que inventar un nuevo discurso y revisar el reconocimiento, porque todo él ha sido construido, alimentado y transmitido por los hombres. Desde esta necesidad de revisar el conocimiento y denunciar los sesgos sexistas surgen los estudios de mujeres.

Los estudios de mujeres aparecen inicialmente en los Estados Unidos, en la segunda mitad de los años sesenta, fueron una reflexión sobre la experiencia femenina y las aspiraciones feministas. Muchas de ellas participaban activamente en el movimiento de liberación de las mujeres y en la lucha de los derechos civiles. El feminismo académico y el social van necesariamente unidos (Bosch, Ferrer, Riera y Alberdi, s/f).

Es a partir del desarrollo de estos estudios de mujeres que se da la definición de muchos conceptos clave que se emplean con generalidad:

Un *movimiento de mujeres* es entendido como el espectro total de acciones conscientes e inconscientes de individuos, grupos u organizaciones con el objetivo de combatir la subordinación de género.

Diferentes demandas han sido expresadas en diferentes momentos. Las demandas en sí mismas no son subversivas; su carácter subversivo es determinado por el contexto sociopolítico en el que son concebidas (Vargas y Wieringa, 1998).

La principal estrategia empleada para lograr el cambio social es el *empoderamiento* de la mujer: la mujer debe ser capaz de ejercer poder y autoridad si son para ayudar a moldear el proceso de transformación de la sociedad. El empoderamiento es definido como estar en iguales condiciones con los hombres. Los movimientos femeninos han empleado dos importantes estrategias para este empoderamiento: la autonomía y la solidaridad o hermandad entre mujeres (Vargas y Wieringa).

El *género* es una construcción simbólica que contiene el conjunto de atributos asignado a las personas a partir del sexo; la perspectiva de género permite analizar y comprender las características que definen a las mujeres y a los hombres de manera específica, así como sus semejanzas y diferencias (Lagarde, 1997).

Celia Amorós (1994) aclara que no todo planteamiento de cuestiones de mujeres es feminista *per se*, ya que las “cuestiones feministas tratan específicamente las relaciones de poder entre opresoras y oprimidas y el porqué de la desigualdad sexual...” (p. 91).

Y bell hooks¹ (1997) afirma que el feminismo no es un estilo de vida ni una identidad o rol pre-hecho en el cual se pueda entrar. El feminismo es la lucha para terminar la opresión sexista. Su objetivo no es beneficiar solamente a cualquier grupo de mujeres o a una raza o clase de mujer en particular. Tampoco es privilegiar a la mujer sobre el hombre.

BREVE HISTORIA DEL FEMINISMO

Las mujeres, a lo largo de la Historia, siempre han participado de manera activa en los movimientos sociales. Entre otras acciones, han articulado un conjunto de reivindicaciones y han trabajado para obtenerlas. Aunque como ya se ha dicho, “si la participación de las mujeres no es consciente de la discriminación sexual, no puede considerarse feminista”, como reitera De Miguel (1995). La siguiente clasificación está basada en el trabajo de esta autora:

Feminismo premoderno

Si bien no puede hablarse de feminismo como tal, pueden encontrarse orígenes remotos de la polémica acerca de la necesidad de condiciones sociales más justas para las mujeres, incluso desde la tradición sofística con el pensamiento de la igualdad entre los sexos, que sólo se quedó en idea.

El Renacimiento trajo consigo el paradigma humano de la autonomía, que no se extendió a las mujeres. El solapamiento de lo humano con los valores permite la apariencia de universalidad del “ideal del hombre renacentista”. Sin embargo, el culto renacentista a la gracia, la belleza, la inteligencia, sí tuvo alguna consecuencia para las mujeres. La importancia de la educación generó tratados pedagógicos y abrió un debate sobre la naturaleza y los deberes de los sexos. A pesar de las diferencias entre los tratados, fue hasta el siglo XVII que se formuló la igualdad.

La cultura y la educación no eran accesibles para todos y, lógicamente, fueron de otra índole las acciones que involucraron a más mujeres y provocaron mayor represión, particularmente en las cuestiones religiosas.

El movimiento de la Reforma significó la posibilidad de un cambio en el estado de la mujer; pero paradójicamente el protestantismo acabó reforzando la autoridad patriarcal, ya que se necesitaba un sustituto autoritario en el lugar del sacerdote y del rey. Aunque hubo grupos más radicales que incluyeron a las mujeres como predicadoras y admitían que el espíritu podía expresarse a través de ellas. Algunas mujeres encontraron así una vía para desplegar su individualidad.

En Francia en el XVII, particularmente en las altas esferas sociales, las mujeres tenían una presencia notable y protagonizaron un movimiento literario y social conocido como “preciosismo”, el cual aunque llevó a la opinión pública la situación de la mujer, más bien tendió a ser ridiculizado por varios de los intelectuales de la época.

¹ El verdadero nombre de esta autora es Gloria Watkins, pero emplea el pseudónimo de bell hooks, en honor a su bisabuela, y lo escribe con minúsculas para demostrar que el contenido de su obra es más importante que su nombre.

Feminismo moderno

En general, puede afirmarse que ha sido en los periodos de ilustración y en los momentos de transición social cuando ha surgido con más fuerza la polémica feminista.

Las raíces ilustradas y la Revolución Francesa

De acuerdo con Ana de Miguel, diferentes autoras han coincidido en señalar la obra del filósofo Poulain de la Barre y los movimientos de mujeres y feministas que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa como momentos clave en la articulación del feminismo moderno. El texto de este filósofo, “Sobre la igualdad de los sexos” de 1673 sería la primera obra feminista que se centra en fundamentar específicamente la demanda de la igualdad sexual.

Celia Amorós (citada por de Miguel) sostiene que “el feminismo como cuerpo coherente de vindicaciones y, como proyecto político capaz de constituir un sujeto revolucionario colectivo, sólo puede articularse teóricamente a través de premisas ilustradas: premisas que afirman que todos los hombres nacen libres e iguales y, por tanto con los mismos derechos”.

En la Revolución Francesa hay un fuerte protagonismo de las mujeres en los sucesos revolucionarios, y la aparición de contundentes demandas de igualdad entre los sexos. Se formaron clubes de mujeres, en los que establecieron su voluntad de participación en los sucesos de su época.

En 1791, Olympe de Gouges publicó su “Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana”. En 1792, Mary Wollstonecraft, inglesa, redacta la “Vindicación de los derechos de la mujer”. Estas y otras manifestaciones del sentir y pensar de las mujeres respecto a su situación, significa el paso de lo individual a lo colectivo, convirtiéndose de manera explícita en una cuestión política.

Sin embargo, todas estas manifestaciones fueron reprimidas, prohibiéndose, en 1794 la presencia de las mujeres en la actividad política, ya que según la filosofía imperante, habían transgredido la ley natural, que las destinaba a ser madres o esposas, al querer ser ‘hombres de Estado’. El código civil napoleónico lo estableció legalmente.

Feminismo decimonónico

En el siglo XIX, el feminismo aparece por primera vez como un movimiento de carácter internacional, con una identidad autónoma teórica y organizativa.

Se heredaron las demandas igualitarias de la Ilustración, pero para dar respuesta a los problemas que generaba la Revolución Industrial y el capitalismo. Las circunstancias de marginalidad y explotación tanto de hombres como de mujeres fueron el detonador de los movimientos sociales de este siglo.

El movimiento sufragista

El sistema económico capitalista incorporó masivamente a las mujeres proletarias al trabajo industrial, pero en la burguesía, se dio el fenómeno contrario. Las mujeres fueron encerradas en su hogar, donde experimentaron la marginación en cuanto al derecho a la educación y a la mayoría de las profesiones, además de sentirse propiedad legal de los maridos.

Las mujeres comenzaron a organizarse para la obtención del derecho al sufragio, por lo que se les llamó “sufragistas”; aunque no fue su única lucha, sino también la igualdad en los demás ámbitos, apelando a la real universalización de los valores democráticos y liberales. Este movimiento era interclasista, ya que consideraban que todas las mujeres, sin importar la clase social padecían de discriminaciones semejantes.

En Estados Unidos, este movimiento estuvo muy relacionado con el movimiento abolicionista. En Europa, el movimiento sufragista inglés fue el más fuerte y radical. En 1866 Stuart Mill presentó la primera petición a favor del voto femenino en el Parlamento, siguiendo otras iniciativas políticas. Sin embargo, los esfuerzos no fueron tomados en serio. Las sufragistas tomaron medidas que llevaron a prisión a varias de ellas, hicieron huelgas de hambre, y algunas incluso perdieron la vida. Fue después de la Primera Guerra Mundial y hasta 1928 que las mujeres inglesas pudieron votar como los hombres.

Como ya se ha señalado, las raíces del movimiento de las mujeres yacen en la negación de los derechos de las mujeres, la explotación de las mujeres como fuerza trabajadora y su forzada dependencia emocional del varón.

Con diferentes énfasis y desde diferentes orígenes las mujeres activistas de fines del siglo XVII a comienzos del siglo XX propusieron las siguientes demandas: abolición de la esclavitud, mejorías en las condiciones de trabajo de las mujeres y acceso para las mujeres a la educación y a los derechos políticos. La demanda por el sufragio estuvo siempre ligada a otras causas, siendo visto, el sufragio, como un medio para que las mujeres mejoren su condición y sus sociedades, no como un fin último (Vargas y Wieringa, 1998).

El feminismo socialista

Dado que el socialismo proclama proyectos igualitarios radicales, siempre ha tenido en cuenta la situación de las mujeres al analizar la sociedad y proyectar el futuro.

Los socialistas utópicos fueron los primeros en abordar el tema de la mujer. Fourier (citado por De Miguel) postuló que la situación de la mujer era el indicador clave del nivel de progreso y civilización de una sociedad, y esto fue asumido por el socialismo surgido posteriormente.

Se le daba una gran importancia a la transformación de la institución familiar. Se condenaba la doble moral y se consideraba al celibato y al matrimonio indisoluble como instituciones represoras y causantes de injusticia e infelicidad.

Socialismo marxista

Engels en “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado”, sitúa el origen del sometimiento de las mujeres no en las causas biológicas (capacidad de reproducción o constitución corporal), sino en causas sociales. En la aparición de la propiedad privada y la exclusión de las mujeres de la esfera de la producción social. De acuerdo con esto, la emancipación de las mujeres estaría ligada a su retorno a la producción y a su independencia económica.

No todos los socialistas estaban de acuerdo con esto, sin duda, la que hoy es denominada como ideología patriarcal permeaba sus ideas igualitarias.

El socialismo marxista también puso atención a la crítica de la familia y la doble moral y relacionó la explotación económica y sexual de la mujer.

Movimiento anarquista

Pese a que el anarquismo no prestó tanta atención a la problemática de la igualdad entre los sexos, este movimiento contó con la participación de muchas mujeres que lucharon por la igualdad. Una de las ideas recurrentes en este grupo era que las mujeres se liberarían gracias a su propia fuerza y esfuerzo individual. Consideraban la libertad como el principio rector de todo y que las relaciones entre los sexos debían ser libres.

Esta “primera ola” del movimiento feminista estuvo también guiada por la convicción de que la subordinación de las mujeres es una construcción y asuntos tales como “la igualdad *versus* la diferencia” fueron debatidos. Así, la primera ola del movimiento feminista se consagró a muchos de los temas y asuntos que serían tomados por la “segunda ola” (Vargas y Wieringa).

Neofeminismo: los años sesenta y setenta

En la década de los años sesenta, la revuelta contra una “identidad invisible” llevó a ciertos grupos, entre los que se contaban también las mujeres, a reflexionar sobre la universalidad asociada al punto de vista moral, al bien, a la justicia, e incluso a la ética. En los años cincuenta y setenta, la sociedad liberal ofreció por primera vez las condiciones favorables para el desarrollo de los Derechos Civiles. Desde entonces, las minorías emergentes reivindican derechos y una voz propia, un lugar, en la esfera pública. Así pues, la tensión entre un contexto más abierto y la revuelta de los movimientos sociales se origina en tantas promesas incumplidas, demandas no satisfechas, una modernización incompleta, etc (López de la Vieja, pp. 57-58).

La “segunda ola” del feminismo, formada por un grupo de mujeres jóvenes, radicales, y asertivas, sacudió a la sociedad con sus acciones audaces y sus análisis emprendedores. Desafiaron las jerarquías tanto de la izquierda como de la derecha y se volvieron conscientes de la universalidad de las estructuras patriarcales. Un movimiento diverso y flexible fue construido, el cual intentó cambiar la sociedad a través de medios fuera de lo parlamentario.

Una de las “causas-estandarte” de esta etapa del movimiento feminista, hacia la mitad de los años 70, era el aborto, sobre todo en muchos de los países europeos occidentales y en los Estados Unidos. El aborto se dirigía a un área de experiencia, de represión sexual, que hasta entonces había sido visto como personal y relacionado “como un ataque al estado” (Vargas y Wieringa, 1998, p.12).

La obtención del voto, y las reformas que éste trajo consigo hacían ver en apariencia que las demandas de las mujeres habían sido cumplidas, ya que la sociedad era más igualitaria. Pero la publicación de “El Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir, en 1949 marca el inicio de una nueva etapa en el movimiento feminista. En su libro, de Beauvoir, “constituye un brillante ejemplo de cómo la teoría feminista supone una transformación revolucionaria de nuestra comprensión de la realidad” (De Miguel, 1995), especialmente porque en la época de la ‘igualdad legal’ las mujeres tuvieron problemas para descubrir y expresar los términos de su opresión.

Bety Friedan² decía que el problema de las mujeres era el “problema que no tiene nombre”, y el objeto de la teoría y práctica feministas era precisamente el nombrarlo. Para ella el problema es político: la identificación de la mujer como madre y esposa, que cercena toda posibilidad de realización personal y que genera culpa en todas aquellas que no son felices solamente viviendo para los demás (De Miguel).

² La ortografía del apellido de esta autora suele encontrarse también como “Friedman”, siendo ambos de uso indistinto, refiriéndose a la misma persona.

Feminismo liberal

En 1966, Friedan contribuyó a la fundación de la que ha sido una de las organizaciones feministas más poderosas en Estados Unidos, y representante del feminismo liberal: la Organización Nacional para las Mujeres (NOW, por sus siglas en inglés).

El feminismo liberal se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una desigualdad (y no de opresión y explotación) y por postular la reforma del sistema hasta lograr la igualdad entre los sexos. Se comenzó definiendo el problema principal de las mujeres como su exclusión de la esfera pública, y proponían reformas relacionadas con la inclusión de las mismas en el mercado laboral. Terminaron abrazando el slogan de “lo personal es político”, originalmente empleado por el feminismo radical.

Surgimiento del feminismo radical: “feministas políticas” y “feministas”

Fue a este movimiento feminista a quién le correspondió el verdadero protagonismo en las décadas de los sesenta y setenta.

“Las contradicciones de un sistema que tiene su legitimación en la universalidad de sus principios, pero que en realidad es sexista, racista, clasista e imperialista, motivaron a la formación de la llamada Nueva Izquierda y diversos movimientos sociales radicales como el movimiento antirracista, el estudiantil, el pacifista y, claro está, el feminista. La característica distintiva de todos ellos fue su marcado carácter contracultural” (De Miguel).

La primera decisión política del feminismo fue la de organizarse en forma autónoma, separarse de los varones, decisión con la que se constituyó el movimiento de liberación de la mujer. La primera escisión del feminismo se dio al disentir respecto a la naturaleza y la finalidad de esta separación.

En un principio, las “políticas” fueron mayoría, para ellas la opresión de las mujeres deriva del capitalismo o del Sistema, consideraban el feminismo como un ala más de la izquierda.

Las “feministas” se manifestaban contra la subordinación a la izquierda, porque identificaban a los varones como los beneficiarios de su dominación.

Las interminables discusiones respecto a cuál era la contradicción o el enemigo principal caracterizaron el desarrollo del feminismo no sólo en Estados Unidos, sino también en Europa.

Feminismo radical

En esta corriente, el término “radical” es empleado como un adjetivo que significa la raíz. Localizan la raíz de la opresión de la mujer en las relaciones de género patriarcales, en oposición a los sistemas legales (feminismo liberal) o de conflicto social (feminismo socialista). Es una rama del feminismo que ve la opresión de la mujer como el mal sobre el cual se ordenan las relaciones en la sociedad. Busca enfrentar este ordenamiento rechazando los roles de género establecidos, y la opresión masculina.

En esa época, el “movimiento de las mujeres” estaba conformado por aquellas que habían participado en las actividades políticas por los derechos civiles y las campañas antiguerra, en Estados Unidos, en los años sesenta. El feminismo radical fue desarrollado por mujeres que provenían de estos grupos y que reaccionaban al trato que recibieron de los hombres que formaban parte de la “nueva izquierda”.

Habiendo experimentado en ellas mismas un tratamiento de “segunda clase” dentro de las organizaciones radicales masculinas y por su estilo radical machista, las mujeres se preocuparon porque en sus organizaciones se viviera la democracia interna y hubiera espacio para un estilo auténtico de mujeres (Donovan, 1992).

Dentro de los fundamentos teóricos del feminismo radical, resaltan dos obras: “Política sexual” de Kate Millet y “La dialéctica de la sexualidad” de Sulamit Firestone, publicadas en 1970. Acuñaron conceptos fundamentales para el análisis feminista como el patriarcado, género y casta sexual. El patriarcado es un sistema de dominación sexual que se concibe, además, como el sistema básico de dominación sobre el que se levanta el resto de las dominaciones, como la clase y raza. Género, expresa la construcción social de la feminidad; y la casta sexual alude a la común experiencia de opresión vivida por todas las mujeres. Las radicales identificaron como centros de dominación patriarcal esferas de la vida que hasta entonces se consideraban “privadas”. A ellas corresponde el mérito de haber revolucionado la teoría política al analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad; lo sintetizaron en un slogan: “lo personal es político” [La autora fue Kate Millet]. (De Miguel).

Con el tiempo, las feministas radicales comenzaron a creer que la supremacía masculina y el sometimiento de la mujer eran de hecho la raíz y el modelo de opresión en la sociedad y que el feminismo podía fundamentar cualquier cambio revolucionario real. Otras tesis centrales incluyeron la idea de que el patriarcado o la dominación masculina, y no el capitalismo, eran el origen de la opresión de las mujeres; que las mujeres debían identificarse a ellas mismas como clase o casta sometida y colocar sus principales esfuerzos en un movimiento con otras mujeres para combatir a sus opresores, los hombres; que el hombre y la mujer son fundamentalmente distintos, tienen distintos estilos y culturas, y que el modo de las mujeres debía ser la base de cualquier sociedad futura.

Dentro de esta corriente hubo distintos grupos. Hubo quienes pidieron la eliminación del matrimonio y la familia, y demandaron el desarrollo de “métodos de reproducción extra-uterina”. Otro grupo sostenía que la opresión de las mujeres estaba cimentada en factores psicológicos, no económicos. Y hubo quien decía también que las mujeres eran “el cuarto mundo”.

Asimismo surgió lo que podría denominarse como “separatismo femenino”, apoyado por mujeres lesbianas quienes afirmaban que si la dominación masculina está sustentada en la heterosexualidad, la cual crea una situación donde las mujeres están atadas social, económica y emocionalmente al hombre, se deduce que la mujer debía romper los lazos heterosexuales y aliarse a otra mujer para poder luchar contra la dominación masculina (Donovan).

Una de las aportaciones más significativas del movimiento feminista fue la organización en grupos de autoconciencia. Consistía en que cada mujer del grupo explicase las formas en que experimentaba y sentía su opresión. El propósito era despertar la conciencia que se tiene sobre esta opresión para reinterpretar políticamente la propia vida.

El activismo de los grupos radicales solía ser espectacular. Se realizaban multitudinarias marchas y manifestaciones, así como actos de protesta y de sabotaje que evidenciaban el carácter que tiene la mujer en el patriarcado, como objeto y mercancía. También se crearon centros de ayuda y autoayuda, entre otras cosas.

Otra característica de estos grupos era su rechazo a las jerarquías, las líderes eran mal vistas. Esta forma de entender la igualdad trajo muchos problemas, que derivaron en la expulsión de las fundadoras de los grupos. Esta se considera una de las causas de su declive (De Miguel).

Feminismo y socialismo: una nueva alianza

Numerosas obras de la década de los setenta declaran ser intentos de conciliar teóricamente feminismo y socialismo y defienden la complementareidad de su análisis. Las feministas socialistas han llegado a reconocer que las categorías analíticas del marxismo no discriminan el sexo y que la cuestión femenina no es la cuestión feminista, pero también consideraban que el feminismo es ciego para la historia y para las experiencias de las mujeres trabajadoras, emigrantes o discriminadas por su raza. En esta renovada alianza, el género y el patriarcado son las categorías que sustentan su análisis de la totalidad social.

El feminismo socialista se centra en las esferas tanto pública como privada de la vida de una mujer y argumenta que la liberación sólo puede ser alcanzada al trabajar para terminar con las fuentes tanto económicas como sociales de la opresión femenina.

Feminismos de la diferencia

Así como las otras corrientes feministas buscan la superación de las cuestiones de género, existen otras que se afianzan en la diferencia entre géneros.

Feminismo cultural

Se desarrolla principalmente en los Estados Unidos, su fundamento es la igualación de la liberación de las mujeres con el desarrollo y la preservación de una contracultura femenina, que exalta el “principio femenino” y sus valores y denigra lo “masculino” (Echols, citado por de Miguel). Los hombres representan la cultura, las mujeres la naturaleza, lo cual representa la posesión exclusiva de rasgos positivos para éstas.

Feminismo francés de la diferencia

Parte de la consolidación de la mujer como lo absolutamente otro. Instalado en dicha otredad, pero tomando herramientas del psicoanálisis, utiliza la exploración del inconsciente como medio privilegiado de reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina. El grupo “Psychanalyse et Politique” surgió en los setenta, y desde ahí se criticaba al feminismo igualitario por considerar que asimila las mujeres a los varones y, en última instancia, no logra salir del paradigma de dominación masculina. Luce Irigaray es una de sus principales exponentes.

Feminismo italiano de la diferencia

Influidas por la tesis de las francesas sobre la necesidad de crear una identidad propia y la experiencia de los grupos de autoconciencia de las estadounidenses, siempre mostraron su disidencia respecto a las posiciones mayoritarias del feminismo italiano. Mantienen que la ley del hombre nunca es neutral, y la idea de resolver a través de las leyes y reformas generales la situación de las mujeres es descabellada. Además plantean que de nada sirve que las leyes den valor a las mujeres si éstas de hecho no lo tienen. Afirman que para la mujer no hay libertad ni pensamiento sin el pensamiento de la diferencia sexual (De Miguel).

Para Luna (2000) en la historia del pensamiento y el movimiento feminista, se han sucedido hasta ahora dos etapas, a la primera la llama “de emancipación”, y a la segunda, “de insubordinación”. La primera corresponde al sufragismo de principios del

siglo XX y se prologa en la segunda ola feminista de los setenta. En este periodo la lucha por la igualdad de derechos primero y después las políticas públicas para mejorar la condición femenina, conocidas como de aplicación de la “igualdad de las oportunidades”, forman parte de la concepción emancipatoria que coincide tanto con el discurso liberal como con el discurso marxista que tiene la igualdad como el objetivo central de sus políticas.

El discurso igualitario y universalista comienza a mostrar grietas cuando el concepto de la diferencia se elabora en las teorías postestructuralistas y posmodernistas.

La reflexión feminista de la diferencia sexual aunque se ubica en el segundo periodo, que se desarrolla de forma generalizada desde los ochenta, tiene una primera versión conservadora en las sufragistas y una segunda en el feminismo radical de los setenta. Las mujeres desde una nueva conciencia rompen con la vieja feminidad y crean su propio imaginario y crean un pensamiento independiente.

Las mujeres que hablan desde la diferencia tienen como objetivo final la igualdad, dando un rodeo a través de su propia experiencia como mujeres y por tanto desde la creación de una nueva identidad, mientras las mujeres que hablan desde la igualdad, coinciden en el mismo objetivo, pero al obviar la diferencia pueden dejar de lado la experiencia de ser mujer y lo que ha sido la historia femenina.

Victoria Sendón de León (2000) sintetiza lo que considera los puntos “axiomáticos” del feminismo de la diferencia:

“El feminismo de la diferencia no es opuesto al de la igualdad, porque no son contrarios conceptualmente

El objetivo de este feminismo es la transformación del mundo desde el cambio de vida de las mujeres.

El punto de partida, tanto estratégico como epistemológico, radica en la diferencia sexual.

Nuestra diferencia sexual respecto de los varones no constituye un esencialismo que nos hace idénticas, sino diversas.

Nuestro propósito no consiste en ser iguales a los hombres, sino cuestionar el código secreto de un orden patriarcal que convierte las diferencias en desigualdades.

Los cambios estructurales y legislativos pueden ser un punto de partida, pero no de llegada.

Crear un orden simbólico significa introducir la variable de la diferencia sexual en todos los ámbitos de la vida, del pensamiento, de la política. La variable no es el género, que es un sexo colonizado, sino la diferencia.

La complicidad y solidaridad entre las mujeres constituye nuestro bagaje político más poderoso.

La lucha por el poder comienza en la autosignificación, la autoridad femenina, y el empoderamiento de espacios creados por las propias mujeres.

El objetivo del poder no consiste en conseguir “cargos” para las mujeres, sino en lograr una representatividad sustantiva, y no abstracta, propia del Sujeto, universal y neutro.

El feminismo de la diferencia es una ética fundada en valores que nosotras tendremos que ir definiendo.

El pensamiento de la diferencia sustituye la lógica binaria por la lógica analógica, que tiene que ver con la vida y no con conceptos interesados que la sustituyen.

El feminismo de la diferencia no es una meta, sino un camino provisional. No es un dogma, sino una búsqueda...”

La autora concluye afirmando que “sería necesario que los planes de igualdad de oportunidades incorporen la diferencia sexual desde su complejidad femenina y también masculina y este sea el camino pensar la igualdad en la diferencia”.

Los feminismos en la actualidad

Las condiciones de vida de las mujeres han cambiado significativamente en diversas partes del mundo, desde el incremento de su participación en su fuerza de trabajo hasta la creciente incidencia del divorcio y del ejercicio unilateral de la patria potestad. El feminismo se ha convertido en el emblema mismo de la afirmación de las mujeres, aparentemente renovada, aunque prácticamente inesperada.

La influencia feminista no se restringe a las fronteras nacionales. Hubo organizaciones internacionales que inscribieron los “derechos de las mujeres” en sus respectivas agendas: las Naciones Unidas celebraron la década de la mujer (1975-1985) con conferencias en la ciudad de México (1975), en Copenhague (1980) y en Nairobi (1985), las cuales pusieron de manifiesto la amplitud de las movilizaciones feministas y su impacto tanto en los países “en desarrollo” como en los “desarrollados”. Estas conferencias también exhibieron desavenencias en el seno mismo del feminismo: entre las militantes occidentales y las no occidentales, que proclamaban distintas definiciones del feminismo, así como entre las representantes “oficiales” de los gobiernos participantes y los movimientos feministas independientes, cuya legitimidad se negaban recíprocamente (Ergas, 1993).

Pero mientras en las dos Conferencias internacionales previas, los movimientos de las mujeres habían participado casi exclusivamente en los foros de las organizaciones no gubernamentales (y no se hacía mucho esfuerzo por trabajar de manera conjunta con representantes oficiales), en la Conferencia llevada a cabo en Beijing (1995), se presenció un alto nivel de interacción entre los movimientos de mujeres, las organizaciones no gubernamentales y los gobiernos.

Esta Conferencia aceptó el uso de conceptos feministas como género, y su visión de las cuestiones femeninas como la redistribución de las tareas y el poder. Puso en tela de juicio el papel de los hombres y reconoció la diversidad de formas de hogares y modelos familiares. Algunas de las principales innovaciones fueron:

Un firme rechazo del relativismo cultural en el campo de los derechos humanos.

El derecho a que la mujer tenga el control de decidir libremente y con responsabilidad en cuestiones relacionadas con su sexualidad, incluyendo salud sexual y reproductiva, sin coerción alguna, sin discriminación o violencia.

El documento exige una perspectiva de género en todas las formas de hacer políticas, de tal manera que antes de tomarse decisión alguna se haga un análisis sobre los efectos tanto en mujeres como en hombres.

Desde la perspectiva del movimiento de las mujeres, Beijing trajo la experiencia acumulada de las feministas y permitió una comprensión más profunda de la autonomía, una que es capaz de dialogar, más que ser separatista o defensiva (Lycklama, Swiebel, Vargas, 1998).

El surgimiento del feminismo como fuerza política pareció anunciar importantes redefiniciones de antiguos alineamientos políticos y ordenamientos institucionales. Los analistas acuñaron la expresión *gender-gap*, más que para referirse al apoyo tradicionalmente mayoritario de las mujeres a las políticas y partidos conservadores en relación con el de los hombres, para designar el paso del voto femenino hacia las fuerzas políticas más liberales o de inclinaciones izquierdistas.

En muchos países, el cambio electoral de las mujeres se vio acompañado de una mayor participación política y de la creación de instituciones formales oficialmente encargadas de promover los intereses de las mujeres (Ergas, 1993 pp.594-595).

Hacia mediados de los años ochenta, el feminismo como movimiento empezó a parecer “pasado de moda”. Las militantes feministas eran las que comenzaron en las décadas anteriores, y la generación más joven se mostraba indiferente.

En estos años, el movimiento feminista europeo se fragmentó. Por un lado el descenso de la asistencia social por parte del estado obligó a las mujeres a renegociar asuntos relacionados con el bienestar social. Por el otro lado se profundizaron las diferencias teóricas. Algunas acentuaron la “otredad” femenina respecto al hombre y la necesidad de revalorar las características especiales y positivas del ser mujer. Otras hicieron hincapié en la forma en que los seres humanos son moldeados por la sociedad en dos géneros, uno de los cuales fue manejado históricamente como subordinado al otro. Otro suceso de estos años fue el reconocimiento de que las mujeres de diferentes “razas”, grupos étnicos y clases sociales tienen distintos intereses e identidades. Recientemente, ha habido varios intentos fructíferos para combinar estas aproximaciones (Vargas y Wieringa).

Ergas cita a una feminista holandesa quien dice que “lo que más destaca del feminismo es su aspecto *social*”. Al crear espacios separados para que las mujeres pudieran encontrarse y promover una sociabilidad específica las feministas parecían dar realidad concreta a esa gran ambición de la solidaridad femenina. El sistemático montaje de redes de apoyo a las mujeres prefiguró, o por lo menos señaló en esa dirección, la renovación de la comunidad de mujeres, y, con ello, la reconstitución de un sujeto social femenino.

El feminismo trajo aparejada una explosión del saber que afectaría prácticamente a todas las disciplinas y se extendería con mayor, o menor apoyo de las instituciones formales de enseñanza académica, en prácticamente todos los países occidentales. Sin embargo, el trabajo de los primeros años de los nuevos movimientos feministas presenta tres aspectos esencialmente destacados: el interés por la reconstrucción de la historia de las mujeres, la atención que se dedicó a la identificación de las coordenadas unificadoras de la condición de las mujeres en diversos contextos, y la intensidad del debate sobre los orígenes y las implicaciones de la diferenciación en las funciones y las identidades sexuales (Ergas, p. 611).

La importancia de la (re)constitución y el fortalecimiento del sujeto social femenino, no resultó tan evidente en ningún sitio como en las grandes campañas a favor de los derechos de reproducción y contra la violencia sexual que se desarrollaron de manera más o menos simultánea en diversos países (p. 612).

Aunque aparentemente el feminismo como movimiento no tenga la misma fuerza, es más adecuado señalar que ahora son otros los escenarios de las actividades feministas y otras son las características de las prácticas feministas.

Actualmente existe el interjuego de tres grupos de actores: el movimiento de las mujeres, las(os) políticas(os) feministas y las(os) funcionarias(os) públicas(os) feministas o “femócratas”. Tendiendo puentes entre la sociedad civil y el estado, estos tres actores interactúan en un “triángulo del empoderamiento”, el cual articula las demandas de las mujeres, las traduce a cuestiones políticas y luchan por ampliar el apoyo político para su agenda. Las mayores estrategias de los actores en este triángulo se enfocan en el empoderamiento femenino (Vargas y Wieringa).

De Miguel (1995) menciona que se habla ahora de un “feminismo institucional”, que es el que ha dejado de situarse desde fuera del sistema y la búsqueda de cambios radicales.

También destaca que las universidades se han vuelto centros prolíficos de investigación feminista.

En algunos textos se habla de un *feminismo de la tercera ola*, que es el que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Se toman en cuenta otras variables además del género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual.

Se habla de una “tercera ola” del feminismo porque se ha dado paso a una nueva interpretación de los clásicos del pensamiento y de la ciencia, a una perspectiva propia, la perspectiva del género. Porque intenta derribar las barreras del lenguaje, las que hay en la esfera pública, los prejuicios del patriarcado, etc. (López de la Vieja, 2000).

López de la Vieja habla de la historia de la Crítica Feminista. Sitúa su primera época entre 1960 y 1980, en la cual se descubrió y reivindicó la diferencia. En particular, la *ética* aportó una visión distinta de los temas prácticos, otro lenguaje, otra mirada, otra voz, para hablar de cuestiones morales. En los años ochenta, la segunda etapa dio lugar a una nueva agenda de temas, a medio camino entre lo que sucede en la esfera privada (aborto, maternidad) y el objetivo de tener mayor influencia y una presencia más activa en la esfera pública.

El pluralismo de la Teoría Feminista es también resultado de lo que se avanzó en las etapas anteriores: Feminismo liberal, radical, socialista, de la igualdad, de la diferencia, etc. La tercera fase de los años noventa ha restado fuerza a algunas posturas esencialistas, puesto que el pluralismo de las mismas sociedades favorece una nueva complejidad en todos los campos del conocimiento.

Vargas y Wieringa llegan a la conclusión de que el movimiento feminista de la década de los 90 tiene un perfil realmente distinto al comienzo de la “segunda ola”. Su imagen en los medios masivos ha cambiado, la movilización masiva está ausente y el movimiento se encuentra fragmentado. Además, los grupos individuales se han vuelto más profesionales y han obtenido acceso a la administración. El rápido crecimiento de la tecnología de la comunicación masiva ha fomentado la difusión y efectividad de redes nacionales e internacionales. De hecho, los problemas de las mujeres han obtenido mayor legitimidad en muchos niveles de la vida política y social, al menos en los países más desarrollados.

Estas autoras señalan también que en Latinoamérica y el Caribe, el desarrollo del feminismo ha sido un tanto distinto al de los Estados Unidos y países europeos. Los años 80 se consideran prácticamente una ‘década perdida’ para el desarrollo económico en los países más pobres.

Sin embargo, no fue pérdida para la democracia y para las mujeres como movimiento. Se desarrollaron procesos de apertura política y de democratización los cuales ofrecieron un nuevo y flexible terreno en el cual el movimiento de las mujeres pudo crecer y fortalecerse. Mientras el estado fue debilitado por crisis físicas y democráticas, una sociedad civil más poderosa hizo espacio para múltiples demandas sociales y el surgimiento de nuevos sujetos y actores sociales.

Las mujeres obtuvieron victorias que, aunque no eran dirigidas a un género específico, permitieron un mayor acceso al mercado laboral, a niveles educativos más altos y un descenso en la tasa de mortalidad y fecundidad. Tales cambios han debilitado las bases

de los arreglos del género predominante en las sociedades latinoamericanas, aún si falta mucho por hacer.

Tres corrientes principales pueden ser distinguidas. La principal corriente del feminismo está compuesta básicamente por mujeres que han sido militantes de la izquierda política y quienes crearon organizaciones feministas autónomas. La corriente de mujeres popular está constituida por mujeres que ingresaron a la esfera pública desde sus roles tradicionales en el dominio privado. La tercera corriente está compuesta por mujeres que pertenecieron a la esfera de la política formal, de sindicatos y de partidos políticos, pero que cuestionan la legitimidad masculina en esta esfera.

Las mujeres emergieron como sujetos sociales junto con muchos otros sectores marginados, como los homosexuales, los indígenas, los negros y los 'sin tierra'.

Un punto central divide a las feministas autónomas y aquellas que desean trabajar dentro de las estructuras del estado. Las primeras invocan una forma diferente y autosuficiente de hacer política, la cual no siempre es efectiva para alcanzar los cambios deseados. Por otro lado, las mujeres trabajando dentro de las políticas de los partidos y el estado, están sujetas a las formas tradicionales de hacer política. Los nuevos espacios creados y los nuevos problemas discutidos han sido instancias de la acción política. Las prácticas sociales de las mujeres han ampliado sus horizontes e implicado una nueva visión de sus derechos como mujeres y nuevas demandas ciudadanas. La presencia de la mujer como sujeto social ha llevado a un proceso de redefinición de la democracia la cual no sólo se refiere al ejercicio pleno de la ciudadanía, sino también las prácticas en la vida diaria, en el trabajo, la familia, la salud y la educación (Pitaguy, citada por Vargas y Wieringa).

Sin embargo, la toma de decisiones, y el diseño de la política en la esfera pública permanecen en manos masculinas, exponiendo el enorme espacio entre la democracia participativa y la representativa en el continente

En contraste con Europa, las corrientes feministas no han logrado introducirse a sí mismas dentro de la burocracia en Latinoamérica y el Caribe. Más que una corriente feminista dentro de la política formal en esta región está principalmente compuesta por líderes de sindicatos rurales y urbanos y de mujeres feministas dentro de los partidos políticos, con sólo un número limitado de mujeres provenientes de los movimientos de mujeres.

Un compromiso tanto con el espacio formal como en el autónomo es necesario y mutuamente fortalecedor. Sólo una respuesta anclada en el respeto y la tolerancia permitirá ganar más espacio democrático para la siguiente generación de mujeres.

FEMINISMO EN MÉXICO

Antecedentes históricos

En los primeros cuarenta años del siglo XX en materia de movilizaciones feministas y de mujeres, se estaban desarrollando importantes luchas de feministas (en especial las sufragistas) en algunos países europeos y en Estados Unidos, esto seguramente sirvió de ejemplo a las mujeres mexicanas. Sin embargo, se podría afirmar que aquella influencia no fue factor decisivo sino reforzador, puesto que simultáneamente existieron condiciones altamente movilizadoras en el país: consolidación del capitalismo y la consecuente industrialización, la resistencia a la dictadura porfirista, la Revolución de 1910 y el posterior afianzamiento del sistema político (González, 2001).

Dentro de las primeras luchas de las mujeres mexicanas se encuentran los movimientos huelguísticos en los estados de Jalisco y Veracruz, donde a mediados del siglo XIX las mujeres habían sido incorporadas masivamente a las industrias textil y tabacalera. Sus demandas consistían en mejores condiciones laborales, en general, así como licencia por maternidad y protección para sus hijos. Con el tiempo, se incorporarían a la lucha sindical que tuvo lugar en pleno porfiriato, años más tarde.

A medida que las mujeres comenzaron a levantar la voz por sus reivindicaciones y a participar activamente en escenarios tradicionalmente reservados a los hombres, empezaron los conflictos no sólo con los poderes empresarial y gubernamental, sino con sus propios compañeros de clase. La indiferencia e incluso oposición por parte de los hombres es un fenómeno que se ha repetido en diferentes épocas y países cuando las mujeres comienzan a buscar la reivindicación de sus derechos específicos.

Al participar la mujer en la lucha sindical y al tener un nivel educativo más alto, se impulsó la publicación de periódicos y revistas donde promovían sus ideas, así como se escribían ensayos sobre historia y asuntos de mujeres.

También se crearon organizaciones femeninas como “La Siempreviva” en 1870, asociación para la educación de las mujeres; “Las Hijas del Anáhuac” que tuvieron un papel destacado organizando a las obreras de fábricas de hilados y tejidos; la “Sociedad Protectora de la Mujer”, para defensa de las mujeres presas y perseguidas políticas, y la “Asociación Cosmos” (1904); el grupo “Las Admiradoras de Juárez” (1906) que también demandaban el voto, y la “Liga Femenil de Propaganda Política” (1910) que se manifestó contra la dictadura de Porfirio Díaz, apoyando a Madero. Además intervinieron activamente en los primeros clubes liberales que aparecieron en 1900 en diferentes estados (González, p. 55).

Las orientaciones eran diversas y la extracción social de sus integrantes también difería, aunque la mayoría (exceptuando a las activistas sindicales) pertenecían a sectores de la burguesía y pequeña burguesía.

Karen Offen (citada por García, 1998), propone dos categorías conceptuales para el análisis del feminismo decimonónico: el individualista y el racionalista. Según ella, el primero se desarrolló en los países protestantes, bajo la unidad básica de los derechos individuales, y busca la igualdad entre el hombre y la mujer. El segundo se presentó, sobre todo, en los países de tradición católica que promueven una mejoría en la posición de la mujer pero en función de su “relación” de madre o esposa, es decir, parten de las diferencias sociales en las funciones sexuales de los hombres y las mujeres.

El feminismo que en México se desarrolla con la modernidad porfiriana puede ser conceptualizado como relacionista, por sus reclamos de educación, organización de ayuda para las mujeres y la crítica a la legislación. En un feminismo que no busca cambiar el papel tradicional de la mujer como madre o esposa, pero que, desde sus planteamientos relacionistas realiza importantes críticas a la sociedad de la época.

En la lucha de Revolución de 1910 (a 1917), donde se derrocó a Díaz, estuvieron presentes mujeres de los sectores medios (maestras, periodistas, empleadas, profesionales), y mayoritariamente, mujeres campesinas. Pero una vez terminada esa lucha, la mujer debió regresar a su lugar de origen: el hogar, como era común cada vez que ocurrían guerras o levantamientos armados en cualquier lugar.

Consecuencia de esta Revolución fue la formación de una arena política renovada, en la cual el feminismo de corte liberal adquirió una dimensión política.

Las reformas sociales y políticas impulsadas por el movimiento constitucionalista fueron muy diversas; las hubo, incluso, con propósitos feministas. Militantes de esta fracción revolucionaria (hombres y mujeres), y aún algunos de los dirigentes estaban convencidos de que el espíritu de regeneración social de la Revolución tendría que abarcar, también, la condición de las mujeres.

En los años siguientes, y hasta fines de los treinta, comenzó un periodo de gran actividad en la lucha feminista, que estuvo marcado por acontecimientos políticos de suma importancia, particularmente los de la consolidación del Estado con un sistema jurídico político fortalecido.

En 1914 se sancionó la Ley de Divorcio y en 1916 el Código de Relaciones Familiares, pero la Constitución de 1917 negaba aún el derecho a voto a la mujer.

En 1915 y en 1926 se llevaron a cabo los primeros congresos feministas, el primero en Tabasco y el segundo en Yucatán, impulsados por sus respectivos gobernadores.

El contenido feminista entonces, como lo es ahora, era muy diverso. El carácter feminista de un proyecto, de una política, de una organización o de un foro, reconocido como tal, varió mucho de acuerdo con el perfil ideológico de su promotor, o de sus participantes, con la región del país, y con el momento histórico específico.

Durante el Congreso Constituyente, casi sin discutir el asunto, los participantes, todos ellos varones, negaron derechos ciudadanos plenos a las mujeres. En cambio, estaban dispuestos reconocer a las mujeres los demás derechos ciudadanos: el de ocupar cargos o comisiones públicas, el de asociarse con fines políticos, el derecho de petición e incluso el de tomar las armas en defensa de la República.

El argumento central fue la supuesta incapacidad y falta de educación de las mujeres para ser electoras y representantes populares. Detrás de esta argumentación estaba otro supuesto: que las mujeres, muy susceptibles a la influencia clerical, ejercerían su voto defendiendo posiciones conservadoras contrarias al espíritu liberal y anticlerical del gobierno.

La Constitución reconoció la diferencia sexual en forma explícita sólo en el terreno de los derechos laborales. Elevó a la categoría de principio constitucional la igualdad salarial, sin distinción de sexo, y da protección a la maternidad de las trabajadoras. La

Ley de Relaciones Familiares dio a hombres y mujeres una influencia en el ámbito familiar, al menos equivalente. Amplió los derechos de las mujeres como esposas y madres incorporando, parcialmente, demandas planteadas por el feminismo (Cano, 1993).

En 1919 se formó el Partido Comunista de México, el cual tendría una fuerte influencia en las organizaciones femeninas en las dos décadas siguientes. Con su auspicio se formó en 1923 el Consejo Feminista Mexicano.

Otros acontecimientos significativos fueron: la creación de la Secretaría de Educación Pública (1921), la cual permitió la incorporación masiva de las mujeres al magisterio; la “guerra cristera” (1926-1928), donde las mujeres participaron activamente; y en 1929, la creación del Partido Nacional Revolucionario, el cual (con otro nombre) sería el gobernante hasta el fin de siglo (González, 2001).

En 1931, se promulgó la Ley Federal del Trabajo, la cual, entre otras cosas, reglamentó el trabajo de la mujer.

Aunque la ley colocara a las mujeres fuera de la vida política, a lo largo de las dos décadas de los veinte y los treinta (años de consolidación del Estado posrevolucionario y de reconstrucción económica) hubo diversos foros políticos y movilizaciones feministas y de mujeres que plantearon demandas de género: modificaciones a la legislación civil, reconocimiento de los derechos políticos femeninos, impulso a programas educativos y creación de empleos para mujeres.

Entre 1920 y 1935, en la Ciudad de México se reunieron el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres (1923), el Congreso Liga de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas (1925), tres Congresos Nacionales de Obreras y Campesinas (1931, 1933 y 1934), además del Congreso sobre Prostitución (1934). A partir de 1935, el Frente Único Pro Derechos de las Mujeres concentró buena parte de la actividad política (Cano, 1993).

Hubo mujeres que, en la práctica, ejerciendo los derechos ciudadanos de agrupación y de petición, actuaron como sujetos políticos y ocuparon un lugar en la vida pública de la nación. A través de la acción colectiva, de la organización y de la movilización social, ellas construyeron una manera participativa de ejercer la ciudadanía. Mostraron que el derecho a votar y ser votado no era la única manera de ser parte de la vida ciudadana.

La igualdad de derechos electorales constituyó una demanda central que tuvo continuidad a lo largo del periodo posrevolucionario y que logró aglutinar a fuerzas políticas femeninas de diversa orientación política. En periodos de elecciones, una de las estrategias utilizadas para exigir, en forma contundente, la igualdad de derechos políticos femeninos fue lanzar candidatas a puestos de elección popular. En momentos distintos y en regiones distintas del país, Hermila Galindo (1918), Elvia Carrillo Puerto (1926) y Refugio García (1937) lanzaron candidaturas a diputaciones y organizaron campañas políticas dirigidas a la ciudadanía mexicana que, insistían ellas, estaba formada por hombres y mujeres. Hermila estaba comprometida con el nacionalismo liberal del movimiento constitucionalista, Elvia luchó por los principios socialistas y Refugio, militante comunista, defendió reformas sociales y políticas de orientación nacionalista popular. A través de sus campañas, plantearon visiones críticas del

predominio masculino en la esfera política y fueron construyendo maneras propias de ejercer la ciudadanía.

No actuaron de forma aislada. Cada una, a su manera, reconocía la necesidad de contar con simpatizantes de ambos sexos para sus respectivos proyectos políticos y buscó maneras de movilizar y organizar mujeres (Cano, 1993).

En el periodo presidencial de Cárdenas (1934-1938) se brindó un gran impulso a las organizaciones populares, sujetándolas a su vez al control estatal, lo que se materializó en la transformación del partido oficial.

En agosto de 1935 se formó el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), el cual tenía demandas generales de corte democrático, y muy pocas específicas de género, como la solicitud del voto para la mujer.

En enero de 1936 se realizó el Primer Congreso Nacional de Mujeres, el cual conllevaría a la creación del Consejo Nacional del Sufragio Femenino, consolidándose una demanda central: el derecho a voto.

En los años posteriores, el partido en el poder buscó la integración a sus filas del FUPDM, compuesto por mujeres de este partido y del comunista, formando así su “sector femenino”. Pero existía una “tercera corriente”, la de la República Femenina, la cual cuestionaba a los otros grupos de mujeres. Ellas ubicaban al patriarcado como la causa de la problemática de la mujer, sin desconocer el papel de la división de la sociedad en clases, apuntando al doble carácter de la lucha de la mujer.

La integración al Partido de la Revolución Mexicana sería la causa principal de la disolución del Frente, ya que perdieron autonomía y su trabajo fue relegado (González, 2001).

El sufragio femenino fue perdiendo el interés de la opinión pública que tuvo en los años veinte y treinta. No fue hasta 1947 cuando se reformó la Constitución para dar un reconocimiento parcial al sufragio femenino al legalizar la participación de las mujeres como electoras y candidatas en los procesos electorales municipales. Esta reforma se justificó, oficialmente, arguyendo que la política municipal era una extensión del papel doméstico tradicional de las mujeres.

Los plenos derechos políticos de las mujeres no obtuvieron reconocimiento hasta 1953. Eran los años del desarrollo estabilizador, el Partido Revolucionario Institucional estaba bien consolidado y el movimiento feminista era casi inexistente. Para este momento, el sufragio femenino había dejado de ser una demanda de un movimiento social para convertirse en una concesión política otorgada desde las esferas estatales del poder y en un instrumento empleado por el régimen para construirse una imagen internacional de modernidad. A mediados de 1954 las mujeres acudieron a las urnas a votar en unas elecciones federales, ya que el partido oficial estaba consolidado en el poder (Cano, 1998).

En el periodo de 1940 a 1970, se encuentra muy poco de actividad feminista. Las mujeres comunistas sufrieron la misma persecución que los demás militantes de su partido; y en el otro bando político, las ahora priístas se integraron a su partido y al gobierno, pero casi nunca en puestos de responsabilidad.

Asegurada la consolidación del sistema político y jurídico en la década de los cuarenta, las fuerzas en el poder se dedicaron a impulsar el desarrollo económico del país. La industrialización se convirtió en el eje del mismo.

Si bien la inserción de la mano de obra femenina en el mercado laboral ha ido en aumento, ésta tiene mayor concentración en aquellas actividades que funcionan como una extensión del trabajo doméstico, como la producción de alimentos o confección del vestido o las que representan una prolongación del cuidado de los hijos, por ejemplo, la educación.

En el grado de escolaridad que alcanza la mujer y en el tipo de carreras que escoge, se puede observar que continúan predominando determinados estereotipos: por un lado la persistencia de la idea de que la mujer está principalmente reservada al matrimonio y por otro lado, la determinación de ciertas ocupaciones consideradas como “más adecuadas” para ella. Esto varía también en relación con la composición social (González, 2001).

Feminismo Contemporáneo

El movimiento estudiantil del 68 “puso una marca en la historia de México: trascendió los márgenes de lo meramente estudiantil, expresando un descontento que se venía gestando desde la década anterior en distintos sectores de la sociedad mexicana y que se puede definir como una insatisfacción frente a las estructuras del poder” (González, p. 73). Lo trascendente es el cambio de los protagonistas, de ser los grupos de obreros y campesinos, ahora quienes irrumpen son las llamadas clases medias

Si bien este movimiento no logró un cambio estructural en la sociedad mexicana ni de sus formas de gobierno dejó su huella tanto en las políticas gubernamentales como en la conformación de nuevos sectores sociales.

Se marcaba el fin de una década y el comienzo de otra en términos políticos: respecto al gobierno, el paso de la política de “coerción” a la política de la “negociación”; en cuanto a la oposición, el paso de la ausencia de canales para el descontento, a la organización.

La otra circunstancia política que va a ser determinante en la coyuntura que favoreció la aparición del feminismo mexicano es el ascenso de Echeverría a la presidencia, que abre una etapa de recomposición del dominio por parte de las estructuras del poder, que se habían caracterizado por el autoritarismo y la coerción, intentando recuperar el consenso social que había ganado el cardenismo.

Comenzar un diálogo con el estado no ha sido fácil; en parte debido al contexto político nacional. Por varias décadas México ha tenido un sistema político en el cual el estado ha intervenido en la economía pero no se ha involucrado con la liberación política. Durante el sexenio de Echeverría (1970-1976) conocido como la “apertura” el movimiento feminista ocupó cada espacio que pudo y se centró en criticar y desafiar (Lamas, 1998).

En este contexto, el post 68, el de la “apertura democrática”, se da un momento de ebullición de nuevas ideas en el seno de las elites de intelectuales, de la práctica de las masas y de la izquierda.

En el marco de la “recomposición de fuerzas” (González, p. 82) en el México de los setenta, que significó el repliegue de algunos militantes, la formación de nuevos partidos, organizaciones políticas y populares, algunas mujeres buscan sus propios

canales de expresión: los pequeños grupos para la discusión, análisis y difusión de las ideas feministas. Las organizaciones feministas surgen conjuntamente con los partidos y organizaciones políticas de izquierda, a diferencia de los grupos en Europa o Estados Unidos, que en su mayoría se desprendían de éstas.

Los primeros años de la década de los setenta marcaron el resurgimiento del movimiento feminista en México. Los grupos detrás de esta nueva ola del feminismo mexicano jugaron una parte significativa al introducir una nueva cultura política y un discurso cultural crítico.

Diversas autoras han intentado separar las distintas etapas del movimiento feminista, siguiendo un orden cronológico, y de acuerdo a los momentos coyunturales ocurridos.

Cristina González (2001) divide en tres etapas de cinco años cada una, el periodo 1970-1985: a la primera es de “surgimiento y de configuración”, la segunda es “el auge y los intentos de unidad del movimiento”, y la tercera es “del movimiento feminista al movimiento de mujeres”³.

Ana Lau (2002) divide cronológicamente al movimiento en tres etapas: la primera de 1970 a 1982, a la que llama de “organización, establecimiento y lucha”. La segunda, durante los años ochenta, de “estancamiento y despegue”, de confrontación entre las integrantes de clase media y las mujeres de sectores urbanos y de los sindicatos. La tercera y última, la de los noventa, de “alianzas y conversiones”, década de la política y de la búsqueda de la democratización.

Para Marta Lamas (1998), la primera década del movimiento puede ser dividida en dos significativos periodos: la aparición de grupos dispersos antes de 1975 y un fortalecimiento de la cara pública del movimiento con el establecimiento de la Coalición de Mujeres feministas en 1976. En la segunda década (1980-1989) el movimiento pasó por tres fases: el fin de uno de sus periodos más dinámicos (1980-1982); un periodo de declive hasta el terremoto de 1985 y después, un periodo de reactivación hasta el IV Encuentro Nacional en Chapingo en 1989. Al comenzar su tercera década, el movimiento hizo alianzas con otros grupos de mujeres.

Tomando en cuenta estos parámetros, la clasificación más general parece ser por décadas.

1970-1979

El nuevo feminismo surgió primero en la Ciudad de México, y gradualmente se extendió a otras ciudades. En sus primeros diez años fue un movimiento de vanguardia, compuesto en su mayoría por mujeres universitarias y por militantes de partidos políticos quienes, al principio, buscaron abrir espacios y el reconocimiento político de la izquierda mexicana. El movimiento planteó tópicos nuevos como el sexismo en la

³ Como aclara Marta Lamas (1998): en México, el “movimiento feminista”, y “los movimientos de mujeres” no son sinónimos. El término movimiento de mujeres incluye los movimientos de mujeres campesinas y de barrios populares quienes no necesariamente hacen suyas las demandas feministas.

agenda política y cultural. Sin embargo, el movimiento feminista mexicano nunca se volvió un movimiento de masas ni logró institucionalizarse.

Dado que las mujeres que componían el movimiento, por sus características sociales, no dependían del movimiento para resolver sus problemas diarios ni para mejorar sus vidas, muchas feministas mexicanas veían su militancia más con convicción que necesidad.

La concepción dominante del feminismo era la de un modo de análisis o búsqueda personal que una lucha. La decisión de formar grupos feministas representaba más un descubrimiento de las mujeres de su condición femenina común que una necesidad organizativa.

De acuerdo con Eli Bartra (2002), el movimiento feminista de la década de 1970, se caracterizó por su espontaneidad, por sus manifestaciones escandalosas y por la militancia a través de pequeños grupos. Se desarrolló una labor de toma de conciencia, un intenso trabajo hacia adentro, tanto del movimiento como de cada mujer participante en lo individual y, por el otro, se llevaron a cabo acciones públicas que hacían mucho ruido. Para esta autora, lo primordial en los años setenta fue el descubrimiento de la existencia de lo que se llamó “la condición de la mujer”; algunas de ellas se percataron de su inferioridad social y surgió la imperiosa necesidad de comunicar a la mayor cantidad de gente posible esa “noticia” (p. 46). Las mujeres se dieron cuenta de que la subordinación no era personal, individual, sino colectiva.

Varios de los factores a través de los cuales las mujeres tomaron conciencia de la opresión de que eran objeto para transformarla en lucha política fueron: ingreso femenino masivo en el mercado laboral, mayor número de mujeres matriculadas en la educación superior y, “una súbita politización de la nueva masa cultural” (Monsiváis, citado por Lau, p. 15); el desarrollo de métodos anticonceptivos baratos, eficientes y al alcance de la mano y la ya mencionada aparición de los movimientos de protesta de los años sesenta.

Se enfatizaba el carácter autónomo del movimiento de liberación de la mujer frente a todo, a los partidos políticos, a los sindicatos, a otros grupos y organizaciones y, también, al colectivo de los varones.

Al igual que los movimientos estudiantiles de la década de 1960, el feminista no estaba estructurado, con declaraciones de principios, ni tácticas ni estrategias de lucha cuidadosamente reflexionadas.

Algunas feministas coinciden en que el feminismo que se gestó en México durante los setenta, a diferencia del de otras partes del mundo, no se centró en torno a la crítica del trabajo doméstico, el papel del ama de casa y el peso social prevalecientes en el país, que permiten pagar a una empleada doméstica para que releve a las mujeres de dicha carga y, por el otro lado, la existencia de una familia extensa siempre lista a ayudar y a sustituir en el hogar a las mujeres que trabajan (Lau, p. 16).

Entre 1970 y 1976 se constituyeron algunos grupos que se enfocaron a diversas actividades para consolidarse y ofrecer una postura coherente frente a una sociedad que los criticaba, desconfiaba de ellos y los consideraba una amenaza: proponían cambiar modelos socioculturales que transformaran los comportamientos de hombres y de mujeres, ya que no entendían cuál era el papel que pretendían ocupar dentro del tejido social.

Los primeros fueron: Mujeres en Acción Solidaria (MAS) y Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), que no tuvieron inicialmente ninguna conexión entre sí. Cada grupo representó sin habérselo propuesto, algunas de las corrientes dominantes en los feminismos europeos y norteamericanos: liberal, socialista y radical.

La principal característica en común de las militantes de estos grupos fue su acceso no sólo a los medios masivos de comunicación sino a las formas más selectivas de información proveniente de las universidades, las revistas especializadas en políticas y ciencias sociales.

Se puede decir que el MAS fue el primer grupo feminista del periodo, apareció públicamente el 10 de mayo de 1971. Inicialmente se planteó una división de la organización en dos grupos: el *norte* y el *sur*, siguiendo motivaciones prácticas, con el objetivo de facilitar el trabajo en grupos.

La cuestión de como empatar militancia y vida privada era el centro de la polémica. La mayoría de las feministas se plantearon la existencia de una *triple jornada*: trabajo, familia, militancia.

A comienzos de 1974 un sector se separa del MAS y constituye el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM).

El MNM comenzó sus reuniones en 1972, pero se consolidó formalmente el 19 de agosto de 1973. No se propuso como grupo de estudio, ni de autoconciencia; estaba la necesidad de la acción, de la lucha por la liberación de la mujer como ser oprimido. Para las mujeres de este grupo la labor de concientización se daba en forma de charlas que por lo general se impartían en escuelas y universidades. Quienes se acercaban a la asociación, aceptaban reglamento y programas y se incorporaban al trabajo. A partir del Año Internacional de la Mujer (1975), la agrupación concentró su acción en tres puntos primordiales: lograr el aborto libre y gratuito, luchar contra la violación y concientizar sobre ella y la violencia (principalmente la física) hacia las mujeres, que constituyeron el Plan de Acción de la Coalición de Mujeres.

Acerca del MLM, con el término liberación se intentaba significar la lucha feminista como perteneciente al espacio más amplio de la liberación social de la liberación de las clases explotadas u oprimidas, con una connotación que trascendiera la lucha por la igualdad jurídica.

El Colectivo La Revuelta surgió de una escisión del MLM en el año de 1975, con el interés de organizarse para elaborar un periódico feminista. El periódico apareció en 1976, y fue la primera publicación feminista en México. La publicación no era un proyecto editorial para distribución masiva. El propósito más allá de la difusión era posibilitar el contacto directo con otras mujeres, por lo la entrega mano a mano fue la principal forma de distribución. Aún cuando desapareció el periódico (dos años después) continuaron su existencia como grupo, el cual fue ubicado como uno de los más radicales por su postura de absoluta autonomía en relación con otras organizaciones.

Entre las consecuencias sociales de este avance de la economía mundial estuvo el ingreso masivo de mujeres a las fuerzas productivas, lo que generó a su vez la necesidad de proveer de mayor educación a este sector, así como los medios necesarios para dar atención a los niños, y otras actividades que ahora quedaban sin cubrir con el paso de la mujer a los centros de trabajo productivos y de servicios.

La Conferencia del Año Internacional de la Mujer (propuesto por la ONU) tuvo lugar en México del 19 de junio al 2 de julio de 1975. Previamente a la realización del

acontecimiento, el gobierno apresuró las reformas jurídicas necesarias para eliminar aquellas leyes más discriminatorias contra las mujeres que todavía quedaban en la legislación mexicana y ensombrearían la imagen del país (González, 2001).

Hacia el final de 1974, cuando el país hacía los preparativos como país sede, varias militantes feministas decidieron romper con el movimiento y se unieron al programa gubernamental oficial para esta Conferencia. Desde ahí, intentaron influir en el contenido de los programas orientados a las mujeres, pero su distanciamiento del movimiento feminista y su falta de identificación con las mujeres políticas tradicionales, las aisló (Lamas, 1998).

La mayoría de las feministas mexicanas adoptó una posición de rechazo hacia esta Conferencia, misma que habían adoptado las feministas de otros países.

Si bien el feminismo estaba en marcha, la Conferencia fue una oportunidad para que se modificaran algunas leyes, se creara un centro de investigación, y que en definitiva la población y el mismo gobierno se abrieran a un tema subestimado y no comprendido; además de eso favoreció el surgimiento de mayor número de feministas y la propia unidad del movimiento (González, 2001).

En 1976, el gobierno tomó la cuestión del aborto clandestino y formó un grupo interdisciplinario para el estudio del aborto en el país. Sin embargo, el gobierno no tomó en cuenta las recomendaciones de este grupo.

A mediados de ese mismo año, se formó El Colectivo de Mujeres con el estímulo del auge alcanzado por los grupos feministas ya existentes y por la importancia atribuida al trabajo con mujeres en el seno del PRT. En su documento de presentación proponían trabajar para: crear conciencia feminista entre las mujeres de este país; luchar en contra de la opresión de la mujer y del sistema capitalista causante de esta opresión y, construir un movimiento de mujeres en México.

Lucha Feminista fue el producto de las reuniones de un pequeño grupo de mujeres cercanas entre sí a quienes unía la inquietud de profundizar en ciertos temas, en especial el feminismo. Fue básicamente un grupo de estudio y de análisis, que realizó tareas de asesoramiento y atención psicológica.

La revista *Fem* fue probablemente el primer proyecto editorial pensado y dirigido por feministas en América Latina en esta década, y el único dentro del género que logró sostenerse a lo largo del periodo, en incluso trascenderlo. Desde el comienzo estuvo centrado en la tarea de difusión. Fue fundada por Alaíde Foppa y Margarita García Flores. En agosto de 1976 salió su primer número. Forma parte de lo que se ha denominado grupos-institución, una modalidad de trabajo que imprimió un impulso diferente al movimiento, en tanto combina la militancia política feminista con el trabajo directo con personas que no necesariamente forman parte del feminismo.

En 1977, se formó Lesbos, el primer grupo de lesbianas feministas. Por primera vez en México, algunas lesbianas se reconocían como tales públicamente. Al año siguiente, se produjo una escisión de este grupo, de la cual nació el Grupo de Lesbianas feministas socialistas, Oikabeth. Este grupo reclamaba la autonomía política de la organización de lesbianas y reivindicaba el lesbianismo como una actitud ante la vida.

El Colectivo Cine Mujer surgió alrededor de 1975, no fue específicamente feminista, sino un grupo de mujeres cineastas, algunas de las cuales habían militado, o militaban, en las filas de algunas de las organizaciones feministas mexicanas de esta etapa. Una de sus primeras películas trató el tema del aborto, la cual resultó muy útil para la campaña que hicieron la Coalición de Mujeres y el FNALIDM sobre el mismo. Otros temas que trataron fueron el trabajo doméstico, la violación y la prostitución. El Colectivo duró hasta 1984, habiéndose centrado en los últimos años en el trabajo con mujeres de sectores populares.

El Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias (GAMU) surgió con un grupo de mujeres de distintas facultades dependientes de la UNAM, que empezó a reunirse en 1978 como un círculo de estudio y fue uno de los grupos más numerosos del movimiento feminista mexicano. Su organización implicaba dos instancias fundamentales de trabajo: el grupo de autoconciencia y las tareas de acción política “hacia afuera”. Perduró hasta 1984.

El Centro de Apoyo a Mujeres Violadas A.C. (CAMVAC) nació en 1979, al calor de la lucha que fomentaba contra la violación la Coalición de Mujeres. En su creación convergieron feministas de distintos grupos e independientes. Este centro funcionó como un grupo feminista y resintió diversas rupturas, debido a una diferencia sustancial: mientras que para algunas de sus integrantes el Centro significaba meramente una actividad asistencial, para otras se había convertido en su único referente de su militancia feminista. Después de algún intento de reestructuración del Centro, los conflictos persistieron y uno de los grupos se separó, formando la Comisión Autónoma de Capacitación del CAMVAC, derivando posteriormente en la conformación del Colectivo de Lucha contra la Violencia hacia las Mujeres (COVAC).

La Coalición de Mujeres cobra vida en octubre de 1976 a partir de la unión del Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) y el Movimiento Feminista Mexicano (MFM). Más adelante se incorporaron otros grupos. Sus puntos de acuerdo fueron: aborto libre y gratuito, violación y mujeres golpeadas.

Marcó un hito en la historia del movimiento feminista mexicano en su conjunto, no sólo por tratarse del primer intento de unificación de las feministas del periodo, sino porque también significó un aprendizaje de trabajo conjunto, en la polémica, en la disputa pública, acercó adherentes y simpatizantes y, sobre todo, reforzó la presencia del movimiento en el contexto sociocultural y político del país.

La voluntad de acercamiento a organizaciones con la finalidad de aproximarse a otros sectores de mujeres llevó a una porción de feministas a propiciar reuniones con algunos partidos de izquierda y ciertos sindicatos. Se produjeron cambios en las organizaciones que tomaban parte en los debates y que finalmente redactaron un anteproyecto para la constitución del frente. Los objetivos eran: estudiar la realidad económica, política y social de las mujeres mexicanas; unificar los esfuerzos de todas las organizaciones políticas, sindicales, feministas y sociales que tuvieran como meta la obtención de los derechos más plenos de las mujeres; luchar por la obtención de los derechos políticos, laborales, de seguridad social, por la salud y la educación de las mujeres, y otros puntos.

El 12 de marzo de 1979 se aprobó la constitución del Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de la Mujer. En cuanto a la estructura organizativa, el FNALIDM proponía que cada organización integrante del mismo conservara su autonomía interna.

Fue básicamente por esto, que al paso del tiempo, el Frente se volvió un organismo sólo de nombre, sin poder real. La mayoría de las organizaciones que lo conformaban comenzaron a pugnar entre ellas sus propias agendas (sobre todo los partidos políticos), lo que llevó al desgaste al FNLIDM. Sin embargo, no puede dejar de señalarse que conjuntamente con la Coalición contribuyó a darle un espacio político al feminismo mexicano y que fue una de las pocas experiencias de este tipo en el mundo (en cuanto al trabajo unificado de feministas, sindicatos y partidos).

Todas las feministas mexicanas... reivindican la autonomía que deben mantener los grupos y organizaciones feministas respecto de otras organizaciones, en particular las partidarias. Pero... han existido –y existen todavía- diversos puntos de vista en torno a esta concepción, dentro de los cuales destacan tres: el que sostiene una postura de independencia absoluta, con renuencia al trabajo de alianzas; el que piensa que la autonomía es necesaria, fundamentalmente en el plano organizativo, pero que considera importante la unidad con partidos y organizaciones políticas, puesto que la lucha por la liberación de la mujer está íntimamente relacionada con la lucha por la liberación de la sociedad en general; y por último, el de las feministas militantes de partido que... se declaran feministas y llegan a reivindicar la necesidad de la autonomía de la organización de las mujeres, pero para esto libran una dura batalla en sus organizaciones (González, 2001, p.161).

1980-1989.

En 1980, de acuerdo con la declaración emitida y firmada por México en 1975, sobre la igualdad de la mujer y su contribución al desarrollo y la paz, nuestro país se comprometió a poner en práctica políticas de acción destinadas al cambio en el papel tradicional de la mujer; por ello se estableció el Programa Nacional de Integración de la Mujer al Desarrollo, que llevó a cabo proyectos específicos para mujeres a lo largo del país y que sirvió de antecedente para los sucesivos intentos de crear comisiones de la mujer dependientes de la Secretaría de Gobernación en todo el país (Lau, 2002 p. 23).

Además de otros problemas, los ataques personales y políticos debilitaron a las feministas y hacia los fines de 1982, la Coalición y el FNLIDM se redujeron a organizaciones en papel, sin ningún enlace con quienes pretendían representar.

Las relaciones con grupos en los diferentes estados del país también eran inadecuadas y no llevaban a un sistema de coordinación nacional. Consecuentemente, la deliberada falta de estructura del movimiento y su fracaso en coordinar acciones llevaron a la fragmentación y dispersión de sus militantes. La inhabilidad de los grupos feministas para establecer nuevas estructuras que facilitaran tanto el desarrollo interno como canales efectivos de comunicación con otros movimientos y organizaciones políticas fue un factor decisivo en el descenso del movimiento hacia finales de 1982. Además, coincidió con una recesión económica nacional como resultado de una crisis financiera del estado mexicano.

El PRI reversionó la tendencia del estado de resolver los problemas políticos incrementando el gasto público. En lugar de esto, el gobierno restringió el gasto público, terminando con servicios públicos y programas, y reduciendo la calidad de los pocos que quedaron.

La crisis económica que ocurrió a la par de este proceso significó el empeoramiento de las condiciones de vida y empleo.

La situación creó serios problemas sociales y familiares. Aunque la composición social del movimiento feminista continuó sin cambios (mujeres clasemedieras, de educación universitaria), las militantes ya no tenían mucho tiempo disponible. Las mujeres preferían participar en acciones las cuales les trajeran ganancias inmediatas, como cooperativas o comités escolares. La situación económica, junto con la inhabilidad de los grupos feministas para resolver cuestiones internas y para establecer un diálogo efectivo con otros movimientos y organizaciones políticas, explica el declive del feminismo en esa década.

Durante este periodo la lucha por el aborto, entre otras demandas, suavizó su tono.

A pesar del bajo perfil público del movimiento feminista en ese momento, nuevos grupos surgieron: muchas feministas decidieron formar organizaciones no gubernamentales y buscar financiamiento. Se trabajó con mujeres de bajos recursos, siendo esta forma de feminismo “popular”, compuesta por feministas socialistas, mujeres cristianas y ex-militantes de partidos de izquierda.

Los años de retroceso feminista coincidieron con el fortalecimiento del feminismo en la esfera universitaria y con la movilización del movimiento de mujeres después del sismo de 1985. El terremoto actuó como disparador que llevó a la formación de numerosas organizaciones sociales y cívicas y movimientos. Esta crisis llevó a un fortalecimiento de la sociedad civil.

La composición social de las demostraciones masivas cambió de feministas de clase media a mujeres campesinas y obreras. Paradójicamente, la apropiación popular de los temas feministas y estandartes llevó al movimiento feminista a abandonar esos espacios.

Paulatinamente, las integrantes de las organizaciones feministas tomaron diversos caminos: unas las vías de la academia y la investigación; otras, en los medios de comunicación y unas cuantas decidieron continuar en la práctica política feminista, pero, como ya se dijo, con un nuevo giro: feminismo “asistencial” o “popular”. Surgieron nuevos grupos, se reforzaron algunos ya existentes, aparecieron otros en provincia y también algunos centros y programas de estudio de la mujer.

La aparición un poco más tardía del feminismo en otros países latinoamericanos, generó una instancia de comunicación que constituyó una fuente de motivación y demanda de atención para las feministas mexicanas: los encuentros.

Lo que caracteriza a estos años es la diversidad: el feminismo –las feministas- se expande, se bifurca en distintos frentes, líneas de trabajo como la academia, la investigación, el periodismo, el arte, la convivencia y el trabajo de apoyo a mujeres de sectores populares. Se fomentó la creación de las redes de mujeres.

La presencia de las feministas en la escena nacional era controversial, ya que aparecían esgrimiendo posiciones que antes habían objetado; en contraste, la presencia de las organizaciones populares, surgidas como respuesta a la crisis económica, presentaron un auge en sus luchas y en su organización... El concepto de autonomía y la relación clase-género estaba en juego, para las feministas, mientras que para las “populares”, el dilema era preguntarse si el movimiento en el que participaban era o no coyuntural, debido a que el tipo de demandas enarboladas por los movimientos sociales, una vez resueltas, dispersaban la lucha (Lau, p. 32)..

Las feministas mexicanas organizaron siete encuentros nacionales en varios estados del país, y se discutieron alternativas de lucha y demandas prioritarias y se subrayó la calidad autónoma que debía caracterizar al feminismo.

El sismo de 1985 propició una relación más estrecha entre feminismo y mujeres trabajadoras.

La erupción de serios conflictos electorales en 1988 abrió una nueva dimensión de conciencia civil. Aunque muchas mujeres veían a la democracia como una forma de promover su proyecto emancipatorio, la visión del movimiento feminista como una “alternativa revolucionaria” significaba que la democratización era vista como una cuestión reformista. El proceso electoral de 1988 impulsó un cambio en la forma de pensar de muchas feministas (Lamas, 1998).

Cabe señalar que al carecer de nexos reales con otras fuerzas políticas, la posición del movimiento fue tanto desconocida como manipulada por los medios masivos de comunicación.

1990 al presente

Hacia el final de la década de los ochenta y el comienzo de los noventa, hubo un cambio sustantivo. En 1989, el Movimiento Nacional de las Mujeres, junto con una funcionaria de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal, propuso la creación de la Unidad Especializada para Delitos Sexuales dependiente de la Procuraduría de Justicia.

Se formó un “grupo plural”, en esta procuraduría, compuesto por feministas de diversos grupos, mujeres políticas y legisladoras de varios partidos para colaborar en un proyecto para reformar las leyes relacionadas con los delitos sexuales. La tarea de convencimiento de las diputadas fue llevada por una diputada de izquierda y llevó a una alianza entre las legisladoras sin precedente. El proyecto de ley fue presentado de manera conjunta por todas las diputadas y aprobado en 1990.

La experiencia de este “grupo plural” y los lazos forjados con las legisladoras llevó a las feministas a reconsiderar su posición para formar alianzas con mujeres del aparato del estado. Aunque un cuerpo político de mujeres no garantiza que los puntos de vista de las mujeres sean apoyados ni comprometidos con las mujeres, es vital tener más mujeres en los puestos de decisión política.

Como las leyes electorales mexicanas evitan la directa participación de los movimientos sociales o ciudadanos, el grupo “Mujeres por la democracia” se encontró en marzo de 1991 con el objetivo de formar una unidad el cual pudiera solicitar a los partidos que incluyeran mujeres con compromiso de género para puestos de representación popular

Aunque restringido al Distrito Federal, la estrategia de participación electoral de la Convención Nacional de Mujeres para la Democracia, alcanzó los intereses de las mujeres en varios estados de la República.

Por primera vez, el tema de las cuotas comenzó a levantar interés como un modo efectivo de reducir la desventaja experimentada por las mujeres.

Además de los problemas de liderazgo, el movimiento creció escasamente y pasó por una seria crisis generacional: sus militantes feministas pasaban de los 35 años de edad.

La marcada ausencia de mujeres jóvenes no es sólo un problema de falta de efectividad política de parte de las feministas sino de resistencia de parte de los jóvenes por entrar a espacios que no consideran propios.

Aunque el número de feministas en comparación con la población en general siempre ha sido irrisorio, en su primer periodo el movimiento formaba una minoría activa cuyas prácticas y discursos resonaron en varios espacios. Ahora, el activismo del movimiento ha sido anulado. Tres claras expresiones de esto son: la profesionalización de grupos de militancia feminista como resultado del financiamiento; la legitimidad académica de los estudios de mujeres; y la consolidación en los círculos políticos oficiales, de figuras políticas femeninas con perspectiva feminista.

La voluntad para repensar las relaciones con el estado ha puesto en primer plano nuevos estilos organizacionales y de liderazgo.

Carlos Mosiváis (citado por Marta Lamas), detecta un cambio de mentalidad en México como resultado de “una internacionalización cultural del país, el alcance de la educación secundaria y más elevada, la amplia secularización que contempla la tolerancia como un medio de desarrollo y las teorías feministas”. Aunque las feministas impulsaron el debate dos décadas atrás, están fuera de la política y de las posiciones públicas. El movimiento enfrenta un serio declive.

En la década de los noventa, las feministas se han [convencido] de la necesidad de aprender a relacionarse con las instancias gubernamentales, tanto nacionales como internacionales, por lo que han diversificado sus prácticas y se han transformado en feministas que integran el movimiento propiamente dicho; quienes participan en los organismos gubernamentales, tanto para la superación de la mujer como en el terreno de la política formal; quienes desarrollan y promueven proyectos enfocados hacia las mujeres; aquellas que dentro de los partidos militan en el ámbito legislativo con objetivos de género y las académicas que asesoran con sus análisis a todas éstas (Lau, p. 37). Aunque como también señala Bartra (2001, p.69) “se ha dado una profesionalización del feminismo”, ya que hay quienes trabajan para el feminismo y sobreviven gracias a él.

El movimiento feminista tiene más de tres décadas de incidir en la vida nacional, la utopía democrática que sigue planteando aspira a establecer nuevas relaciones sociales donde la diferencia no signifique desigualdad y en última instancia, donde sea posible definir una práctica política para las mujeres en que estén representados sus intereses y reivindicaciones de género (Lau, 2002).

Sin embargo, como apunta Lamas, la falta de tradición de movilizaciones políticas, de participación y debate entre los ciudadanos, la extendida influencia de la Iglesia Católica, el machismo cultural y político, la pasividad de las organizaciones políticas y sindicatos, son algunas de las razones por las que el feminismo en México no se ha expresado con la misma fuerza que en Europa y Norteamérica; y del por qué no se ha entrado en un diálogo político con el estado.

Para Eli Bartra “el feminismo en México, a fin de siglo y de milenio, es una corriente de opinión... que se expresa en los medios masivos de comunicación... es, también un movimiento convertido en decenas de ONG y de asociaciones políticas” (p. 70).

Esta misma autora, apunta que si bien en México el feminismo ha ido creciendo no ha alcanzado el desarrollo que en otros lugares.

Una etapa prefeminista es aquella que ignora las diferencias jerárquicas entre hombres y mujeres. En una etapa plenamente feminista se descubre la opresión específica, se reconocen las diferencias y se lucha por una emancipación de todas las mujeres. La era posfeminista sería aquella en la que ya se ha integrado, manipulado, amansado lo combativo del movimiento feminista, es cuando se ha llegado a la etapa de plena institucionalización y es cuando entonces, también, cuando surgen los feminismos “marginales” que cuestionan todo pero, en primer lugar, están cuestionando al feminismo “dominante” presumiblemente blanco, heterosexual y burgués. En este país se vive una amalgama de prefeminismo dominante y feminismo marginal... en proceso de institucionalización y contagiado por los vendavales del posmodernismo y el posfeminismo de Estados Unidos... Una de las razones principales de ello, es el proceso de andamiaje machista con el que se construyó nuestra sociedad y el imaginario colectivo.

En los países desarrollados desde el posfeminismo se mira de manera crítica todo lo realizado por el feminismo de las últimas tres décadas y, sobre todo a lo no hecho o mal hecho. En México, el pensamiento feminista se ha visto influido por esta ola de posfeminismo y se ha expresado el pesimismo y el desencanto. Junto a esto, en los lugares en donde el feminismo fue más fuerte, se vive un virulento contraataque machista y antifeminista. Se ha detectado un alud de información profundamente antifeminista en los medios masivos de comunicación, encabezados por el cine y la televisión. También ha aparecido este antifeminismo de manera encubierta muchas veces, de pensamiento progresista (p.78).

Cabría recordar, parafraseando a Marta Lamas (1998), que la unidad entre las mujeres no es una cosa dada. Esta unidad tiene que ser construida políticamente y por medio de la construcción de alianzas.

Al final, lo que la lucha política ha demostrado es que las bases sexistas de poder permanecen intactas. Ante tal panorama, de acuerdo con Lamas, las mujeres deben tener en claro sólo una cosa: debemos participar activamente si queremos lograr el cambio.

Maria Luisa Boccia (citada por Marta Lamas) ha sugerido que la práctica feminista debe conocer su ambivalencia, si no es que su debilidad. Esto significa tanto “participar en mantener la distancia con la política; luchar por tener presencia al mismo tiempo que se cuestiona esa presencia; participar, pero dejando claro la posición ‘idiosincrática’ de no adherencia al orden político”; pedir libertades civiles y políticas para la mujer, mientras sea consciente de que la libertad de las mujeres no depende de ampliar la justicia social o los derechos civiles.

Ya que se han planteado las nociones básicas y el desarrollo de buena parte del feminismo como movimiento social, a continuación se buscará establecer de mejor manera la relación entre estereotipos, feminismo y cine.

CINE

Como ya se ha visto en los capítulos anteriores, la transmisión de los estereotipos se da por varias instancias de socialización, principalmente: familia, escuela y medios masivos de comunicación. Éstos últimos, al paso de los años han ido adquiriendo un papel cada vez más preponderante, principalmente la televisión, pero también el cine.

Citando a Imbert (2002):

El cine, en la cultura contemporánea, y más genéricamente en los discursos audiovisuales, ha llegado a crear una verdadera cultura juvenil constitutiva de una amplia *imaginería*, con sus constelaciones de signos, objetos de moda, maneras de vestir, de hablar, sus modos de vida, y por supuesto, sus héroes cinematográficos y televisivos. Tienden así a sustituirse a los tradicionales aparatos de mediación social (Escuela y Familia en particular) y a actuar como mediadores, ofreciendo fuentes de saber y pautas de comportamiento continuamente actualizadas.

La percepción que tiene el niño o el adolescente ya no está fundada tanto en su experiencia personal –inmediata- del mundo (o en la intelección directa de los problemas sociales, con su toma de distancia crítica), como en la mediación que ofrece el cine a través de sus representaciones (p. 92).

A continuación, se definirá lo que se entiende por medio masivo de comunicación, considerando al cine como tal, y su papel transmisor en los estereotipos, así como cuál es la relación entre el cine y el feminismo. Posteriormente, se revisará lo que es el análisis del film, como objeto de estudio. Se finalizará el capítulo con un breve recorrido por la historia del Cine Mexicano y su situación actual, como contexto de este trabajo.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVOS Y CINE¹

De acuerdo con Blake y Haroldsen (1975), la comunicación de masas es un proceso y, si bien para este tipo de comunicación resulta esencial la tecnología bajo la forma de los medios masivos, no debe confundirse la presencia de estos instrumentos técnicos con el proceso mismo. Estos autores citan a Wright, para quien las principales características de la comunicación de masas son:

1. se dirige a auditorios relativamente grandes, heterogéneos y anónimos.
2. los mensajes se transmiten en forma pública, a menudo a una hora conveniente para llegar de modo simultáneo a la mayor parte de los miembros del auditorio, y son de naturaleza transitoria.
3. el comunicador suele pertenecer a una organización compleja que puede implicar mucho gasto (u operar dentro de ella) (p. 38).

En un momento dado, miles de personas en condiciones donde casi no se da el contacto interpersonal, reciben estímulos comunes. Se encuentran entonces en un tipo espectro de experiencia social que sobrepasa la órbita de la vida social común y de la comunicación primaria: el proceso de comunicación masiva define y ubica los roles categóricos del comunicador (fuente) y comunicado (receptor); reduce o elimina la dimensión de las

¹ Cabe apuntar el señalamiento de Lizarazo (2004): el cine parece un objeto claro de indagación interfecta entre las teorías sociológicas y las teorías estéticas y filosóficas... el texto cinematográfico ha adquirido el estatuto de obra de arte, sin dejar de pertenecer al ámbito de los *massmedia*.

relaciones interpersonales en el proceso de comunicación; tiende a separar a los individuos de su entorno socio-cultural tradicional y extiende los horizontes de vida a un nivel y en un dominio que sobrepasa el de la acción social ordinaria (pp. 38-39).

Todo acto de comunicación de masas puede descomponerse en cinco elementos: *comunicadores* que transmiten un *mensaje* por intermedio de un *canal* a un *auditorio* con algún tipo de *efecto*. La definición de comunicación de masas alude sólo a los primeros cuatro elementos; sin embargo, actualmente sus efectos llegan a la mayor parte de los habitantes del planeta (pp. 38-39).

Rouquette (1984), distingue cuatro fases interrelacionadas en el proceso de penetración de un mensaje: la exposición (el individuo se expone o se halla expuesto a una fuente de información), la recepción (el individuo recibe un mensaje caracterizado por su contenido y por su forma, por sus propiedades semánticas y estilísticas), el tratamiento (interpretación, clasificación, integración y retención, a diversos grados, según modalidades diferentes) y la interacción (con interlocutores).

Según Blake y Haroldsen, el término “medios masivos” a menudo se aplica a los dispositivos técnicos por intermedio de los cuales tiene lugar la comunicación de masas. De tal punto de vista, puede considerarse que los medios masivos incluyen:

1. *medios impresos*: periódicos, revistas, libros, folletos, circulares para correo directo, carteles, etc., y cualquier otro dispositivo técnico que lleve un mensaje a las masas apelando al sentido de la vista.
2. *medios electrónicos*: programas de radio y grabaciones de audio que apelan al sentido del oído; programas de televisión, películas y grabaciones en video [y transmisiones vía Internet] que apelan tanto al sentido del oído como al de la vista (p.42).

Lo que diferencia a un medio masivo de un medio limitado no es el instrumento mismo, sino la forma cómo se lo utiliza. Para ser calificado como medio masivo, el instrumento técnico no sólo debe ofrecer la posibilidad de comunicación por vía de un dispositivo mecánico, lo cual determina una relación impersonal entre el comunicador y su auditorio, sino que también debe utilizarse de un modo efectivo para comunicarse desde una única fuente con un gran número de personas (p. 43).

McQuail (1996) dice que el término “masa” acogió varias características de la nueva audiencia del cine y la radio (cuando surgieron éstos) que, bien, o no existían o no respondían en su unión a ninguno de los conceptos que se empleaban previamente (grupo pequeño, multitud, público)². La masa es entonces concebida como muy amplia, más que la mayoría de los grupos, multitudes o públicos, y muy dispersa, carente de autoconciencia y de autoidentidad. Asimismo, es heterogénea, pues está formada por grandes cantidades de elementos, procedentes de todas las capas sociales y todos los grupos demográficos, pero homogénea en su comportamiento, consistente en la elección de un objeto particular de interés.

Alternativamente, los medios de comunicación son: una ventana... un intérprete... una plataforma o vehículo... un vínculo interactivo... una señal... un filtro... un espejo (que refleja una imagen de la sociedad con respecto a sí misma, en general con una cierta distorsión debida a

² Andrew Tudor (1974) sostiene que con la llegada del film se produjo por primera vez una amplia articulación común de creencias, aspiraciones, antagonismos y dudas en gigantescas masas de población de las sociedades modernas. Por primera vez los hombres podían compartir los mismos sentimientos simultáneamente y en todos los lugares en que era posible proyectar una película (pp. 11-12).

la insistencia en lo que la gente quiere ver de su propia sociedad y, a veces, de lo que quiere castigar o eliminar), una propaganda... o una barrera... (p. 79).

Hay distintas formas de estudiar a las masas. La *teoría de la sociedad de masas*, pone el acento en la interdependencia de las instituciones que ejercen el poder, y por tanto, en la integración de los medios en las fuentes del poder social y la autoridad. El contenido puede servir a los que detentan el poder político y económico.

Según la posición clásica del *Marxismo*, de acuerdo con un tipo general de forma industrial capitalista, los medios de comunicación son un instrumento de producción. Es probable que se hallen bajo la propiedad monopolística de una clase capitalista, y que sirvan a los intereses de esa clase. Cumplen esta tarea mediante la explotación material de los trabajadores culturales y de los consumidores.

El enfoque que se centra más en la estructura económica que en el contenido ideológico de los medios, es la *teoría político económica*. La institución de los medios de comunicación debe considerarse como parte del sistema económico, aunque manteniendo estrechos lazos con el sistema político. Aunque el planteamiento se centra en los medios de comunicación como proceso económico, que conduce a la mercancía (contenido), hay una variante interesante de éste que sugiere que los medios de comunicación producen realmente audiencias.

Los teóricos de la *Escuela de Frankfurt* volvieron la mirada a la capacidad de la superestructura, sobre todo a la forma en que los medios de comunicación de masas subvirtieron los procesos históricos de cambio económico. Sostienen la dependencia de la persona y la clase respecto de la definición de imágenes y términos de la discusión comunes al sistema como un todo. El énfasis que ponen en los medios de comunicación como poderoso mecanismo de contención del cambio ha sobrevivido y enlaza con el enfoque "hegemónico". Puede representarse como la combinación de una visión centrada en los medios y de otra centrada en la dominación de clase.

La teoría *hegemónica* reconoce un mayor grado de independencia de la ideología respecto de la base económica.

La corriente *sociocultural*, se distingue por ver de una manera más positiva los productos de la cultura de masas y por el deseo de comprender el significado y el lugar que se asigna a la cultura popular en la experiencia de grupos particulares de la sociedad. Trata de explicar también el importante papel que desempeña la cultura de masas en la integración y subordinación de los elementos de desviación o de oposición de la sociedad.

La *estructural funcionalista*, es una versión de la teoría sociológica general que explica las actividades recurrentes e institucionalizadas en términos de las "necesidades" de la sociedad. No supone una orientación ideológica a partir de los medios de comunicación (aunque suponga la congruencia ideológica), sino que describe los medios de comunicación como esencialmente autodirectivos y autocorrectivos, con determinadas reglas institucionales políticamente negociadas.

(La clasificación anterior fue obtenida de McQuail, pp. 91-98).

Las principales funciones de los medios de comunicación de masas en la sociedad (tomando el punto de vista de la sociedad como un todo, como en el funcionalismo estructural, añadiendo la función movilizadora de los medios de comunicación) serían:

1. Información
 - Proporcionar información sobre acontecimientos y situaciones en la sociedad y en el mundo.
 - Indicar las relaciones de poder.
 - Facilitar la innovación, la adaptación y el progreso.
2. Correlación
 - Explicar, interpretar y comentar el significado de los acontecimientos y la información.
 - Apoyar a la autoridad y las normas establecidas.
 - Socializar.
 - Coordinar actividades aisladas.
 - Crear consenso.
 - Establecer órdenes de prioridad y señalar *status* relativos.
3. Continuidad
 - Expresar la cultura dominante y reconocer subculturas y nuevos desarrollos culturales.
 - Forjar y mantener el carácter comunal de los valores.
4. Entretenimiento
 - Proporcionar entretenimiento, diversión y medios de relajación.
 - Reducir la tensión social.
5. Movilización
 - Hacer campaña a favor de los objetivos sociales en la esfera de la política, la guerra, el desarrollo económico, el trabajo, y a veces, la religión (pp. 105-106)

Olga Bustos (1989) señala que se debe recordar que los medios masivos de comunicación no existen en el vacío. Los medios son sistemas sociales que operan de acuerdo con ciertos objetivos específicos, valores, estilos organizativos y posibilidades tecnológicas. El contenido de los medios debe ser compatible con el conjunto del contexto sociocultural, a fin de que sea comprensible y deseable para un público suficientemente amplio como para que el medio consiga sus objetivos económicos (p. 24).

Y no sólo por los objetivos económicos es que no debe pensarse que el mensaje producido por el comunicador procede del vacío o que ocurre que simplemente de pronto desee transmitir algo. Es de esperar la existencia de todo tipo de factores que incidan sobre lo que dice, cuándo y cómo (Tudor, 1974).

Tratada como estructura de comunicación personal, la relación comunicador-receptor desplaza su equilibrio en la dirección del comunicador... los mensajes directos se emiten hacia fuera mientras que sólo pueden llegarle mensajes muy indirectos.

La autoridad y el control de los procesos que definen la situación dependen de los modos concretos de combinación de la estructura y la cultura en cuestión. En realidad, el receptor cuenta con diversos canales de realimentación indirecta a través de los cuales puede influir en la formación de una cultura-medio común. Rara vez está en condiciones de influir directamente, desde luego, pero las influencias indirectas no tienen por qué ser menos poderosas (p. 30).

Tudor apunta que hay que señalar el mito de que las creencias y actitudes pueden transmitirse intactas desde el medio al receptor. Como en casi todos los demás procesos de interacción social, las actitudes características del receptor “interfieren” en el proceso de recepción. Gracias al proceso de la “percepción selectiva, los mensajes se vuelven significativos al acoplarse a las concepciones previas. “Como suele ocurrir en general con las interacciones sociales, las expectativas, imágenes y prejuicios y creencias del receptor constituyen una parte importantísima de la cultura de la situación” (p. 32).

En distintos momentos de la historia, la sociedad ha establecido los límites de lo visible y lo enunciable, lo que puede ser dicho o mostrado. A pesar de estos códigos, en el cine pueden filtrarse algunos elementos censurados, volviéndose entonces valiosa fuente de información. El cine participa en el proceso de circulación de ideas, dada la conexión emocional que puede establecer entre el espectador y por el propio lenguaje cinematográfico, lleno de símbolos.

En el cine de ficción (que tiene argumento, basado o no en un hecho real, y es representado, en su mayoría, por actores) las imágenes se organizan con el proceso de edición, la música, los movimientos de cámara, los encuadres y, claro, la historia narrada. Las películas contribuyen a la configuración de la sociedad, al transmitir ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos, que pueden ser transformados y/o reforzados por el espectador.

Sin embargo, ninguna película podría revelar a una sociedad tal cual, sino como puede verse a sí misma, al combinar elementos de la realidad exterior con elementos ficticios. El cine generalmente muestra una forma dominante de concebir el mundo (Tuñón, 1998).

Para Andrew Tudor, los públicos cinematográficos son “observadores participantes”. La naturaleza exacta de su participación depende de cada individuo. Ir al cine (o ver la televisión, o escuchar un concierto) forma parte de la interacción social de una persona. Le ofrece experiencias que disfruta, odia, son fuente de enseñanzas y en las que cree. Amplían su mundo... puede interactuar con los personajes de un film de ficción. Se identifica con ellos y los utiliza para proyectar sus emociones, sus necesidades y sus placeres (p. 84). Aparte de la cultura que un público pueda traer consigo del “exterior”, ese público está envuelto además en una especie de “cultura cinematográfica” (p. 85).

De acuerdo con Jarvie (1979), las películas son un “vehículo para la transmisión de ideas” que “desplazaron el melodrama teatral, el vodevil y la revista, así como éstos a su vez habían desplazado a los juglares ambulantes, los narradores errantes de historias y las moralidades medievales” (p. 14). Estas narraciones de historias populares (siendo eso, generalmente, el cine) han fungido como “un control social (en que intervienen la socialización y la legitimización)”. Las películas (populares) pueden ser vistas, entonces, como una fuente de información sobre las ideas que tiene de la sociedad la sociedad misma. Para Jarvie, una vez terminadas, las películas cobran una existencia independiente de sus creadores.

En su artículo “Retórica de la imagen” Barthes (1964, citado por Imbert, 2002) distinguía tres niveles del mensaje: el nivel propiamente lingüístico (descriptivo) que se articula en denotación y connotación; el nivel puramente icónico, constitutivo de una serie de signos discontinuos; el nivel de la articulación entre significado y significante, productor de sentido, fuertemente codificado, lugar de la *ideo-logía* (el sentido ideológico del mensaje, su lógica extrínseca) (p. 91).

El cine es, indudablemente, de todos los discursos sociales, conjuntamente con la televisión, el que mejor recoge el imaginario colectivo, lo condensa, le da forma narrativa y lo inscribe en la cultura cotidiana. En eso cumple una función ritual consistente en plasmar en imágenes *la doxa*, como decía Barthes: las ideas, obsesiones y estereotipos que remiten a los grandes mitos colectivos o, en dimensión más trivial, a las pequeñas mitologías de todos los días. Y lo hace al modo espectacular, dándole máxima visibilidad al inconsciente colectivo, a las pulsaciones más secretas (p. 92).

El cine, como agente de comunicación masiva, ha adquirido mayor importancia que otras de las artes visuales debido principalmente a la superioridad de las imágenes en movimiento sobre las impresas en la conformación de las ideas en los individuos. El contenido de las películas provee de muchos símbolos importantes: concepciones difusas de lo que se considera una vida buena o mala, influencias en la moda y comportamientos, simplificaciones de grandes acontecimientos históricos y personales, fijación de actitudes en torno a grupos étnicos, nacionales y clases sociales (Gomezjara, 1973, p 132).

Las mujeres representadas por y en los medios masivos de comunicación

Los medios de comunicación, por su inmediatez, flexibilidad y capacidad de abarcar grandes públicos, son instancias privilegiadas para crear, recrear, reproducir y difundir determinada o determinadas visiones del ser y del quehacer femenino, y para introducir diversas propuestas de mujer en el escenario social (Charles, 1993, p. 358).

La mayoría de los mensajes de los medios de comunicación crean, recrean y difunden imágenes de mujeres retomando las tendencias sociales generales de la construcción del ser femenino. Esto no necesariamente implica la transmisión de imágenes unívocas construidas desde un sólo punto de vista: existe un manejo simultáneo de imágenes contradictorias (p. 359).

Passerini (1993) resalta el hecho de que en la cultura contemporánea de masas la figura femenina aparece como sujeto potencial y como objeto, pues “utiliza sugerencias provenientes de las corrientes políticas y sociales liberatorias, junto con tradiciones y actitudes ancladas en los antiguos estereotipos acerca de las mujeres en el seno mismo de la conducta occidental” (p. 388).

De acuerdo con esta autora, los medios masivos de comunicación pueden retomar y relanzar discursos de inspiración feminista; pero al mismo tiempo siguen relacionando al ser femenino con lo natural y lo biológico, además de que continúa siendo visto, en contraposición al hombre, como lo “otro”. Al mismo tiempo, sugiere que todo producto de la cultura de masas debe ser evaluado con relación a la interacción que el público establece con ésta.

Sobre esto último, García (1993) nos recuerda que dentro de la apropiación de valores, dada la heterogeneidad de acciones cotidianas y de la organización cultural y económica, las mujeres nos apropiamos de conocimientos distintos a los de los hombres –con una práctica distinta-, recibimos propuestas diferenciadas y pautas distintas para la resolución de los conflictos. De esta forma, el mundo que se muestra (como síntesis) en los medios de difusión para las mujeres, gira en torno al sentimiento, al campo afectivo. Dentro de esta oferta de contenidos se manejan mitos, estereotipos y síntesis parciales de la realidad a partir de una “sabiduría popular”, traducida en consejos de las revistas femeninas o en imperativos de la publicidad [y demás medios masivos].... se ofrecen patrones estéticos, normas de conducta, ideales femeninos a alcanzar. Esto da lugar a que las mujeres asuman una imagen de sí mismas

que les es dada por los medios para que asimilen como propia, a través de experiencias que les son mostradas y de diversos modelos (383).

De acuerdo con una investigación realizada por Olga Bustos (2001) los estereotipos de la mujer más difundidos por los medios masivos son:

a) la mujer como sexo débil

Todavía prevalece la concepción de definir a la mujer no por su condición de individuo integral, sino por su condición reproductora, desprendiéndose de ésta sus actividades principales: procreación o reproducción, socialización, cuidado de los hijos y la ejecución de las labores domésticas. (Bustos cita a Fernández) por otra parte, dado que las dos últimas funciones señaladas se han considerado como económicamente improductivas, secundarias o de simple apoyo al proceso de producción se ha caracterizado a la mujer en sí misma, como un ser biológica y psicológicamente inferior .

b) el lugar de las mujeres es el hogar

Toda la educación que se le da a la mujer, toda la información y la influencia que recibe desde el instante mismo en que nace, la programa para su único destino: el matrimonio y la maternidad. Cualquier actividad extra que realice como trabajo remunerado, política, escuela, se considera como secundaria, sustituta temporal o preparatoria para su papel central.

c) la mujer como objeto sexual

Los medios masivos en general, y en especial la publicidad, utilizan la imagen de la mujer como anzuelo para la venta de sus productos. La publicidad se ha encargado de que la mujer introyecte el hecho de que será a través del consumo de artículos, como ella podrá ser valorada y podrá alcanzar sus metas.

d) la mujer “liberada”

Aunque lo medular sigue siendo reforzar y legitimar los roles tradicionales de la mujer, también es cierto que no pueden soslayarse los cambios que se producen en la sociedad. Cuando a finales de los sesenta resurgen los movimientos feministas, la actividad proderechos de la mujer cobra fuerza. Ante este hecho, los medios, y en particular las revistas, no pueden sustraerse del cambio que se está gestando y adoptan también ellas la posición de hablar de una supuesta “liberación femenina”.

La forma como fue manejada esta supuesta “liberación”, se hizo de tal forma que en ningún momento alterara la ideología que estos medios se encargaban de transmitir. Al abordar el tema, lo desligan del contexto social en que surgen, les dan un sentimiento individual y lo sitúan en el campo del sentimentalismo.

A la mujer que desempeña un trabajo remunerado, le dicen (en las revistas) que está participando en el mundo e independizándose, aunque así desarrolle una doble jornada y se vea sometida tanto a las labores del hogar como en su lugar de trabajo. Generalmente, en estos medios la liberación de la mujer es resumida a una determinada forma de “libertad sexual”, se trata de cierta permisibilidad, pero sin afectar las estructuras.

e) la mujer asalariada

La imagen que proyectan los medios acerca de la mujer que trabaja, es en muchos casos de una persona no realizada; asimismo, dan la idea de que la mujer lo busca muchas veces, ante la imposibilidad de casarse.

Dentro de la cuestión cinematográfica, como ya se ha dicho, la mujer en la mayoría de las películas de ficción es vista como un Otro. Nichols (1991) sostiene que

El Otro cultural puede entenderse en relación con los mecanismos de la narrativa *per se*. El Otro, como una proyección y construcción, funciona como una amenaza u obstáculo para el héroe en pos de un objetivo... El estatus del Otro como proyección o fabricación, sin embargo, supone que la ficción clásica tiene una enorme dificultad de representar otras culturas fuera de su función dentro de un sistema de oposición e identidad. Y cuando el Otro se convierte en protagonista, se sacrifica algo más que la alteridad. Lo que sigue sin ser representable es la diferencia del otro. El Otro (mujer, nativo, minoría) rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de su propia creación (p. 261).

La jerarquía y el control siguen estando del lado de la cultura dominante que fabricara la imagen del Otro en un primer momento (p. 262).

Rara vez se representa al Otro de forma que aparezca algo de su singularidad y diferencia en vez de lo estereotipado y proyectado (p. 263).

En un nivel más estrictamente cinematográfico, se puede decir que la representación (errónea) del Otro se produce en relación con la mirada de la cámara. No sólo se representa a las mujeres en roles estereotipados que niegan la diferencia y la complejidad, que aparecen como proyecciones de la ansiedad masculina más que como representaciones de la experiencia femenina, sino que ocupan una posición característica dentro de la dinámica de la mirada de la cámara. Las mujeres, como explicó Laura Mulvey, están ahí, para que se les mire; son objeto de deseo y espectáculo (p. 264).

Julia Tuñón sostiene que “la forma en la que se muestra a la mujer en el cine mexicano ha logrado encerrar sus contenidos en el sarcasmo o en el lugar común, pues es más fácil burlarnos que entender” (p. 21). Remarca que la pantalla nos transmite el modelo acerca de cómo deben ser los hombres y las mujeres (género) que impera en la sociedad que produce las películas, aunque también deja filtrar otros contenidos, más diversos. Los realizadores cinematográficos, a través de la lente, desarrollan una serie de posibilidades en cuanto a la representación, optando en ocasiones por crear mitos. “Las mujeres que aparecen en la pantalla muestran la ideología dominante, pero también la mentalidad de una sociedad” (p. 73).

CINE Y ESTEREOTIPOS

Los estereotipos suelen ser, generalmente, recursos cinematográficos. Una definición es: Modelo o idea simplificada, que se expresa cinematográficamente a través de ciertos personajes o pautas dramáticas. Por lo común, los estereotipos vienen a resumir —y simplificar— líneas de comportamiento y actitudes ideológicas, que permiten ahorrar explicaciones superfluas, y propician la identificación del público con una serie de figuras que, ciertamente, ya conoce. En líneas generales, se trata de elementos retóricos, fruto de una forma narrativa que insiste en compendiar y economizar los detalles, de manera que el relato sea guiado por figuras cuya comprensión sea accesible a todo tipo de públicos. Entre otros estereotipos fácilmente identificables en el cine, cabe citar al héroe libertador o justiciero, a la doncella perseguida, al oprimido inocente, al delincuente converso y al villano perverso y sofisticado.

(En <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/extras/glosariogen.html>).

Y su uso, es ampliamente justificado:

Todo el programa del cine de géneros (aventuras, comedia, terror, suspense) tiende a pregonar una serie de siluetas intercambiables y previsibles, como siempre ocurre cuando los guionistas deben acomodarse a un gusto ya demostrado empíricamente por el público. De ahí que su

atención venga a centrarse en los estereotipos, tomados como instrumentos que favorecen la persuasión, el efectismo y, ante todo, la concisión a la hora de colorear los personajes. Como en un atlas impresionista, proliferan los estereotipos que nutren la imaginería popular, abocetando todos ellos figuras chatas y estáticas, de éstas que frecuentan las sublitteraturas y el cine de explotación. Se trata de formas esenciales, útiles en grado sumo para la industria cultural, siempre ávida de estribillos, abreviaturas y atajos en la comunicación. Teniendo por cierta la presencia de esas figuras en el discurso que nos ocupa, parasitario a su vez de otros discursos, nuestro punto de partida será entenderlas como síntomas de un determinado contexto histórico-social y, por consiguiente, de cierto repertorio mitológico. (En <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/estereotipos/pasado.htm>)

Sin embargo, si se sigue pensando en el cine como reflejo de la sociedad en que es producido, se encontrará que es algo mucho más complejo. Como se ha mencionado, el cine puede expresarse a través de símbolos. En los estereotipos fílmicos se simplifican las características de los roles representados, ya sea por omisión, por reducción, o por simple deformación, reduciéndose a una perspectiva lineal.

En parte, por la propia cultura cinematográfica de los espectadores es que puede emplearse el estereotipo, ya que se acepta esa simplificación, y se reconoce el origen, volviéndose entonces “símbolos aceptados por un colectivo” (Tuñón, p. 79).

Sobre los estereotipos en el Cine Mexicano, Gómezjara (1993) expone que la estereotipación de la realidad mexicana a través de la visión cinematográfica es... extensa y abarca todos los campos de la vida social... El melodrama fílmico presenta intermitentemente valores caducos, represivos, vacíos de contenido, que rayan en la hipocresía y en los convencionalismos caros al poder y a los intereses económicos actuales. (p. 139).

La mujer ha sido representada en la mayoría de nuestro cine como abnegada, sufrida, virgen, dependiente, objeto de uso sexual y social, chantajista sentimental y exhibicionista sexual.

CINE Y FEMINISMO

El movimiento social en el cine

Las películas, como cualquier creación cultural, son portadoras de ideología³, reflejando las opiniones y los valores de la sociedad en un momento determinado (Sánchez, 2002).

Desde los años ochenta, el “cine de conflictos sociales” ha experimentado una transformación significativa. No es que se haya abandonado la temática de los conflictos sociales, sino que tiene lugar un cambio de paradigma. Entre otros aspectos, se ha dado una diversificación y ampliación de las temáticas, que ahora abarca cuestiones como el racismo, la inmigración ilegal o precaria, las juventudes conflictivas, la discriminación de la mujer... y, en general, los derechos humanos.

³ Sánchez retoma la definición de Adam Schaff, donde ideología es un sistema de opiniones que, fundamentándose en un sistema de valores admitidos, determina actitudes y comportamientos de los hombres en relación a los objetivos deseados del desarrollo de la sociedad, del grupo social o del individuo” (p. 79)

Cada vez más, el cine que aborda los conflictos sociales presenta historias protagonizadas por mujeres y ofrece una perspectiva feminista de los conflictos (muy probablemente dentro de la “normalización” de la cuestión feminista en las sociedades desarrolladas que abarca a otros aspectos sociales, culturales y artísticos, pero también por el creciente peso de mujeres en oficios cinematográficos tradicionalmente masculinos, como el guión y la dirección) (Sánchez, pp. 84-85).

En diversos títulos las protagonistas femeninas aparecen con identidad propia –no referida y hasta subordinada al varón, como había sido habitual en el cine clásico, donde la mujer solía ser novia, amante, madre o esposa para no ser nunca ella misma- configurada a partir de rasgos como la inteligencia práctica, la intuición, la fortaleza interior, la lealtad, el sentido familiar, la empatía con los demás o la sensibilidad para las emociones propias y ajenas; es decir, rasgos en la antítesis de las tópicas “armas de la mujer” que permiten personajes más realistas por su complejidad (p. 85).

Teoría feminista cinematográfica⁴

En las últimas décadas, diversas teóricas feministas han hecho del cine su objeto de estudio, ya que se ha comprendido la importancia de estas representaciones en la construcción de la identidad de las mujeres y en la configuración del género (Tuñón).

El feminismo no es una sola visión aunque es una visionaria forma de ver. El cine, por otro lado, frecuente y ansiosamente concibe a la mujer en una forma estereotipada como “buenas” madres o “malas” profesionistas histéricas (Millán).

Lo que las feministas buscan debilitar es la poderosa desfiguración de las mujeres en el cine. Lo visual es por tanto una parte crucial y visible de cualquier teoría feminista.

Primero, porque lo visual es epistemológicamente privilegiado en la cultura occidental, y segundo, porque frecuentemente las imágenes culturales, sutilmente o no, codifican y articulan una misoginia “de contragolpe”. La meta de la estética feminista es apoderarse del poder de tales imágenes dominantes.

Las teóricas psicoanalíticas argumentan que el cine dominante alienta una inevitablemente voyeurista mirada masculina y reproduce estereotipos fetichistas de la mujer.

La mayoría de las variantes de la teoría feminista tienden a compartir tres suposiciones principales: el género es una construcción social que oprime a las mujeres más que a los hombres; el patriarcado diseña estas construcciones; el conocimiento adquirido por experiencia de las mujeres es lo que más puede ayudar a concebir una futura sociedad no sexista. Estas premisas compartidas delimitan una agenda doble: la tarea de crítica y la tarea de construcción, a veces llamada práctica feminista, construyendo nuevos modelos.

Las películas son lugares evidentes de misoginia social pero las “películas de mujeres” no son necesariamente simétricamente opuestas a las de los hombres. Lo que la teoría del espectador señala es que los estereotipos en los medios masivos de comunicación están inextricablemente atrapados en placeres delineados por el género. Lo que la teoría feminista argumenta adicionalmente es que la masculinidad o femineidad para ver los placeres es histórica, retórica y creada.

⁴ La mayor parte de este apartado es una síntesis de la traducción al primer capítulo de “Feminism and Film”, editado por Kaplan, 2000, excepto donde se indique.

La cultura visual refleja a la sociedad, no sólo al individuo, y es en esos reflejos donde el feminismo se enfoca argumentando que las diferencias de género y discriminaciones son la semántica común de todas las culturas, incluyendo las culturas masivas.

La industria cinematográfica no representa la experiencia vivida de las mujeres sino solamente estereotipos del estatus social de las mujeres, o de hecho, la falta de éste. Para muchas teóricas, el cine actúa ampliamente como espejo social. Aunque Claire Johnston apunta que las mujeres no son simplemente espejos de la vida real sino significantes ideológicos.

Laura Mulvey, la década de los 70 y el psicoanálisis.

En 1975, Laura Mulvey publica su ensayo “Visual pleasure and narrative cinema” (Placer visual y cine narrativo). Influida por las teorías psicoanalíticas y feministas, así como por las ideas de Althusser, Mulvey (describiendo la industria cinematográfica como un aparato falocéntrico) llevó al análisis espectador-filme más lejos que cualquiera otro crítico en ese momento, al entrar en una dirección nueva y feminista. Quería llevar al entendimiento de que el punto de vista del film siempre involucra identidades de género.

Las imágenes fetichistas se encuentran no sólo en la esfera de la pornografía sutil, sino penetran en los medios masivos de comunicación y las artes.

Para evaluar el atractivo persuasivo de tales imágenes misóginas o más específicamente, los mecanismos a través de los cuales atraen las imágenes, Mulvey retomó las teorías de Althusser acerca de cómo los sujetos son atraídos por o interpelados hacia discursos culturales. Este autor argumenta que los individuos piensan acerca de su existencia como una amplia red de sistemas de representación llamados Aparatos Ideológicos del Estado. Estos Aparatos, uno de los cuales es el cine, nos ofrecen imágenes de nosotros mismos o subjetividades a través de mecanismos de reconocimiento. Integrales a este proceso de construcción de los individuos como sujetos son las formas particulares de dirección, por ejemplo, los movimientos de cámara.

Mulvey relacionó las técnicas fílmicas directamente con los deseos psicoanalíticos no sólo en términos de contenido, sino también en términos de mecanismos similares. Teniendo en cuenta las teorías de Lacan, estableció que el sujeto siempre se constituye dentro de un conjunto de relaciones psíquicas.

Para Lacan, la diferencia entre los sexos no es simplemente biológica, sino toma forma en el discurso y la significación. Desarrolla su explicación de la subjetividad en referencia a la idea de una ficción. La adquisición de la identidad y por tanto de la subjetividad ocurre sólo al entrar a lo simbólico (o a la producción social del significado).

Si los procesos significativos crean sujetos, entonces los procesos fílmicos, como el espejo, pueden alentar al espectador/sujeto a asumir subjetividades particulares.

Annette Kuhn y el materialismo crítico

El texto de Annette Kuhn, “Women’s pictures” (Películas de mujeres) junto con otros ensayos están fundamentados en el materialismo y el psicoanálisis. Su escrito es una crítica materialista de la teoría fílmica, de la industria cinematográfica y de las películas de las mujeres. Kuhn establece las condiciones para una política fílmica feminista basada en la premisa de que el feminismo expone “la naturaleza socialmente construida del conocimiento” por lo que puede argumentarse que la teoría fílmica feminista es en sí misma una forma de política cultural.

E. Ann Kaplan y el Posmodernismo

Kaplan argumenta que la industria fílmica puede hacer circular temas feministas y buscar ampliar la teoría feminista del espectador al colocarla en un escenario menos determinado, por ejemplo, argumentando que el modelo de dominación/sumisión de Mulvey no necesita ser vinculado al género porque la mujer, como el hombre, puede fantasear a través de la doble sexualidad.

En las dos primeras partes de su libro “Women and film” (Mujeres y cine), usa la teoría semiológica y psicoanalítica para analizar películas hollywoodenses de 1930 a 1970. Como Mulvey y Kuhn, Kaplan se centra en ejemplos representativos de la misoginia en la industria cinematográfica sin perder de vista el impacto de la producción, exhibición y distribución, aunque enfocándose en las películas realizadas por mujeres.

De Lauretis (1984), coincide en varios puntos de vista. Para ella, las mujeres, como seres sociales, se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. El ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro del sujeto y los códigos en la intersección histórica. “El cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la fija en una cierta identificación” (p. 29).

La representación de la mujer como imagen está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales (p. 64).

Para esta autora, el objetivo del cine feminista no es hacer “visible lo invisible”, como se suele decir, o destruir totalmente la visión, sino más bien, “construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (p. 111).

Millán (1999) remarca que los estudios de género han analizado el orden de las representaciones culturales como un importante espacio de tensión cultural. Por un lado, se trata del lugar de las imágenes ideologizadas y de los estereotipos de los medios masivos, y por el otro, es también el espacio donde la subjetividad se muestra y se construye. Sostiene la idea de que el género es sus representaciones, que se produce mediante discursos y dispositivos sociales. De manera central a través de lo que se entiende por aparato cultural, es decir, la cultura funcionando a través de su reproductibilidad técnica, como gran aparato educador de la sensibilidad y productor de la subjetividad (pp. 30-31).

ANÁLISIS CINEMATográfico

La reflexión sistemática acerca del cine surgió al mismo tiempo que el cine, en parte como derivación de las teorías del teatro, la literatura, la pintura y, sobre todo, la fotografía. Más adelante, la teoría del cine estuvo muy ligada a proyectos históricos y a propuestas filosóficas acerca de la realidad y de su percepción. En la década de 1960 (gracias, en gran parte a los teóricos franceses) las teorías del cine adquieren mayor autonomía, especialmente a partir de las propuestas semiológicas y estructuralistas (Zavala, 2003).

El análisis cinematográfico consiste en el estudio sistemático de una película. Cada método de análisis cinematográfico, de acuerdo con su naturaleza y fines, puede ser aplicado, a la totalidad

de una película, a un fragmento o a un aspecto de ella, o a un conjunto de películas con características similares. La finalidad última de todo análisis cinematográfico es su utilidad didáctica (Zavala, p. 22).

Este autor establece dos grandes clasificaciones para los métodos de análisis cinematográfico: transdisciplinarios (metodologías surgidas de la naturaleza del cine) y disciplinarios (metodologías surgidas de la naturaleza de cada disciplina). Dentro de estos últimos ubica a los métodos en ciencias sociales, dividiéndolos a su vez como sincrónicos y diacrónicos, situando en ambos, estudios que consideran las condiciones de producción de la película, insertando ahí, los estudios de la sociología y la psicología social (en los sincrónicos) y la historia social macro y micro (en los diacrónicos).

Casetti y Di Chio (1991) ven al film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad narrativa, en una palabra, como un texto.

Del mismo modo que no hay una teoría unificada del cine, no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis del cine.

El análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio pero ya explícito en su configuración y su mecánica. El planteamiento siguiente es una síntesis del método desarrollado en el libro “Cómo analizar un film”, de estos autores.

El análisis está marcado por dos factores. En primer lugar, sobre el análisis pesa la comprensión preliminar que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar con él. A partir de este conocimiento empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el ejercicio de lectura. En segundo lugar, sobre el análisis pesa la presencia de una hipótesis explorativa, la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o podría ser, el resultado del reconocimiento.

Al iniciar el análisis debe delimitarse el campo. En términos de amplitud del campo de la indagación, se puede proceder mediante diversas gradaciones: un grupo de films, un solo film, una secuencia, e incluso una simple imagen. Cada una de estas elecciones se justifica según finalidades precisas y, en este sentido, orienta al análisis desde el principio.

Después, se selecciona el método. Pueden emplearse elementos de la semiótica, o del psicoanálisis, también se pueden utilizar los instrumentos de las ciencias sociales. Aquí, se afronta el film como una representación más o menos completa del mundo en que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo de lo social.

Por último, existe la definición de los aspectos del privilegio de los distintos modos de sacar a la luz. Se pueden analizar los componentes lingüísticos, los modos de representación, la dimensión narrativa, las estrategias de comunicación o los géneros de interacción.

De acuerdo con estos autores, las etapas fundamentales del análisis son: segmentar (subdividir el objeto en sus distintas partes), estratificar (indagación “transversal” de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos, por secciones), enumerar y ordenar (delinear un primer mapa puramente descriptivo) y recomponer y

modelizar (dar la visión unitaria del objeto). El análisis de un film es no sólo el desciframiento de un texto, sino también la exposición y la valoración de un modo propio de acercarse al cine.

La descomposición de la linealidad consiste en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. Se comienza por subdividir el film en grandes unidades de contenido. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad

- Los episodios. Representan la partición más amplia de un film, relacionada con la presencia, en el interior de una película, de una o más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia.
- Las secuencias. Son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios, pero conservan el carácter autónomo y distintivo.
- Los encuadres. Divisiones de las secuencias. Es una unidad técnica, es un segmento de película rodado en continuidad.
- Las imágenes. Cada vez que el movimiento de la acción cambia la composición de los volúmenes y de las formas, cada vez que el “marco” de la imagen encuadra porciones de espacio posteriores, cada vez que se modifica el punto de vista que organiza la puesta en escena, el espectador, aunque se encuentre en el mismo encuadre, se encuentra de hecho frente a “imágenes” distintas.

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, entonces se seccionan estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado.

El procedimiento se articula en dos estadios esenciales. Primero, la *identificación de una serie de elementos homogéneos*: se identifican algunos factores que se repiten en el curso del texto y que se señalan mediante su pertinencia a una misma área o familia. Esta serie puede estar formada por distintos componentes estilísticos, narrativos, temáticos, etc. Lo importante es que identifican un eje que recorre el film de modo transversal, sin vincularse en sentido estricto a la sucesión de las imágenes.

En la *articulación de la serie* conviene diferenciar: las oposiciones de dos o más realizaciones (ocurrencias contrarias de una figura estilística, un núcleo temático o de un nudo narrativo) y/o lo contrario, las variantes de una misma realización.

La fase de la recomposición implica la reagrupación de los elementos diferenciados en la descomposición. Se compone de cuatro operaciones.

- En la fase de *enumeración* se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados tanto por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje.
- En el *ordenamiento* se tiene presente cada elemento, atribuyéndolo por un lado a una determinada secuencia, encuadre, etc., y por otro a un determinado nivel expresivo o serie homogénea.
- El *reagrupamiento* consiste en ciertas operaciones concretas: primero, la unificación por equivalencia o por homología; después la sustitución por generalización o la sustitución por la inferencia; y finalmente, la jerarquización.
- La *modelización* conduce a una representación capaz no sólo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo, siendo entonces un “modelo”. Es un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. Se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de funcionamiento.

Para que un análisis pueda ser considerado válido, debe poseer al menos tres características. Primero debe tener coherencia interna, no contradecirse en modo alguno. Después debe poseer fidelidad empírica, conservando un enlace efectivo con el objeto investigado. Finalmente debe tener relevancia cognoscitiva, decir algo tendencialmente nuevo.

Todo film es básicamente, una narración; y la narración es una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. Los componentes constitutivos de la narración son: los existentes, los acontecimientos y las transformaciones.

La categoría de los “existentes” comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia. Se articula a su vez en dos subcategorías: la de los “personajes” y la de los “ambientes”. Para diferenciarlos se aplican los criterios anagráfico (descubre la existencia de un nombre, de una identidad claramente definida), el criterio de relevancia (el peso que el elemento asume en la narración, cuanto más peso, más actuará como “personaje”; además de las manifestaciones de incidencia e iniciativa en el enfrentamiento con los acontecimientos), el criterio de focalización (la atención que se reserva a los distintos elementos del proceso narrativo)

Hay tres perspectivas posibles con las que se puede analizar al personaje.

Analizar al personaje como *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Entonces, se pueden hacer distinciones entre plano/redondo, lineal/contrastado, estático/dinámico, etc. Queda implícito que cada “persona” se basa también en una precisa identidad física, que constituye su soporte.

El personaje como *rol*, implica centrarse en el “tipo” que encarna. Se ponen de relieve los géneros de gestos que asume; y más que sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. Entonces se establecen clasificaciones como activo-pasivo, influenciador-autónomo, modificador-conservador, protagonista-antagonista.

Si se ve al personaje como *actante*, entonces se le considera como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. Es por un lado una “posición” en el diseño global del producto, y por otro, un “operador” que lleva a cabo ciertas dinámicas.

Según los autores, la aproximación textual del film permite otras ampliaciones del horizonte. En la dimensión “transtextual”, el hecho de sacar a la luz los componentes de base de un film, los códigos que activa, los tipos de signo que usa, permite inmediatamente relacionarlo con una estructura genérica o también con un sistema de producción cultural. En la dimensión “contextual”, el hecho de sacar a la luz la representación o la narración permite también captar el modo en que el film traduce o elabora la realidad social. Esta relación entre el film y cuanto lo rodea es doble: el primero puede proponerse como “espejo” de la realidad social, es decir, reproducirla o eventualmente amplificarla; pero también puede proponerse como su “modelo”, es decir, ofrecer una ejemplificación y una lectura a través de la propuesta de una situación en cierto modo extrema. En cada caso, el film, ya sea “espejo” o “modelo”, se abre al contexto que lo circunda, vive con el ambiente que le ha dado vida; o mejor dicho, explicita los “modos de ser”, los “modos de pensar” y los “modos de ver” de la sociedad en la que se sitúa. En este sentido, sus representaciones y sus relatos delatan siempre un cierto “espíritu de época”. En el film actúa siempre un verdadero escenario social.

Análisis de contenido

El análisis de contenido es un conjunto de instrumentos metodológicos aplicados a “discursos” extremadamente diversificados. El factor común es una hermenéutica controlada, basada en la deducción: la inferencia. El análisis se mueve en dos polos: el del rigor de la objetividad y el de la fecundidad de la subjetividad (Bardin, 1996, p. 7).

El análisis de contenido es definido por Klaus Krippendorff (1990) como “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (p. 28); o más explícitamente: este tipo de técnicas catalogan, miden y descubren el procedimiento mediante el cual, en cada relato comunicativo, se relacionan los “objetos de referencia con las normas y valores vigentes en cada momento de la historia y en el seno de cada cultura, explicando con una base empírica, cómo se consolidan los estereotipos y los mitos que subyacen a los relatos producidos en una sociedad” (Muñoz, en Bardin, p. 6)

Existen diversas técnicas en el análisis de contenido, una de ellas es el análisis categorial, que funciona por operaciones de descomposición del texto en unidades, seguidas de clasificación de estas unidades en categorías, según agrupaciones analógicas (Bardin).

La unidad de registro es la unidad de significado más pequeña que se ha de codificar; una de las unidades de registro más empleadas es *el personaje*, esta unidad se descompone en función a sus atributos (Clemente, 1992).

El presente trabajo se desarrollará tomando en cuenta al personaje como objeto principal de estudio.

(MUY) BREVE HISTORIA DEL CINE MEXICANO

Históricamente, se señala el 28 de diciembre de 1895 como la fecha de nacimiento del cine; aunque hubo varios precedentes técnicos al invento desarrollado por los hermanos Lumière, esta fecha marca el inicio del interés de un público masivo ante las imágenes en movimiento proyectadas en una pantalla (García Riera, 1986).

El cinematógrafo rápidamente fue dado a conocerse a nivel mundial. A México, llegó en agosto de 1896, teniendo entre su primer público al entonces presidente, Porfirio Díaz, quien acogió gustosamente el invento, llegando incluso a ser registrado por él, ya que además de la presentación del producto, los empleados de la empresa Lumière buscaban obtener más “vistas” para su posterior exhibición, siendo México el único país latinoamericano donde filmaron. En realidad, al buscar el registro de situaciones cotidianas, el cinematógrafo logró no sólo obtener el testimonio social de una época, sino que al mismo tiempo se daban los principios formales de una técnica narrativa.

Las primeras películas rodadas en México fueron de corte documental, llegando a su punto máximo durante la Revolución. El público los recibió con sumo interés, ya que se volvió entonces una fuente de información.

En los inicios del cine de ficción en este país, se realizó principalmente el registro de obras teatrales, así como la representación de eventos históricos. En los primeros años del siglo, de acuerdo a los registros documentales, fueron muy pocas las historias de

ficción creadas específicamente para el cine. Y la mayor difusión se daba gracias a los proyccionistas trashumantes, quienes solían ir de pueblo en pueblo mostrando las películas (García Riera, 1986).

Durante el periodo llamado de Reconstrucción, posterior a la Revolución, se trató de hacer un cine como el de los otros países, pero que reflejara lo propio y valioso de México. Sin embargo, lo que se terminó haciendo fue una copia del cine de otras naciones, de donde derivarían los géneros cinematográficos que serían explotados posteriormente (Viñas, 1987).

Una de las cinematografías más influyentes fue la italiana, dado que en ambos países existían condiciones sociales semejantes, que hacían que la gente buscara formas de eludir su realidad. En este cine italiano se dio el origen de lo que posteriormente sería el *star system* estadounidense, sólo que entonces se le conocería como el cine de las divas, por lo que se puede decir que aportó el culto a las “estrellas”.

Pero la contribución más significativa fue el género del melodrama, que mezclado con el entonces naciente costumbrismo mexicano, dio lugar a distintos subgéneros, como consigna Viñas: el melodrama sentimental, el familiar, el prostibulario, el rural, el patriótico, el religioso, el social; también se crearon el serial o cine de aventuras, la comedia, el nuevo documental, los reportajes y los noticieros.

La otra principal influencia fue la estadounidense, que multiplicó su producción buscando acaparar mercados. Esta competencia y las restricciones impuestas por la censura de la época mermaron la producción nacional. Como consecuencia de esto, muchos realizadores, técnicos, argumentistas y actores emigraron a Estados Unidos, para buscar más oportunidades, eran los años veinte.

En lo que Viñas llama la etapa preindustrial (1929-1935), se dieron los primeros intentos por sonorizar al cine, hasta lograr que toda la producción se hiciera sonora. Entonces, el público comenzó a preferir las cintas en su propio idioma y acento. Los géneros en el país continuaron siendo los mismos.

Un hecho a resaltar es la llegada a México en 1931 del director soviético Sergei Eisenstein, cuya obra filmada en el país, aunque inconclusa, tuvo una gran influencia en la producción posterior, por ser un trabajo fílmico que reflejó los elementos nacionales que encontró como nunca antes fueron vistos.

A partir de 1933, y por casi dos décadas se dio el mayor auge de producción en la industria fílmica nacional, llegando a importarse también gran parte del trabajo al resto de Latinoamérica. Lo importante no es sólo la cuestión de la recuperación económica, sino que en este periodo también se buscó una mayor calidad, además de que varios directores buscaron experimentar creativamente.

En la cuestión temática, el que hubiera cambios políticos y sociales hizo que muchos cineastas voltearan hacia el tradicionalismo y en sus películas mostraban las consecuencias negativas que podría acarrear el pretender salir de los moldes establecidos. Fue entonces que ocurrió la idealización cinematográfica de la figura materna. Mientras, el nacionalismo de izquierda tuvo pocas películas representativas, acogiendo el melodrama de contenido social y al patriótico de orientación indigenista.

En 1936, la Secretaría de Educación Pública fundó la primera Filmoteca Nacional, pero a pesar del entusiasmo inicial, al poco tiempo fue un proyecto abandonado. En la última etapa del periodo del presidente Cárdenas ocurrió un ligero descenso en la producción,

debido en parte a la crisis petrolera, pero también a la saturación temática en los melodramas. La película “Allá en el Rancho Grande” marcó el paso del melodrama costumbrista a lo que se conocería después como comedia ranchera, en la cual se proponía un universo idílico. La aceptación de ésta, abrió mercados determinados el crecimiento del cine mexicano. La comedia urbana también gozó de amplia aceptación (Viñas, 1987).

Pero pese a su amplia difusión, el cine mexicano seguía siendo minoría en comparación con la proyección de películas extranjeras, por lo cual Cárdenas emitió un decreto que obligaba a estrenar una cinta mexicana al mes, por sala.

La “Época de Oro”, recibe este nombre debido al aumento de producción fílmica nacional originado, principalmente por la crisis por la que atravesaba Estados Unidos al participar en la Segunda Guerra Mundial. México al declararse país aliado, contó con más facilidades que otros países para la obtención de material fílmico, quedando así como principal productor de películas en habla hispana. Además, en 1942 se creó el Banco Cinematográfico, que por largo tiempo aseguraría el financiamiento del cine. También se tomaron otras medidas de protección a la industria, como la prohibición del doblaje de cintas extranjeras, en 1943.

Ahora ya no sólo se copiaba los géneros sino estilos de producción estadounidenses, con base en los estudios y en las “estrellas”, surgiendo los probablemente únicos mitos de nuestro cine, como María Félix y Cantinflas (Viñas).

En los años de la posguerra, el número de producciones fue fluctuante, aunque en esos momentos no podría hablarse de crisis. Ocurrieron eventos importantes: Emilio Fernández obtuvo varios premios internacionales con sus películas y el director español Luis Buñuel comenzó a trabajar en el país.

Sin embargo, al regresar la fuerte competencia de la industria de Estados Unidos, se produjo un abaratamiento generalizado en las producciones, con su consecuente merma en la calidad. Las clases media y alta optaron por ver cine extranjero, y el cine mexicano se orientó a las otras esferas sociales. Ocurrió también la monopolización de los lugares de exhibición, por lo que los dueños de las salas adquirieron una fuerte influencia en la producción.

El melodrama arrabalero fue el género más recurrido de la época, reflejo en parte del cambio social que ocurrió al haber una gran migración de la población rural a las ciudades, aumentando el número de obreros, se formaba una masiva clase media urbana (García Riera).

A partir de la década de los cincuenta, ocurrió el fenómeno de los públicos masivos frente a la televisión. No sólo en México sino en todo el mundo, el cine resentiría esa competencia, obligándolo, entre otras cosas, a buscar nuevas vías en lo formal y en lo técnico y en el tratamiento de temas y géneros.

Al perfeccionarse la técnica de filmación, se facilitaba el rodaje fuera de los estudios, modificando los costos y la apariencia de las películas. Pero el cine nacional no podía optar por esto, dados los intereses involucrados: desde económicos hasta sindicales. Es aquí cuando surge lo que se conoce como cine independiente, hecho al margen de los mecanismos usuales de producción.

El llamado cine arrabalero vio disminuida su producción debido a las restricciones impuestas por el entonces regente de la Ciudad de México, quien prácticamente acabó con la vida nocturna. Esto aumentó la producción de comedias, principalmente rancheras, además de que se buscó reflejar un optimismo clasemediero. Además, en el

afán de competir con la televisión, se comenzó a permitir una cierta relajación en la censura, encontrándose entonces algunos desnudos y mayores referencias eróticas.

A finales de los cincuenta, comenzó a hacerse patente la crisis por la que atravesaba el cine, no sólo en lo económico sino en la calidad de lo realizado. La producción no tenía mayor capacidad de renovación: la producción estaba concentrada en unas cuantas personas y los rígidos estatutos sindicales impedían el ingreso de nuevos directores. Además ocurrieron varios casos de censura, donde algunas películas fueron “enlatadas” durante años. Asimismo, durante el sexenio de López Mateos ocurrió la compra por parte del estado de la mayor parte de las cadenas de proyección, que habían dejado de ser rentables, quedando así en manos del estado el financiamiento, la distribución y la exhibición del cine mexicano (García Riera).

Durante la primera mitad de la década de los sesenta se hizo muy evidente la baja de producción cinematográfica y se continuaba con la falta de excelencia en la realización. En 1961, diversos críticos cinematográficos e intelectuales formaron el grupo Nuevo Cine, planteando la necesidad de un cambio en los esquemas de producción, buscando darle su importancia debida al papel del director como principal responsable de la hechura de una película. En la Universidad Nacional Autónoma de México ocurrió la presencia de un importante número de cineclubes, y se creó en 1963 el Centro de Estudios Cinematográficos, primera escuela profesional de cine en el país. Además se buscaba la proyección de las películas de los más importantes cineastas a nivel mundial del momento.

En 1964 se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, el cual pudo demostrar que no era necesario pasar por el largo proceso de aprendizaje técnico que exigían los sindicatos para acceder a la realización cinematográfica, sino que bastaban otras cualidades.

En el sexenio del presidente Luis Echeverría se dieron lo que después serían circunstancias irrepetibles en beneficio a la producción del cine mexicano. Hubo mayor inversión de parte del estado y se buscó fortalecer la base cultural del cine. En 1974 se inauguró la Cineteca Nacional y en 1975 el Centro de Capacitación Cinematográfica. A pesar de la censura, los nuevos cineastas pudieron realizar películas que reflejaron de mejor manera las circunstancias reales y complejas de la realidad, cambiaron los personajes y los temas. Algunos de estos directores fueron: Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Fons.

Al cambiar de administración, cambiaron también las circunstancias en perjuicio para la industria nacional. La hermana del presidente López Portillo fue nombrada directora de Radio, Televisión y Cinematografía. Muchas películas estatales no fueron estrenadas, o lo hicieron sin mayor difusión. Además ocurrió el incendio de la Cineteca Nacional, que ocasionó pérdidas invaluable.

El llamado cine de “ficheras” llegó a su auge, haciendo gala de desnudos, palabras altisonantes y atmósfera de barrio bajo en general. Se fortaleció también la producción de cine de bajo presupuesto orientado a los mercados fronterizos.

Desafortunadamente, la carrera de muchos prometedores cineastas se vio truncada, o se vieron forzados a participar en proyectos no totalmente de su agrado en la producción privada. Aún así, se incrementó la producción independiente por parte de los que varios de quienes fueran promesas del sexenio anterior, con medios precarios y con pocas posibilidades de exhibición, pero que demuestra la vocación de los realizadores.

Se realizaron varios documentales que buscaron retratar las condiciones sociales del país. Varias mujeres cineastas realizaron trabajos dedicados a la lucha feminista, como los filmados en 1978: “Vicios de Cocina” y “Cosas de Mujeres”. En el cine independiente era donde se daban las oportunidades tradicionalmente negadas por la industria a las mujeres.

En el gobierno de Miguel de la Madrid, en 1983, se creó el Instituto Nacional de Cinematografía, sin embargo no hubo mayores cambios en la industria.

A principios de la década de los noventa, al haber unos cuantos éxitos en taquilla de películas mexicanas se pensó que se trataba de un *boom* del cine nacional. Parecía que la producción aumentaba al hacerse más visible la exhibición de películas mexicanas en la cartelera. Hubo incluso quien hablaba de un “nuevo cine mexicano”, cuando en realidad participan diversas generaciones de realizadores cinematográficos (Perales, 1993).

Los nuevos cineastas de este periodo se caracterizaron por ser, principalmente, egresados de las dos escuelas de cine del país; crear sistemas de financiamiento para sus producciones, apoyados por IMCINE; comenzar su carrera con un documental o cortometraje; contar con la presencia de mujeres en varios roles en la producción (Prado, 2003)

Durante estos años el mayor presupuesto ayudó a mejorar la calidad de la realización. Asimismo, se volvió a participar en festivales importantes. La producción de cortometrajes se fortaleció. Además los cambios en las salas de exhibición han ayudado en algunos casos a diversificar la oferta cinematográfica.

En los inicios de este nuevo siglo, las circunstancias de producción para el cine son las mismas.

La finalidad de este breve recorrido por la historia del cine en México ha sido el contextualizar un poco las circunstancias de realización de las películas que serán analizadas a continuación, ya que como se ha visto, el cine como medio de comunicación masiva, y la situación social se interrelacionan.

MÉTODO

Con la finalidad de buscar los posibles estereotipos del feminismo en el cine mexicano contemporáneo, se llevó a cabo un estudio exploratorio con películas seleccionadas de manera intencionada, empleándose la técnica de análisis de contenido.

Preguntas de investigación

¿Existen en el cine mexicano estereotipos respecto al feminismo? ¿Cómo son? ¿Han cambiado a través de las últimas tres décadas?

Objetivo general

Analizar si en el cine mexicano hay estereotipos con respecto al feminismo.

Objetivos específicos

1. Encontrar si existen personajes feministas en el cine mexicano contemporáneo
2. De existir, determinar si estos personajes son representados de manera estereotipada
3. Observar si ha habido cambios a través de las últimas tres décadas en la forma en que son presentados estos personajes

Categorías de análisis

Se retomó la definición de **feminismo** de Celia Amorós (1994) como una lucha por la emancipación de la mujer que trata específicamente las relaciones de poder y el por qué de la desigualdad sexual.

Al realizar el análisis, la condición de **feminista** de los personajes fue señalada por sus comentarios, expresiones o acciones cuando se referían a la situación de la mujer en general o a cuestiones de género, específicamente:

- Que se reconocieran como feministas, pudiendo ser militantes o no de una organización no gubernamental o grupo organizado de mujeres
- Que aunque no se reconocieran como tal, pretendieran el cambio de la situación de la mujer, aunque se refieran sólo a su ámbito social inmediato (su familia, su vecindario o su circunstancia laboral)
- Que en su discurso, emplearan elementos propios del discurso feminista (como la despenalización del aborto y la educación sexual, la lucha contra la violación, la protección a las mujeres golpeadas y la igualdad de derechos laborales entre hombres y mujeres), particularmente si se hacía referencia al hecho de que la situación de la mujer es una circunstancia colectiva y compartida

Para determinar si esta condición de “feminista” era estereotipada o no, se tomó en cuenta la definición de **estereotipo** de Tajfel (1984):

“...son la atribución de características psicológicas generales a grupos humanos grandes. No hay duda de que el contenido de los diversos estereotipos tiene sus orígenes en tradiciones culturales, que pueden estar relacionadas o no con experiencias comunes, pasadas o presentes, generalizadas en exceso (p. 160). Pero tales estereotipos pueden llegar a ser sociales sólo cuando son compartidos por gran número de personas dentro de grupos o entidades sociales, entendiendo por compartir un proceso de difusión efectiva” (p. 173).

Dentro de las diversas ideas que han existido al interior del movimiento feminista, son aquellas que han tenido un marcado carácter contracultural las que han causado mayor impacto en la sociedad en general, y por tanto, estas nociones han sido generalizadas a todo feminismo. Cuestiones del feminismo como el lograr una completa autonomía del varón, incluso en cuestiones sexuales, han provocado que para algunas personas el concepto de feminismo sea equivalente al de machismo. Además, las primeras mujeres en manifestarse como feministas pertenecían a grupos socio-culturales específicos, por lo que se llega también a la idea de que son sólo mujeres “intelectuales” que en realidad no saben de lo que hablan, y se quejan de falta de derechos de los que no carecen por permanecer a grupos sociales privilegiados, en lo económico o en lo académico. También se piensa que sus ideas son inamovibles y que protestan por todo lo que esté en contra de ellas, de una manera un tanto agresiva (Fernández, A., 2002).

Por lo que, para efectos de esta investigación, se consideraron como características que conformaran el **estereotipo de feminismo** las siguientes:

- desvalorización automática del otro género (masculino) y pretender la total autonomía respecto éste
- pertenencia a estratos socioeconómicos de clase media y alta
- pertenencia a círculos académicos restringidos
- cerrazón de ideas y agresividad en la manifestación de éstas
- apariencia un tanto masculina (de acuerdo al contexto cultural) y/o

Por lo que, tomando en cuenta las definiciones antes mencionadas, se puede hablar de un personaje **feminista estereotipado** si en la película se le presenta o se le refiere con alguna de las características del **estereotipo del feminismo** ya señaladas.

Tipo de estudio

El presente, es estudio de tipo exploratorio, ya que el fin último es obtener mayor información acerca de un fenómeno que no ha sido ampliamente estudiado, como es la representación de un movimiento social en los medios masivos de comunicación nacionales.

Material de Análisis

El material de análisis empleado fueron películas cinematográficas, considerándoseles como fuentes de documentación cuyo contenido es susceptible a analizarse “como en los documentos escritos: búsqueda de mitos, símbolos, temas, tipos de héroes, de mujeres... el cine restituye la vida en su aspecto exterior material” (Grawitz, 1975 p.135). Dado que el texto fílmico es el film entendido como una “unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado (materialización de una combinación de códigos en el lenguaje cinematográfico)” (Aumont y Marie, 1990 p. 100).

Para la elección de las películas a analizar se pidió, en primer lugar a expertos en el tema de la cinematografía nacional (críticos e investigadores)¹ que seleccionaran películas mexicanas en las que consideraran se hiciera cierta referencia al feminismo a través de uno o varios personajes; además se atendieron las sugerencias de otras personas con cierta cultura cinematográfica. A partir de las películas inicialmente

¹ Se le pidió opinión a dos colaboradores del Centro de Capacitación Cinematográfica: Leonardo García Tsao y Nelson Carro, quienes tienen una amplia y reconocida trayectoria en el ámbito de la crítica cinematográfica nacional.

recomendadas se partía para buscar otras, ya fueran del mismo director o de los mismos años.

Los criterios básicos de selección de las películas fueron dos en principio: que fuera cine mexicano de ficción (o argumental), y que el año de producción fuera de 1970 en adelante. Lo primero, porque se partió de la consideración de que los personajes en las obras de ficción, por características propias del género, suelen ser más fácilmente estereotipados. La elección del año de producción fue determinada por la historia del feminismo en México, ya que a partir de la década de los 70 adquirió mayor visibilidad, y sus repercusiones siguen vigentes.

Atendiendo estas pautas, en una revisión preliminar, se observaron más de veinte películas, aproximadamente, de las cuales se seleccionaron sólo cinco, por ser las únicas que presentaban al menos un personaje cuyas características permitieran que se les considerara como feministas, de acuerdo a los criterios de inclusión ya señalados en las categorías de análisis.

Estas películas fueron:

México, México, ra, ra, ra.

1974

Guión y Dirección: Gustavo Alatríste

Producción: Producciones Alatríste

El vuelo de la cigüeña

1977

Dirección: Julián Pastor

Guión: Juan Prosper

Producción: CONACINE

Retrato de una mujer casada

1979

Guión y Dirección: Alberto Bojórquez

Producción: CONACINE

Los motivos de Luz

1985

Dirección: Felipe Cazals

Guión: Xavier Robles, sobre un argumento de Felipe Cazals

Producción: Hugo Scherer, Chimalistac

Mujeres insumisas

1994

Guión y Dirección: Alberto Isaac

Producción: J. Casillas, Televisión, Producciones Claudio, Universidad de Guadalajara, Universidad de Colima

Técnica

La investigación se llevó a cabo por medio de la técnica de análisis de contenido. El procedimiento fue cualitativo, ya que “la aproximación no cuantitativa recurre a indicadores no frecuenciales susceptibles de permitir inferencias... corresponde a un

procedimiento más intuitivo, aunque también más flexible, más adaptable a índices no previstos o a la evolución de las hipótesis...” (Bardin, p. 87), lo que permite sugerir relaciones posibles entre un índice del mensaje y una o varias variables de la situación de comunicación.

La técnica específica empleada fue el análisis categorial, que funciona por operaciones de descomposición del texto en unidades, seguidas de clasificación de estas unidades en categorías, según agrupaciones analógicas (Bardin). La unidad de registro es la unidad de significado más pequeña que se ha de codificar; una de las unidades de registro más empleadas es *el personaje*, esta unidad se descompone en función a sus atributos (Clemente, 1992). Aquí, se tomaron en cuenta a los personajes que por sus características entren en la categoría de “feminista”.

La *unidad de contexto* es el mayor cuerpo de contenido que puede investigarse para caracterizar a una unidad de registro. Sirve de unidad de comprensión para codificar ésta. Es el segmento del mensaje cuyo tamaño es el óptimo para captar la significación exacta de la misma. A veces es necesario referirse al contexto próximo o lejano de la unidad de registro (Bardin). En este caso, cada película es la unidad de contexto de cada personaje.

Procedimiento

Cada película, fue observada de manera preliminar, sin interrupciones. De esta observación se partió para la elaboración de una sinopsis de la historia (que funge como unidad de contexto), y para la identificación del o los personaje(s) feminista(s) (unidad de registro).

Posteriormente la película fue vista tantas veces como fuera necesario, con interrupciones, para lograr el registro de la información, con transcripción de diálogos cuando se requería.

Una vez que se registraron las características de personaje, se hizo una revisión de éstas para determinar si se le presenta de un modo estereotipado o no.

Contando con el registro de todos los personajes se realizó una comparación entre ellos, para encontrar sus similitudes y diferencias. Asimismo, ordenándolos en orden cronológico, de acuerdo al año de realización del film se buscaron posibles cambios a través del tiempo.

Para el registro de la información se emplearon formatos como el siguiente²

PERSONAJE
Peso en la historia
Características físicas
Características socioeconómicas
Otras características

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del personaje (si lo hay)	Descripción de la acción del personaje

² La idea para el formato de registro fue tomada de Gutiérrez, Ordaz y Sánchez (2004)

RESULTADOS

A continuación se presentan los registros completos de las cinco películas seleccionadas, en orden cronológico. Primero se presenta la transcripción completa de la secuencia donde aparece el personaje clasificado como feminista, de manera lineal, y posteriormente los cuadros donde se registran las características del personaje y los elementos que permiten calificarlo como feminista.

MÉXICO, MÉXICO, RA, RA, RA.

SINOPSIS

A través de diversas historias, ligadas entre sí de manera continua, se muestran diversos aspectos de la vida cotidiana del mexicano en la década de los setenta, privilegiándose una visión pesimista.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA

Interior de una escuela, área de oficinas.

Se ve a un par de mujeres avanzar por un pasillo. La de mayor edad (que luego sabremos que es la maestra), se dirige a la joven

Maestra- Espera un momento aquí, por favor (*se adelanta, se detiene ante una puerta con el letrero de "dirección", se arregla el suéter, y toca la puerta antes de abrir*)

Director (sólo se escucha la voz) Adelante, maestra (la maestra se dirige hacia su escritorio)

D- Siéntese maestra (señalando una silla al lado de su escritorio)

D- (en tono molesto) ¡Es el colmo!, ¡Es el colmo!, lo que es esta ciudad, se traga todo, es cruel la ciudad. Un niño, a tres cuerdas de la escuela, muerto, y ahí, tirado como un perro, ¡Nadie le hacía caso!, Yo tuve que acercarme a llamar a un agente de tránsito que estaba a cinco metros y el niño ahí tirado.

M- ¿De qué murió?

D- No sé, de hambre, de frío, de droga, qué voy a saber yo (la maestra voltea la cara, con gesto de aflicción). Es cruel la ciudad, pero más cruel la madre, la madre, la hiena que lo engendró. (la maestra voltea rápidamente a verlo)

M- Un momento, señor director, está usted acusando a una persona que no conoce. Usted ignora si esa mujer tiene un medio de vida, si tiene que mantener a sus hijos.

D- Usted me está dando la razón, maestra, si no tiene medios, si no tiene educación, ¿para qué trae hijos?

M- Ay, señor director, yo le voy a explicar por qué trae hijos. Porque la mujer mexicana es educada par tener hijos. "Todos los que Dios le mande" (en tono cansado). Y luego, el hombre tan responsable, con esa paternidad de responsable que tiene nada o, desde luego, que no tiene ninguna. Que... lo único que le interesa es engendrar hijos, y luego que las llenan de hijos las abandonan. Es triste, señor, es triste, pero para mí, el más responsable es el hombre.

D- No maestra, no. Usted como mexicana y como mujer sabe perfectamente que en México la mujer debe estar al cuidado de sus hijos. Porque abandono es muerte, muerte como la del chiquillo ése.

M- (exaltada) La mujer, la madre mexicana siempre está al cuidado de sus hijos. Pero cuando se ve obligada a traerles el pan, a traerles la comida, a traerles el vestido... porque si no los mantiene ella, ¿quién los va a mantener?

D- ¡el padre!, y la madre debe estar al cuidado de sus hijos. (La maestra se cubre la cara, con gesto de desesperación). Porque vamos a las realidades maestra, ningún hombre le pone una pistola en el pecho a una mujer para hacerle un hijo.

M- No, les ponen otra cosa. Y ya no vamos a seguir discutiendo, señor director, porque no vamos a llegar a ningún acuerdo.

D- No estamos discutiendo, maestra, estamos aclarando puntos, poniendo las jerarquías en su lugar.

M- Mire, señor director, desde ayer una alumna quiere hablar con usted, lo está buscando. Se encuentra fuera en este momento.

D- Está bien, maestra, que pase (usa un tono fatigado, mientras se recarga en un descansabrazos).

La maestra se dirige a la puerta, la abre, hace una señal a la alumna, quien entra, mientras la maestra cierra la puerta.

Alumna (caminando hacia el director) Buenos días

D- Buenos días, siéntate (apunta hacia un asiento delante de él). Se puede retirar, maestra.

A- (haciendo un gesto con la mano) ¡No!, me gustaría, que se quedara

D- No hay inconveniente

A- Gracias

D- Siéntese, maestra (La maestra se sienta en el mismo lugar que ocupó al inicio). ¿Bien?

A- Hace quince días que no me baja la regla y creo que tengo un mes de embarazo. Yo no quiero tener un hijo porque no tengo con qué darle de comer, porque no estoy capacitada para educarlo.

D (Sorprendido)- ¡¿Y yo qué tengo que ver con eso?!

A- Mire, señor director, no carezco de educación sexual. Sé... sé que puedo tener un aborto con el mínimo de peligro si es que me atiende una persona capacitada, un doctor...

D- ¡El colmo!

A- Como no tengo dinero, y el aborto está prohibido, no sé por qué ni por quiénes, yo, por favor, le suplico que intervenga, para que me atiendan en un hospital del gobierno, en el ISSSTE, en el Seguro Social.

D- ¡Enajenada!

M- No, no está enajenada, está hablando con una lógica aplastante. Está peleando por un derecho absoluto, irrenunciable...

D- ¡La lógica!, si tienes educación sexual, ¿por qué te dejaste embarazar?

A- ¡El óvulo falló!

D- ¿Y yo qué tengo qué culpa tengo de que el óvulo haya fallado?

M- ¿Y qué culpa tiene ella de que los laboratorios produzcan porquerías?

D- Yo no soy tu padre.

M- No tiene padres, vive con una tía, aquí, en México.

A- Señor director yo quisiera decirle que... que... (la interrumpe la maestra)

M- No, no, no. Señor director, usted es el responsable de la educación de los alumnos de este plantel, y hasta cierto punto, de su salud mental, pues... ella está hablando de su salud mental, así de sencillo.

D- ¿Y bien, qué?

M- Pues un aborto cuesta cinco mil pesos

D- Claro, porque es ilegal

M- ¿Y por qué es ilegal?

D- ¡Yo qué sé!, allá los diputados que legislaron sobre el asunto

M- Entonces, ¿qué es lo que usted aconseja? Que esta muchacha tenga a su niño par que el día de mañana lo abandone y a lo mejor hasta que un día amanezca muerto como el niño que usted encontró esta mañana.

PERSONAJE Maestra de escuela media superior
Peso en la historia Personaje secundario
Características físicas Mujer de más de 30 años, de complexión media, cabello y vestimenta arreglados, pero sin mucha ostentación. Usa pocos accesorios, y de maquillaje discreto.
Características socioeconómicas Clases media, con instrucción
Otras características Habla de forma pausada y clara, como si diera una clase. Se muestra tolerante, aunque hace escuchar su opinión.

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
La maestra y la alumna hablan con el director en su oficina	1h 24' 12''	<p>Maestra- Espera un momento aquí, por favor</p> <p>Director (sólo se escucha la voz) Adelante, maestra</p> <p>D- Siéntese maestra(señalando una silla al lado de su escritorio)</p> <p>D- (en tono molesto) ¡Es el colmo!, ¡Es el colmo!, lo que es esta ciudad, se traga todo, es cruel la ciudad. Un niño, a tres cuadras de la escuela, muerto, y ahí, tirado como un perro, ¡Nadie le hacía caso!, Yo tuve que acercarme a llamar a un agente de tránsito que estaba a cinco metros y el niño ahí tirado.</p> <p>M- ¿De qué murió?</p> <p>D- No sé, de hambre, de frío, de droga, qué voy a saber yo.</p> <p>Es cruel la ciudad, pero más cruel la madre, la madre, la hiena que lo engendró.</p> <p>M- Un momento, señor director, está usted acusando a una persona que no conoce. Usted ignora si esa mujer tiene un medio de vida, si tiene que mantener a sus hijos.</p> <p>D- Usted me está dando la razón, maestra, si no tiene medios, si no tiene educación, ¿para qué trae hijos?</p> <p>M- Ay, señor director, yo le voy a explicar por</p>	<p>se adelanta, se detiene ante una puerta con el letrero de "dirección", se arregla el suéter, y toca la puerta antes de abrir</p> <p>la maestra se dirige hacia su escritorio</p> <p>voltea la cara, con gesto de aflicción</p> <p>voltea rápidamente a verlo</p>

	<p>qué trae hijos. Porque la mujer mexicana es educada par tener hijos. “Todos los que Dios le mande” en tono cansado. Y luego, el hombre tan responsable, con esa paternidad de responsable que tiene nada o, desde luego, que no tiene ninguna. Que... lo único que le interesa es engendrar hijos, y luego que las llenan de hijos las abandonan. Es triste, señor, es triste, pero para mí, el más responsable es el hombre.</p> <p>D- No maestra, no. Usted como mexicana y como mujer sabe perfectamente que en México la mujer debe estar al cuidado de sus hijos. Porque abandono es muerte, muerte como la del chiquillo ése.</p> <p>M- La mujer, la madre mexicana siempre está al cuidado de sus hijos. Pero cuando se ve obligada a traerles el pan, a traerles la comida, a traerles el vestido... porque si no los mantiene ella, ¿quién los va a mantener?</p> <p>D- ¡el padre!, y la madre debe estar al cuidado de sus hijos.</p> <p>Porque vamos a las realidades maestra, ningún hombre le pone una pistola en el pecho a una mujer para hacerle un hijo.</p> <p>M- No, les ponen otra cosa. Y ya no vamos a seguir discutiendo, señor director, porque no vamos a llegar a ningún acuerdo.</p> <p>D- No estamos discutiendo, maestra, estamos aclarando puntos, poniendo las jerarquías en su lugar.</p> <p>M- Mire, señor director, desde ayer una alumna quiere hablar con usted, lo está buscando. Se encuentra fuera en este momento.</p> <p>D- Está bien, maestra, que pase (usa un tono fatigado, mientras se recarga en un descansabrazos).</p> <p>La maestra se dirige a la puerta, la abre, hace una señal a la alumna, quien entra, mientras la maestra cierra la puerta.</p> <p>Alumna (caminando hacia el director) Buenos días</p> <p>D- Buenos días, siéntate (apunta hacia un asiento delante de él). Se puede retirar, maestra.</p> <p>A- (haciendo un gesto con la mano) ¡No!, me gustaría, que se quedara</p> <p>D- No hay inconveniente</p> <p>A- Gracias</p> <p>D- Siéntese, maestra. ¿Bien?</p> <p>A- Hace quince días que no me baja la regla y creo que tengo un mes de embarazo. Yo no quiero tener un hijo porque no tengo con qué darle de comer, porque no estoy capacitada para educarlo.</p> <p>D (Sorprendido)- ¡¿Y yo qué tengo que ver con eso?!</p> <p>A- Mire, señor director, no carezco de educación sexual. Sé... sé que puedo tener un aborto con el mínimo de peligro si es que me atiende una persona capacitada, un doctor...</p> <p>D- ¡El colmo!</p>	<p>Habla en tono cansado</p> <p>Habla en tono exaltado</p> <p>Se cubre la cara, con gesto de desesperación.</p> <p>Se sienta en el mismo lugar que ocupó al inicio</p>
--	---	--

	<p>A- Como no tengo dinero, y el aborto está prohibido, no sé por qué ni por quiénes, yo, por favor, le suplico que intervenga, para que me atiendan en un hospital del gobierno, en el ISSSTE, en el Seguro Social.</p> <p>D- ¡Enajenada!</p> <p>M- No, no está enajenada, está hablando con una lógica aplastante. Está peleando por un derecho absoluto, irrenunciable...</p> <p>D- ¡La lógica!, si tienes educación sexual, ¿por qué te dejaste embarazar?</p> <p>A- ¡El óvulo falló!</p> <p>D- ¿Y yo qué tengo qué culpa tengo de que el óvulo haya fallado?</p> <p>M- ¿Y qué culpa tiene ella de que los laboratorios produzcan porquerías?</p> <p>D- Yo no soy tu padre.</p> <p>M- No tiene padres, vive con una tía, aquí, en México.</p> <p>A- Señor director yo quisiera decirle que... que...</p> <p>M- No, no, no. Señor director, usted es el responsable de la educación de los alumnos de este plantel, y hasta cierto punto, de su salud mental, pues... ella está hablando de su salud mental, así de sencillo.</p> <p>D- ¿Y bien, qué?</p> <p>M- Pues un aborto cuesta cinco mil pesos</p> <p>D- Claro, porque es ilegal</p> <p>M- ¿Y por qué es ilegal?</p> <p>D- ¡Yo qué sé!, allá los diputados que legislaron sobre el asunto</p> <p>M- Entonces, ¿qué es lo que usted aconseja? Que esta muchacha tenga a su niño par que el día de mañana lo abandone y a lo mejor hasta que un día amanezca muerto como el niño que usted encontró esta mañana.</p>	<p>La interrumpe la maestra</p>
--	--	---------------------------------

EL VUELO DE LA CIGÜEÑA

SINOPSIS

Nicolás es una joven de 18 años que vive con sus padres, a los cuales les hace creer que es estudiante de veterinaria, cuando en realidad es modelo de revistas pornográficas extranjeras. Ella vive el auge de la “liberación sexual”, y sostiene relaciones paralelas con tres hombres muy distintos entre sí. Al resultar embarazada, recibe propuestas matrimoniales de los tres, y las acepta.

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS

En un autocinema

Se intercalan escenas de una película bélica en blanco y negro, con escenas de parejas que se besan y acarician. Nicolás y Jorge, su novio, están en el auto de éste, separados; él come palomitas y parece disfrutar la película, mientras ella tiene una expresión de fastidio. Nicolás toma la iniciativa al abrazarlo y comienza a besarle en el cuello.

Jorge- Nicolás, estate seria

Nicolás- Es que me excita la violencia (*vuelve a besarle el cuello*)

J- Es que me pones chinito

N- De eso se trata (*continúa acariciándolo y comienza a desabotonarle la camisa*)

J- Nicolás, no te aceleres (*la rechaza*), venimos a ver la película

Ella se separa y siguen viendo la película, él se recarga en el hombro de ella, quien vuelve a besarle, cuando ella se apasiona más, él se asusta e intenta rechazarla.

J- ¡Nicolás, eh!, te pasas, Nicolás

N- Es que la guerra me pone erótica

J- Es peligroso, Nicolás (*la rechaza y la regresa a su asiento*). Además no debemos de portarnos mal

N- (*molesta*) ¿Y quién dice que esto es malo?

J- Estate quieta, por favor. No podemos traicionar la confianza que tus padres han depositado en nosotros

N- (*muy molesta*) ¡No te azotes, cuate!

Vuelven a ver la película, y ella lo vuelve a acariciar, al parecer intenta quitarle los pantalones y él se pone muy nervioso, intenta detenerla.

J- ¡Nicolás! (*repite su nombre varias veces, la rechaza de nuevo y enciende el auto*) Mejor nos vamos

N- ¡¿Qué nunca vamos a acabar?!

J- ¿Qué?, si siempre ganan los gringos (*señala a la pantalla*)

N- ¡Me refiero a ti y a mí!

En una estación subterránea del metro.

Nicolás y Paco platican en el andén.

Paco- Yo fui existencialista, hippie, budista, nudista, naturista, una vez me pelé el coco y me volví krishna, y vegetariano. Luego dejé eso y me metí a otra onda, a la mota, a la coca y al ácido, ¡abusada!, a los hongos. Me fui a Huautla y ahí conocí a María Sabina, ¿has oído hablar de ella?

Nicolás- (*asiente*) Sí, ¿quién no?

P- Buena onda esa señora, buena onda. Pero ya dejé todo eso, ya, ya agarré otra onda, una onda mucho mejor, el control mental, la parapsicología, la cinesiología, tengo una bola de

cuates, eso de la percepción extrasensorial, y todos los fenómenos que no comprendemos, pero ahí están.

N- ¿Dónde hacemos el amor?

P- ¿Eh? (*le sonríe*)

Llega el tren, él la toma por la cintura y suben. En el vagón repleto de gente, él comienza a acariciarla, y tienen relaciones sexuales ahí mismo, entre los demás pasajeros.

En el auto de Jorge, circulando por la ciudad, de noche

Nicolás- Bueno, entonces qué, ¿vamos al autocinema?

Jorge- No, mi amor, nunca más. Es peligroso

N- Bueno, ¿qué te pasa?, ¿qué no te gusta?

J- ¡No!, claro que sí. Pero podríamos meter la pata

N- ¿Y qué tiene de malo? Nos vamos a casar, ¿no?

J- Sí, pero irás vestida de blanco a la iglesia

(*Ella, molesta, voltea hacia la ventanilla*)

Exterior de la casa de Nicolás

Jorge y Nicolás llegan a casa de ésta, ambos descienden del auto

N- ¿Sabes una cosa, Jorge? Eres fresa, pero fresa, fresa. ¡No te aguanto! (*Le grita molesta y se dirige a la entrada de su casa, él intenta detenerla*). Estás más anticuado que el avión de hélices, chavito. Hablar contigo de liberación femenina, de igualdad de sexos y todo eso es perder el tiempo ¡vives en otro planeta!

J- Eso es cuestión de puntos de vista. La que anda como oveja descarriada eres tú.

N- ¡Vieja tu abuela!

Los padres de Nicolás observan toda la discusión desde la ventana de su cuarto.

J- Más respeto para con los familiares cercanos, ¿eh?

N- Y no se te ocurra volverme a hablar ¡en tu vida! (*se mete a su casa, azota la puerta y machuca la mano de Jorge, quien se queja, pero ella no presta atención*)

En el parque Hundido

Nicolás y Paco caminan por el parque

Nicolás- Fíjate que ya troné con mi novio

Paco- ¿De veras? Enhorabuena, chava, empiezas a liberarte (*la toma por la cintura mientras entran al audiorama*)

N- (*gritando a causa de la música*) Quiero presentarte con mis padres

P- (*gritando también*) ¿A mí, para qué?

N- Pues para formalizar nuestro noviazgo

P- ¡Uy!, estás gruesa, chava, ¿eh?

N- ¿A poco no quieres que lo nuestro vaya en serio?

P- ¡Ah, ni en broma! ¡Claro que no! ¿Qué te pasa, estás loca o qué? (*Se sienta*)

N- (*Alzando más la voz*) Óyeme, chavito, si no soy tu juguete

P- No te me aceleres tampoco

N- Yo me acelero lo que me da mi regalada gana

P- Definitivamente estás fuera de onda

N- No vas a jugar conmigo

P- Telenovelas tampoco, ya cámbiale de canal

N- ¡Pues responde como machito!

P- ¡Si machito es encadenado, prefiero volverme marica! (*Grita muy fuerte, justo cuando termina la música, y las demás personas que se encuentran ahí, lo voltean a ver. Él se marcha*)

En un elevador

Nicolás platica con sus amigas de la agencia de modelos

N- Hijo, las necesito, traigo una bronca gruesísima

Fotógrafa- ¿Qué te pasa?

N- Estoy embarazada

(*Cambio a interior de cafetería*)

Secretaria- ¡En la madre!

F- ¿Estás segura?

N- Hice la prueba de la coneja

S- Oye, eso no le pasa ni a una chava de quinta

N- Me equivoqué de pastillas. Yo creo que me tomé las que usa mi mamá para la presión

F- ¿Y tus padres lo saben?

N- Me matan

S- Oye, ¿y quién es el padre?

N- Pues Paco, o tal vez Hugo

S- Échale un volado, ¿no?

F- ¿Por qué no se lo endilgas a Jorge?, él es muy seriecito, ¿no?

S- Muy buena idea

N- ¿Pero cómo? Si con Jorge no...

F- Pues haz que sí

N- Voy a tratar, pero ya sabes cómo es

F- Bueno, pues entonces abortas, y después te cortas el pelo o te lo pintas, ¿no?

Interior de hospital

Cuando el padre de Nicolás se entera que su hija está embarazada, fuera del matrimonio, se dirige a una ventana, desde donde grita

Papá- ¡Soy un padre de puta!

Cambio al interior del cuarto donde está Nicolás

Nicolás- ¿Y por qué, porque he amado a tres hombres?

Mamá- Eso es inmoral

N- ¿Y si hubiera sido hombre, y hubiera amado a tres mujeres?

P- Ah, eso es distinto

N- Ah, ¡¿sí?! ¿Y por qué?

En la entrada del cuarto están Jorge, Paco y Hugo

N- ¿Qué quieren?

Los tres se acercan a su cama

Jorge- Yo acepto olvidarlo todo y te pido que seas mi mujer

Paco- Yo también me aviento la bronca, no hay grito

Hugo- Yo estoy dispuesto a olvidar tus aventurillas aquí con... y pedir tu mano a...

N- Ah, así que los tres quieren hacerme el favor de casarse conmigo

J- Sí, nos hemos puesto de acuerdo y aceptamos que tú escojas

P- Un momento caballeros, aquí no aceptamos favores. Mi nieto no necesita ningún padre porque tiene mucha madre y además tendrá muchos abuelos. Así que ya pueden largarse con su música a otra parte.

N- Tranquilo, papá, compréndelos. ¿No ves que tienen que quitarse el macho que llevan dentro?

H- Mira, yo soy el que te conviene. Con cualquiera de estos dos te vas a morir de hambre

P- No los peles, chavita, el billete no es la vida. Con estos dos monos te vas a morir de aburrimiento

J- Date cuenta que estos dos sólo quieren usarte. A la primera oportunidad van a caer en la infidelidad

N- Así que quieren que escoja

J, P y H (*al unísono*)- Sí

N- Pues no puedo

J, P y H (*al unísono*)- ¿Por qué?

N (*a punto de llorar*)- Pues... porque los amo a los tres.

PERSONAJE Nicolás, supuesta estudiante de veterinaria, modelo de revistas pornográficas
Peso en la historia Personaje protagónico
Características físicas Mujer de 18 años, muy atractiva, con cuerpo atractivo, de cabello largo, tez blanca. Viste a la moda
Características socioeconómicas Clases media, con instrucción media
Otras características Habla de manera coloquial. Su temperamento es explosivo, y es un tanto voluntariosa. Tiene nombre masculino porque cuando nació su padre quería un varón

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Nicolás y Jorge, su novio, están en un autocinema. Ella trata de seducirlo	10'36''	<p>Jorge- Nicolás, estate seria Nicolás- Es que me excita la violencia (<i>vuelve a besarle el cuello</i>) J- Es que me pones chinito N- De eso se trata (<i>continúa acariciándolo y comienza a desabotonarle la camisa</i>) J- Nicolás, no te aceleres (<i>la rechaza</i>), venimos a ver la película</p> <p>J- ¡Nicolás, eh!, te pasas, Nicolás N- Es que la guerra me pone erótica J- Es peligroso, Nicolás (<i>la rechaza y la regresa a su asiento</i>). Además no debemos de portarnos mal N- (<i>molesta</i>) ¿Y quién dice que esto es malo? J- Estate quieta, por favor. No podemos traicionar la confianza que tus padres han depositado en nosotros N- (<i>muy molesta</i>) ¡No te azotes, cuate!</p> <p>J- ¡Nicolás! (<i>repite su nombre varias veces, la rechaza de nuevo y enciende el auto</i>) Mejor nos vamos N- ¡¿Qué nunca vamos a acabar?! J- ¿Qué?, si siempre ganan los gringos (<i>señala a la pantalla</i>) N- ¡Me refiero a ti y a mí!</p>	<p>Se intercalan escenas de una película bélica en blanco y negro, con escenas de parejas que se besan y acarician. Nicolás y Jorge, su novio, están en el auto de éste, separados; él come palomitas y parece disfrutar la película, mientras ella tiene una expresión de fastidio. Nicolás toma la iniciativa al abrazarlo y comienza a besarlo en el cuello. Ella se separa y siguen viendo la película, él se recarga en el hombro de ella, quien vuelve a besarlo, cuando ella se apasiona más, él se asusta e intenta rechazarla. Vuelven a ver la película, y ella lo vuelve a acariciar, al parecer intenta quitarle los pantalones y él se pone muy nervioso, intenta detenerla.</p>

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Nicolás y Paco viajan juntos en el metro	33'23''	<p>Paco- Yo fui existencialista, hippie, budista, nudista, naturista, una vez me pelé el coco y me volví krishna, y vegetariano. Luego dejé eso y me metí a otra onda, a la mota, a la coca y al ácido, ¡abusada!, a los hongos. Me fui a Huautla y ahí conocí a María Sabina, ¿has oído hablar de ella?</p> <p>Nicolás- (<i>asiente</i>) Sí, ¿quién no?</p> <p>P- Buena onda esa señora, buena onda. Pero ya dejé todo eso, ya, ya agarré otra onda, una onda mucho mejor, el control mental, la parapsicología, la cinesiología, tengo una bola de cuates, eso de la percepción extrasensorial, y todos los fenómenos que no comprendemos, pero ahí están.</p> <p>N- ¿Dónde hacemos el amor?</p> <p>P- ¿Eh? (<i>le sonríe</i>)</p>	<p>Nicolás y Paco platican en el andén de una estación subterránea del metro.</p> <p>Llega el tren, el la toma por la cintura y suben. En el vagón repleto de gente, él comienza a acariciarla, y tienen relaciones sexuales ahí mismo, entre los demás pasajeros.</p>
Nicolás y Jorge viajan en el auto de éste, de noche	37'18''	<p>Nicolás- Bueno, entonces qué, ¿vamos al autocinema?</p> <p>Jorge- No, mi amor, nunca más. Es peligroso</p> <p>N- Bueno, ¿qué te pasa?, ¿qué no te gusto?</p> <p>J- ¡No!, claro que sí. Pero podríamos meter la pata</p> <p>N- ¿Y qué tiene de malo? Nos vamos a casar, ¿no?</p> <p>J- Sí, pero irás vestida de blanco a la iglesia</p>	<p>(Ella, molesta, voltea hacia la ventanilla)</p>
Nicolás y Jorge discuten fuera de la casa de ella, quien decide terminar con él	37'56''	<p>N- ¿Sabes una cosa, Jorge? Eres fresa, pero fresa, fresa. ¡No te aguanto! Estás más anticuado que el avión de hélices, chavito. Hablar contigo de liberación femenina, de igualdad de sexos y todo eso es perder el tiempo ¡vives en otro planeta!</p> <p>J- Eso es cuestión de puntos de vista. La que anda como oveja descarriada eres tú.</p> <p>N- ¡Vieja tu abuela!</p> <p>J- Más respeto para con los familiares cercanos, ¿eh?</p> <p>N- Y no se te ocurra volverme a hablar ¡en tu vida!</p>	<p>Le grita molesta y se dirige a la entrada de su casa, él intenta detenerla. Mientras los padres de ella espían por la ventana.</p>

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Nicolás y Paco platican en un parque	44' 45''	<p>Nicolás- Fíjate que ya troné con mi novio Paco- ¿De veras? Enhorabuena, chava, empiezas a liberarte</p> <p>N- Quiero presentarte con mis padres P-¿A mí, para qué? N- Pues para formalizar nuestro noviazgo P- ¡Uy!, estás gruesa, chava, ¿eh? N- ¿A poco no quieres que lo nuestro vaya en serio? P- ¡Ah, ni en broma! ¡Claro que no! ¿Qué te pasa, estás loca o qué? N- Óyeme, chavito, si no soy tu juguete P- No te me aceleres tampoco N- Yo me acelero lo que me da mi regalada gana P- Definitivamente estás fuera de onda N- No vas a jugar conmigo P- Telenovelas tampoco, ya cámbiale de canal N- ¡Pues responde como machito! P- ¡Si machito es encadenado, prefiero volverme marica!</p>	<p>Nicolás y Paco caminan por el parque Hundido</p> <p>Él la toma por la cintura mientras entran al audiorama</p> <p>Ambos discuten a gritos, a causa de la música que se escucha.</p> <p>Paco se sienta, y Nicolás alza aún más la voz</p> <p>Él grita lo último muy fuerte, justo cuando termina la música, y las demás personas que se encuentran ahí, lo voltean a ver. Se marcha</p>

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Nicolás conversa con sus amigas	1h 4' 17''	<p>N- Hijo, las necesito, traigo una bronca gruesísima</p> <p>Fotógrafa- ¿Qué te pasa?</p> <p>N- Estoy embarazada</p> <p>Secretaria- ¡En la madre!</p> <p>F- ¿Estás segura?</p> <p>N- Hice la prueba de la coneja</p> <p>S- Oye, eso no le pasa ni a una chava de quinta</p> <p>N- Me equivoqué de pastillas. Yo creo que me tomé las que usa mi mamá para la presión</p> <p>F- ¿Y tus padres lo saben?</p> <p>N- Me matan</p> <p>S- Oye, ¿y quién es el padre?</p> <p>N- Pues Paco, o tal vez Hugo</p> <p>S- Échale un volado, ¿no?</p> <p>F- ¿Por qué no se lo endilgas a Jorge?, él es muy seriecito, ¿no?</p> <p>S- Muy buena idea</p> <p>N- ¿Pero cómo? Si con Jorge no...</p> <p>F- Pues haz que sí</p> <p>N- Voy a tratar, pero ya sabes cómo es</p> <p>F- Bueno, pues entonces abortas, y después te cortas el pelo o te lo pintas, ¿no?</p>	<p>La primera parte de la conversación ocurre en un elevador, sin haber corte, la segunda parte de la plática se desarrolla en una cafetería.</p> <p>Ambas amigas asienten</p>
Todos se enteran del embarazo de Nicolás, y recibe tres propuestas matrimoniales	1h 20' 16''	<p>Papá- ¡Soy un padre de puta!</p> <p>Nicolás- ¿Y por qué, porque he amado a tres hombres?</p> <p>Mamá- Eso es inmoral</p> <p>N- ¿Y si hubiera sido hombre, y hubiera amado a tres mujeres?</p> <p>P- Ah, eso es distinto</p> <p>N- Ah, ¡¿sí?! ¿Y por qué?</p> <p>N- ¿Qué quieren?</p> <p>Jorge- Yo acepto olvidarlo todo y te pido que seas mi mujer</p> <p>Paco- Yo también me aviento la bronca, no hay grito</p> <p>Hugo- Yo estoy dispuesto a olvidar tus aventurillas aquí con... y pedir tu mano a...</p> <p>N- Ah, así que los tres quieren hacerme el favor de casarse conmigo</p> <p>J- Sí, nos hemos puesto de acuerdo y aceptamos que tú escojas</p> <p>P- Un momento caballeros, aquí no aceptamos favores. Mi nieto no necesita ningún padre porque tiene mucha madre y además tendrá muchos abuelos. Así que ya pueden largarse con su música a otra parte.</p> <p>N- Tranquilo, papá, compréndelos. ¿No ves que tienen que quitarse el macho que llevan dentro?</p> <p>H- Mira, yo soy el que te conviene. Con cualquiera de estos dos te vas a morir de hambre</p> <p>P- No los peles, chavita, el billete no es la vida. Con estos dos monos te vas a morir de aburrimiento</p> <p>J- Date cuenta que estos dos sólo quieren usarte. A la primera oportunidad van a caer en la infidelidad</p>	<p>Cuando el padre de Nicolás se entera de que su hija está embarazada, grita desde una ventana del hospital.</p> <p>Posteriormente, la acción se desarrolla en el cuarto donde está ella, acostada.</p> <p>En la entrada del cuarto están Jorge, Paco y Hugo. Los tres se acercan a su cama, y todos rodean a Nicolás.</p>

		<p>N- Así que quieren que escoja J, P y H (al unísono)- Sí N- Pues no puedo J, P y H (al unísono)- ¿Por qué? N (a punto de llorar)- Pues... porque los amo a los tres.</p>	
<p>Todos se enteran del embarazo de Nicolás, y recibe tres propuestas matrimoniales</p>	<p>1h 20' 16''</p>	<p>Papá- ¡Soy un padre de puta! Nicolás- ¿Y por qué, porque he amado a tres hombres? Mamá- Eso es inmoral N- ¿Y si hubiera sido hombre, y hubiera amado a tres mujeres? P- Ah, eso es distinto N- Ah, ¡¿sí?! ¿Y por qué? N- ¿Qué quieren? Jorge- Yo acepto olvidarlo todo y te pido que seas mi mujer Paco- Yo también me aviento la bronca, no hay grito Hugo- Yo estoy dispuesto a olvidar tus aventurillas aquí con... y pedir tu mano a... N- Ah, así que los tres quieren hacerme el favor de casarse conmigo J- Sí, nos hemos puesto de acuerdo y aceptamos que tú escojas P- Un momento caballeros, aquí no aceptamos favores. Mi nieto no necesita ningún padre porque tiene mucha madre y además tendrá muchos abuelos. Así que ya pueden largarse con su música a otra parte. N- Tranquilo, papá, compréndelos. ¿No ves que tienen que quitarse el macho que llevan dentro? H- Mira, yo soy el que te conviene. Con cualquiera de estos dos te vas a morir de hambre P- No los peles, chavita, el billete no es la vida. Con estos dos monos te vas a morir de aburrimiento J- Date cuenta que estos dos sólo quieren usarte. A la primera oportunidad van a caer en la infidelidad N- Así que quieren que escoja J, P y H (al unísono)- Sí N- Pues no puedo J, P y H (al unísono)- ¿Por qué? N (a punto de llorar)- Pues... porque los amo a los tres.</p>	<p>Cuando el padre de Nicolás se entera de que su hija está embarazada, grita desde una ventana del hospital. Posteriormente, la acción se desarrolla en el cuarto donde está ella, acostada. En la entrada del cuarto están Jorge, Paco y Hugo. Los tres se acercan a su cama, y todos rodean a Nicolás.</p>

RETRATO DE UNA MUJER CASADA

SINOPSIS

Irene es una joven mujer casada, con dos hijos pequeños, que decide ir a la Universidad. Al principio, su marido parece apoyarla, pero ella tiene la impresión de que él se siente amenazado. La relación entre ambos se vuelve tensa, hasta que él llega a golpearla y correrla de la casa. Irene decide independizarse y busca un empleo, así como el divorcio, peleando por la custodia de sus hijos. Cuando todo parece mejorar, ella muere víctima de un asalto.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA

Interior de la librería donde trabaja Irene.

Irene y su jefa hacen inventario enfrente de un anaquel

Jefa- Octavio Paz, de ése se ha vendido casi todo, puedes pedir cincuenta más

Se ve que llega Luisa

Irene- ¿Cincuenta ejemplares?

J- Sí

Luisa toca a Irene

I- ¡hola!, qué bueno que llegaste (*se dirige a su jefa*), mira, ella es de quien te hablé.

Luisa- Mucho gusto

J- ¡ah!, bienvenida, vamos a formar aquí una sociedad activista en la confraternidad de mujeres divorciadas.

L- espero que sean actividades subversivas

J- (*dirigiéndose a Irene*) veinticinco

I- (*anotando*) veinticinco ejemplares de éste, está bien.

J- y de cotidianos, también otros veinticinco

I- y aquí terminamos, ¿verdad?

J- aquí terminamos, vamos al otro

Se desplazan hacia una mesa con más libros

J- (*hacia Luisa*) es un trabajo hermoso, ¿cuándo vas a querer empezar?

L- cuanto antes mejor

(Platican alrededor de los libros)

J- aquí tenemos... éste de Scolari, cincuenta

I- Scolari (*anotando*)

L- después de cincuenta años de casada una se acostumbra al papel de ama de casa.

J- bueno, es un tiempo suficiente como para que te aprendas muy bien ese papel.

L- espero que se me olvide pronto

J- eso dependerá de ti

L- me siento como víctima

J- una víctima de quién

L- de mi marido

J- mh, es natural que sientas así en este momento (*saca una cajetilla*), estás pasando un momento muy difícil, pero más adelante... (*ofrece un cigarro*) ¿quieres?

L- no, gracias

J- vas a ampliar tu perspectiva, y posiblemente entiendas... no quiero evadir responsabilidades, pero sí, más adelante, te vas a dar cuenta que el hombre es un eslabón más en la cadena en que estamos involucrados y manejados y reprimidos, y es eso de lo que se trata

L- ¿y dónde comienza la cadena?

J- el poder, el poder que lo maneja todo: empezando por la educación, la información, la economía, por supuesto... ¿por qué crees que el marido le pegó a ella? (*señala a Irene*), porque el marido como parte de un sistema ha sido enseñado que por el hecho de llevar el dinero a la casa, es propietario de todo, incluyendo a su mujer, que pasa a ser su propiedad privada... (*mira a Irene*) te has quedado pensativa

I- Estoy en una... una etapa de pesimismo, pesimismo bueno, como una especie de cuarentena, como una... cura en salud, donde una puede ver las cosas desde otro punto de vista... no puedes negar los valores establecidos, que de hecho es lo que se tiene que hacer, se tiene que negar todo para partir de un punto cero. No sé, principios cristianos, como la familia, la sociedad, el matrimonio, una serie de cosas, todo, tienen que ser revalorizados definitivamente, se tiene que partir desde ese punto para poder tomar conciencia, poder escoger su propio destino, será por eso quiero tener a mis hijos conmigo, para poder educarlos para que ellos puedan ser dueños de su propio destino, y puedan escogerlo... no sé, de repente no creo en nada.. ¿Saben que a veces sueño que me meto al Viaducto en sentido contrario?

J- bueno, pero eso no es luchar contra nada, eso es una pesadilla. ¿Qué les parece si empezamos a ayudarnos? (*toma un libro*) ¿seguimos?

PERSONAJE Jefa de Irene (no se menciona su nombre)
Peso en la historia personaje secundario
Características físicas. Mujer de edad adulta, de más de treinta años; delgada, con pelo muy corto, teñido castaño rojizo; facciones finas. Lleva puesto un vestido sencillo y la bata de uniforme de la librería.
Características socioeconómicas. Clases media, con instrucción.
Otras características Su forma de hablar es pausada y tranquila

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Irene presenta a Luisa con su jefa, para que comience a trabajar en la misma librería. Las tres mujeres conversan.	1h 29' 55''	<p>J- mh, es natural que sientas así en este momento estás pasando un momento muy difícil, pero más adelante... J- vas a ampliar tu perspectiva, y posiblemente entiendas... no quiero evadir responsabilidades, pero sí, más adelante, te vas a dar cuenta que el hombre es un eslabón más en la cadena en que estamos involucrados y manejados y reprimidos, y es eso de lo que se trata</p> <p>- el poder, el poder que lo maneja todo: empezando por la educación, la información, la economía, por supuesto... ¿por qué crees que el marido le pegó a ella?, porque el marido como parte de un sistema ha sido enseñado que por el hecho de llevar el dinero a la casa, es propietario de todo, incluyendo a su mujer, que pasa a ser su propiedad privada...</p>	<p>La jefa de Irene platica con Luisa, quien dijo que se siente víctima de su marido, de quien se está divorciando.</p> <p>Las tres conversan apoyadas sobre una mesa con muchos libros. La jefa de Irene fuma mientras habla.</p>

LOS MOTIVOS DE LUZ

SINOPSIS

Luz es encarcelada acusada del homicidio de sus cuatro hijos pequeños. Una abogada y una doctora intentan probar que su proceso judicial fue sesgado e injusto. Ambas, por medio de interrogatorios a las personas involucradas van haciendo una reconstrucción de los hechos. Sin embargo, al final no queda claro si Luz es culpable o inocente.

DESCRIPCIÓN DE ESCENAS

Interior de la prisión, área de visitas.

Desde la escena anterior, comienza a escucharse la voz de la abogada, que continúa en el interior de la prisión

Abogada- Nos interesa tu caso y vamos a defenderte pero necesitamos que tú también nos ayudes. Nosotras creemos en ti, Luz, no importa lo que haya pasado, tú eres inocente. Tú no tienes la culpa de nada, Luz. Dame tu mano (*le extiende la suya*) ¿crees que nos puedas tener confianza? (*sostiene la mano de Luz*) ¿quieres que te ayudemos, Luz? (*pone una carpeta en la mesa*), ¿quieres, Luz?

Luz- Sebastián me pegaba.

A- ¿También ese día?

L- Todos los días.

A- Lo primero es llenar estos papeles (*saca unos documentos*) ¿sabes firmar, Luz?

L- Sebastián es malo, él los mató.

A- Ya platicarás todo lo que quieras con la Doctora Rebollar, ella está aquí para hablar contigo a solas, Luz. Va a venir a verte muy seguido.

L- Él y su mamá los deben haber matado

Corte al interior de un departamento

Se ve a la doctora que llega, deja sus cosas, suena el teléfono, y ella toma una manzana antes de contestar. Mientras habla por teléfono, la cámara recorre la estancia, se ven varios libros sobre distintos temas en un librero grande.

Doctora- No, no estoy muy segura, sufre mucho y tiene disociaciones mentales evidentes, pero esto es lógico después de una experiencia tan terrible. Bueno, mira lo que me parece absurdo es el dictamen psiquiátrico oficial. No creo que así se pueda determinar si se tiene o no una inteligencia subnormal (*se ve su mano jugando con el cordón del teléfono*).

Interior, sala de interrogatorios.

Comienza el diálogo desde la secuencia anterior

A- Las compañeras te mandan esto, Luz, mira: fruta y galletas (*se ve que alza una bolsa de plástico*) ¿te gustan las manzanas? (*Al no haber respuesta, continúa*) Tu caso es difícil, pero hay muchas irregularidades en el expediente y eso nos conviene. Vamos a demostrar que la agente del Ministerio Público que te consignó estaba contra ti, presionada por los que te querían linchar y también porque estaba embarazada.

D- Muchas mujeres nos están apoyando: la subdirectora de la cárcel, amigas periodistas y otras compañeras.

A- También hemos conseguido que una mujer sea la que te juzgue, una juez honorable y conocida. ¿Quieres? (*le ofrece lo que le llevan*)

L- Gracias, madre

(*La abogada y la doctora no dicen nada, ven a Luz con extrañeza*)

En una cocina, se ve que alguien fríe unos huevos. La abogada y la doctora están sentadas en el comedor del departamento de la primera, esperando que les sirvan.

A- Sólo Luz podría confundir el claustro con la liberación femenina.

D- Irreverencia sublime, tendrás que reconocerlo.

A- Ahora sí empiezo a creer que está un poco loquita

D- Ángeles del purgatorio, eso dijo.

Un hombre, al parecer pareja de la doctora, les sirve. Ella voltea y le sonríe.

D- Su ostracismo tiene algo de éxtasis, de magia, de alucinación. Es como si viera cosas inconcebiblemente desvinculadas de la realidad pero que sin embargo la explican... visiones extrañas, casi con olor a santidad, que la transformar todo, le permiten entender al mundo. Es como si mezclara verdades con mentiras. Pero verdades que no lo son tanto y mentiras que acaso no lo sean, ¿me entiendes? (*La abogada mueve la cabeza, confundida*) Digamos que aquí hay una verdad y aquí hay una mentira (*señala un vaso y un plato con comida*), ahora las mezclamos y tenemos verdades a medias y mentiras a medias, ¿no es cierto?, ahora revuelve todo esto con un conocimiento religioso que mamaste desde niña.

A- (*con un poco de risa*) No, yo no.

D- Bueno, pues, ella. ¿Me vas siguiendo? El caso es que así es como entra en éxtasis.

A- (*extiende su plato para que le sirvan*) Visiones, magia, éxtasis... ¿no estarás exagerando, Maricarmen?

D- Tal vez. Pero estoy segura que es nuestra realidad, la que los demás vemos normalmente, la realidad objetiva, la que se mete de manera brutal en la suya. Como una pesadilla. (*Al callarse, voltea a ver a su pareja, al lado, y se toman de la mano, mientras la abogada los ve, un poco incómoda*).

Interior del departamento de la doctora.

Se ve a un hombre, pareja de la doctora, que lee, recostado en un sillón, mientras se escucha el golpeteo de una máquina de escribir. Él deja su libro y se levanta. Ella deja de escribir, se ve cansada, se frota el rostro. Él le sirve una taza de café, que ella mira, sin decir nada. Él vuelve a sentarse, la mira y sonríe cuando se escucha que vuelve a escribir.

Salida de la prisión, se ve a la doctora y a la abogada que salen. Mientras van caminando, discuten.

A- ¿Pero dónde te localizo si hace falta?

D- China, Holanda, donde sea. Tengo mucho que pensar y luego mucho que hacer.

A- No me puedes dejar sola en esto, Maricarmen.

D- No faltará quien te ayude. Habla con Juana, ella quiere hacerse cargo de Luz.

A- Además, ¿qué clase de informe es éste? No es lo que habíamos dicho.

D- No, pero también Luz es mucho más de lo que habíamos dicho.

A- ¿Y?

D- Queríamos demostrar que los criterios psicológicos son clasistas, ¿no?, que cualquier persona de bajo nivel sociocultural resulta necesariamente tarada, con pruebas que fueron diseñadas en Estados Unidos o en Europa, ¿no es cierto?, para gente con otra forma de vida, ¿de acuerdo? Bueno, pues eso, ahí está, ahí tienes tu argumento legal.

A- ¿Ah, sí?, ¿y cuál es?

D- Realidades distintas, Maricela, nada más.

A- ¿También quieres enseñarme mi oficio?

D- Yo de eso no sé.

A-Es que la que se queda metida en el lío soy yo, y maldita la pinche ayuda que me das con este informe. ¿De veras crees que esto quería?

D- No.

A- ¿Entonces?

D- ¿Entonces, qué?

A- Carajo, ¿es o no, Luz una persona normal?

D- ¿Y qué es normal, Maricela?

A- Tú sabes de lo que estoy hablando: una persona como tú o como yo.

D- Como tú o como yo, no. Tú tienes una educación, un modo de ver el mundo, una manera de estar en él. Comes carne, bebes vino, piensas, luchas por algo, amas la vida. Lo peor que te podría ocurrir sería morirte.

A- A cualquiera, para eso no se necesita un estudio de personalidad.

D- Cualquiera no. A Luz lo mejor que le podría suceder es irse al cielo.

La doctora se aleja mientras la abogada la ve. Llega a un auto donde la espera su pareja, quien le sonrío, ella sube al auto, y se van.

PERSONAJE Maricarmen Rebollar, especialista en salud mental
Peso en la historia personaje secundario, aunque sirve de hilo conductor en el desarrollo de la trama
Características físicas Mujer de edad adulta, de más de treinta años; delgada, con pelo largo, oscuro que siempre lleva sujeto. Facciones finas, ojos claros. Su vestimenta aunque un tanto sencilla denota que le preocupa su arreglo personal.
Características socioeconómicas Clasemediera, con instrucción profesional
Otras características Su forma de hablar es pausada y muy tranquila. Vive con pareja, no se sabe si es su esposo o su novio.

PERSONAJE Maricela Alferez, abogada defensora
Peso en la historia personaje secundario, aunque con la doctora, sirve de hilo conductor en el desarrollo de la trama
Características físicas Mujer de edad adulta, de más de treinta años; delgada, con pelo no muy largo, oscuro que peina un poco suelto. Su expresión es seria, un tanto preocupada. Sus ojos son oscuros. Su vestimenta es formal, denotando su profesión.
Características socioeconómicas Clasemediera, con instrucción profesional
Otras características Su forma de hablar es pausada y tranquila.

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia*	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
<p>La abogada y la doctora se presentan con Luz, para tomar su caso.</p>	<p>13' 26''</p>	<p>Abogada- Nos interesa tu caso y vamos a defenderte pero necesitamos que tú también nos ayudes. Nosotras creemos en ti, Luz, no importa lo que haya pasado, tú eres inocente. Tú no tienes la culpa de nada, Luz. Dame tu mano ¿crees que nos puedas tener confianza? ¿quieres que te ayudemos, Luz?, ¿quieres, Luz? Luz- Sebastián me pegaba. A- ¿También ese día? L- Todos los días. A- Lo primero es llenar estos papeles ¿sabes firmar, Luz? L- Sebastián es malo, él los mató. A- Ya platicarás todo lo que quieras con la Doctora Rebollar, ella está aquí para hablar contigo a solas, Luz. Va a venir a verte muy seguido. L- Él y su mamá los deben haber matado</p>	<p>La abogada y la doctora intentan explicar a Luz su situación. Sin embargo, Luz parece no prestarles tanta atención le extiende la suya pone una carpeta en la mesa saca unos documentos</p>
<p>Secuencia*</p>	<p>Momento de aparición (minuto y segundos)</p>	<p>Diálogo del y con el personaje (si lo hay)</p>	<p>Descripción de la acción</p>
<p>La doctora llega a su departamento</p>	<p>14' 53''</p>	<p>Doctora- No, no estoy muy segura, sufro mucho y tengo disociaciones mentales evidentes, pero esto es lógico después de una experiencia tan terrible. Bueno, mira lo que me parece absurdo es el dictamen psiquiátrico oficial. No creo que así se pueda determinar si se tiene o no una inteligencia subnormal</p>	<p>Se ve a la doctora que llega, deja sus cosas, suena el teléfono, y ella toma una manzana antes de contestar. Mientras habla por teléfono, la cámara recorre la estancia, se ven varios libros sobre distintos temas en un librero grande. Al final, vemos que ella conversa, mientras enreda sus dedos en el cordón telefónico.</p>

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
La doctora y la abogada conversan con Luz en la sala de interrogatorios	26' 56''	<p>A- Las compañeras te mandan esto, Luz, mira: fruta y galletas ¿te gustan las manzanas? Tu caso es difícil, pero hay muchas irregularidades en el expediente y eso nos conviene. Vamos a demostrar que la agente del Ministerio Público que te consignó estaba contra ti, presionada por los que te querían linchar y también porque estaba embarazada.</p> <p>D- Muchas mujeres nos están apoyando: la subdirectora de la cárcel, amigas periodistas y otras compañeras.</p> <p>A- También hemos conseguido que una mujer sea la que te juzgue, una juez honorable y conocida. ¿Quieres?</p> <p>L- Gracias, madre</p>	<p>La abogada y la doctora al platicar con Luz son amables con ella, intentan infundirle confianza, pero Luz parece no estar ahí.</p> <p>Cuando, al final, ella se dirige a la abogada como si ésta fuera una religiosa, ambas se desconciertan, pero no dicen nada.</p>

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
La doctora y la abogada platican en el comedor del departamento de la primera	46'38''	<p>A- Sólo Luz podría confundir el claustro con la liberación femenina.</p> <p>D- Irreverencia sublime, tendrás que reconocerlo.</p> <p>A- Ahora sí empiezo a creer que está un poco loquita</p> <p>D- Ángeles del purgatorio, eso dijo.</p> <p>D- Su ostracismo tiene algo de éxtasis, de magia, de alucinación. Es como si viera cosas inconcebiblemente desvinculadas de la realidad pero que sin embargo la explican... visiones extrañas, casi con olor a santidad, que la transformar todo, le permiten entender al mundo. Es como si mezclara verdades con mentiras. Pero verdades que no lo son tanto y mentiras que acaso no lo sean, ¿me entiendes? Digamos que aquí hay una verdad y aquí hay una mentira, ahora las mezclamos y tenemos verdades a medias y mentiras a</p>	<p>Ambas conversan en el comedor en lo que esperan que les sirvan. Quien las atiende es el hombre con quien vive la doctora. Él no toma parte en la conversación.</p> <p>La abogada parece divertida con la aparente confusión de Luz, quien piensa son religiosas.</p> <p>La doctora intenta explicarle que Luz mezcla la realidad con sus fantasías.</p>

		<p>medias, ¿no es cierto?, ahora revuelve todo esto con un conocimiento religioso que mamaste desde niña.</p> <p>A- No, yo no.</p> <p>D- Bueno, pues, ella. ¿Me vas siguiendo? El caso es que así es como entra en éxtasis.</p> <p>A- Visiones, magia, éxtasis... ¿no estarás exagerando, Maricarmen?</p> <p>D- Tal vez. Pero estoy segura que es nuestra realidad, la que los demás vemos normalmente, la realidad objetiva, la que se mete de manera brutal en la suya. Como una pesadilla.</p>	<p>Cuando deja de hablar, la doctora toma la mano de su pareja, quien se sentó a su lado, y ambos se miran. La abogada se ve incómoda.</p>
--	--	---	--

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
La doctora está trabajando en su casa	1h 25'53''		Se ve a un hombre, pareja de la doctora, que lee, recostado en un sillón, mientras se escucha el golpeteo de una máquina de escribir. Él deja su libro y se levanta. Ella deja de escribir, se ve cansada, se frota el rostro. Él le sirve una taza de café, que ella mira, sin decir nada. Él vuelve a sentarse, la mira y sonrío cuando se escucha que ella vuelve a escribir.

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
La doctora se despide de la abogada saliendo del reclusorio	1h 31'52''	<p>A- ¿Pero dónde te localizo si hace falta?</p> <p>D- China, Holanda, donde sea. Tengo mucho que pensar y luego mucho que hacer.</p> <p>A- No me puedes dejar sola en esto, Maricarmen.</p> <p>D- No faltará quien te ayude. Habla con Juana, ella quiere hacerse cargo de Luz.</p> <p>A- Además, ¿qué clase de informe es éste? No es lo que habíamos dicho.</p> <p>D- No, pero también Luz es mucho más de lo que habíamos dicho.</p> <p>A- ¿Y?</p> <p>D- Queríamos demostrar que los criterios psicológicos son clasistas, ¿no?, que cualquier persona de bajo nivel sociocultural resulta necesariamente tarada, con pruebas que fueron diseñadas en Estados Unidos o en Europa, ¿no es cierto?, para gente con otra forma de vida, ¿de acuerdo? Bueno, pues eso, ahí está, ahí tienes tu argumento legal.</p> <p>A- ¿Ah, sí?, ¿y cuál es?</p> <p>D- Realidades distintas, Maricela, nada más.</p> <p>A- ¿También quieres enseñarme mi oficio?</p> <p>D- Yo de eso no sé.</p> <p>A- Es que la que se queda metida en el lío soy yo, y maldita la pinche ayuda que me das con este informe. ¿De veras crees que esto quería?</p> <p>D- No.</p> <p>A- ¿Entonces?</p> <p>D- ¿Entonces, qué?</p> <p>A- Carajo, ¿es o no, Luz una persona normal?</p> <p>D- ¿Y qué es normal, Maricela?</p> <p>A- Tú sabes de lo que estoy hablando: una persona como tú o como yo.</p> <p>D- Como tú o como yo, no. Tú tienes una educación, un modo de ver el mundo, una manera de estar en él. Comes carne, bebes vino, piensas, luchas por algo, amas la vida. Lo peor que te podría ocurrir sería morirte.</p>	La doctora y la abogada discuten.

		<p>A- A cualquiera, para eso no se necesita un estudio de personalidad.</p> <p>D- Cualquiera no. A Luz lo mejor que le podría suceder es irse al cielo.</p>	<p>La doctora se aleja mientras la abogada la ve, con impotencia.. Llega a un auto donde la espera su pareja, quien le sonríe, ella sube al auto, y se van.</p>
--	--	---	---

MUJERES INSUMISAS

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS

En el taller de costura

Llega Clotilde y se sienta frente a Emma

Clotilde- Hola, Emma

Emma- (mientras trabaja) Quihubo, Cloti, te perdiste del pastel que trajo Leona. Ya se acabó. (voltea y le mira la cara, la ve con los lentes) ¿Y?

C- (en tono molesto) ¿Y qué?

E- no me importa, ¿verdad?

C- perdóname, después te platico (detrás de ellas, Chayo e Isabel se hacen señas preguntándose cómo está Clotilde)

E- quedamos que entre nosotras no íbamos a tener secretos. Cloti, si tu... lo importante es que no nos quedemos con nada dentro.

(Clotilde comienza a llorar)

E- ni creas que te voy a compadecer. Si no me quieres contar no me cuentes, está clarísimo, fue el cabronésimo de Pedro, ¿no?

C- estas cosas no tienen remedio

E- pues no, ¡cómo carajos no! (alzando la voz)

Maestra (en tomo molesto)- ¡Emma, Emma!

Corte a una botella de licor, que toman más tarde en el taller de costura

E- (mientras le revisa la cara a Clotilde) pero mira cómo te dejaron ese ojo, ¿cómo te dejás?

C- si no me dejé

E- pero mira nada más

C- ya, que me da pena

Chayo (mientras les sirve de la botella)-yo misma lo hice, ¿eh?, para que se pongan bien contentas

E- ándale, sírveme más, Chayito.

Otra compañera del taller- a ver, les quiero hacer una pregunta, a ti, Emma, ¿qué pasaría si los hombres fueran capaces de embarazarse? (Todas se ríen) y de embarazarse, claro.

E- cómo crees, hombre. (Hace un brindis) ¡Por nuestro querido taller de costura de Comala! Y por la ilustre maestra ¡Juli!, (ríen) ¡Salud!

Desde la calle, se asoma por la ventana un hombre mayor, esposo de una de ellas

E- (dirigiéndose a la otra maestra, en otro extremo del taller) ¡ándeles maestra, échese un ponchecito con nosotras!

Después de haber tomado más, comienzan a salir del taller, ya es de noche.

Chayo saluda a su marido, quien comienza a regañarla

Esposo- ¿ahora se emborrachan en el taller de costura?

Ch- alguien trajo una botellita y...

Es- ¡parecía cantina! (comienza a caminar y ella lo sigue)

Llega el marido de Emma, conduciendo un taxi, ella se despide de algunas compañeras.

Felipe- Hoy sí se la echaron larga, ¿eh?
E- estamos de parranda
F- hueles a vino
E- ya te dije que estamos de parranda (se despide su amiga, Isabel, pero ella la jala)
F- tu hijo está sin cenar
E- mh, ¿y tú?
F- también
Isabel-bueno, nos vemos. (Emma la vuelve a jalar)
F-¿pasa algo?, si quieres, recogemos al niño y vamos a las tortas con Gina
E- anímate, Isabel
I- bueno pues, voy a tratar de convencer a Terencia, ¿si? Hasta luego
F- ándale

|

En un día de campo, junto a un río

Las mujeres platican mientras los hombres juegan voleibol y luego toman alcohol

Emma- es como una tablita así, como las de las paletas, y te la ponen en el brazo, te abren, y te injertan eso, te dura como dos años
Chayo- ¡Ay!, ¿de veras?
E-es lo último en anticonceptivos, creo que es francés, pero aún no entra a México
Clotilde- ni entrará, creo
Ch- pero esas cosas luego dan cáncer
E- es más bronca hacerte lavados o tomar pastillas
C- el broncón que se me armó cuando Pedro me encontró las pastillas
E- ¿qué hizo?
C-las tiró al excusado
E- antes no te tiró a ti (todas ríen)
C- de todos modos me hacía un efecto fatal. Por eso ahora, a escondidas me pongo de esas gelatinas (las demás expresan asco)
Ch- (tocando la cara de Emma) tú te traes algo
E- ¿pero no se lo dicen a nadie? Después de Edgar he perdido cuatro bebés. Yo ya no quiero que Felipe me esté embarazando, lo ando convenciendo de que vaya al doctor y... (Hace una seña cruzando los dedos, como si cortara algo)
C- se la va a cortar (todas ríen)
E- ¡ay, cómo crees!, que se haga la vasectomía. Un hombre civilizado, del primer mundo, ¿no? Le caiga a la que diga algo (viendo fijamente a una de ellas), ten cuidado, chiquita.

Llega una mujer vestida como gitana

C- ¡ándale, tu tía!
Gitana- tía, madre, padre, abuela, pero sobre todo, hermana. Soy la gitana María
E- María, tú.
G- ¿Y si me llamara Yesenia? (ríen) Dios, el de todos, me ha dado dones que yo no pedí. Veo más que los demás, veo que cada una trata de ocultar algo, veo, veo, veo.
(Dirigiéndose a Clotilde) Tú eres tacaña, pero noble
(Hacia Chayo) Tú eres leal, pero odias a tu marido
(Mirando a Isabel, quien baja la mirada) Entre más se agacha, más el culo se le ve
Isabel- (sorprendida) ¡¿qué?!

Gitana- (hablándole a Emma) Tú eres ambiciosa, astuta y cachonda, tienes ojos con lejos. Dame tu mano... no, no leo las manos, sólo quiero sentir las vibraciones astrales y cósmicas. Tú eres la capitana. Te voy a regalar algo, dame algo a cambio. (le da un colibrí disecado). Guárdalo

En el taller de costura

Están trabajando en la misma mesa, Emma, Chayo, Clotilde e Isabel. Las tres últimas comienzan a decir a coro: ¡lectura!, ¡lectura!

Maestra- Está bien, está bien. Pero Emma, no vayas a leer las mismas tonterías del otro día, ¿eh?

Emma- No, cómo cree, maestra. Vénganse para acá, muchachas.

La rodean las demás compañeras del taller

E- “En el hogar soy esposa, amante, amiga, madre y confidente...” y, y va a seguir Cloti. (Emma deja de leer, le pasa el libro a Clotilde, toma sus cosas y se va cuando recomienza la lectura, al pasar entre sus compañeras, acaricia el rostro de una mujer joven que está embarazada y le sonrío)

C- “... 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”.

Cuando Clotilde termina de leer, todas las demás aplauden.

En la estación del tren, y en el tren

Cuando Emma, Clotilde, Chayo e Isabel deciden dejar a sus esposos, le piden a la muchacha que las ayuda que a ellos les entregue una carta. Se escucha en off la voz de Emma que lee: “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 afrontarla ayudándonos las unas a las otras. Pero 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, cuya formación y cuidado había caído sobre nuestros hombros, enséñenles esta carta, si 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”.

PERSONAJE Emma, empleada bancaria, y líder de su grupo de amigas
Peso en la historia personaje coprotagonico que aparece mayor tiempo en pantalla
Características físicas Mujer de edad adulta, de más de treinta años; muy delgada, con pelo oscuro y rizado. Le gusta arreglarse, aunque no lo hace de manera llamativa.
Características socioeconómicas Clasemediera, con instrucción profesional
Otras características Su forma de hablar es clara, y un poco fuerte, a veces emplea groserías. Suele ser decidida y segura.

Elementos del discurso o acciones que indiquen su condición de feminista

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
<p>En el taller de costura se dan cuenta de que Cloti fue golpeada. Para convivir, al final de su clase toman un poco de alcohol</p>	<p>8'50''</p>	<p>Clotilde- Hola, Emma Emma- Quihubo, Cloti, te perdiste del pastel que trajo Leona. Ya se acabó.</p> <p>E-¿Y? C- (en tono molesto) ¿Y qué? E- no me importa, ¿verdad? C- perdóname, después te platico</p> <p>E- quedamos que entre nosotras no íbamos a tener secretos. Cloti, si tu... lo importante es que no nos quedemos con nada dentro.</p> <p>E- ni creas que te voy a compadecer. Si no me quieres contar no me cuentes, está clarísimo, fue el cabronsísimo de Pedro, ¿no? C- estas cosas no tienen remedio E- pues no, ¡cómo carajos no! Maestra Emma, Emma!</p> <p>E- pero mira cómo te dejaron ese ojo, ¿cómo te dejás? C- si no me dejé E- pero mira nada más</p>	<p><i>Llega Clotilde y se sienta frente a Emma, quien está trabajando Voltea y la ve con lentes de sol</i></p> <p><i>Detrás de ellas, Chayo e Isabel se hacen señas preguntándose cómo está Clotilde</i></p> <p><i>Clotilde comienza a llorar</i></p> <p><i>Emma alza la voz y la maestra se molesta</i> <i>Corte a una botella de licor, que toman más tarde en el taller</i> <i>Emma le revisa el rostro a Clotilde</i></p> <p><i>Chayo les sirve a todas de la botella</i></p> <p><i>Todas se ríen</i></p> <p><i>Emma hace un brindis y todas ríen</i></p> <p><i>Desde la calle, se asoma por la ventana un hombre mayor, esposo de una de ellas</i> <i>Emma se dirige a la otra maestra, en otro extremo del taller</i></p>

		<p>C- ya, que me da pena Chayo -yo misma lo hice, ¿eh?, para que se pongan bien contentas E- ándale, sírveme más, Chayito. Otra compañera del taller- a ver, les quiero hacer una pregunta, a ti, Emma, ¿qué pasaría si los hombres fueran capaces de embarazarse? y de embarazarse, claro. E- cómo crees, hombre.¡Por nuestro querido taller de costura de Comala! Y por la ilustre maestra ¡Juli!, ¡Salud!</p> <p>E-¡ándeles maestra, échese un ponchecito con nosotras!</p> <p>Esposo- ¿ahora se emborrachan en el taller de costura? Ch- alguien trajo una botellita y... Es- ¡parecía cantina!</p>	<p><i>Después de haber tomado más, comienzan a salir del taller, ya es de noche. Chayo saluda a su marido, quien comienza a regañarla</i></p> <p><i>Èl comienza a caminar y ella lo sigue</i></p> <p><i>Llega el marido de Emma, conduciendo un taxi, ella se despide de algunas compañeras.</i></p> <p><i>Isabel se despide, pero Emma la jala</i></p> <p><i>Emma vuelve a jalar a Isabel</i></p>
--	--	---	--

		<p>Felipe- Hoy sí se la echaron larga, ¿eh?</p> <p>E- estamos de parranda</p> <p>F- hueles a vino</p> <p>E- ya te dije que estamos de parranda</p> <p>F- tu hijo está sin cenar</p> <p>E- mh, ¿y tú?</p> <p>F- también</p> <p>Isabel-bueno, nos vemos.</p> <p>F-¿pasa algo?, si quieres, recogemos al niño y vamos a las tortas con Gina</p> <p>E- anímate, Isabel</p> <p>I- bueno pues, voy a tratar de convencer a Terencia, ¿si? Hasta luego</p> <p>F- ándale</p>	
--	--	--	--

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Día de campo junto al río.	15'22''	<p>Emma- es como una tablita así, como las de las paletas, y te la ponen en el brazo, te abren, y te injertan eso, te dura como dos años</p> <p>Chayo- ¡Ay!, ¿de veras?</p> <p>E-es lo último en anticonceptivos, creo que es francés, pero aún no entra a México</p> <p>Clotilde- ni entrará, creo</p> <p>Ch- pero esas cosas luego dan cáncer</p> <p>E- es más bronca hacerte lavados o tomar pastillas</p> <p>C- el broncón que se me armó cuando Pedro me encontró las pastillas</p> <p>E- ¿qué hizo?</p> <p>C-las tiró al excusado</p> <p>E- antes no te tiró a ti</p> <p>C- de todos modos me hacía un efecto fatal. Por eso ahora, a escondidas me pongo de esas gelatinas</p> <p>Ch- tú te traes algo</p> <p>E- ¿pero no se lo dicen a nadie?</p> <p>Después de Edgar he perdido cuatro bebés. Yo ya no quiero que Felipe me esté embarazando, lo ando convenciendo de que vaya al doctor y...</p> <p>C- se la va a cortar</p> <p>E- ¡ay, cómo crees!, que se haga la vasectomía. Un hombre civilizado, del primer mundo, ¿no? Le caiga a la que diga algo, ten cuidado, chiquita.</p> <p>C- ¡ándale, tu tía!</p> <p>Gitana- tía, madre, padre, abuela, pero sobre todo, hermana. Soy la gitana María</p>	<p><i>Ellas platican junto al río, mientras los hombres juegan volibol y luego toman alcohol</i></p> <p><i>Todas se ríen</i></p> <p><i>Las demás expresan asco</i> <i>Chayo toca la cara de Emma</i></p> <p><i>Hace una seña cruzando los dedos, como si cortara algo</i> <i>Todas ríen</i></p> <p><i>Emma se dirige a una en particular</i></p> <p><i>Llega una mujer vestida como gitana</i></p> <p><i>Todas ríen</i></p>

		<p>E- María, tú. G- ¿Y si me llamara Yesenia? Dios, el de todos, me ha dado dones que yo no pedí. Veo más que los demás, veo que cada una trata de ocultar algo, veo, veo, veo. Tú eres tacaña, pero noble Tú eres leal, pero odias a tu marido</p> <p>Entre más se agacha, más el culo se le ve Isabel-¿qué?!</p> <p>Gitana- Tú eres ambiciosa, astuta y cachonda, tienes ojos con lejos. Dame tu mano... no, no leo las manos, sólo quiero sentir las vibraciones astrales y cósmicas. Tú eres la capitana. Te voy a regalar algo, dame algo a cambio. Guárdalo</p>	<p><i>Dirigiéndose a Clotilde</i></p> <p><i>Hablándole a Chayo</i></p> <p><i>Mira a Isabel, quien agacha la mirada</i></p> <p><i>Refiriéndose a Emma</i></p> <p><i>Le da un colibrí disecado</i></p>
--	--	--	--

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
En el taller de costura, Emma elige una lectura que comienza a leer en voz alta	18'52''	<p>Maestra- Está bien, está bien. Pero Emma, no vayas a leer las mismas tonterías del otro día, ¿eh?</p> <p>Emma- No, cómo cree, maestra. Vénganse para acá, muchachas.</p> <p>E- “En el hogar soy esposa, amante, amiga, madre y confidente...” y, y va a seguir Cloti.</p> <p>C- “... 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”.</p>	<p><i>Están trabajando en la misma mesa, Emma, Chayo, Clotilde e Isabel. Las tres últimas comienzan a pedir a coro una lectura</i></p> <p><i>La rodean las demás compañeras del taller</i></p> <p><i>Emma deja de leer, le pasa el libro a Clotilde, toma sus cosas y se va cuando recomienza la lectura, al pasar entre sus compañeras, acaricia el rostro de una mujer joven que está embarazada y le sonrío</i></p> <p><i>Cuando Clotilde termina de leer, todas las demás aplauden.</i></p>

Secuencia *	Momento de aparición (minuto y segundos)	Diálogo del y con el personaje (si lo hay)	Descripción de la acción
Emma, Clotilde, Rosario e Isabel deciden dejar a sus esposos y parten en tren hacia Guadalajara	29'	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 afrontarla ayudándonos las unas a las otras. Pero 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, cuya formación y cuidado había caído sobre nuestros hombros, enséñenles esta carta, si 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.	<i>Emma, Cloti, Chayo e Isabel le piden a la muchacha que las ayude a que les entregue una carta a sus esposos. Se escucha en off la voz de Emma que lee</i>

Comparación de las características encontradas en los personajes

Por principio, cabe resaltar el hecho de que los seis personajes feministas encontrados son mujeres. Sólo existe un personaje masculino que por sus acciones parecería apoyar en todos los aspectos a su pareja, la Dra. Rebollar, en *Los motivos de Luz*. Sin embargo, al carecer de diálogo, no existen elementos discursivos claros que permitan considerarlo como feminista, de acuerdo a los criterios de inclusión, por tanto, no se le considera dentro de los personajes seleccionados.

Peso del personaje en la historia.

De los seis personajes feministas encontrados, sólo uno es protagonista (Nicolás, de *El vuelo de la cigüeña*), uno es coprotagonista (Emma, *Mujeres insumisas*), dos son personajes secundarios, mas fungen como hilo conductor de la historia, así que aparecen a cuadro con frecuencia (Dra. Rebollar y Lic. Alférez, de *Los motivos de Luz*), otro es un personaje en una película coral (la maestra en *México, México, ra, ra, ra*), y el último personaje es secundario, de aparición breve (la empleada de librería en *Retrato de una mujer casada*)

Características físicas de los personajes.

Comparando las características físicas de los personajes, se encuentra que, en cuanto a la **edad**, la mayoría de ellas se encuentra al rededor de los 30 años, siendo la más joven Nicolás, de 19, y la mayor Emma, quien luce de más de 35.

Su **complexión** tiende a ser delgada, y todas excepto Nicolás, visten siempre prendas con las que casi no se exhibe el cuerpo, de acuerdo a su ocupación, formal, semiformal o con uniforme. En su **rostro**, usan maquillaje, pero sin exagerar. El **cabello** lo llevan peinado, largo o de corte mediano, pero no muy corto, dos de ellas lo tienen teñido. En cuanto a su **modo de hablar**, casi todas (excepto Nicolás), usan un tono de voz mesurado, tranquilo, no emplean palabras altisonantes; sólo Emma, dependiendo de la circunstancia, y Nicolás, quien suele hablar de modo coloquial.

Otras características.

Acerca de su **ocupación**, todas las mujeres de la muestra trabajan. Nicolás ante sus padres es estudiante de veterinaria, pero en realidad se desempeña como modelo de revistas extranjeras para adultos. Emma es cajera de un banco. La Doctora Rebollar es una especialista en salud mental (aunque no se especifica si es psicóloga o psiquiatra) y la Licenciada Alférez es abogada. Restan dos personajes cuyo nombre no se especifica, pero parte de la importancia de su personaje recae en su rol: una es empleada de una librería y jefa de la protagonista del film; y la otra es profesora en una escuela de nivel medio superior.

Sobre su **estado civil**, éste queda claro sólo en el caso de los personajes protagonistas: Nicolás es soltera, mas sostiene tres relaciones de pareja, considerando “formal” una de ellas. Emma es casada, pero la mayor parte de la trama transcurre a partir de que ella deja a su esposo. De la Dra. Rebollar se sabe que tiene pareja, pero sin aclarar la situación civil. De la empleada de librería se presume está separada, cuando expresa que van a formar una “sociedad activista en la confraternidad de mujeres divorciadas”. De la Lic. Alférez, y de la profesora de escuela nunca se mencionan aspectos de su vida privada.

De las que cuentan con pareja, Emma lleva una relación conflictiva con su esposo, siente que éste no la entiende, y ella se encuentra insatisfecha, lo que le lleva a tener acercamientos sexuales con otros dos hombres a lo largo de la trama.

Nicolás lleva tres relaciones con tres hombres muy distintos, con su novio formal, tiene la legitimidad de la relación, sin tener relaciones sexuales, ya que él no lo considera adecuado;

con su colega de trabajo, la relación gira en torno a lo sexual; y con su jefe, además de la cuestión sexual, se encuentra el factor económico, ya que es un hombre con alto poder adquisitivo.

La relación de la Dra. Rebollar es particularmente sobresaliente. El hombre con quien vive no tiene diálogo alguno, sin embargo, se le ve interactuar frecuentemente con ella. Se puede observar que llevan una buena relación, ambos con ligero contacto físico se expresan afecto. Es evidente que él la apoya en sus labores: en una secuencia, él le prepara un café cuando se da cuenta de que ella está cansada de escribir a máquina, después de servirle, cuando escucha de nuevo el sonido de la máquina, él sonrío. En otra secuencia, mientras la doctora y la abogada discuten el caso, él les prepara y sirve el desayuno.

Qué las identifica como feministas

Aunque ninguna de ellas se reconoce explícitamente como feminista, o miembro de un grupo feminista, son primordialmente los elementos de su discurso los que permiten identificarlas como tales.

La profesora de escuela hace una defensa al derecho que tiene toda mujer sobre su cuerpo, y en particular cuestiona el por qué de la ilegitimidad del aborto, el cual ha sido una de las causas “estandarte” del movimiento feminista.

La empleada de la librería hace una reflexión acerca de cómo la circunstancia de la mujer está determinada por la cultura, y que no es cuestión de echar culpas, sino de entender que todos somos parte de un sistema en el que la mayoría están reprimidos, lo cual es parte discursiva de algunas corrientes del feminismo, particularmente en la década de los setenta.

De hecho, estos dos personajes, anónimos, expresan cuestiones que corresponden a cómo se desarrollaba el movimiento en la época en que se realizaron las películas *México...* en 1974 y *Retrato de una mujer casada*, en 1979.

La Dra. Rebollar y la Lic. Alférez hacen alusión a un “grupo de mujeres”, al que pertenecen, y se expresan de otras mujeres que las apoyan en el caso de Luz como “compañeras”. Esto también corresponde a la manera en que se desenvolvía el feminismo en la época de realización del film (1985), ya que en la década de los ochenta se impulsó la formación de colectivos de apoyo a la mujer. Cabe resaltar que la historia está basada en un caso de la vida real¹.

Aunque coprotagonista con otros personajes en circunstancias similares, se escogió el papel de Emma no sólo por su mayor aparición en la pantalla, sino por ser su personaje el que se encarga de impulsar a sus otras compañeras de trayecto. Ella forma parte de un grupo de mujeres, las cuales se reúnen con el pretexto de un taller de costura pero Emma aprovecha para leerles distintos textos que les ayudan a reflexionar su condición de mujer (en la secuencia seleccionada, un poema que habla de los distintos roles con los que “debe” cumplir una mujer), lo cual incluso no es bien aceptado por la maestra del taller. Asimismo, en la carta de despedida dirigida sus esposos, se procura no echar culpas, y se especifica

¹ El 8 de agosto de 1982 Elvira Luz Cruz, de 26 años de edad y habitante de un suburbio capitalino, tuvo una de sus riñas habituales con su marido machista y golpeador. Poco después, y en circunstancias que no fueron del todo esclarecidas, sus cuatro hijos (de entre dos meses y seis años de edad) aparecieron estrangulados. El presunto filicidio conmocionó a la sociedad mexicana de aquel entonces. Organizaciones de mujeres se solidarizaron con Luz -- condenada a 23 años de prisión-- al considerarla "víctima de un sistema social que no ofrece la infraestructura adecuada para que las mujeres, sobre todo las pobres, ejerzan una maternidad humana y digna". Tomado de: www.cimacnoticias.com/noticias/02may/s02050701.html

que si se van es porque se han dado cuenta de que si desean un cambio en su condición social, son ellas mismas quienes deben luchar para conseguirlo. También sobresale su búsqueda de satisfacción, particularmente en el plano de la sexualidad, donde no teme buscar tener el control. Aquí no hay una clara correspondencia entre la forma en cómo se desarrolla el movimiento y el momento de realización (1995), ya que en la década de los noventa es cuando las feministas afianzan su presencia en la esfera académica, y comienzan a buscar el poder político. Sin embargo, es correspondiente a la pretendida permeabilidad de ideas del movimiento; sobre todo por el hecho de que de las películas elegidas es la única cuya trama no se desarrolla en la Ciudad de México, sino primero en una pequeña ciudad, después en Guadalajara, y finalmente en Los Ángeles (ciudad extranjera donde concretan su sueño). Las mujeres en esta película son particularmente solidarias, se dan cuenta de que lo que les pasa a ellas en su vida privada no es una cuestión individual, sino compartida. También son capaces de buscar ejercer otros roles, dejando de lado, casi sin culpa, los que tradicionalmente se les ha impuesto de madres y esposas.

El personaje de Nicolás es más bien contradictorio. Ella es la única, de los personajes elegidos, que habla de igualdad de sexos, y utiliza explícitamente el término “liberación femenina”, el cual es la reducción popular del movimiento feminista. Asimismo, ejerce la capacidad de decisión sobre su propio cuerpo: trabaja como modelo erótica y tiene la iniciativa sexual con sus parejas. Cuestiona la diferenciación social que se hace del comportamiento sexual masculino y femenino, en particular el porqué un hombre puede tener varias parejas sin ser mal visto, y una mujer no. Llama “machistas” a sus parejas cuando ellos deciden que le darán la oportunidad de elegir con cuál se queda. Pero al mismo tiempo, justifica ante su novio formal sus avances sexuales porque “a fin de cuentas se van a casar”. Cuando termina con éste, pretende formalizar su relación con su compañero de sesiones fotográficas, y al negarse él, ella le exige que se porte como “machito”. Cuando se da cuenta de que está embarazada, es capaz de discutir libremente con sus amigas sobre el aborto, pero no lo concibe para sí misma, sin dar explicación alguna; de hecho, prefiere engañar a su anterior novio para que él se haga responsable. Al final, ante la indecisión de a cuál de ellos elegir, decide quedarse con los tres, y aunque en la película el planteamiento es confuso, al final se da a entender que se “casa” con los tres. El hecho de buscar la legitimación social tradicional a través del matrimonio se contrapone con el espíritu libertario que expresa frecuentemente. Inclusive, el ser modelo de revistas eróticas es criticado por varias corrientes del feminismo, que aseguran que la pornografía y expresiones similares son una forma más de sometimiento de la mujer, por que entonces se le considera como un objeto sexual.

Diferencias a través del tiempo

No se pueden observar muchas diferencias sustanciales debido al tiempo entre los personajes, la mayoría son más de forma, como el modo de hablar, de vestir. Sin embargo, la distinción más notable, por décadas, es acerca de los temas que tratan. Mientras que en las películas de 1974 y 1977 se hace referencia clara y directa al aborto, así como el derecho que tiene la mujer a decidir sobre su cuerpo, y al ejercicio de su sexualidad, en el film de los 80, la orientación del discurso es más hacia lo causal-social: cómo las circunstancias sociales determinan la condición del individuo, lo cual también se expresa en la película de 1979. Las ideas expresadas en el último film, de 1994, comprenden varias de las ideas anteriores, desde la búsqueda del placer, hasta la búsqueda del cambio en cuanto a las circunstancias sociales (aunque sea en micro escala), teniendo siempre presente que la circunstancia de la mujer es compartida por grandes colectivos de mujeres.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El presente, al ser un estudio de tipo exploratorio, tuvo que hacer de lado algunas limitantes, siendo la más importante el número de películas seleccionadas para su análisis. Esto estuvo determinado en principio por los criterios metodológicos de inclusión, pero también por la dificultad de acceso a la misma, ya que el tipo de películas requerido no suele ser de alta demanda comercial y eso complica su obtención.

Aunque las copias de estas películas se consiguieron por vías diversas (mercado informal, grabación directa de la televisión, etc.) es pertinente señalar que todas las que se seleccionaron son transmitidas, de manera esporádica, por televisión de paga, y en televisión abierta principalmente en los llamados “canales culturales”. Si bien los niveles de audiencia de estos canales no son altos, por la pura accesibilidad del medio pueden ser considerados medios de difusión más efectiva que la simple exhibición en las salas cinematográficas.

Acerca de los personajes encontrados que se revisaron, contrastando sus características con los rasgos que se estipularon para determinar si el personaje es estereotipado o no, se puede decir que estos personajes no se representan estereotipadamente, ya que la mayor coincidencia es en los atributos socioeconómicos. Sin embargo, comparten otras características.

En principio, cabe aclarar que el rasgo socioeconómico no es necesariamente indicador de estereotipo. Como se ha mencionado, la elaboración del estereotipo parte de cierta correlación con los rasgos reales del grupo social de referencia. Asimismo, analizando brevemente la historia del feminismo, particularmente en México, se puede observar que efectivamente, la mayoría de las mujeres que han participado de diversas formas en el movimiento han pertenecido a la clase media, y han contado con educación superior en sus distintos niveles. Estos factores, que en este país pueden considerarse de privilegio, permiten que estas mujeres cuenten con una mayor visión e información cultural más general, así como la disposición para permitirse el cuestionamiento de su circunstancia social. Por supuesto, pueden encontrarse mujeres feministas en estratos socioeconómicos bajos y/o con bajo nivel de instrucción, especialmente con el transcurso del tiempo, cuando las ideas del feminismo comienzan a “permear” diversas estructuras sociales, pero al menos en el origen del movimiento solían ser las menos. Así que más que un rasgo estereotípico, la pertenencia a la clase media, y el poseer más que un grado medio de instrucción debe considerarse un atributo (aunque no exclusivo, ni excluyente, claro) común entre las feministas.

Sobre los rasgos comunes identificados, cabe reiterar que todos los personajes encontrados son mujeres. Volviendo a la revisión histórica del movimiento, los hombres feministas prácticamente no se mencionan, es hasta los años más recientes en que se empieza a hacer referencia a ellos. A grandes rasgos se puede suponer que su escasa presencia puede ser debida a que el convertirse en un hombre que apoye al feminismo implica en principio el cuestionar el modelo tradicional de masculinidad, y este planteamiento crítico no suele ser difundido ni mucho menos apoyado por los medios de socialización. Pero otra gran posibilidad es el hecho de que diversas corrientes del feminismo, en distintos momentos, han rechazado enérgicamente cualquier participación masculina, ya sea por temor a que se apropiaran de la situación, o por la idea de que el ser varón, por las circunstancias socio-culturales que marcan los procesos

de desarrollo, les impediría comprender realmente la condición femenina. Por las razones que sean, lo que resulta evidente es que al menos por lo que denotan los films revisados, no existe una representación de un hombre (varón) que apoye al feminismo en forma discursiva y directa.

Sobre sus características físicas resalta el que todas sean atractivas, o por lo menos no desagradables. Todos los personajes encontrados cuidan su aspecto, su manera de vestir, los accesorios que usan; suelen ir a la moda del momento, de acuerdo con su estilo y profesión. Se hace de lado en estas mujeres la idea de que algunas feministas lo son porque no son atractivas y/o que prefieren vestir de un modo “masculino” (siempre dentro de los estándares de la moda que prevalezca en el momento).

Asimismo, los personajes que hacen alusión a su vida en pareja (ya sea que se represente en la acción fílmica o en el discurso) manifiestan su heterosexualidad. En los demás personajes en los que no se hace referencia alguna a este aspecto de su vida, no existe ningún elemento que permitiera inferir que su preferencia sexual fuera lésbica, el cual es otro elemento común del estereotipo de las feministas, el ser homosexuales.

Respecto a su estilo de comunicarse, en cuanto al tono de su voz y al lenguaje que suelen emplear (salvo las excepciones mencionadas) en ocasiones más bien parece que están dando una clase, dado que denotan paciencia, comprensión, pero sobre todo el interés de que su interlocutor o interlocutores comprendan lo que están diciendo: ya sea acerca de anticoncepción, o las circunstancias que llevan a una persona a ser como es, o incluso temas más triviales. Esto contrasta con la idea difundida de que la feminista suele ser agresiva en su estilo de comunicación, intransigente en sus argumentos, o cerrada al diálogo que vaya en sentido contrario a su argumentación.

Asimismo, en términos generales, no se aprecia en su discurso una desvalorización o menosprecio hacia el varón. Comúnmente se atribuye a las feministas el sustento de argumentos que van en ese sentido, y por tanto hay quien sostiene que el feminismo es el equivalente al machismo¹, cuando su real equivalencia sería el hembrismo. Éste es entonces otro elemento estereotípico que no se aplica a los personajes encontrados.

Ya que una de las finalidades últimas del feminismo es superar la sujeción de la mujer al varón, la ejemplificación más obvia de esto es la obtención de la independencia económica, cabe resaltar que podemos observar que los personajes seleccionados son congruentes en este aspecto: todas trabajan, y en aquellas que tienen mayor presencia en pantalla se evidencia que esa es una de las razones para hacerlo, para no ser dependientes económicamente, ya sea de una pareja, o del padre.

Sobre la totalidad de películas elegidas, es de resaltar el hecho de que todas las obras seleccionadas fueron realizadas por hombres, tanto la dirección, como el guión. Esto llama particularmente la atención dado que pareciera contradecir el principal señalamiento del feminismo hacia el cine en general respecto a la prevalencia de una “mirada masculina”, la cual convierte a la mujer en objeto sexual y tiende a encasillarla en ciertos roles². Esta “mirada” se da de origen por el hecho de que son los varones

¹ Las nociones de lo que gran parte de la población mexicana piensa acerca del feminismo, se obtuvieron de Fernández, A. (2002).

² Como ya se ha mencionado, Gomezjara y De Dios señalan que la mujer ha sido representada en la mayoría de nuestro cine como abnegada, sufrida, virgen, dependiente, objeto de uso sexual y social,

quienes crearon y establecieron los códigos, y las técnicas cinematográficas (encuadre, iluminación, edición) (De Lauretis, citada por Millán, 1999).

Acerca de esta “mirada”, se puede ahondar señalando que ésta “pauta el discurso fílmico cuando surge de un sistema de dominación masculina, patriarcal, y las formas en que se reproduce, en pantalla, el escenario edípico, al organizar las imágenes alrededor de los temores y deseos varoniles... La mujer como espectáculo no es inventada por el séptimo arte, pero encuentra en el cine una expresión de privilegio y una gran circulación” (Tuñón, p. 32).

El porqué estos cineastas varones (Alatríste, Bojórquez, Cazals, Isaac y Pastor) realizaron películas donde se muestra a mujeres en roles atípicos (y un tanto contraculturales) puede tener varias razones. Una de ellas es que estos films fueron hechos en la época posterior a la “apertura” en la producción cinematográfica nacional, en contraste con el viejo sistema de realización, periodo en el cual ocurrían diversos cambios sociales (como el movimiento estudiantil de 1968, o una masiva incorporación femenina a la fuerza de trabajo), y se comienza a experimentar un cambio en la forma de hacer cine, y los temas y personajes a tratar. Los personajes, en particular, comenzaron a mostrar otros aspectos del ser mexicano. Además, haciendo una rápida revisión a su biografía y filmografía³ puede observarse que estos realizadores han participado en diversos proyectos cinematográficos que se distinguen por su percepción crítica de la sociedad contemporánea.

Cabe mencionar que existen quienes (teóricos, realizadores) opinan que no hay mayor diferencia ente el cine hecho por mujeres y el cine hecho por hombres. Esto es porque la mayoría de las convenciones genéricas y estilísticas del cine, así como sus elementos narrativos y las temáticas, comenzaron a ser establecidas desde la década de los treinta, como respuesta a la necesidad de una industria, la estadounidense, preocupada por hacer películas en grandes cantidades (Zavala, 2003; Fernández, F. y Martínez, J., 1999). Esto ha marcado las pautas de *cómo* hacer cine de hombres y mujeres.

Sin embargo, para efectos de este estudio resulta evidente que toda película es el resultado del trabajo de personas cuya vida ha estado determinada por los procesos de socialización experimentados dentro de su cultura, la cual diferencia claramente las características y roles de hombres y mujeres, definiendo a su vez, su forma de percibir el mundo, y en consecuencia, su modo de representarlo.

Anne Higonnet (1993) sostiene que

a comienzos del siglo XX, las mujeres ven abrirse ante ellas nuevas oportunidades culturales, junto con la posibilidad real de aprovecharlas. Admitidas en los circuitos profesionales del arte, mimadas por los medios de comunicación, las mujeres tienen libertad para representarse. Durante las primeras décadas, muchas toman el control de su identidad visual y la sacan de los límites en los que se la mantenía recluida. Más aún son las que participan pasivamente en las manifestaciones culturales que las glorifican, aunque despojándolas de su poder. Pero cuanto más se representan a sí mismas o son representadas por los hombres, tanto más problemática se revela su imagen. Sólo en las últimas décadas del siglo XX comienzan las mujeres a afrontar las contradicciones entre la manera en que las ven las demás y la manera en que se ven a sí mismas (p. 410).

chantajista sentimental y exhibicionista sexual. Tuñón, clasifica los roles femeninos en “la devoradora..., la madre pura, la novia, la rumbera, la esposa desvalida” (p. 78)

³ Los datos biográficos y la filmografía completa de cada realizador se encuentra en los anexos.

Márgara Millán apunta que “el cine feminista y mucho del cine hecho por mujeres, así como el de otros movimientos... comparten con el cine de vanguardia y con el cine contracultural, experimental o de arte, la impronta por transgredir las formas habituales de la representación cinematográfica en busca de representar lo diverso; interesados en mostrar personajes más cercanos a la experiencia propia a contrapelo de los estereotipos” (p.39). Señala asimismo que “esta peculiar manera de ver, la femenina, puede ser compartida por algunos realizadores varones, y la inversa, que algún cine, a pesar de estar hecho por mujeres, tiene que ver con una visión del mundo que difícilmente podría ser definida como femenina” (p. 37).

Para esta autora, el cine hecho por mujeres se propone hacer un cine diferente, más allá de desplazamientos contraideológicos; se propone no sólo ser un cine feminista sino femenino, y puede compartir intenciones con un cine hecho por varones en el sentido de mostrar el lugar de lo femenino en el orden simbólico dominante. El cine de mujeres estaría entonces interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer, en elaborar y mostrar una mirada femenina, no sólo en el tema, sino en la construcción de la imagen.

Muchos años antes ya Virginia Woolf (en “Un cuarto propio”, originalmente escrito en 1929), había tratado las diferencias entre los procesos creativos de hombres y mujeres, aunque ella habla específicamente de la producción literaria, algunas ideas pueden ser extrapoladas a otros procesos creativos.

Sostiene que en caso de una obra de ficción, el creador debe tener integridad, entendiéndose en este caso como la convicción que otorga de que lo que escribe es la verdad. Woolf se pregunta si podía el hecho de su sexo influir de algún modo en la integridad de una mujer novelista. “Y ya que una novela guarda esta correspondencia con la vida real sus valores son de algún modo los de la vida real. Pero es evidente que los valores de las mujeres difieren a menudo de los valores establecidos por el otro sexo... con todo, son los valores masculinos los que prevalecen... estos valores se transfieren inevitablemente de la vida a la novela.” (2000, p.66)

Señala que, al menos en la novela inglesa, las mujeres solían ser representadas de maneras extremas, que iban desde la bondad infinita hasta la total depravación, hasta que las mujeres comenzaron a escribir sobre ellas mismas, y cita a Jane Austen y a las hermanas Brontë como precursoras de este cambio. Entonces la mujer se vuelve más compleja y diversa en la forma de ser descrita.

Resalta que “es fatal para el que escribe pensar en su sexo... la palabra fatal no es una metáfora, porque todo lo escrito con ese prejuicio deliberado está condenado a la muerte. Deja de ser fertilizado. Por eficaz y deslumbrante, por magistral y poderoso que nos parezca un día o dos; tiene que marchitarse al atardecer; no puede crecer en las mentes de otros” (p.92).

Con las mujeres que realizan cine en México (en particular directoras y guionistas) puede ocurrir que al buscar representar a las mujeres desde una perspectiva más íntima, plasmar sueños, ideas, mundos interiores, en suma, más personal, sin querer parecen hacer de lado o relegar la circunstancia colectiva de la mujer. Varios de los personajes de películas que fueron revisadas preliminarmente pero que no fueron incluidas en la muestra, hechos por realizadoras⁴, fueron excluidos porque aunque se les presentara como mujeres independientes, seguras, solidarias con otras mujeres, o incluso

⁴Por ejemplo, Millán estudia la obra de tres cineastas que para ella son claras exponentes del cine de mujeres hecho en México: Busi Cortés, María Novaro y Marisa Systach, y ella misma las ubica explícitamente dentro de un cine no feminista sino ‘hecho por mujeres’ (p. 127)

atravesando por procesos autorreflexivos, carecen de un discurso o de acciones que reflejen que entienden y asumen que la circunstancia social en la que se encuentran no deriva de condiciones individuales o particulares, sino que son condiciones compartidas de género.

Resumiendo, aún tomando en cuenta el limitado número de obras revisadas en este trabajo, en contraste con el total de producción fílmica del país a partir de 1970, el que se hayan encontrado tan pocos personajes que puedan ser calificados como feministas, y el que sus rasgos no coincidan con los atributos que comprenden el estereotipo que existe sobre las feministas en este país (desvalorización automática del otro género (masculino) y pretender la total autonomía respecto éste, pertenencia a círculos académicos restringidos, cerrazón de ideas y agresividad en la manifestación de éstas, apariencia un tanto masculina -de acuerdo al contexto cultural-), se puede concluir que no existe un estereotipo del feminismo en el cine mexicano contemporáneo.

Conclusiones finales

El cine, como objeto de estudio de las ciencias sociales definitivamente puede ser considerado como un importante documento que registra de distintas formas las circunstancias sociales que ocurren en el momento en que cada película es realizada. Así sea un argumento totalmente ficticio, siempre el creador, como producto social de su época, termina reflejando las peculiaridades del momento que le toca vivir, particularmente si el argumento de la trama desarrollada ocurre dentro de su contemporaneidad.

Una de las particularidades de los movimientos sociales es que al lograr cierta penetración terminan influyendo en las distintas formas de expresión de los individuos. Ya sean historias de la Revolución Francesa plasmadas en novelas, hasta términos discursivos derivados de las luchas sindicales.

Si bien resulta difícil hablar del feminismo en México en términos de un movimiento colectivo, es evidente que al ser una causa global eventualmente, al obtener ciertos logros en cuanto a mejorar las circunstancias de vida de cada vez más mujeres, y al ser una lucha constante por diversas causas, ha terminado por tener cierta presencia en la cotidianidad.

Quizá, de manera desafortunada, lo que ha encontrado mayor resonancia ha sido más la forma que el fondo. Por ejemplo, desde la teoría feminista se defiende la postura de hacer presente el femenino desde el discurso, porque no siempre queda claro al hacer generalizaciones si se está hablando sólo de varones o si se incluye también a las mujeres. En tiempos recientes se ha puesto de moda (con las características poco reflexivas que las modas suelen tener) entre políticos y funcionarios gubernamentales la diferenciación constante de los géneros en el discurso. Ahora es tan común escuchar referencias del tipo de “los mexicanos y las mexicanas” o “las alumnas y los alumnos”, que termina resultando chocante a muchas personas, ya que no existe la difusión de la idea que sustenta la importancia de esta diferenciación.

Y es ésta (la falta de difusión de las ideas) una de las mayores críticas que se le puede hacer al feminismo, particularmente al mexicano. Aunque siguen existiendo grupos de trabajo con mujeres a distintos niveles, la mayor presencia de quienes se consideran feministas se encuentra en las esferas académicas y de gobierno, las cuales son de difícil acceso al común de las personas. Desde sus inicios, al feminismo en este país le hizo falta encontrar los mecanismos que le permitieran hacer realmente públicas y difundidas sus ideas, y a la fecha aún no los ha encontrado. Porque si bien se puede trabajar en la instauración de políticas públicas dirigidas a reducir las desventajas y dependencias de la mujer ante el hombre, éstas seguirán existiendo si no se procura transmitir las ideas que sustentan al feminismo, y si no se trabaja para lograr la reflexión de las mismas.

Por otro lado, en lo referente al cine comercial nacional, como público común, o como crítico de cine, es frecuente constatar, particularmente en los últimos años, que las temáticas tratadas en los films, y las formas de llevarlos a cabo se repiten con frecuencia, y se cae en lugares comunes, presumiblemente por efecto de intereses comerciales, ya que se busca una “fórmula” que agrade al público, y por tanto, venda. Pero al ocurrir esto, se pierde gran parte de la diversidad temática que pueden ofrecer los muchos otros aspectos de la sociedad y cultura mexicana hechos de lado.

Probablemente a muchos realizadores del actual cine nacional les haga falta continuar con la exploración temática, más que formal, que se comenzó a mediados de la década de los sesenta y se continuó en los setenta. En lo que respecta al feminismo,

probablemente el que como movimiento no cuente con una presencia visible lo hace poco atractivo para ser tratado en un film. O tal vez la mayoría de los cineastas comparte la idea de que el feminismo está “pasado de moda”, o la idea que se tiene del feminismo es más bien distorsionada⁵. Pero, si gran parte del atractivo de la realización cinematográfica cae en la diversidad, deberían existir quienes se cuestionaran más sobre las circunstancias sociales actuales y lo reflejaran en producciones fílmicas, particularmente en este caso, si se es consciente de la inequidad social entre hombres y mujeres.

Por último, si lo que se busca es cambiar el estereotipo negativo que pueda existir sobre el feminismo, quedaría la tarea para quienes se sientan parte del movimiento feminista, o se consideren feministas sin mayores afiliaciones, de buscar los canales que les permitan mayor presencia en la sociedad. No sólo campañas publicitarias o charlas en las escuelas, sino cuestiones más sencillas como generar un diálogo y mover a la reflexión a las personas que les rodean; ya que se ha visto que el cambiar un estereotipo es un proceso complejo, donde intervienen varios factores, pero que sin duda es facilitado por la exposición al grupo social estereotipado.

Hacer del feminismo un planteamiento más difundido y accesible, y por tanto más visible y presente permitiría ayudar a que las circunstancias de vida tanto de hombres como mujeres cambiaran, pretendidamente para bien.

⁵ Por ejemplo, en el semanario “Milenio”, publicado el 7 de Noviembre de 2005, en su sección “Mil cosas más”, se habla de los estereotipos comunes en el cine mexicano contemporáneo, y ahí se escribe: “**Hastida feminista de izquierda:** es presa ideal de todo *patán-gigoló* que ha logrado memorizar dos que tres aforismos de Cioran. Inquieta, huye a cualquier aventura ecologista, de deporte extremo, de solidaridad o simplemente amorosa que la aleje momentáneamente de su *loft* estilo *condechi*, a donde regresará para organizar una ensalada con pasta, vino y música de Madreus para deleitar a sus más allegados (actores, dramaturgos, poetas, diseñadores y periodistas)”.

REFERENCIAS

- Amorós, C. (1994). *Feminismo: igualdad y diferencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 85-110.
- Amorós, C. (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y modernidad*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós. p. 100.
- Bardin, L. (1996). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal
- Bartra, E. (2002). “Tres décadas de neofeminismo en México”. En Bartra, E., Fernández, A. y Lau, A. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: UAM
- Billig, M. (1984). Racismo, prejuicios y discriminación. En Moscovici, S. (Coord), *Psicología social II. (Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp.575-600). Barcelona: Paidós.
- Blake, R. y Haroldsen, E. (1975). *Taxonomía de conceptos de la comunicación*. México: Nuevomar
- Bodenhausen, G. (1993). Emotions, Arousal and Stereotypic Judgments: A heuristic Model of Affect and Stereotyping En Mackie, M. y Hamilton, D. (Eds.), *Affect, Cognition and Stereotyping: interactive process in group perception* (pp 112-132). San Diego: Academic.
- Bosch, E., Ferrer, V., Riera, T. y Alberdi, R. Feminismo social y feminismo académico. Extraído de: <http://www.mujaresenred.net/feminismo.htm>
- Bustos, O. (1989). Impacto y percepción en adolescentes de ambos sexos y madres de familia, de los mensajes e imágenes proyectados en telenovelas. En Bedolla, P. et al (1989). *Estudios de género y feminismo I*. México: Fontamara y Universidad Nacional Autónoma de México.

- Bustos, O. (2001). Género y Socialización. En González, M. y Mendoza, J. (Coomps), *Significados colectivos: procesos y reflexiones* (289-358). México: CIIACSO/Tec de Monterrey.
- Cano, G. (1993). Revolución, feminismo y ciudadanía en México. 1915-1940. En Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente* (749-762). España: Taurus.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Charles, M. (1993). Construcción de la identidad de género en la comunicación masiva. En Bedolla, P. et al (1993). *Estudios de género y feminismo II*. (pp. 357-378). México: Fontamara y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clemente, M. (1992). *Psicología social. Métodos y Técnicas de investigación*. (pp.171-185). Madrid: Eudema.
- Colaizzi, G. (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra pp. 13-25
- De Miguel, A. (1995). Historia del feminismo. *Creatividad feminista*. Extraído de: <http://www.mujaresenred.net/feminismo.htm>
- De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no (Feminismo, semiótica, cine)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Miguel, A. (2000). *Creatividad feminista*. Movimiento feminista y redefinición de la realidad. Extraído de: <http://www.mujaresenred.net/feminismo.htm>
- Doise, W. (1984). Las relaciones entre grupos. En Moscovici, S. (Coord.), *Psicología Social I. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos* (pp. 307-332). Barcelona: Paidós.
- Donovan, J. (1992). *Feminsit theory (the intellectual traditions)*. New York: Continuum pp. 153-197.

- Ergas, Y. (1993). El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta. En DUBY, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente (593-620)*. España: Taurus.
- Fernández, A. (2002). “Feminismo y opinión pública hoy. Apuntes para una reflexión”. En Bartra, E., Fernández, A. y Lau, A. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: UAM
- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Galeana, P. Feminismo. Extraído de:
<http://www.mdemujer.org.mx/historia/feminismo/fem.htm>.
- García, A. (1998). “Historia de las mujeres en el siglo XIX: algunos problemas metodológicos”. En Bartra, E. (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 199-228). México: UNAM-PUEG y UAM
- García, C. (1993). Imagen femenina y vida cotidiana. En Bedolla, P. et al (1993). *Estudios de género y feminismo II*. (pp. 379-397). México: Fontamara y Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Riera, E. (1986). Historia del cine Mexicano. En Castillo, B. y Cuadra, M. (Comps.) (1995). *Desarrollo, Régimen y Estructura de los Medios de Comunicación Colectiva en México II* (pp. 5-12 y 47-87). México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División Sistema de Universidad Abierta.
- Gomezjara, F. y De Dios, D. (1973). *Sociología del cine*. México: Secretaría de Educación Pública. pp. 129-141.
- González, C. (2001). *Autonomía y alianzas. El movimiento feminista en la Ciudad de México, 1976-1985*. México: UNAM-PUEG

- Grawitz, M. (1975). *Métodos y técnicas de las ciencias sociales II*. España: Editorial Hispano Europea. pp. 135-138
- Gutiérrez, I., Ordaz, M. y Sánchez, M. (2004). *Representación social de la mujer en el cine de 1950 a 1999*. Tesis para obtener la Licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hewstone, M. (1989). *La atribución causal. Del proceso cognitivo a las creencias cognitivas*. Barcelona: Paidós.
- Higonnet, A. (1993). Mujeres, imágenes y representaciones. En Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente* (410-432). España: Taurus.
- Hooks, b. (1997). Feminism: a movement to end sexist oppression. En Kemp, S. y Squires, J. (Eds.), *Feminism* (22-27). Oxford: Oxford University Press.
- Huici, C. (1999 a). Estereotipos. En Morales, J. (Coord), *Psicología Social* (pp. 88-97). Madrid: McGraw-Hill.
- Huici, C. (1999 b). Relaciones entre grupos. En Morales, J. (Coord), *Psicología Social* (pp.292- 297). Madrid: McGraw-Hill
- Imbert, G. (2002). Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales. En Camarero, G (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)* (pp. 89-97). Madrid: Akal.
- Jarvie, I. (1979). *El cine como crítica social*. México: Prisma.
- Kaplan, E. (2000) (Ed.). *Feminism and film*. (pp. 3-38). Oxford: Oxford University.

- Jaspars, J. y Hewstone, M. (1984). La teoría de la atribución. En Moscovici, S. (Coord), *Psicología social II. (Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 415-438). Barcelona: Paidós.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Barcelona: Paidós.
- Lagarde, M. (1997). *Género y feminismo (desarrollo humano y democracia)*. Madrid: Horas y Horas. pp. 13-50
- Lamas, M. (1998). “The Mexican Feminist Movement and Public Policy-Making”, en Lycklama, G., Vargas, V. y Wieringa, S. (Eds.), *Women’s movements and public policy in Europe, LatinAmerica and the Caribbean* (113-126). New York: Garland.
- Lau, A. (2002). “El nuevo feminismo mexicano a fines del milenio”, en Bartra, E., Fernández, A. y Lau, A. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: UAM
- Leyens, J. y Codol, J. (1990). Cognición Social. En Hewstone, M., Stroebe, W., Codol, J. y Stephenson, G. (Dir y coords.), *Introducción a la Psicología Social (una perspectiva europea)* (p. 106). Barcelona: Ariel Psicología
- Lizarazo, D. (2004). *La fruición fílmica (Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- López de la Vieja, M. (ed.). (2000), *Feminismo: del pasado al presente*. España: Universidad de Salamanca.
- Luna, D (2000). De la emancipación a la subordinación: de la igualdad a la diferencia. Extraído de: <http://www.mujaresenred.net/feminismo.htm>

- Lycklama, G., Swiebel, J. y Vargas, V. (1998). The Global Institutional Framework: The long march to Beijing. En Lycklama, G., Vargas, V. y Wieringa, S. (Eds.), *Women's movements and public policy in Europe, LatinAmerica and the Caribbean* (3-23). New York: Garland.
- Maas, A. y Arcuri, L. (1996). Language and Stereotyping. En Macrae, C., Stangor, C. y Hewstone, M. (Eds.), *Stereotypes and Stereotyping* (pp. 193-221). Nueva York: The Guilford Press.
- Mackie, D. y Hamilton, D. (1993). Affect, Cognition and Stereotyping: Concluding Comments, en Mackie, M. y Hamilton, D. (Eds.), *Affect, Cognition and Stereotyping: interactive process in group perception* (pp 112-132). San Diego: Academic.
- Mackie, D., Hamilton, D., Susskind, J. y Rosselli, F. (1996). Social Psychological Foundations of Stereotype Formation. En Macrae, C., Stangor, C. y Hewstone, M. (Eds.), *Stereotypes and Stereotyping* (pp.41-68). Nueva York: The Guilford Press.
- McQuail, D. (1996). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México: Paidós Comunicación.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: UNAM-Miguel Ángel Porrúa.
- Morales, J. (1999). Grupos. En Morales, J. (Coord), *Psicología Social* (pp.284-290). Madrid: McGraw-Hill
- Moscovici, S. (1983). Influencia manifiesta e influencia oculta en la comunicación. *Revista Mexicana de Sociología, XLV, vol. XIV, 2.* 687-701.
- Muñoz, A. (1996). Presentación. (pp. 5-6). En Bardin, L. (1996). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal

- Myers, D. (1999). *Psicología Social* (pp. 334-349). Colombia: McGraw-Hill
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. España: Paidós.
- Passerini, L. (1993). Sociedad de consumo y cultura de masas. En Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. (pp. 388-409). España: Taurus.
- Perales, C. (1993). El boom del cine mexicano visto por la nueva generación. En Castillo, B. y Cuadra, M. (Comps.) (1995). *Desarrollo, Régimen y Estructura de los Medios de Comunicación Colectiva en México II* (pp. 101-109). México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División Sistema de Universidad Abierta.
- Prado, C. (2003). Cinema hispanoamericano y cinema nôvo. En Bordwell, D. y Thompson, K. *Arte cinematográfico*. (pp.429-438). México: McGraw-Hill.
- Rouquette, M. (1984). La comunicación de masas. En Moscovici, S. (Coord). (1984). *Psicología social II. (Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales)* (pp. 627-647). Barcelona: Paidós.
- Sánchez, J. (2002). Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales. En Camarero, G (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)* (pp. 79-88). Madrid: Akal.
- Schneider, D. (1996). Modern Stereotype Research: Unfinished Business. En Macrae, C., Stangor, C. y Hewstone, M. (Eds.), *Stereotypes and Stereotyping*. (pp.419-450). Nueva York: The Guilford Press.
- Sendón, V. (2000). ¿Qué es el feminismo de la diferencia? *Creatividad feminista*. Extraído de: <http://www.mujaresenred.net/feminismo.htm>
- Smith, E. y Mackie, D. (1997). *Psicología social* (pp. 175 – 217). Madrid: Panamericana.

- Stangor, C. y Schaller, M. (1996). Stereotypes as Individual and Collective Representations. En Macrae, C., Stangor, C. y Hewstone, M. (Eds.), *Stereotypes and Stereotyping* (pp. 3-27). Nueva York: The Guilford Press.
- Stephan, W. y Stephan, C. (1993). Cognition and Affect in Stereotyping: Parallel Interactive Networks. En Mackie, M. y Hamilton, D. (Eds.), *Affect, Cognition and Stereotyping: interactive process in group perception* (pp 112-132). San Diego: Academic.
- Stroessner, S. y Mackie, D. (1993). Affect and Perceived Group Variability: Implications for Stereotyping and Prejudice. Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- Taylor, S., Peplau, L. y Sears, D. (1999). *Social Psychology*. New Jersey: Prentice Hall.
- Tudor, A. (1974). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Vanman, E. y Miller, N. (1993). Applications of Emotion Theory and Research to Stereotyping and Intergrup Relations. En Mackie, M. y Hamilton, D. (Eds.), *Affect, Cognition and Stereotyping: interactive process in group perception* (pp. 213-232). San Diego: Academic.
- Vargas, V. y Wieringa, S. (1998). The triangle of empowerment: processes and actors in the making of public policy of women. En Lycklama, G., Vargas, V. y Wieringa, S. (Eds.), *Women's movements and public policy in Europe, LatinAmerica and the Caribbean* (3-23). New York: Garland.

- Viñas, M. (1987). Historia del cine mexicano. En Castillo, B. y Cuadra, M. (Comps.) (1995). *Desarrollo, Régimen y Estructura de los Medios de Comunicación Colectiva en México II* (pp. 13-46). México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División Sistema de Universidad Abierta.
- Woolf, V. (2000). *Un cuarto propio*. México: Colofón
- Yzerbyt, V. y Schadron, G. (1996). “Estereotipos y juicio social”. En Bouhris, R. y Leyens, J (cords.), *Estereotipos, discriminación y relaciones entre grupos* (pp. 1 – 28, 113 – 137). México: McGraw – Hill.
- Zavala (2003). *La narrativa en literatura y cine*. Manuscrito no publicado.

ANEXO I

DIRECTORES, BIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

GUSTAVO ALATRISTE RODRÍGUEZ
México, D.F., 1922-2006

Productor, director, guionista, actor y distribuidor cinematográfico. Dirigió la revista *Sucesos para todos*. Su seudónimo es AZOR (Sección, *Sucesos y sucesos*, 1966). Nació en la Ciudad de México en 1922. Estudió la carrera de contabilidad y era ya un floreciente empresario mueblero cuando decidió incursionar en la producción de películas, actividad en la que se inició en 1961, con *Viridiana*, cinta dirigida por Luis Buñuel que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes y fuera protagonizada por su entonces esposa, Silvia Pinal. Después fue productor de *El ángel exterminador* (1962) y de *Simón del Desierto* (1964), también del realizador aragonés.

Se hizo propietario de las revistas *La Familia* y *Sucesos para todos*, convirtiendo la segunda en una publicación sin censura, con colaboradores como Gabriel García Márquez, Nikito Nipongo (Raúl Prieto) y Magú (Bulmaro Castellanos Loza).

Fundó su propia compañía dedicada a la producción, exhibición y distribución de películas. Se inició como realizador con las cintas: *Los adelantados* (1969), y *QRR / Quien resulte responsable* (1970), en las cuales “describe de manera neorrealista la vida de la ciudad y del campo influido por Vittorio de Sica.”

Continuó con la crítica social, realizando labores de argumentista, productor y guionista, en el film *Los privilegiados* (1973). En 1979 escribió, produjo y dirigió *La Grilla / México...México... ra, ra, ra*, “una crítica directa y sarcástica, audaz retrato de la corrupción política del partido gobernante, en todos sus estratos, cuya exhibición fue prohibida por los secretarios de Gobernación y Educación pero finalmente autorizada por el presidente Luis Echeverría con un gran éxito en Taquilla.”

A principios de la década de los ochenta asumió la vicepresidencia de la CANACINE. Después de dirigir su última película, *Historia de una mujer escandalosa* (1982), Alatraste se dedicó primordialmente a la exhibición cinematográfica. Es propietario de los cines Plaza y de los Estudios Alatraste, en Guadalajara.

El haber sido productor de las películas *Simón del desierto*, *Viridiana* y *El Ángel Exterminador* le permitió a Alatraste negarse a la transmisión de algunos fragmentos de dichas películas en el evento realizado en Guadalajara, como homenaje a Luis Buñuel. El documental *A propósito de Buñuel*, dirigido por José Luis López Linares y Javier Rioyo, “no se verá completo en México debido a que el productor Gustavo Alatraste negó su autorización a los cineastas españoles para presentar fragmentos de tres películas mexicanas de Luis Buñuel, de las cuales él posee los derechos de exhibición”. Obtenido de: CD “Escritores del cine mexicano sonoro”. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila. Cd Universitaria, México, D.F, 2003

Filmografía

- Los adelantados (Citintabchén) (1969)
- Q.R.R (Quien resulte responsable) (1970)
- Human (1971)
- Victorino (Las calles no se siembran) (1973)
- Entre violetas (1973)
- Los privilegiados (1973)
- Las tecnologías pesqueras (1975)
- México, México, ra, ra, ra (1975)
- En la cuerda del hambre (1978)
- La grilla (1979)
- La casa de Bernarda Alba (1980)
- Aquel famoso Remington (1981)
- Toña, nacida virgen (Del oficio) (1982)
- Historia de una mujer escandalosa (1982)
- La combi asesina (1982)

ALBERTO BOJÓRQUEZ PATRÓN

Motul, Yucatán, 1 / Ene / 1941-Ciudad de México, 14 / Jul / 2003

El trabajo como guionista de Alberto Bojórquez es especialmente reconocido. Recibe el segundo lugar en el I Concurso Nacional de Guiones y Argumentos de la SOGEM y el Ariel a la Mejor Ópera Prima por *Los meses y los días*/1971, al Mejor Guión por *Lo mejor de Teresa*/1976, la Diosa de Plata al Mejor Guión por *Retrato de una mujer casada*/1979, segundo lugar en el Concurso Nacional de Guiones y Argumentos de la SOGEM por "Carlota" guión aún no filmado sobre la novela de Rocío Villagarcía y Patricia Berumen; además Los años de Greta, obtiene el segundo premio en el IV Concurso de Cine (1991) y tres Arieles más: Mejor Actriz Beatriz Aguirre, Mejor Coactuación Femenina Meche Barba, y Mejor Coactuación Masculina Luis Aguilar. Imparte clases de guionismo en el ILCE durante 1983. Recibe la Medalla Yucatán 1993 por su aportación al prestigio cultural de ese estado en el país. El interés por su estado natal se manifiesta en *Cosas de Yucatán*, *La música yucateca* y *La música cubana*/1983, filmado en La Habana y en el documental en dos partes para televisión "Actualidades de los mayas de Yucatán"/1983. Traslada a la televisión su preocupación por la condición femenina en la sociedad mexicana en la serie "Mujeres que trabajan", producida, escrita y dirigida por él para Canal 22 entre 1994 y 1996 y que desea continuar. Colecciona discos de ópera y tiene serias intenciones de dirigir una.

Biografía

Estudia en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y coordina las actividades del cineclub hasta su ingreso al CUEC, en 1965, donde termina la especialización de Dirección de Cine. Al mismo tiempo, es anotador y asistente de Juan Guerrero en *Amelia*/1964 y de Carlos Lozano Dana en *El mes más cruel*/1967, y realiza tres cortos educativos para la UNAM. De su periodo como estudiante, el cortometraje *A la busca*/1969, integra los elementos que habrán de caracterizar su estilo. Su primer largometraje, *Los meses y los días*/1971, sobre la liberación personal y sexual de una adolescente de clase media, abre su espacio en la exhibición comercial para el cine independiente mexicano- se mantiene en cartelera 32 semanas- y se transforma en la avanzada del de los años 70. En 1971 y 1972 participa en el programa del Centro

Nacional de Productividad y realiza documentales educativos. Ingresa a la industria invitado por Rámiro Meléndez y Luis Alcoriza para participar en el proyecto *Fe, esperanza y caridad*/1972, dirigiendo el episodio *Fe*. Siguen los largometrajes *La lucha con la pantera*/1974, basado en relato de José de la Colina; *Hermanos del viento*/1975, sobre la resistencia contra el invasor norteamericano en los viejos territorios mexicanos; *Lo mejor de Teresa*/1976, *Adriana del Río, actriz*/1977, *Retrato de una mujer casada*/1979, y *Los años de Greta*/1991, todos ellos son acercamientos personales y solidarios con el universo femenino. Difieren de esa línea el documental *Cosas de Yucatán*/ 1978 y el melodrama social *Robachicos*/1985, Además de la realización de largometrajes y especialmente desde mediados de los 80, Bojórquez desarrolla una prolífica carrera en la dirección y producción de cortometrajes documentales y de programas culturales para la SEP, el CPC de los Estudios Churubusco, la UTEC y el Canal 22. A partir de 1989 realiza para la iniciativa privada cursos de capacitación en video y videoláser, así como cápsulas promocionales. En el 2000 dirige el mediodocumental *Encuentro con Elvia*.

Testimonio

Alberto ¿ Qué es para ti dirigir?

AB.- Hay dos conceptos de dirigir una película; una, la idea más normal de dirigir una película es hacerla; pero para mí es otra cosa, para mí es reinventar una película, reinventarla, porque yo como soy el autor de mis guiones, en el guión la invento y en la filmación la "reinvento" es un poco fuera de lo modesto, pero es eso, "crearla", hacer una película fuera de reglas y todo, "sentir que uno está haciendo una película". En dirección normalmente un director se presenta, da indicaciones, dice, la cámara va aquí, a los actores y equipo les indica su trabajo, pero yo en mis guiones no hay siquiera numeración de planos, porque me gusta gozar cuando hago una película, me gusta divertirme, para mí es eso hacer una película. (Memoria del Cine Mexicano; Alberto Bojórquez, serie en video, entrevista por Alejandro Pelayo, CONACULTA-IMCINE, 1993).

Filmografía

- 1971.- Los meses y los días
- 1972.- Fe/episodio de Fe, esperanza y caridad
- 1974.- La lucha con la pantera
- 1975.- Hermanos del viento
- 1976.- Lo mejor de Teresa
- 1977.- Adriana del Río. actriz
- 1978.- Cosas de Yucatán
- 1979.- Retrato de una mujer casada
- 1985.- Robachicos
- 1991.- Los años de Greta

Tomado de "Diccionario de Directores del Cine mexicano" de Perla Ciuk, en http://cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=15

Bojórquez, siempre aducía a la propiedad de sus historias fílmicas: "son relatos personales, autobiográficos", decía, aunque sus personajes fueran heroínas en pos de la "liberación". Quizá porque el buen Bojórquez intuía que la separación en sexos siempre ha sido una escisión dolorosa. Las adolescente Cecilia y Patricia, las jóvenes Teresa e

Irene y hasta la sexagenaria Greta (sus personajes), lo muestran como un cineasta de mujeres, pero no de la sensibilidad femenina aristócrata a lo George Cukor, sino de mujeres "más reales" que se manifiestan contra la "represión" y a favor de la posibilidad de estudiar o de llevar vidas más allá del matrimonio y de la maternidad.

(Tomado de **Revista Cinefagia**

<http://www.revistacinefagia.com/cinembargo006.htm>)

FELIPE CAZALS SIENA

Ciudad de México, 28 / Jul / 1937

Expulsado del Liceo Franco Mexicano por mala conducta, entra a la Academia Militar Latinoamericana, misma que abandona para ingresar al CUM. Cursa estudios de Medicina que deja inconclusos y entra a trabajar en el Hipódromo de las Américas como apoderado de jinetes. Asiste como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras y se involucra con las actividades del cineclub. A Cazals se le reconoce, además de su muy depurada técnica para filmar, una lograda y conceptual estética de la violencia. Posiblemente, sus mejores filmes son aquéllos que se inspiran en hechos de la nota roja. Los motivos de Luz/1985 es un film polémico por la postura que mantiene ante la figura de Elvira Luz Cruz, acusada de matar a sus hijos; la señora Cruz promueve la prohibición de la cinta. Canoa, Las Poquianchis, y El Apando suman 37 semanas de permanencia en las salas de estreno. La serie de televisión "Cuentos de madrugada"/1986, es considerada como uno de sus ejercicios mejor logrados. Cazals es miembro vitalicio de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas desde 1998. Ha sido miembro del jurado en diversos Festivales Internacionales, destacando los de Huelva en 1987 y San Sebastián en 1989, ambos en España. Obtuvo la Diosa de Plata por Emiliano Zapata/1970, el Ariel a Mejor Película y Dirección por El año de la peste/1978 y el Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián por Los motivos de Luz/1985.

Biografía

Obtiene una beca para estudiar en el IDHEC de París, Francia. Sin haber terminado el curso, trabaja como asistente de director en Italia, España y Francia. Vuelve a México a mediados de los años 60 y colabora en el programa "La Hora de Bellas Artes", para el que dirige cuatro cortometrajes: Qué se callen.../1965, sobre León Felipe; Leonara Carrington o el sortilegio irónico/1965; Alfonso Reyes/1966 y Cartas de Mariana Alcoforado/1966. Realiza su primer largometraje La manzana de la discordia/1968, de manera independiente, que se estrena en el Festival de Cannes, en una de sus secciones paralelas. Ese mismo año colabora como asistente de Alberto Isaac en Olimpiada en México, film oficial sobre las Olimpiadas y en 1969, funda el grupo de Cine Independiente de México, con Arturo Ripstein, Pedro F. Miret y Rafael Castanedo -con el que produce material de prestigio-, pero se disuelve al año siguiente, momento en el que Cazals ingresa al cine industrial con Emiliano Zapata. De sus realizaciones posteriores destacan Canoa/1975, basada en los sucesos que ocurren en San Miguel Canoa, Puebla en 1968, donde trabajadores de la Universidad local que van de campamento alpino, son equivocadamente identificados con agitadores comunistas y linchados por la comunidad; El Apando/1975 adaptación de la novela de José Revueltas, que habla de las atrocidades cometidas en la antigua cárcel del Palacio de Lecumberri y Las Poquianchis/1976, inspirada en el famoso caso de lenocinio descubierto en Guanajuato en 1964, cintas que forman un ensayo personal mejor

conocido como "Trilogía de la Violencia". A principios de los 80 realiza películas de carácter comercial y es a partir de Bajo la metralla/1982, Los motivos de Luz/1985 y el originalmente video después pasado a celuloide, Las inocentes/1986, que retoma sus características de autor cinematográfico. Después de Kino/1991, se aleja del cine durante casi una década, para volver a la dirección con Su Alteza Serenísima/2000, cinta sobre el controvertido presidente Antonio López de Santa Anna, impecable realización de corte intimista, precisa y segura, con un guión del propio Cazals, que nos remite al México del siglo XIX a través de los últimos tres días de vida de este personaje. Su Alteza Serenísima, es nominada en la XLIII entrega del Ariel 2001 en 11 categorías, de las que recibe el Ariel a la Mejor Actriz para Ana Bertha Espín. En 2002, dirige el docudrama largometraje Digna ... hasta el último aliento, realización sobre Digna Ochoa, abogada asesinada dada su labor como Defensora de Derechos Humanos.

Filmografía

1968 La manzana de la discordia
1969 Familiaridades
1970 Emiliano Zapata
1971 El Jardín de Tía Isabel
1972 Aquellos años
1973 Los que viven donde sopla el viento suave
1975 Canoa
. El Apando
1976 Las poquianchis
1977 La Güera Rodríguez
1978 El año de la peste
1980 El gran triunfo
. Rigo es amor
1981 Las siete Cucas
1982 Bajo la metralla
1985 Los motivos de Luz
1986 El tres copas
. Las inocentes
1987 La furia de un dios/Lo del César
1991 Burbujas de amor
. Desvestidas y alborotadas
. Kino
2000 Su Alteza Serenísima
2002 Digna... hasta el último aliento
2005 Las vueltas del citrillo

Tomado de Diccionario de Directores del Cine mexicano de Perla Ciuk, en http://cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=15

ALBERTO ISAAC AHUMADA
México, D. F., 1925-1998

Nadador olímpico, maestro normalista, periodista, comentarista de cine, caricaturista, pintor, grabador, ceramista, director, guionista y funcionario de cine. Nació en Coyoacán, Ciudad de México, el 18 de marzo de 1925 y desde muy niño se fue a radicar

a Comala, Colima. Estudió para maestro normalista, profesión que sólo ejerció dos años. Murió en la Ciudad de México, el 10 de enero de 1998.

De 1941 a 1953 fue campeón nacional de natación en las modalidades de 100, 200 y 400 metros libres. Participó en las Olimpiadas de Londres (1948) y Helsinki (1952). El joven Isaac también se dedicó a la caricatura; como recuerda Monsiváis "... de inmediato, transitó –como se hubiese dicho entonces– de las albercas a las redacciones y fue caricaturista en varias publicaciones." (Los variados talentos de Alberto Isaac . Por Carlos Monsiváis. Tierra Adentro, publicación mensual, octubre – noviembre 1998, No. 94. P. 6).

En 1944 publicó sus primeras caricaturas en la revista humorística *Don Timorato*. Colaboró también en el programa televisivo Duelo de dibujantes junto con los caricaturistas El Chango García Cabral, Rafael Freyre y Guasp. Además de que escribió y dibujó para El Universal, El Universal Gráfico, Atisbos, El Sol de México y Novedades. Fue responsable de la sección de espectáculos del diario Esto durante 25 años y director de la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). En 1981, se le otorgó el Premio Nacional de Periodismo en el género de caricatura.

En 1964 debutó como director de cine con la película *En este pueblo no hay ladrones* basada en un cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Filme que participó, y obtuvo el segundo lugar en el I Concurso de Cine Experimental convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Este filme recibió otros siete reconocimientos como La Vela de Plata en el Festival de Locarno.

"Isaac consiguió extras de lujo para *En este pueblo...* Además de Rulfo y Quezada, persuadió a Luis Buñuel, que interpretó a un cura beatífico, a Leonora Carrington, a La China [María Luisa] Mendoza. A Isaac se le facilitaba convencer a los demás. Tenía, como tanto se dice ahora, carisma. En su caso la combinación de simpatía, de tranquilidad y suavidad irónica. Le ayudaban la estatura y la apostura, pero el elemento central de su carisma era el humor sin agravios." (Carlos Monsiváis; Op. Cit. P.6)

"Sobre la adaptación del cuento de Gabriel García Márquez, el mismo Isaac apuntó: 'Antes de que García Márquez fuera rico y famoso, escogí entre uno de sus grandes relatos este que dio base a la cinta *En este pueblo no hay ladrones*. Lo adapté junto con Emilio García Riera, y García Márquez lo criticó y nos lo destrozó, y nosotros volvíamos a escribir el guión (...)' (La provincia como discurso fílmico. Conversaciones con Alberto Isaac. Por Alejandro Pelayo. Tierra Adentro, publicación mensual, octubre – noviembre 1998, No 94. P.10).

En 1967, realizó su primera cinta industrial: *Las visitaciones del diablo*. En 1968, se le encomendó hacer el documental Olimpiada en México, "con un numeroso equipo de colaboradores que incluía a los futuros realizadores Felipe Cazals y Paul Leduc, el cinefotógrafo Rafael Corkidi y el editor Rafael Castanedo como asistentes, el proyecto supone la cobertura más amplia posible de los juegos olímpicos celebrados en México." (Leonardo García Tsao. Op. Cit. P. 17)

Realizó los documentales Fútbol México 70 (1970) y El pueblo del Sol (1980). En 1971, realizó *Los días del amor / Gabriel*, de inspiración autobiográfica. Película que se

“(…) desenvuelve como una sucesión de episodios —sentimentales, graciosos, pintorescos— que pintan un tiempo y un lugar específico. Así recuerda Isaac la provincia mexicana de su niñez, con esas formas de hablar, de comportarse, de reaccionar ante la mujer deseada o la violencia circundante; por eso, la cinta no traiciona su registro discreto e intimista con un gran acontecimiento. (...) Por otra parte, (...) ya se advierte constantes temáticas de su autor: el bañarse —en el mar, en un estanque, en cualquier cuerpo de agua— como una actividad placentera (...)” (Idem).

Posteriormente realizó *El rincón de las vírgenes* (1972), basada en dos relatos de Juan Rulfo; *Tívoli* (1974), primera ficción situada en el Distrito Federal; *Cuartelazo* (1976), cinta de corte histórico; *Las noches de paloma* (1977), adaptación de Francisco Sánchez, del cuento “La boda del rey de Garbe”, de Bocaccio; y *Tiempos de lobos* (1981), producción independiente, por la cual recibió el Ariel, en 1983, en la categoría de mejor Guión Cinematográfico.

A fines de 1982, el presidente Miguel de la Madrid lo nombró director de cinematografía, para luego hacerse cargo del recién creado Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, del 26 de marzo de 1983 al 19 de febrero de 1986). “Uno de los proyectos que se desarrollaron durante su gestión fue la adaptación de *Las batallas del desierto*, la novela corta de José Emilio Pacheco, que iba a ser dirigida por José Estrada. Poco antes de iniciarse el rodaje en 1987, Estrada fallece de un infarto e Isaac, ya libre del impedimento oficial, toma su lugar como bateador emergente” (Idem). El proyecto fue rebautizado con el nombre de *Mariana, Mariana* con guión de Vicente Leñero.

La siguiente realización de Isaac fue *Maten a Chinto* (1989), filme tomado de un hecho real de la nota roja. Seis años después realizó *Mujeres insumisas* (1995) película basada también en un hecho real que cuenta la huida de cuatro señoras de Comala que, hartas del maltrato de sus maridos, deciden viajar por su cuenta a Guadalajara.

Antes de su muerte trabajaba junto a su hijo, Claudio Isaac, en los guiones de las películas *Señas de identidad* y *Vicente y Ramona*. La primera basada en un texto de José Emilio Pacheco que aborda los acontecimientos de los conflictos estudiantiles de 1968; y, la segunda, sobre una obra de Emilio Carballido que narra la historia del Indio Alonso.

Isaac Ahumada murió el 10 de enero de 1998 a causa de un paro cardíaco. Su hijo lo recuerda de la siguiente manera: “Alberto Isaac ejerció muchos oficios, pero le tenía una adoración especial al cine (...) Yo siento que él sabía que no había logrado dominar del todo la expresión cinematográfica, a diferencia del dominio extraordinario que poseía para la caricatura y el dibujo, con una soltura maravillosa de la muñeca desde el primer trazo. Pero, ciertamente, el cine fue su pasión de toda la vida (...) Su pasión por el cine lo transformó de cinéfilo a cineasta y fue primordial, porque no creo que nada le entusiasmara tanto como el cine” (Las pasiones de Alberto Isaac. Una imagen crítica y filial. Por Claudio Isaac, Tierra Adentro, publicación mensual, octubre – noviembre 1998, No. 94. P. 29).

Obtenido de: CD “Escritores del cine mexicano sonoro”. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila. Cd Universitaria, México, D.F, 2003

Filmografía

1964 En este pueblo no hay ladrones
1967 Las visitaciones del diablo
1968 Olimpiada en México
1970 Futbol México 70
1971 Los días del amor/Gabriel
1972 El rincón de las vírgenes
1974 Tívoli
1976 Cuartelazo
1977 Las noches de Paloma
1981 Tiempo de Lobos
1986 Mariana Mariana
1988 ¡Maten a Chinto!
1994 Mujeres insumisas

Tomado de “Diccionario de Directores del Cine mexicano” de Perla Ciuk, en http://cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=15

JULIÁN PASTOR LLANEZA

Ciudad de México, 18 / Oct / 1943

Hijo de emigrantes españoles, cursa la primaria, secundaria y preparatoria en la Academia Hispano Mexicana y aprende dibujo, pintura y arte escenográfico con el pintor y escenógrafo Robin Bond. En 1964 trabaja como locutor de Radio Universidad al lado de Carlos Illescas y Joaquín Gutiérrez Heras. A los 23 años, radicando en España por razones de trabajo, se encuentra con Carlos Fuentes, quien lo invita al Festival de Venecia y conoce al cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. “Impulsivo, justo, realista, promotor nacional del cine de comedia”, así se define él mismo, inmerso en una constante pugna sobre la deficiente calidad del cine en México y la falta de oportunidades para dirigir. De su filmografía como actor sobresalen sus participaciones en El jardín de tía Isabel/Felipe Cazals 1971, El lugar sin límites/ Arturo Ripstein 1977, Cadena perpetua/Ripstein 1978, La tarea prohibida/Jaime Humberto Hermosillo 1992 y Principio y fin/Ripstein 1993, y de su filmografía como realizador define a La casta divina/1976, Los pequeños privilegios/1977 y Estas ruinas que ves/1978 como sus proyectos más personales y, tal vez, las cintas que más satisfecho lo dejan, además de Noche de Muertos/1979, medimetroraje en que registra las tradiciones seguidas en la zona lacustre del estado de Michoacán durante la festividad del título. En su trabajo de TV se distingue por ser el único en ese medio en ser actor, director de escena y director de cámaras en una telenovela, hecho que sucede en “Nunca te olvidaré”/1999, y de sus diversos trabajos en cabaret destaca el que se representa en el Bar Guau, mismo que escribe y dirige durante 17 años. El cineasta Jaime Humberto Hermosillo, quien en La justicia tiene doce años/1970 funge como asistente de Pastor, tiene su única aparición como actor en esta película.

Biografía

Director, actor, escenógrafo, escritor, líder gremial y académico. Ingresó a la Facultad de Arquitectura de la UNAM, pero dejó inconclusos sus estudios para dedicarse al cine y a las artes visuales. Debuta como actor y es ayudante del escenógrafo Roger van

Gunten en “Los poseídos”/1962, puesta en escena de Juan José Gurrola, y en 1964 forma el grupo «Cine Estudio 64», junto con Ricardo Carretero, José María Sánchez y Mariano Sánchez Ventura. Ese mismo año, incursiona en el ámbito fílmico cuando realiza el cortometraje en 16 mm Los primos hermanos y, en 1965, participa en el I Concurso de Cine Experimental, convocado por el STPC, como protagonista de En este pueblo no hay ladrones/Alberto Isaac 1964, obteniendo el premio por Mejor Actor, es asistente de Juan José Gurrola en Tajimara/episodio de Los bienamados 1965. Posteriormente, desarrolla una abundante trayectoria como intérprete, en la cual acumula más de 60 cintas; coadapta y es asistente de dirección en Rosa/José Estrada, episodio de Siempre hay una primera vez/1969, y coescribe, coadapta y actúa en Para servir a usted/Estrada 1970. Ese mismo año dirige su ópera prima, La justicia tiene doce años/1970, comedia de humor negro producida por Cinematográfica Marte, y más tarde filma, entre otras, La venida del rey Olmos/1974, sátira de un líder religioso; El esperado amor desesperado/1975, irónico relato de dos solteras provincianas; La casta divina/1976, crónica de la llegada del general revolucionario Salvador Alvarado a Yucatán; Los pequeños privilegios/1977, visión de los contrastes de los embarazos de una sirvienta y su rica patrona; Estas ruinas que ves/1978, comedia basada en la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia; Las buenas costumbres, Los machos y las hembras y Te he de querer, trilogía de comedias que resultan de la edición de “Las buenas costumbres”, serie en 35 mm para tv que produce Hugo Scherer en 1988 para imevision, “Las buenas costumbres”, serie en 35 mm para TV que produce Hugo Scherer en 1988 para IMEVISION, y El tesoro de Clotilde/1993, su más reciente film. En forma alterna, realiza los medimetrajes documentales Mujeres de México/1974, Nuevas opciones/1975, Embajada al Caribe/1975 y Noche de Muertos/1979; el largometraje en video Los fantasmas que aman demasiado/1987, que produce Maru Montes, y también se desempeña como director de escena de numerosas obras de teatro, cabaret, programas de TV y telenovelas. Es secretario general de la Sección de Directores del STPC, entre 1986 y 1999, y en 1995 recibe de la Sociedad Mexicana de Directores la Medalla al Mérito del Director por 25 años de actividad cinematográfica.

Filmografía

- 1970 La justicia tiene doce años
- 1974 La venida del rey Olmos
- 1975 El esperado amor desesperado
- 1976 La casta divina
- 1977 Los pequeños privilegios
 - El vuelo de la cigüeña
- 1978 Estas ruinas que ves
- 1979 Morir de madrugada
- 1981 El héroe desconocido
- 1984 Orinoco
- 1986 Chiquita pero picosa
- 1987 Pasa en las mejores familias
- 1988 Las buenas costumbres
 - Los machos y las hembras
 - Te he de querer
- 1990 Cómodas mensualidades

- Mujer de cabaret
- 1993 Las delicias del matrimonio
- El tesoro de Clotilde

Tomado de “Diccionario de Directores del Cine mexicano” de Perla Ciuk, en http://cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=15

ANEXO II

GLOSARIO DE TÉRMINOS CINEMATOGRAFICOS

Cine de ficción. Tiene argumento imaginado, que puede basarse o no en un hecho real y es representado por actores. Un film organiza las imágenes que lo constituyen con la edición, la música, los movimientos de cámara, los encuadres, y por supuesto, la historia que narra.

Composición. La organización de todos los elementos visuales en el interior del encuadre. Componer es agrupar, ordenar todos los valores visuales tomados aisladamente para obtener imágenes con sentido, según una idea guía, un estilo dirigido a alcanzar un efecto estético, informativo o narrativo determinado.

Elipsis. Mecanismo narrativo que consiste en presentar únicamente los elementos significativos de un relato.

Episodio. Representan la partición más amplia de un film, relacionada con la presencia, en el interior de una película, de una o más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia.

Escena. Es una unidad imprecisa del film, compuesta por tomas interrelacionadas, unificadas usualmente por un incidente, o por desarrollarse en una misma locación. Por sí misma no tiene un sentido dramático completo.

Género. Un identificable tipo de película, caracterizado por ciertas convenciones preestablecidas.

Guión. Descripción escrita de los diálogos y acción de una película, la cual en ocasiones incluye instrucciones de cámara.

Guión original. Se desarrolla sobre una idea salida únicamente de la imaginación del autor o que, aunque haya sido desarrollado sobre una idea de otro, presente un desarrollo original de la trama, escenarios, situaciones y personajes.

Guión adaptado. Se desarrolla a partir de una obra ya realizada. Existen diversos grados de adaptación de obras literarias: el *adaptado* que sigue con la mayor fidelidad posible el original; el *basado* en una obra literaria, que mantiene la historia pero reduce situaciones y personajes; el *inspirado* en una determinada obra, que toma como punto de partida una situación, un personaje, una anécdota y desarrolla una nueva estructura; el *recreado*, donde la fidelidad a la obra es mínima y el guionista trabaja libremente con la trama original; y, finalmente, la *adaptación libre* que sigue el hilo de la historia, el tiempo de los personajes y las situaciones, creando una nueva estructura, enfatizando determinado elemento dramático de la obra original.

Personajes. La narración o la historia surge de la sucesión de los episodios y de las situaciones. Toda acción exige la existencia de alguien que la realice, que sea sujeto de la acción: un personaje, un protagonista, que no significa necesariamente “persona”.

Protagonistas. Sobre ellos recae la acción principal.

Principales. Son aquellos que tienen un papel importante en la obra pero no esencial en el desarrollo de la misma y pueden ser sustituidos por otros con relativa facilidad.

Secundarios. Existen por necesidades de la acción y sus papeles son complementarios de los protagonistas y principales, a los que están subordinados. Tienen valor sólo como piezas del argumento.

Secuencia. Es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador.

Toma. También llamada *plano de registro*, es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico. Son las imágenes que son filmadas o grabadas continuamente desde el momento en que la cámara se enciende hasta que se para, esto es una tira no editada de film.

Trama. Forma narrativa que adoptan la mayoría de las producciones de ficción audiovisual. Se ajusta a la estructura de planteamiento, desarrollo y desenlace. Las tramas secundarias (*subtramas*) contribuyen a conducir el tema cumpliendo la función de hacer avanzar a la trama principal, y aportando dimensión y volumen al personaje, permitiendo su transformación.

REFERENCIAS

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Gianetti, L. (1981). *Masters of the American Cinema*. New Jersey: Prentice Hall.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía.